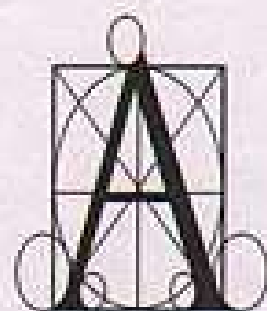


ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

ОСНОВЫ ТЕОРИИ, ПРИНЦИПЫ И АСПЕКТЫ АНАЛИЗА



УДК 80/81

ББК 81

Б12

ФЕДЕРАЛЬНАЯ ЦЕЛЕВАЯ ПРОГРАММА «КУЛЬТУРА РОССИИ»
(ПОДПРОГРАММА «ПОДДЕРЖКА ПОЛИГРАФИИ
И КНИГОИЗДАНИЯ РОССИИ»)

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

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

Бабенко Л.Г.

Б12 Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. — М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. — 464 с. — («*Gaudeamus*»).

ISBN 5-8291-0431-8 (Академический Проект)
ISBN 5-88687-153-5 (Деловая книга)

В учебнике освещены принципы и аспекты изучения текста, систематизированы и обобщены основные проблемы теории текста: научные направления его изучения, проблемы взаимодействия текста и культуры, жанрово-речевая структура текста, основные его единицы, категории и свойства. Автор предлагает концепцию комплексного филологического анализа художественного текста на лингвистической основе с учетом его семантической, структурной и коммуникативной организации. Учебник содержит не только теоретический материал, но и практические рекомендации, направленные на совершенствование методики филологического анализа текста.

Для студентов и аспирантов филологических специальностей университетов и педагогических институтов, для учителей-словесников, а также для всех, кто интересуется теорией текста и его анализом.

УДК80/81
ББК 81

ISBN 5-8291-0431-8

ISBN 5-88687-153-5

© Бабенко Л.Г., 2004
© Академический Проект,
оригинал-макет, оформление, 2004
© Деловая книга, 2004

Предисловие

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

Двадцатый век внес коррективы в теорию и практику словесности, размежевав внутри филологии литературоведческий и лингвистический аспекты анализа художественного текста. Утверждение о том, что «текст одной своей стороной повернут к литературоведению, а другой — к языкознанию» (см.: Слюсарева, 1982, с. 41), стало общим местом и на долгие годы определило традицию поаспектного филологического анализа текста: лингвистического и литературоведческого, противопоставленных друг другу. Литературоведение традиционно занималось изучением в первую очередь идейно-тематического содержания литературных произведений, их жанрового и композиционного своеобразия, историко-социальных корней того или другого произведения, творческой судьбы автора. При этом предметом изучения обычно становилось множество текстов, объединенных по разным основаниям: по авторству, особенностям метода и стиля, жанровым и другими особенностям. Завершающим этапом литературоведческого анализа обычно являлось исследование языка литературно-художественных произведений. Предметом лингвистического изучения текста традиционно являлось исследование языковых средств, фун-

кционирующих в нем и обеспечивающих его стилевое и стилистическое своеобразие.

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

В то же время в области исследования текста на протяжении XX в., в направлении от русского формализма к структурализму 60-х гг., постепенно складывалась противоположная тенденция — к интеграции таких смежных дисциплин, как поэтика, психолингвистика, антропология, семиотика и др., с целью оформления лингвистического анализа текста в самостоятельную научную дисциплину. Возникновение лингвистики текста обусловлено и общей ситуацией в языкознании. Так, Е. С. Кубрякова считает появление ее признаком зарождения в лингвистике новой научной парадигмы и реакцией на старую (см.: Кубрякова, 1983, с. 50). Это выразилось прежде всего в переходе от структурно-систематизирующей лингвистики к функциональной, в рассмотрении текста в свете теории речевой деятельности и речевой коммуникации.

Появление новой дисциплины, связанной с изучением словесной организации текста, потребовало поиска нового термина для ее обозначения, однако наиболее подходящий по смыслу термин, «текстология», уже был занят, обозначая другую науку: «...Текстология — наука, изучающая языковые памятники (тексты) с точки зрения их расшифровки, датировки, атрибуции,

социальной и культурной приуроченности и т. д., но не их когнитивно-коммуникативное структурирование» (см.: Адмони, 1994, с. 92). Вследствие этого наиболее устойчивым стало употребление терминов «лингвистика текста», «лингвистический анализ текста». Причем сейчас наблюдается предельно широкое осмысление предмета этой научной дисциплины, что тонко подметил Л. А. Новиков: «Термину лингвистический анализ (лингвистическое толкование) художественного текста придается широкое значение: к компетенции лингвистики отнесено изучение эстетической функции языка как первоэлемента литературы, а также рассмотрение композиционной структуры художественных произведений» (Новиков, 1988а, с. 11).

За последние тридцать лет лингвистика текста прошла сложный и противоречивый путь становления и развития как самостоятельная научная дисциплина. Изучение текста осуществлялось с разных методологических позиций. Предметом рассмотрения были самые разные вопросы. Что такое текст? Каковы его универсальные категории? Каковы законы организации текста в языковой системе и в речевой деятельности? И другие. Решение многих вопросов уже предложено, другие имеют до сих пор дискуссионный характер, а некоторые еще ждут своего решения.

Необходимость комплексного, синтетического рассмотрения природы художественного текста, преодолеваящего поаспектное, поуровневое его изучение, назрела давно, о чем писали многие ученые (см., например: Белянин, 1988; Новиков, 1988). В связи с этим более расширительным становится само определение лингвистики текста. Так, Л. А. Новиков еще в 1988 г. писал следующее: «Лингвистика текста, понимаемая широко, — одно из магистральных направлений мировой науки о языке XXI в. ... Лингвистика художественного текста занимает ... особое положение. Она имеет дело с целенаправленным взаимодействием единиц не одного, а чаще всего нескольких разных уровней текста, благодаря чему в нем во всей полноте реализуются определенные семантические и эстетические функции» (Новиков, 1988а, с. 9). Сегодня общепризнанным является понимание того, что не может быть одностороннего анализа текста и объяснения его природы на

одном основании и что естественным и актуальным является формирование на базе достижений лингвистики текста новой интегральной научной дисциплины, которую в последнее время принято определять как филологический анализ текста. Предметом его анализа является отдельный текст как целостное структурно-смысловое речевое произведение с учетом всех уровней его организации: семантики, структуры, прагматики, — с учетом всех выполняемых им функций: семиотической, номинативной, коммуникативной, психологической, гносеологической, эстетической и пр., а также с обязательным учетом экстралингвистических параметров, существенных для его порождения и восприятия (социокультурный контекст, творческая судьба автора и пр. обязательные presupпозиции).

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

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

Глава 1

ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

1.1. Лингвистический анализ текста как особая область научного знания и как основа филологического анализа текста

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

Текст — словесное речевое произведение, в котором реализуются все языковые единицы (от фонемы до предложения), это сложный языковой знак, следовательно, текст как объект филологического анализа может и должен включать данные его лингвистического анализа. Ранее в лингвистике текст был только материалом для анализа, он рассматривался как среда, в которой функционируют различные языковые единицы. В середине XX в. текст сам стал рассматриваться как особая речевая единица, речевое произведение, соответствующее этому сформировалась особая научная дисциплина —

лингвистика текста, в качестве объекта которой, по мысли Т. М. Николаевой, выступают «правила построения связного текста и его смысловые категории, выражаемые по этим правилам» (Николаева, 1978, с. 267).

К настоящему времени многие принципиальные для лингвистики текста вопросы успешно решены: определен предмет ее изучения, описаны основные текстовые единицы и категории текста, выявлены закономерности семантической, структурной и коммуникативной его организации, осознана необходимость изучения текста с учетом его жанровых особенностей и во взаимодействии с культурой. Достижения лингвистики текста последней трети XX века послужили толчком формирования новой комплексной дисциплины — филологического анализа текста, которая опирается на эти достижения, вбирает их в себя и дополняет анализ текста его историко-культурологическим комментарием, анализом жанрово-речевой организации. Учитывая то, что филологический анализ текста, по нашему мнению, опирается в первую очередь на достижения в области лингвистики текста, считаем необходимым специально остановиться на рассмотрении истоков самой лингвистики текста.

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

- Прежде всего это античные риторика с их вниманием к ситуативно обусловленным типам речи.
- Образцы и опыты целостного филологического анализа литературных произведений, основанного на единстве лингвистического, литературоведческого и культурологического подходов, которые блестяще продемонстрированы в классических филологических работах наших выдающихся ученых (см. работы М. М. Бахтина,

В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, Л. В. Щербы, Б. М. Эйхенбаума и др.).

- Теория языка художественной литературы, разработанная академиком В. В. Виноградовым. Л. А. Новиков так определяет ее значимость: «Наука о языке художественной литературы является фундаментом лингвистического анализа текста как прикладной лингвистической дисциплины, использующей принципы и методы этой науки» (Новиков, 1988а, с. 11).
- Учение о сложном синтаксическом целом (ССЦ) в лингвистике 1960 — 1970-х гг., в котором получило развитие предвидение этого понятия А. Х. Востоковым, Ф. И. Буслаевым, А. М. Пешковским, Л. Н. Булаховским, Н. С. Поспеловым, И. А. Фигуровским.
- Традиционная стилистика, особенно стилистика образных средств языка, которая имеет огромный в количественном отношении и самый продолжительный по времени опыт анализа литературно-художественных произведений.
- Функциональная стилистика, основное внимание в которой уделено изучению функционально-стилистических параметров текста (В. В. Виноградов, М. Н. Кожина, В. В. Одинцов, Э. Г. Ризель, Д. Н. Шмелев и мн. др.). Это объясняется и тем, что коммуникативная реализация текста как цельной единицы речевого общения определяется его стилистико-типологическими параметрами, а организация текста целиком зависит от функционально-стилистических норм. Именно в сфере функциональной стилистики более полно осуществлена типология текстов, учитывающая их функциональное назначение.
- Теория актуального членения, напрямую связывающая лексику, грамматику и текст (работы пражских ученых, серия работ и функциональная грамматика Г. А. Золотовой). Как заметил чешский лингвист О. Лешка, вопрос об актуальном членении высказывания стал первым шагом в направлении к лингвистике текста и только в ее рамках нашел удовлетворительное решение.

- Теория деривации, выявляющая универсальные законы деривации (порождения) слова, предложения и текста (Е. С. Кубрякова, Л. Н. Мурзин, Е. А. Земская).
- Достижения семантического синтаксиса (Н. Д. Арутюнова, ван Дейк, Г. А. Золотова, В. Г. Гак, А. В. Новиков и мн. др.), позволившие по-новому взглянуть на семантическую организацию текста.

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

Учитывая сложную организацию текста и открытия в изучении его природы, достигнутые учеными разных направлений, считаем, что сегодня настоятельной потребностью становится разработка модели комплексного филологического анализа текста на основе фундаментальных достижений лингвистики текста и других областей лингвистики, прежде всего теории речевых актов и жанров, стилистики, философии и эстетики языка, а также достижений в области литературоведения.

Основные аспекты изучения текста

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



Значения направленности стрелок в схеме:

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

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

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

«Коммуникационная природа литературы предполагает:

- 1) наличие коммуникационной цели, включающей отправителя информации или сообщения, т. е. автора литературного произведения, само сообщение (литературный текст) и получателя сообщения (читателя);
- 2) знаковый характер сообщения (текста), требующий предварительного кодирования знаков текста отправителем и их последующее декодирование получателем;
- 3) систему обусловленности применения знаков, т. е. ее закономерно детерминированной соотносительности, с одной стороны, с внетекстовой реальностью (принцип отражения действительности в искусстве) и с художественной традицией как системой принятых литературных конвенций — с другой.

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

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

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

Можно выделить следующие основные подходы к изучению текста:

- 1) лингвоцентрический (аспект соотносительности «язык — текст»);

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

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

Текстоцентрический подход основан на представлении о тексте как результате и продукте творческой деятельности. Текст рассматривается как целостный завершённый объект исследования. При этом в зависимости от предмета рассмотрения в качестве самостоятельных направлений изучения текста выделяются: семантика и грамматика (или отдельно синтаксис) текста, основу которых составляет взгляд на текст как на структурно-семантическое целое (см.: Золотова, 1982, 1995, 1998; К. Кожевникова, 1979; Ковтунова, 1986).

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

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

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

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

Охарактеризуем каждое из этих направлений.

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

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

Психолингвистическое исследование текста описывается на представление о нем как о двуедином процессе порождения/восприятия, лежащем в основе коммуникативной деятельности: текст — это одновременно и результат речевой деятельности, и его продукт, и сам процесс создания данного текста, вследствие чего текст по своей природе процессуален и динамичен. Динамичность текста определяется, во-первых, тем, что он создается говорящим в процессе общения с другими носителями языка, а во-вторых, тем, что существует в форме процесса восприятия и для слушающего, и для говорящего. Таким образом, порождение текста и его восприятие — две стороны динамической природы текста. Исследование текста со стороны говорящего и слушающего (автора и читателя) является динамическим, поскольку имеет целью раскрытие психологических механизмов текстообразования.

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

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

А. И. Новиков видит общность этих процессов в механизме свертывания информации: «Эти процессы не одноаспектные, а многоступенчатые, многоэтапные. Для этих процессов характерным является свертывание. Если при понимании свертывание завершает этот процесс формирования целостного образа содержания, то при порождении текста свертывание заключается в отборе из всего содержания мышления тех элементов,

которые должны составить содержание будущего текста, и в формировании некоторого целостного образования, соответствующего будущему тексту в целом. Такая свертка приобретает форму «замысла» (Новиков, 1983, с. 55).

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

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

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

Рассмотрим предлагаемую в психолингвистике структуру порождения текста более подробно.

Фаза мотивации определяет «изначальный» мотивационно-побуждающий уровень процесса порождения текста. Мотивация — это побуждение, вызывающее целенаправленную активность и определяющее ее направленность. Текстопорождающее действие не цель, а средство познания, воздействия, переживания. Побуждение формируется в виде мотива, концепта текста. Мотив — импульс, который запускает весь самый сложный механизм речемыслительной деятельности, это одновременно и экстралингвистический фактор, и интралингвистический. Фаза мотивации коммуникативной деятельности включает в себя в более или менее осознанной форме информацию в виде замысла (плана) текста, т. е. то, что и кому сказать. Замысел — нерасчлененный смысл, общая концепция текста, задаваемая автором, его индивидуальным авторским внутренним кодом. В зависимости от замысла и цели в психолингвистике различаются и сами тексты: 1) информационная цель инициирует текст, задача которого передать информацию; 2) побудительная цель приводит к созданию текста, побуждающего к целенаправленной деятельности: предметно-практической, познавательной, коммуникативной; 3) аффективная цель инициирует эмоциональный текст.

Фаза реализации замысла — это создание отчуждаемого от автора текста (от мысли к тексту), переход

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

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

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

Восприятие текста, как показали исследования психолингвистов, связано прежде всего с осознанием его цельности, обнаруживаемой в наборе ключевых

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

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

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

Л. В. Сахарный проводил серию экспериментов по восприятию содержания текста. Так, при восприятии сказки «Курочка Ряба», состоящей из 23 знаменатель-

ных слов, по его данным, в набор входят 7 ключевых слов: *яичко, курочка, разбиться, мышка, золотое, баба, deg*. Эти слова, как видим, называют персонажей сказки, основной предмет, о котором идет в ней речь, и дают его характеристику (по статическому признаку и по действию). Пересказы сказки повторяют НКС, но включают новые лексемы, семантически развертывающие содержание сказки.

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

- 1) его синтаксическая позиция (для технических текстов выведено правило индексирования, согласно которому КС содержатся прежде всего в заголовке и первом предложении; это характерно и для других жанров);
- 2) частотность слова (в 1958 г. именно эту характеристику КС использовал американский специалист в области информатики Г. Лун, создавая систему автоматического реферирования).

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

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

Прагматическое направление изучения текста.

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

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

В современной лингвистике текста накоплен опыт анализа конкретных литературных текстов, выполненного в этом направлении (см.: Кузнецов, 1990, с. 108 — 118). Основанием подобного подхода к анализу текста является и тот факт, что «языкотворчество по самой своей природе социально-действенно» (Кузнецов, 1990, с. 109). Даже однословное высказывание младенца с онтологической точки зрения имеет совершенно конкретное коммуникативное воздействие (см. об этом: Выготский, 1984; Голод, Шахнарович, 1982). Особенно продуктивным оказалось изучение жанрово-речевой природы

текстов разговорной речи (см. работы О. Б. Сиротининой, И. Н. Борисовой, М. Ю. Федосюка, Т. В. Шмелевой и др.), что вполне естественно, ибо первичные речевые жанры, как показал еще М. М. Бахтин, осуществляются в реальном речевом функционировании.

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

Деривационное направление изучения текста.

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

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

уки, задача которого состоит в поиске внутренних движущих сил текстообразования, в поиске противоречий в самом текстообразующем механизме.

Ведущий универсальный закон глубинного уровня текста, по Л. Н. Мурзину, — инкорпорирование (от позднелат. *incorporatio* — включение в свой состав). Согласно ему каждая последующая семантическая конструкция строится на основе предыдущей по принципу инкорпорирования, т. е. включения в общий смысловой комплекс. Нечто не просто присоединяется, а как бы включается в новое предложение и в нем по отношению к предыдущему предложению выполняет функцию ремы. Приведем в качестве иллюстрации стихотворение Игоря Иртеньева «Автобус»:

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

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

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

Процесс инкорпорирования в тексте, по Л. Н. Мурзину, имеет две стороны: процесс образования семантической структуры — предикацию и результат этого процесса — номинацию. Предикация на поверхностном уровне обнаруживается в предикативной основе предложения, в процессе соединения субъекта (в широком смысле слова) и предиката. Номинация обычно выражается существительными и словосочетаниями. Л. Н. Мурзин приводит следующую цепочку предложений, иллюстрирующих процесс превращения предика-

ций в номинации: *Ветер был сильный; Сильный ветер дул с моря; Дующий с моря сильный ветер гнал тучи.*

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

По наблюдениям Л. Н. Мурзина, на поверхностном (лексико-грамматическом) уровне действуют еще два взаимосвязанных и противоположно направленных текстовых механизма — это контаминация, имеющая целью развертывание текста, и компрессия, предназначенная для его свертывания.

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

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

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

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

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

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

А. Н. Мурзин отмечает, что свертывание предшествующих высказываний может быть: 1) полным (редуцируется все предложение) и частичным; 2) собственным и субституциональным (осуществляется при помощи различных замещающих элементов, в том числе местоимений). Приведем пример: *Чудик обладал одной способностью — с ним постоянно что-нибудь случалось. Он не хотел этого, страдал, но то и дело влипал в какие-нибудь истории — мелкие, впрочем, но досадные* (В. Шукшин). В данном фрагменте имеет место полное субституциональное свертывание первого высказывания, смысл которого во втором высказывании передается анафорическим местоимением *этого* (ср.: *Он не хотел, чтобы с ним что-нибудь случилось — Он не хотел этого*). Компрессия способствует лаконичности, динамичности текста, обогащению его неяв-

но выраженными подтекстовыми смыслами, избавляет текст от ненужного повторения информации.

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

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

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

Когнитивное направление в лингвистике исходит из понимания языка как основного средства выражения знаний о мире (ван Дейк, Т. Виноград, Ю. Н. Караулов, Е. С. Кубрякова, Т. М. Николаева, Б. А. Серебрянников и мн. др.). В свете когнитивной парадигмы художественный текст осмысливается как сложный знак, который выражает знания писателя о действительности.

ти, воплощенные в его произведении в виде индивидуально-авторской картины мира. Д. С. Лихачев подчеркивает важное значение писателей, поэтов, фольклора, религии в создании концептов национального языка. Особую роль в обогащении концептосферы национального языка, считает Д. С. Лихачев, играют поэты, ибо «ощущение языка (а мы бы сказали, концептосферы русского языка. — Л. Б.) как своего рода концентрации духовного богатства, культуры в целом в высшей степени свойственно особенно чутким к русскому языку поэтам» (Лихачев, 1993, с. 7).

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

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

Итак, в изучении текста наблюдается множественность подходов и направлений, дополняющих друг дру-

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

1.2. Проблема определения текста как объекта лингвистического анализа

Текст представляет собой чрезвычайно сложный объект исследования. Из-за многоплановости и многоуровневости его организации текст «трудно уложить в привычные линейные рамки той лингвистической науки, которая сформировалась на выявлении некоторого корпуса единиц и дальнейшей их классификации» (Бурвикова, 1991, с. 12). Именно этот фактор, а также междисциплинарный статус теории текста, ее связь с целым рядом научных дисциплин вполне естественно обуславливают множественность подходов к изучению текста и соответственно порождают плюрализм мнений относительно его природы.

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

В первом случае определения фокусируют какое-либо основное, существенное свойство текста. Например: «Текст — это языковое выражение замысла его

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

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

В описании сущности текста наблюдается также доминирование содержательности, которая обуславливает какие-либо другие его свойства, например структурную организацию: «Под текстом понимается реализованное в речи и оформленное в структурном и интонационном отношении иерархически построенное смыслообразование» (В. М. Алпатов). Семантика текста может быть представлена как фактор, жестко предопределяющий его связность: «Текст представляет собой

почти жестко фиксированную, передающую определенный связный смысл последовательность предложений, связанных друг с другом семантически, что выражено различными языковыми способами» (Откупщикова, 1982, с. 28). Содержательность также соотносится в определениях с категорией цельности: «...текст как нечто целостное (цельное), есть некоторый концепт, то ментальное образование, которое в лингвистической литературе именуется цельностью текста» (Сорокин, 1982, с. 62 — 63).

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

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

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

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

Текст в системе языковых уровней

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

Это, в свою очередь, поставило целый ряд вопросов, требующих ответа. Является ли текст языковой единицей и какое место в системе языковых уровней он занимает? Как он соотносится с другими языковы-

ми единицами? Как проявляются на текстовом уровне (если он есть) универсальные языковые отношения?

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

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

Парадигматические отношения связывают тексты близкой жанровой, стилиевой организации, содержательно и тематически родственные. Например, в парадигматические группировки классифицирующего типа объединяются стихи о любви, о природе, о поэте и поэзии и пр. Внутри суперпарадигмы драматических произведений можно обнаружить парадигматические группировки, объединенные по признаку жанрово-стилевой природы: трагифарс, трагедия, комедия, трагикомедия, лирическая комедия, мелодрама и т. д. В качестве парадигмы текстов вариантного типа можно представить совокупность взаимозаменяемых текстов, т. е. вариантов основного исходного текста. К ним относятся аннотация, резюме, пересказ и т. п.

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

ния литературы Серебряного века и т. д.). Ю. М. Лотман, рассуждая о тенденции к интеграции текстов в историко-литературной эволюции, считал возможным рассматривать лирический цикл одного автора, творчество всей жизни как одно произведение.

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

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

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

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

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

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

Таким образом, безусловно признается, что текст — речевое произведение, которое может быть особой

языковой единицей и соответственно предметом лингвистического рассмотрения. Статус этой единицы (единица языка и речи или только единица речи?) пока не бесспорен. Также признается сегодня, что текстовый уровень не является вершинным для языка, он гармонично включается в уровень культуры.

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

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

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

- идейно-эстетический, жанрово-композиционный, собственно языковой;
- эстетический;
- метрический;

- суперсегментные уровни: ритмический, ритмомелодический;
- метроритмический;
- композиционно-синтаксический;
- уровень фабулы, идей и т. д.

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

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

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

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

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

Н. С. Поспелов еще в 50-е гг. XX в. призывал лингвистов обратить особое внимание на синтаксическую единицу, большую, чем предложение: «При изучении

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

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

Несмотря на кажущуюся решенность вопроса относительно основной единицы текста — сложного синтаксического целого, он остается до сих пор актуальным. Так, П. А. Лекант по этому поводу утверждает, что «в настоящее время проблема сверхфразовых единств, прозаической строфы, синтаксиса целого текста (или связной речи) является одной из наиболее актуальных в синтаксисе. Основная трудность ее исследования — в комплексности средств организации единиц целого текста (больших, чем предложение), а также в отсут-

ствии однообразных специализированных показателей, определяющих организацию и границы таких единств» (Лекант и др., 1988, с. 116). Современная трактовка сложного синтаксического целого оказалась тесно увязанной с проблемами текстообразования, что потребовало более полного описания названной лингвистической единицы. Сложное синтаксическое целое в современной русистике выступает как формирующаяся текстовая единица, обладающая собственной семантической, структурной и функциональной природой, что требует ее рассмотрения в аспекте текстовой деятельности. Является ли ССЦ единицей языка или только речи? О. И. Москальская однозначно ответила на этот вопрос, усмотрев в ССЦ «синтаксическую единицу, четко делимитируемую, имеющую собственную внутреннюю структуру, представляющую собой моделируемую единицу языка» (Москальская, 1981, с. 11).

В основу выделения ССЦ могут быть положены разнообразные критерии: лексико-синтаксические средства связи, способ изложения информации, типы синтаксических конструкций, актуальное членение, коммуникативная задача и т. д. Но главное, что объединяет фразы в одно ССЦ, это содержательная природа данной единицы текста, а именно общность темы (микротемы). ССЦ — средство тематического развертывания текста, средство его тематической делимитации и интеграции. Во всех исследованиях ССЦ выделяются на основе семантического единства. Это и достоинство и недостаток их квалификации, так как выделение их из текста не лишено субъективизма: тема может быть расширена или сужена, степень конкретизации темы может быть интерпретирована по-разному. Но если отвлечься от разночтений, можно сказать, что многие исследователи, рассматривая ССЦ в качестве основной единицы текста, понимают его как единство, состоящее из нескольких высказываний (последовательности предложений), характеризующихся смысловой законченностью, имеющих определенное композиционное и коммуникативное устройство. Различия в осмыслении и описании ССЦ у разных авторов обнаруживаются в актуализации какого-либо элемента устройства ССЦ и ощущаются преимущественно в терминологии.

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

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

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

соответствуют единицы речи: стилема, стилистический прием, типы выдвижения.

Рассмотрение текста в собственно коммуникативном аспекте позволяет Н. С. Болотновой несколько по-иному представить систему подуровней и единиц текста. Так, на информационно-смысловом уровне ею выделяются предметно-логический, тематический и сюжетно-композиционный подуровни; основной вид единицы текста — информема. Единицы текста: денотат, подсистема денотатов, система денотатов (на предметно-логическом подуровне); элемент микротемы, микротема, тема, тематический блок, дискурс (на тематическом подуровне); элемент ситуации, фрагмент ситуации, ситуация (событие), куст ситуаций (эпизод), система эпизодов (на сюжетно-композиционном подуровне). На прагматическом уровне Н. С. Болотнова выделяет три подуровня: эмоциональный, образный, идейный; основной вид единицы — прагмема. Единицы текста: эмотема, система эмотем, эмоциональный тон, динамика эмоционального тона (на эмоциональном подуровне); микрообраз, система микрообразов, художественный образ, система художественных образов (на образном подуровне); микроидея, система микроидей, система идей (на идейном уровне).

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

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

Основные категории и свойства текста

Крупнейший исследователь лингвистической организации текста И. Р. Гальперин утверждал, что «нельзя говорить о каком-либо объекте исследования, в данном случае о тексте, не назвав его категорий» (Гальперин, 1981, с. 4). Этот ученый первым предложил систему текстообразующих категорий, выделив в их составе категории содержательные и формально-структурные, при этом он подчеркивал их взаимообусловленность: «Формально-структурные категории имеют содержательные характеристики, а содержательные категории выражены в структурных формах» (Там же, с. 5). В его монографии в качестве текстообразующих категорий были рассмотрены следующие параметры текста: информативность, членимость, когезия (внутритекстовые связи), континуум, автосемантия отрезков текста, ретроспекция и проспекция, модальность, интеграция и завершенность текста. По прошествии двадцати лет количество категорий текста, изучаемых лингвистикой текста, заметно увеличилось, а также появилась необходимость различать текстообразующие категории и свойства текста. Ранг грамматических категорий присваивается тем признакам текста, которые «получают свои конкретные формы реализации» (Там же, с. 23).

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

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

Целостность (или *цельность*) текста ориентирована на план содержания, на смысл, она в большей степени психолингвистична и обусловлена законами восприятия текста, стремлением читателя, декодирующего текст, соединить все компоненты текста в единое целое. По словам Ю. С. Сорокиной, целостность «есть

латентное (концептуальное) состояние текста, возникающее в процессе взаимодействия реципиента и текста» (Сорокин, 1982, с. 65). Именно в силу этого «проекция текста (концепт текста, текст как цельность/целостность) представляет интерес для психолингвистических исследований» (Там же, с. 63). Очень хорошо эту особенность текста обрисовал Эдгар По: «Дойдя до конца, мы живо помним его начало и поэтому особенно чутко воспринимаем текст в целом и переживаем его целостное воздействие» (По, 1983, с. 83).

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

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

Учитывая эти качества, обуславливающие природу связности, можно говорить о ее двунаправленности: интенциональность — основа интрасвязности, т. е. ее внутренней смысловой связи; синтагматичность — причина экстра-связности, проявляющейся во внешне выраженном сочетании букв, звуков, слов, предложений и т. п. Эти два проявления связности взаимообусловлены, но не жестко: можно говорить об их относительной независимости. Так, экстрасвязность можно услышать в ритмической организации текста, в звуковых повторах, например, в детских считалочках типа *Эники-беники ели вареники*, а в текстах типа *Ночь, улица, фонарь, аптека...* можно уловить прежде всего интрасвязность.

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

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

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

Связность текста дополняется категориями ретроспекции/проспекции и членимости.

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

Социологичность художественного текста означает, что он, с одной стороны, связан с определенным

временем, эпохой, социальным устройством общества, а с другой — сам выполняет социальные функции. М. М. Бахтин высказывал убеждение в том, что «всякое литературное произведение внутренне имманентно-социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками. Поэтому и чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять их под определенным углом» (Бахтин, 1994, с. 9).

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

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

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

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

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

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

Напряженность текста. Эту сторону художественного текста глубоко и основательно исследовал В. Г. Адмони, он же выявил факторы и средства создания напряженности в тексте. Само это явление он по-

нимал следующим образом: «Художественный текст должен заинтересовать, как бы «взять за душу» читателя уже с самых первых строк и усиливать интерес — то в большей, то в меньшей мере, порой с «ретардацией» в дальнейшем движении текста вплоть до его завершения. Типичной для художественных текстов от любовной лирики до романа, от басни до драмы является установка на «направленное движение к концу», к такому завершению, ожидание которого (...больше или меньше) придает напряжение всему восприятию текста. Свою кульминацию такая ориентация на напряжение получает в детективе» (Адмони, 1994, с. 130).

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

Образность — способность вызывать систему представлений.

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

Чем обусловлена множественность интерпретаций одного текста? Она обусловлена уникальностью художественного текста как психолого-эстетического феномена, ибо он создается автором для выражения своих индивидуальных представлений о мире, знаний о мире при помощи набора языковых средств и направлен читателю. Интерпретационный компонент присут-

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

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

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

Проблема классификации и типологии текстов

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

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

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

Функционально-стилевой параметр. Классификация текстов по этому параметру осуществляется с учетом целей и сферы общения, так что и предлагаемая типология текстов соответствует основным функционально-стилистическим разновидностям речи: выделяются официально-деловые тексты, научные, публицистические, разговорные, художественные (см. работы М.Н. Кожиной, О.Б. Сиротининой, А.Н. Васильевой). Небесспорным в этом ряду является выделение как особого типа разговорного текста. Но работы последних лет по разговорной речи (О.Б. Сиротинина,

Е.А. Земская, О. А. Лаптева, Е. Н. Ширяев и др.) убеждают в том, что текстом можно считать любое связное речевое целое независимо от формы его репрезентации — устной или письменной. При этом устные разговорные произведения, рассматриваемые в их отдельности и завершенности, являются особыми разновидностями текста, которые отличаются от других текстов еще и по параметру подготовленности.

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

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

I. Нормативные тексты — цельные и связные.

II. Дефектные тексты:

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

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

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

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

2. Деграмматизированные связные, но нецельные тексты (лишенные общего смысла). Например:

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

Сяпала Калуша по папушке и уватила бутявку и волиш:

— *Калушата, калушаточки!*

— *Бутявка! Калушата присяпали и бутявку стрякали...*

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

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

Параметр степени экспликации замысла. По этому параметру различаются жесткие и мягкие тексты. Жесткие тексты — это тексты государственных договоров, указов, заголовки, тексты типа расписания движения поездов и т. п. Подобные тексты отличаются

полной экспликацией информации и в силу своей однозначности просты с точки зрения интерпретируемости. В мягких текстах, наоборот, наблюдается имплицитность в реализации замысла, порождающая неоднозначность. Следствие неопределенности, многослойности содержания таких текстов — множественность их интерпретаций. Художественные произведения относятся к этому типу текстов.

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

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

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

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

Таким образом, функционально-прагматический параметр позволяет выделить тексты-предписания, тексты-описания, тексты-оценки. Художественный текст по этому параметру, вероятно, относится к тек-

стам-описаниям, имплицитно содержащим признаки аксиологического и деонтического текстов. В нем свойства этих трех типов текстов переплетаются, так как трудно представить художественный текст вне категорий оценки и предписания (воздействия на читателя в свете эстетических воззрений автора, его эстетического идеала), но доминантой в нем является описание, сопровождаемое неявно выраженными оценочными и предписывающими смыслами.

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

ГЛАВА 2

ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ТЕКСТА

2.1. Творческая судьба автора и текст

Любой текст, в том числе и художественный, являясь, с одной стороны, самодостаточным объектом, объектом материальной культуры, с другой стороны, связан нерасторжимыми узами с личностью его создателя, со временем и местом написания, с конкретной ситуацией, вызвавшей то или иное литературно-художественное произведение. Очень образно эту нерасторжимую связь охарактеризовал А. Тарковский в следующем высказывании: «Знает это художник или не знает, хочет он этого или нет, но если он художник подлинный, время — «обобщенное время», эпоха наложит свою печать на его книги, не отпустит его гулять по свету в одиночку, как и он не отпустит эпоху, накрепко припечатает в своих тетрадах» (Тарковский, 1997, с. 87). Это обстоятельство объясняет выделение Ю. М. Лотманом в качестве одной из социально-коммуникативных функций художественного текста — функции коллективной культурной памяти. Эта же особенность литературно-художественных произведений диктует необходимость при их филологическом анализе учитывать и экстралингвистические параметры текста. Особенно это важно для носителей иных культур, для которых страноведческий анализ текста, его культурологический комментарий становится основным при интерпретации текста.

Одним из важнейших параметров этого рода является обусловленность содержания текста самой действительностью и отраженность в тексте действи-

тельности, времени его написания, национально-культурных представлений, особенностей психологии личности и творческого поведения автора произведения, особенностей его творческой и жизненной судьбы, связь его произведения с различными религиозными и философскими представлениями, принадлежность тому или иному литературному направлению, школе в искусстве и др. Именно этот параметр обуславливает индивидуально-авторские особенности текста, их речевую организацию и речевую системность, с одной стороны. С другой стороны, он также обуславливает и особенности читательского восприятия текста. Ю. М. Лотман приводил факты из истории литературы, когда читательское восприятие того или иного литературно-художественного произведения было обусловлено даже таким фактором, как репутация издания.

Обратимся к анализу некоторых произведений различных авторов.

И. С. Тургенев. «Морское плавание». Это произведение написано И. С. Тургеневым в 1879 г. и включено им в цикл «Стихотворения в прозе». Образованный читатель знает, что данный цикл автора — это квинт-эссенция, итог, обобщение всех философских, жизненных, бытийных вопросов, что волновали, беспокоили автора — человека и писателя — в течение всей его жизни и обостренно переживаемых им в предчувствии приближающегося конца жизни. В произведениях этого цикла писатель вспоминает о прошлом, приводит зарисовки, на первый взгляд, частных маленьких событий, которые в его прозаических стихотворениях символизируются и приобретают глубокий философский смысл. Размышления автора связаны с проблемами жизни и смерти, красоты и уродства, любви, искусства, молодости и старости и пр. Только зная эти факты из творческой судьбы И. С. Тургенева, можно адекватно осмыслить содержание миниатюры «Морское путешествие», в которой рассказывается о главном текстовом событии сразу же в первых трех небольших абзацах:

«Я плыл из Гамбурга в Лондон на небольшом пароходе. Нас было двое пассажиров: я да маленькая обезьянка, самка из породы уистити, которую один гамбург-

ский купец отправлял в подарок своему английскому компаньону.

Она была привязана тонкой цепочкой к одной из скамеек на палубе и металась и пиццала жалобно, поптичи.

Всякий раз, когда я проходил мимо, она протягивала мне свою черную, холодную ручку — взглядывала на меня своими грустными, почти человеческими глазенками. Я брал ее руку — и она переставала пиццать и метаться.

Данное событие никак не развивается, описание его включается в описание морской стихии, природы и является основой развития идеи родства всего сущего: человека, животных, окружающего мира. Каждый по отдельности — одинок и несчастен, только в единении — покой и счастье. Лирический герой испытывает это состояние, и именно эта философия родства является основным компонентом содержания стихотворения. Она прямо формулируется в его завершающей части:

«Я сажилась возле нее; она переставала пиццать — и опять протягивала мне руку.

Снотворной сыростью обдувал нас обоих неподвижный туман; и погруженные в одинаковую, бессознательную думу, мы пребывали друг возле друга, словно родные.

Я улыбаюсь теперь... но тогда во мне было другое чувство.

Все мы дети одной матери — и мне было приятно, что бедный зверек так доверчиво утихал и прислонялся ко мне, словно к родному».

Именно знание творческой судьбы И. С. Тургенева, времени и ситуации написания этого лирического произведения, включенности его в цикл других стихотворений в прозе этого автора помогает читателю понять его глубинный философский смысл.

И. А. Бунин. «В Париже». Рассказ из цикла «Темные аллеи» написан в эмиграции 26 октября 1940 г. Произведения эмигрантского периода творчества И. А. Бунина в полной мере отражают его творческую и жизненную судьбу писателя. В его произведениях этого периода размыкаются пространственные границы, переплетаются события прошлого и настоящего,

имевшие место как в России так и во Франции. Воссоздаваемые на страницах его произведений реальные события обычно сопровождаются воспоминаниями из прошлого. Знание биографии писателя, а именно того факта, что долгие годы после революции он прожил в эмиграции, во Франции, где в зрелые годы испытал глубокую трагическую любовь и где им написан блестящий цикл рассказов «Темные аллеи», посвященных теме любви, преимущественно трагической, подготавливает читателя к восприятию этого рассказа.

Рассказ «В Париже» повествует о встрече двух немолодых одиноких людей, русских эмигрантов, переживших трагедию утраты Родины и утраты близких людей, но не потерявших надежды на счастливую встречу, на возможность влюбиться и быть любимым. В рассказе и описывается такая встреча, психологически тонко и тщательно показана динамика возникающего чувства: от равнодушия, через любопытство, интерес, симпатию — к чувству любви и привязанности, а затем — утрата этого чувства.

Персонажи именуются Он и Она (только один раз, при знакомстве, они интересуются именами друг друга), что подчеркивает типичность ситуации. Описываемые события происходят во Франции, в Париже, а воспоминания прошлого связаны с Россией, с Константинополем — перевалочным пунктом русских эмигрантов, уезжавших с Юга России через Константинополь в Европу.

Обращает на себя внимание использование колористической лексики, преимущественно белого и черного цвета в описании портретов персонажей и в описании интерьера. Эти цвета напрямую соотносятся с состоянием внутреннего мира персонажей, участвуют в изображении формирования их светлого чувства. И. А. Бунин выразительно описывает свет в магазине, который и притягивает персонажа еще до появления героини:

«В магазине было светло, и его потянуло на этот свет из темного переулка с холодной и точно сальной мостовой. Он вошел, поклонился хозяйке и прошел в еще пустую, слабо освещенную комнату, прилежавшую к магазину, где белели накрытые бумагой столики».

Далее писатель изображает парадоксальное восприятие персонажем подходящей к нему женщины, которая одета в черное платье, имеет черные волосы и черные глаза, но при своем появлении излучает свет:

«Вдруг его угол осветился, и он увидал безучастно вежливо подходящую женщину лет тридцати, с черными волосами на прямой пробор и с черными глазами, в белом переднике с прошивками и в черном платье».

Это трагическое двуцветие черного и белого сохраняется во всех последующих описаниях героини:

«Руки у нее были очень белые и благородной формы, платье поношенное, но, видно, из хорошего дома»;

«Он опять взглянул на нее: очень красив белый передник с прошивками на черном платье, красиво выдаются под ним груди сильной молодой женщины... полные губы не накрашены, но свежи, на голове просто свернутая черная коса, но кожа на белой руке холеная, ногти блестящие и чуть розовые — виден маникюр...»;

«Нарядно и модно одетая, она свободно, не так, как в столовой, подняла на него черно-подведенные глаза, дамским движением подала руку, на которой висел зонтик, подхватив другой подол длинного вечернего платья, — он обрадовался еще больше: «Вечернее платье — значит, тоже думала, что после синема поедет куда-нибудь», — и отвернул край ее перчатки, поцеловал кисть белой руки».

Описывая кульминационный миг обретенного счастья одиноких до того персонажей, И.А.Бунин использует только светлые тона:

«В спальне, в большом зеркале на стене напротив ярко отражалась освещенная ванная комната. Она стояла спиной к нему, вся голая, белая, крепкая, наклонившись над умывальником, моя шею и груди».

— Нельзя сюда! — сказала она и, накинув купальный халат, не закрыв налитые груди, белый сильный живот и белые тугие бедра, подошла и как жена обняла его. И как жену обнял и он ее, все ее прохладное тело, целуя еще влажную грудь, пахнущую туалетным мылом, глаза и губы, с которых она уже вытерла краску...»

Как только герои начинают сближаться, воспринимая свою встречу как долгожданное счастливое

мгновение («Да, может быть, это и есть долгожданная счастливая встреча. Только поздно, поздно»), в повествовании появляется красный цвет как знак трагического конца возникших счастливых отношений. На первое свидание с Ней Он поехал на такси. «У входа в метро Etoilele остановил шофера и вышел под дождь на тротуар — толстый, с багровыми щеками шофер доверчиво стал ждать его».

«На повороте карету сильно качнуло, внутренность ее на мгновение осветил фонарь — он невольно поддержал ее за талию, почувствовал запах пудры от ее щеки, увидал ее крупные колени под вечерним черным платьем, блеск черного глаза и полные в красной помаде губы: совсем другая женщина сидела теперь возле него»;

«Снова сев в полутемную карету и глядя на искристые от дождя стекла, то и дело загоравшиеся разноцветными алмазами от фонарных огней и переливавшихся в черной вышине то кровью, то ртутью реклам, он опять отвернул край ее перчатки и продолжительно поцеловал руку. Она посмотрела на него тоже странно искрящимися глазами с угольно-крупными ресницами и любовно-грустно потянулась к нему лицом, полными, с сладким помадным вкусом губами».

«В кафе «Coupole» начали с устриц и анжу, потом заказали куропаток и красного бордо. За кофе с желтым шартрезом оба слегка охмелели. Много курили, пепельница была полна ее окровавленными окурками».

На первый взгляд, может показаться случайным, не имеющим отношения к сюжету появления этого цветового тона, который используется в данных контекстах в функции конкретизации внешних деталей портретов персонажей и деталей интерьера (багровые щеки шофера, в красной помаде губы, красное бордо), но появление метафорически-переносного обозначения цвета, соотношенного с кровью, создает текстовую напряженность (стекла кареты, переливавшиеся в вышине то кровью, то ртутью; окровавленные окурки), которая подготавливает читателя к восприятию трагического финала: смерти Николая Платоновича и возвращения Ольги Александровны в состоянии одиночества. «Когда она в трауре возвращалась с кладбища, был милый весенний день, кое-где плыли в мягком париж-

ком небе весенние облака, и все говорило о жизни юной, вечной — и о ее, конченной.

Дома она стала убирать квартиру. В коридоре, в плакаре, увидела его давнюю летнюю шинель, серую, на красной подкладке. Она сняла ее с вешалки, прижала к лицу и, прижимая, села на пол, вся дергаясь от рыданий и вскрикивая, моля кого-то о пощаде.

Белый цвет исчезает из описания, его место рядом с черным (она в трауре) занимает красный цвет (подклад шинели генерала)

Колористическая лексика, используемая И. А. Бунным для изображения диалектики любовных отношений, показывает, что в его представлении любовь — это счастье, дар, мгновение жизни, о котором мечтает человек и которое ассоциируется в его сознании с белизной, светом, способным осветить и согреть человека, но оно не вечно, как не вечна и жизнь человека, поскольку смерть может застигнуть врасплох, разрушить счастье и принести страдания любимому человеку.

В.М.Шукшин. «Микроскоп». В. М. Шукшин — писатель, драматург, артист и кинорежиссер — фигура культовая для русского искусства середины XX в. Одна из основных проблем его творчества — это проблема русского национального характера, судьбы русского народа, жизни человека в природной сельской среде и в среде цивилизованного мира. Типично шукшинский герой — чудик, это тип человеческой личности, не утративший интереса к жизни, стремящийся внести разнообразие в привычный уклад, совершающий бессмысленные с обывательской точки зрения, но искренние и глубоко продуманные с точки зрения их внутренней логики поступки, ужасающие близких и окружающих людей. Рассказы В.М.Шукшина всегда окрашены светлой иронической тональностью.

Главный персонаж рассказа «Микроскоп» — Андрей Ерин — типичный чудик. Деревенский житель, работяга, алкоголик, он однажды совершает странный поступок: накопленные семьей деньги снимает со сберкнижки, говорит жене, что их потерял, что вызывает гнев жены и крупную семейную ссору, а сам на эти деньги покупает совершенно бессмысленную с точки зрения деревенских жителей вещь — микроскоп.

Этот поступок открывает совершенно другую сторону характера персонажа. Автор показывает, как он меняется внешне и внутренне, когда решается принести в дом свою покупку:

«С неделю Андрей Ерин, столяр маленькой мастерской при «Заготзерне», что в девяти километрах от села, чувствовал себя скверно, сам тоже злился, но обзывать вслух не смел.

Однако дни шли... Жена успокаивалась. Андрей ждал. Наконец решил, что — можно.

И вот поздно вечером (он действительно «втамывал» по полторы смены) пришел он домой, а в руках держал коробку, а в коробке, заметно, что-то тяжеленькое. Андрей тихо сиял.

Ему нередко случалось приносить какую-нибудь работу на дом, иногда это были небольшие какие-нибудь деревянные штучки, ящички, завернутые в бумагу, — никого не удивило, что он с чем-то пришел. Но Андрей тихо сиял. Стоял у порога, ждал, когда на него обратят внимание... На него обратили внимание.

— Чего эт ты, как... голый зад при луне, светисся?

— Вот... дали за ударную работу... — Андрей прошел к столу, долго распаковывал коробку... И, наконец, открыл. И выставил на стол... микроскоп. — Микроскоп.

— Для чего он тебе?

Тут Андрей Ерин засуетился. Но не виновато засуетился, как он всегда суетился, а как-то снисходительно засуетился.

— Луну будем разглядывать! — И захохотал. Сыныпятиклассник тоже засмеялся: луну в микроскоп.

У Андрея Ерина появилась великая цель — исследовать микробы и стать ученым:

«Ночью Андрей два раза вставал, зажигал свет, смотрел в микроскоп и шептал:

— От же ж собаки!.. Што вытворяют. Што они только вытворяют! И не спится им!

— Не помешайся, — сказала жена, — тебе ведь немного-то надо — тронешься.

— Скоро начну открывать, — сказал Андрей, залезая в тепло к жене. — Ты с ученым спала когда-нибудь? — Еще чего!

— Будешь. — И Андрей Ерин ласково похлопал супругу по мягкому плечу. — Будешь, дорогуша, с ученым спать...

В.М.Шукшин показывает, как жизнь деревенского жителя наполнилась совершенно новыми событиями:

«Вдвоем с сыном часами сидели они у микроскопа, исследовали. Рассматривали каплю воды из колодца, из питьевого ведра... Когда шел дождик, рассматривали дождевую капельку. Еще отец посылал сына взять пробы воды из лужицы... И там этих беленьких кишмя кишело».

Андрей Ерин, уподобляясь настоящему ученому, начинает проводить эксперименты: изучает не только состав воды на предмет наличия микробов, но и собственную кровь и кровь сына, пытается их уничтожить различным способом:

«Отец долго думал:

«Скипидаром?.. Не возьмет. Вогка-то небось покрепче... я же пью, а вон видел, што гелается в крове-то!»

— Давай спробуем кровь? — предложил сын.

Отец уколол себе палец иголкой, выдавил ярко-красную ягодку крови, стряхнул на зеркальце... Склонился к трубке и застонал.

— Хана, сынок, — в кровь пролезли! — Андрей Ерин распрямился, удивленно посмотрел вокруг. — Та-ак. А ведь знают, паразиты, лучше меня знают — и молчат!

— Кто? — не понял сын.

— Ученые. У их микроскопы-то получше нашего — все видят. И молчат. Не хотят расстраиывать народ. А чего бы не сказать? Может, все вместе-то и придумали бы, как их уничтожить. Нет, сговорились и молчат. Волнение, мол, начнется.

— Вогка в кровь, что ли, поступает?

— А куда же? С чего гуреет человек?

Эта новая жизнь изменила и самого персонажа, который стал совершенно другим: серьезным, сосредоточенным.

«Неделю, наверно, Андрей Ерин жил как во сне... Приходил с работы, тщательно умывался, наскоро ужинал... Косился на микроскоп...»

«В последнее время Андрею было не до выпивок, и он с удивлением обнаружил, что брезгует пьяными. Очень уж они глупо ведут себя и говорят всякие несуразные слова».

Разрешение конфликта в данном рассказе, как это характерно для произведений В.М. Шукшина, носит трагикомический эффект: жена узнает про обман с микроскопом, который исчезает из жизни Андрея Ерина, и он возвращается к прежней жизни, а прежде всего с горя напивается. Знание мировоззренческих установок писателя и его творческого почерка подготавливает нас к восприятию персонажа-чудика и той общей иронической тональности, которой освещено изображение основных событий.

Итак, в любом литературно-художественном произведении сознательно или бессознательно отображена творческая личность автора, особенности его творческого поведения и жизненной судьбы. Знание этих фактов представляет собой те предтекстовые, затекстовые пресуппозиции, без которых читатель не может полноценно понять замысел автора и осмыслить содержание текста.

2.2. Текст и действительность

Д. С. Лихачев в книге «Литература — реальность — литература» следующим образом формулирует двойную обусловленность текста реальностью: «В любом литературном явлении так или иначе многообразно и многообразно отражена и преображена реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов.

Литературное произведение распространяется за пределы текста. Оно воспринимается на фоне реальности и в связи с ней. Город и природа, исторические события и реалии быта — все это входит в произведение, без которых оно не может быть правильно воспринято. Реальность — как бы комментарий к произведению, его объяснение. Наиболее полное и конкретное восприятие нами прошлого происходит через искусство и больше всего через литературу. Но и лите-

ратура отчетливее всего воспринимается при знании прошлого и действительности. Нет четких границ между литературой и реальностью» (Лихачев, 1987, с. 221).

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

Образ мира в тексте обнаруживается на всех его уровнях: как на содержательном — идейно-тематическом, образном, в системе персонажей, тональности и пр., так и на структурно-композиционном, языковом. При этом следует отметить, что в репрезентации колорита эпохи участвуют различные языковые средства: и лексика, и грамматика (морфология и синтаксис), но доминируют при этом все-таки лексические средства. Вследствие этого, представляется, что филологический анализ текста на данном этапе его анализа ориентирован прежде всего на поиск лексических сигналов эпохи.

Обратимся к рассказу В. Аксенова «Победа», в котором изображено частное событие — игра в шахматы в купе скорого поезда двух пассажиров: известногоgrossмейстера и его случайного спутника Г.О. Это частное локальное в пространственном и временном отношении событие включено в широкий социальный контекст российской истории и охватывает период более двух десятилетий. С одной стороны, описывается событие, которое происходит в 60-е годы XX века, о чем говорит дата написания его — 1963 г. С другой стороны, В. Аксенов создает образ персонажа-философа, для которого настоящее и прошлое — неразличимы, он существует в уникальном хронотопе, состоящем из совмещенного, склеенного ряда событий разных эпох: довоенной, военной, послевоенной. Основной способ изображения подобного жизненного состояния — использование несобственно-прямой речи, внутренней речи персонажа, сопровождаемой авторским комментарием, которые сигнализируют именно этот тип восприятия действительности и отражают способность героя скользить во времени и пространстве. Например:

«Игра Г.О. поражала и огорчала grossмейстера. На левом фланге фигуры столпились таким образом, что образовался клубок шарлатанских кабалистических знаков. Весель левый фланг пропах уборной и хлоркой, кислым запахом казармы, мокрыми тряпками на кухне, а также тянуло из раннего детства касторкой и поносом».

Данный текстовый фрагмент представляет собой контаминацию авторской речи (начало фрагмента) и внутренней речи персонажа, лексика которой содержит прямое указание на период его жизни (детство) и на характерные атрибуты ее: хлорка, казарма, касторка и пр. Из данного контекста мы можем сделать предположение, что grossмейстер, вероятно, из офицерской семьи.

Мотив детства неоднократно повторяется в рассказе:

«Бурный летний праздник любви на поле не радовал и вместе с тем тревожил grossмейстера. Он чувствовал, что вскоре в центре произойдет накопление внешних логичных, но внутренне абсурдных сил. Опять послышится какофония и запахнет хлоркой, как в тех далеких проклятой памяти коридорах на левом фланге».

В рассказе есть прямые лексические указания — знаки эпохи, времени и пространства: Шахматный клуб на Гоголевском бульваре, фирменный знак «Дом Диора», Гонконг, зацветшая вода подмосковного пруда, море, человек в черной шинели с эсэсовскими молниями на петлицах, послевоенный неуют и др. В данном рассказе эти метки различных эпох обычно включаются в ряд слов, номинативные цепочки, конкретизирующие и характеризующие то или иное событие, кратко и емко передающие колорит эпохи. Например:

«Он начал атаку в центре, и, конечно, как и предполагалось, центр сразу превратился в поле бессмысленных и ужасных действий. Это была не-любовь, не-встреча, не-надежда, не-привет, не-жизнь. Гриппозный озноб и опять желтый снег, послевоенный неуют, все тело чешется. Черный ферзь в центре каркал, как влюбленная ворона, воронья любовь, кроме того, у соседей скребли ножом оловянную миску. Ничто так определенно не доказывало бессмысленность и призрачность жизни, как эта позиция в центре. Пора кончать игру».

Итак, используя различные языковые средства, прежде всего лексику и различные способы передачи внутренней речи (внутренний монолог, внутренний диалог, несобственно прямая речь, вкрапления внутренней речи персонажа), В. Аксенов на небольшом пространстве рассказа «Победа» (всего 6 стр.) изображает характерные черты российской действительности середины XX в. (от конца тридцатых годов до шестидесятых) в их нераздельности и неразличимости: главный персонаж рассказа существует одновременно в прошлом и настоящем.

В рассмотренном выше рассказе И.А. Бунина также изображаются разные исторические эпохи, но они четко разграничиваются, разводятся. В рассказе «В Париже» прошлое — это жизнь в России до революции, гражданская война, исход из России через Константинополь, настоящее — жизнь в Париже. Знаком разных эпох является прежде всего лексика, указывающая на конкретные эпохальные события. В рассказе «В Париже» главный герой — «бывший участник белого движения»;

«— Да, участвовал и в великой, и в гражданской войне.

— Это сразу видно. И, вероятно, генерал, — сказала она, улыбаясь.

— Бывший. Теперь пишу истории этих войн по заказам разных иностранных издательств...».

Автор подчеркивает в его внешности следы перенесенных страданий: «Только светлые глаза его смотрели с сухой грустью и говорил и держался он как человек, много испытавший в жизни».

Топонимы последовательно фиксируют разные периоды его жизни:

«Одно время он арендовал ферму в Провансе»; «Многие знали, что еще в Константинополе его бросила жена и что живет он с тех пор с постоянной раной в душе»; «Однажды, в сырой парижский вечер поздней осенью, он зашел пообедать в небольшую русскую столовую в одном из темных переулков возле улицы Пасси».

Следует подчеркнуть различия в изображении двух разных периодов жизни персонажа: прошлое рисуется преимущественно в эмоционально-оценочном освещении с указанием типичных обстоятельств и харак-

терных деталей, связанных с определенной эпохой («в Константинополе его бросила жена», «серая шинель на красной подкладке», «участник белого движения» и пр.), настоящее описано более подробно, используются активно топонимы, фиксирующие перемещение персонажа в пространстве: Прованс, Париж, метро *motte-Picquet*, синема «Etoile», квартира в Пасси, Монпарнас, кафе «Coupole».

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

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

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

2.3. Текст и культура.

Категория интертекстуальности

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

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

Ю. М. Лотману принадлежит цикл блестящих статей, посвященных семиотике культуры и рассмотрению текста как компонента семиотической культуры. В предисловии к этому циклу он так объясняет постановку проблемы: «Мы живем в мире культуры. Более того, мы находимся в ее толще, внутри нее, и только так мы можем продолжать свое существование... Сам человек

неотделим от культуры, как он неотделим от социальной и экологической сферы. Он обречен жить в культуре так же, как он живет в биосфере. Культура есть устройство, вырабатывающее информацию. Подобно тому как биосфера с помощью солнечной энергии перерабатывает неживое в живое (Вернадский), культура, опираясь на ресурсы окружающего мира, превращает не-информацию в информацию» (Лотман, 1992, с. 9).

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

Особенно активно в работах самых разных авторов исследуется категория интертекстуальности (Барт, Смирнов, Тодоров, Лукин, Ямпольский, Ю. Кристева и др.). Текст не автономен, его содержание и восприятие базируется на множестве межтекстовых и внетекстовых связей разного рода: смысл его насыщен множеством цитат, отсылок к другим текстам, непосредственно, в явном виде включенных в текст (явление «текста в тексте», прецедентных текстов) или скрытых неявных ассоциаций, порождаемых текстом. Именно эти связи составляют содержание категории интертекстуальности. Характер репрезентации интертекстуальности в литературно-художественном произведении различен, что порождает и разную степень насыщенности его интертекстами разного рода: от явной репрезентации (максимальная степень) до скрытой (минимальная степень). Учитывая это, М. Тростников предлагает различать соответственно 3 типа разновидностей интертекста: «1) прямое заимствование, цитирование, включение в поэтический текст высказывания, принадлежащего другому автору («Как хороши, как свежи были розы» — И. Мятлев, И. Тургенев, И. Северянин); 2) заимствование образа, некий намек на образный строй другого произведения («Не жалею, не зову, не плачу» С. Есенина и IV глава поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души»); 3) заимствование идеи, мирозерцания, способа и принципа отражения мира. Это наиболее трудновычленимое заимствование, которое подразумевает полное копирование чужеродной эстетики без использования идей другого автора в своем творчестве (так, поэтика В. Ма-

яковского представляет собой поэтику А. Рембо, механически перенесенную на русскую почву) (Тростников, 2001, с. 563 — 564).

Эта категория репрезентирует такое свойство текста, как его динамичность, взаимосвязь с другими текстами как по вертикали (историческая, временная связь), так и по горизонтали (сосуществование текстов во взаимосвязи в едином социокультурном пространстве). Анализ ее чрезвычайно важен для полноценной и адекватной интерпретации литературно-художественного произведения, так как глубина осмысления содержания текста напрямую зависит от уровня культурной компетенции читателя, его способности уловить и адекватно творческому замыслу уяснить межтекстовые интертекстуальные связи и порождаемые ими текстовые смыслы. Теория интертекстуальности позволила посмотреть на природу текста в общекультурной текстовой среде, так как, по утверждению Ю. Смирнова, «...интертекстуальность — это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, интер/ ... \ альности, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формулируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или предшествующей литературе» (Смирнов, 1985, с. 12). При подобном подходе мы наблюдаем парадоксальное совмещение текста и культуры (текстов культуры): во-первых, текст представляет собой атрибут культуры, включается в нее как ее составляющая, во-вторых, текст включает в себя опыт предшествующей и сосуществующей с ним культуры.

Очень хорошо это «онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его «вписанность» в процесс литературной эволюции», охарактеризовал в разных аспектах Ю. М. Лотман: «Подобно любому общему определению, понятие интертекстуальности может быть уточнено в разных аспектах. Так, в свете теории референции интертекстуальность можно определить как двойную референтную отнесенность текста (полиреферентность) к действительности и к другому тексту (текстам). С позиций теории информации интертекстуальность — это способность текста накапливать информацию не только за счет

непосредственного опыта, но и опосредованно, извлекаемая ее из других текстов. В рамках семиотики интертекстуальность может быть сопоставлена с сосюрвским понятием значимости, ценности (valeur), т. е. соотносённости с другими элементами системы. Если сравнивать интертекстуальность с типами отношений языковых единиц, то она соответствует деривационным отношениям, понимаемым как отношения между исходным и производным знаками, интертекстуальность может быть интерпретирована как «деривационная история» текста.

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

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

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

отсылка к ним, вообще оперирование прецедентными текстами в процессе коммуникации служат самым разнообразным целям» (Караулов, 1999, с. 44).

Прецедентные тексты, включенные в ткань литературно-художественных произведений, прежде всего выполняют различные текстовые функции. Так, в рассказе И.А. Бунина «В Париже» в качестве прецедентных текстов можно рассматривать французские пословицы и поговорки шуточного характера, которые активно употребляет в своей речи бывший русский генерал эмигрант Николай Платонович, который «арендовал ферму в Провансе, наслышался едких провансальских шуток и в Париже любил иногда вставлять их с усмешкой в свою всегда сжатую речь».

Шутки его чаще всего были связаны с характеристикой женщин, что объясняется следующим обстоятельством:

«Многие знали, что еще в Константинополе его бросила жена и что живет он с тех пор с постоянной раной в душе. Он никогда и никому не открывал тайны этой раны, но иногда невольно намекал на нее, — неприятно шутил, если разговор касался женщин:

— *Rien n'est plus difficile que de reconnaître un bon melon et une femme de bien*»

(Нет ничего более трудного, как распознать хороший арбуз и порядочную женщину);

— Нет, мерси, ни воды, ни вина с водой никогда не пью. *L'eau gate le vin comme la charette le chemin et la femme — l'ame* (Вода портит вино так же, как повозка дорогу и как женщина душу).

— *Qui se marie par amour a bonnes nuits et mauvais jours* (Кто женится по любви, тот имеет хорошие ночи и скверные дни).

Николай Платонович уместно и точно, по конкретному случаю сдобривает свою речь французскими пословицами. Например:

«Он был и растроган и хмурился, идя домой. «Я уже привыкла к вам...» Да, может быть, это и есть долгожданная счастливая встреча. Только поздно, поздно. *Le bon Dieu envoie toujours des culottes 'a ceux qui n'ont pas de derri'ere*

(Милостивый господь всегда дает штаны тем, у кого нет заду).

Этот факт говорит не только об особенностях психологического склада характера персонажа, его ироничности, способности пошутить, но и о своеобразии культурной компетенции эмигранта, глубоко усвоившего язык и мировосприятие иной культуры. Знание культурных ее концептов обнаруживается как раз в освоении и речевом использовании прецедентных текстов.

В рассказе В. Аксенова «Победа» они также используются для создания психологического портрета персонажей. Так, Г.О. — случайный спутник известного гроссмейстера на протяжении шахматной партии напевает широко известный романс на слова А. Н. Аммосова «Элегия»:

«Хас-Булат удалой, бедна саля твоя...» — на той же ноте тянул Г.О.»

«Дам кинжал, дам коня, дам винтовку свою...» — затянул он, погружаясь в стратегические размышления».

Автор не случайно строки этого романса (молодой князь обращается к старому мужу с просьбой отдать ему молодую жену, которая ему уже «отдалась до последнего дня И алахом клялась, Что не любит тебя!») вкладывает в уста персонажа, который, только увидев гроссмейстера, сразу же «загорелся немыслимым желанием немыслимой победы над гроссмейстером. «Мало ли что, — думал он, бросая на гроссмейстера лукавые узнающие взгляды, — мало ли что, подумаешь, хляк какой-то». Далекие, на первый взгляд, ситуации сближаются на ассоциативно-образной основе: в обоих произведениях изображена оппозиция молодости и старости, внешней красоты и внутреннего благородства. Молодой сильный человек желает подавить старого, овладеть тем богатством (талантом гроссмейстера — в рассказе, молодой женой — в романсе), которое он имеет. В рассказе В. Аксенова этот текстовый смысл репрезентируют строки романса, назойливое исполнение которых приводит к тому, что они проникают во внутренний мир гроссмейстера, в его подсознание, сливаются уже с другой ситуацией из его прошлого, все так же символизируя напористую враждебную силу:

«...Гроссмейстера вели по проходу среди затихшей толпы. Идущий сзади чуть касался его спины каким-то твердым предметом. Человек в черной шинели с

зэсовскими молниями на петлицах ждал его впереди. Шаг — полсекунды, еще шаг — секунда, еще шаг — полторы, еще шаг — две... Ступеньки вверх. Почему вверх? Такие вещи следует делать в яме. Нужно быть мужественным. Это обязательно? Сколько времени занимает надевание на голову вонючего мешка из рогожи? И так, стало совсем темно и трудно дышать, и только где-то очень далеко оркестр бравурно играл «Хас-Булат удалой».

Особенность проявления интертекстуальности данного рассказа в том, что в нем содержится много музыкальных ссылок разного рода, которые соотносятся с обоими персонажами. Можно сказать, что каждого персонажа характеризует своя мелодия, каждый напевает свой мотив. Так, для Г.О. — это мотив угрозы, он звучит и в напеваемом романсе, и присутствует еще в одном употребляемом им прецедентном тексте — «Еще не вечер»:

«— Да-а, качество я потерял, — сказал он гроссмейстеру, — но ничего, еще не вечер».

В контексте известного шлягера, который исполняет Л. Вайкуле, эта фраза выражает смысл надежды, намерения, неосуществленного, упущенных возможностей. Употребляясь в разговорной речи, так же как и в анализируемом рассказе, она чаще всего выражает угрозу.

Если во внутреннем мире Г.О. звучат мелодии близкой тональности, то богатство души гроссмейстера характеризует полифонизм, мелодическое многоголосие, отображающее, с одной стороны, его созерцательно-философскую сторону характера, с другой стороны, романтичность натуры, а также и ее сострадательность.

Как только начинается шахматная партия и гроссмейстер по опыту знает, что ему ни в коем случае нельзя показывать свое мастерство и следует пожалеть случайного спутника и дать ему возможность выиграть, внутри него начинает звучать нота жалости:

«Они быстро разыграли северный гамбит, потом все запуталось. Гроссмейстер внимательно глядел на доску, делая мелкие, незначительные ходы. Несколько раз перед его глазами молниями возникали возможные матовые трассы ферзя, но он гасил эти вспышки, чуть опуская веки и подчиняясь слабо гудящей внутри за-

нудливой жалостливой ноте, похожей на жужжание комара».

В следующем текстовом фрагменте интертексты используются для изображения романтичности натуры персонажа, для которой актуальными остаются юношеские привязанности:

«Гроссмейстер понял, что в этом варианте, в этот весенний зеленый вечер одних только юношеских мифов ему не хватит. Все это верно, в мире бродят славные гурачки — юнги Билли, ковбои Гарри, красавицы Мэри и Нелли, и бригадир поднимает паруса, но наступает момент, когда вы чувствуете опасную и реальную близость черного коня на поле в4. Предстояла борьба, сложная, тонкая, увлекательная, расчетливая. Впереди была жизнь».

Романтизм натуры молодых людей послевоенного времени, их надежды на счастливую будущую жизнь воплощала песня на слова П. Когана «Бригантина», которая считалась гимном студенческой молодежи. Именно ключевая фраза из этой песни, а также типичные для романтической литературы антропонимы используются автором для изображения романтичности характера главного героя рассказа. Но психологическая доминанта этого героя — склонность к размышлениям, философское отношение к жизни. Эта сторона его натуры связана с музыкой сложнейшего великого композитора — И. С. Баха:

«Нет, — подумал гроссмейстер, — ведь есть еще кое-что, кроме этого». Он поставил большую бобину с фортепьянными пьесами Баха, успокоил сердце чистыми и однообразными, как плеск волн, звуками, потом вышел из дачи и пошел к морю. Над ним шумели сосны, а под босыми ногами был скользкий и пружинистый хвойный настил.

Вспоминая море и подражая ему, он начал разбираться в позиции, гармонизировать ее. На душе вдруг стало чисто и светло. Логично, как баховская сода, наступил мат черным. Матовая ситуация тускло и красиво засветилась, завершенная, как яйцо. Гроссмейстер посмотрел на Г.О. Тот молчал, набычившись, глядя в самые глубокие тылы гроссмейстера. Мата своему королю он не заметил. Гроссмейстер молчал, боясь нарушить очарование этой минуты».

Следует отметить, что в этом рассказе мелодии сменяют друг друга в душе персонажей, соответствуя развитию сюжета, но если кульминацией состояния grossмейстера является чистое и светлое состояние его души в момент реальной победы, которой соответствует божественная музыка И. С. Баха, то в душе Г.О. в момент его мнимой фальшивой победы звучит иная музыка:

«— Шах, — тихо и осторожно сказал Г.О., двигая своего коня. Он еле сдерживал внутренний рев».

Внутреннее состояние восторга Г.О. от мнимой победы передает еще один интертекст — трансформированное великое высказывание А. С. Пушкина («Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!»):

«...Невероятно, залепил мат grossмейстеру! Невероятно, но факт! — захохотал он. — Ай да я! — Он шумливо погладил себя по голове».

Интертекстуальные связи, как мы уже отмечали выше, не всегда вербализуются прямо и непосредственно, они могут основываться на различных ассоциациях. Базовым для содержания данного рассказа является концепт «Игра» (шахматная и психологическая одновременно), который соотносит данное произведение со многими произведениями Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, В. Набокова и других авторов, включая этот рассказ В.Аксенова в парадигму произведений со сходной концептуально-содержательной информацией.

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

ГЛАВА 3

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Еще один существенный параметр любого текста — принадлежность его к определенному стилю и его жанровая оформленность. Закономерности организации текстов разных стилей изучаются прежде всего функциональной стилистикой, риторикой, а литературный жанр текста как исторически сложившийся тип литературного произведения, имеющий набор существенных признаков, эстетических качеств, передающий определенный тип событийной информации (трагические, исторические события, комические коллизии и пр.) является предметом изучения прежде всего литературоведения. Эти существенные параметры текста в общем виде должны быть охарактеризованы и при филологическом анализе текста на предварительном этапе его рассмотрения, так как его жанрово-стилевые особенности подготавливают читателя к восприятию определенного рода содержания.

Особенно это важно, когда сам автор определяет жанр своего произведения, настраивая читателя на восприятие текстовой информации в определенном жанровом регистре. Так, обратимся к рассмотренному выше произведению И.С. Тургенева «Морское плавание», которое определено им как стихотворение в прозе. Это жанровое определение символизирует сложность, многослойность его содержания: с одной стороны, прозаическим языком описывается частный случай (путешествие лирического героя на пароходе с обезьянкой), с другой стороны, эмоциональные переживания этого частного случая, лиризм описания, которые рождают в конце его философское обобщение, краткость формы сближают эту миниатюру с поэтически-

ми лирическими произведениями. Это необычное жанровое оформление произведения несет дополнительные смыслы, уяснив которые читатель еще до чтения текста должен подготовиться к восприятию лирико-философской информации.

Особо значимы для интерпретации текста те жанровые определения литературно-художественных произведений, которые полностью не укладываются в традиционную привычную жанровую систему. Возьмем, к примеру, рассказ В. Аксенова «Победа», жанр которого в подзаголовке определяется автором как «рассказ с преувеличениями». Подобная необычная конкретизация традиционного жанра сразу же создает определенную ироническую тональность и настраивает читателя на восприятие гротеска и гиперболизации событий. Определенную загадку для читателя представляет и то, что название рассказа дается автором в кавычках, что также порождает определенную двусмысленность. Обычно в кавычках зашифровывается обратный смысл. В данном случае читатель вправе ожидать повествования о событиях, в которых, вероятно, пойдет речь о победе-непобеде, мнимой победе, причем с преувеличением, что мы и обнаруживаем в данном рассказе: в нем повествуется о победе персонажа, именуемого Г.О., над известным гротеском, которая одновременно является и его нравственным поражением. Такое парадоксальное совмещение противоположных, оксюморонных смыслов при изображении одного события — характерная черта писателя В. Аксенова.

Наряду с традиционной концепцией литературных жанров в лингвистике последних лет активно развивается теория речевых жанров. Как утверждает В.В. Дементьев, «Понятие речевого/коммуникативного жанра является центральным теоретическим представлением одного из ведущих направлений изучения речи/коммуникации последней трети XX века — жанроведения (генологии, генристики). Современная антропологическая лингвистика опирается на понятие жанра как на один из наиболее эффективных объясняющих механизмов при рассмотрении ситуации использования языка, механизмов порождения и интерпретации речи. Теория речевых жанров является одной из немногих действующих на практике моделей комму-

никации, учитывающих такие важнейшие параметры, как ситуация и сфера общения, стиль, интенциональный фактор, форма речи, в том числе способы оформления начала и конца речи, передачи инициативы в диалоге, а также стратегии и тактики ведения коммуникации» (2000, с.153). Размышляя далее о соотносительности литературоведческого и речевого жанров и опираясь на работы М.М. Бахтина, В.В. Дементьев так объясняет их различие: «Главное отличие РЖ в понимании М.М. Бахтина от традиционного понятия «жанр» (например, в литературоведении) состоит в том, что у Бахтина это не просто тип однородных (или одноднородных) произведений литературы, а реплика, целое высказывание в диалоге (даже когда имеется в виду роман, повесть и т. д.). Он рассматривает РЖ в аспекте речевого общения — как факт социального взаимодействия людей, как соотношение и взаимодействие смысловых позиций. Именно диалогичность является определяющим признаком речевого жанра у Бахтина как единицы речевого общения и деятельности людей» (2000, с. 157 — 158).

Идеи жанроведения (см., например, работы М. М. Бахтина, М. Н. Кожинной) представляются плодотворными и перспективными для анализа литературно-художественных произведений. Речевые жанры неразрывно связаны со стилем, обусловлены им. Учитывая этот фактор, М. М. Бахтин стиль определял через жанр: «Органическая, неразрывная связь стиля с жанром ясно раскрывается и на проблеме языковых, или функциональных, стилей. По существу, языковые, или функциональные стили есть не что иное, как жанровые стили определенных сфер человеческой деятельности и общения. В каждой сфере бытуют и применяются свои жанры, отвечающие специфическим условиям данной сферы, этим жанрам и соответствуют определенные стили» (1979, с. 241). В свете этой теории литературно-художественное произведение рассматривается как речевой акт, речевая деятельность, что обусловлено эстетико-познавательной и коммуникативной природой текста. Именно М. М. Бахтину принадлежит идея речевых жанров. Формулируя сущность речевого жанра, он отмечал следующие их специфические особенности: «Использование языка осуществ-

ляется в форме единичных конкретных высказываний (устных и письменных) участников той или иной области человеческой деятельности. Эти высказывания отражают специфические условия и цели каждой такой области не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим композиционным построением. Все эти три момента — тематическое содержание, стиль и композиционное построение — неразрывно связаны в целом высказывании и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами» (1979, с. 327).

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

Крайнюю разнородность речевых жанров и связанную с этим трудность определения общей природы высказывания никак не следует преуменьшать. Особенно важно обратить здесь внимание на очень суще-

ственное различие между первичными (простыми) и вторичными (сложными) речевыми жанрами (это не функциональное различие). Вторичные (сложные) речевые жанры — романы, драмы, научные исследования разного рода, большие публицистические жанры и т. п. — возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) — художественного, научного, общественно-политического и т. п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям; например, реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни. Роман в его целом является высказыванием, как и реплики бытового диалога или частное письмо (он имеет с ними общую природу), но в отличие от них это высказывание вторичное (сложное)» (Бахтин, 1979, с. 327).

Высказанные достаточно давно идеи М. М. Бахтина только в последние годы стали активно обсуждаться и на их основе формируется новая наука — жанроведение. К настоящему времени в большей степени изучены первичные речевые жанры в типологическом освещении. Выявлено и описано в структурно-композиционном и содержательном освещении множество отдельных речевых жанров: ссора, утешение, уговоры, обвинение, спор, переговоры, лесть, болтовня, комплимент, просьба, совет, приветствие, угроза и мн. др. Но до сих пор не получила развития в полной мере концепция сложных комплексных речевых жанров, что особенно важно для исследования литературно-художественных текстов как вторичных сложных жанров, вбирающих в себя и гармонически организующих в соответствии с замыслом и концепцией множество разнообразных первичных жанров.

Каждое литературно-художественное произведение является сложным речевым жанром, который представляет собой уникальную структуру и компонентами которого могут быть различные простые речевые жанры, единая целостность которых обладает определенным композиционным смыслом. Эту целостность можно было бы обозначить как внутрижанровую структуру. Кроме того, надо учитывать диалогическую природу литературно-художественных произведений, их многоголосие, полифонизм (М. М. Бахтин), обусловленные прежде всего двумя глобальными антропоцентрами текстов: образом автора и образом персонажа (системой образов персонажей).

Так, например, в упомянутом выше рассказе В. Аксенова многоголосие создается речевыми партиями автора-повествователя и двух персонажей: grossмейстера и его спутника — пассажира, который именуется по инициалам Г.О. («Спутник высунулся из купе, кликнул проводницу, появились шахматы, он схватил их слишком поспешно для своего равнодушия, высыпал, взял две пешки, зажал их в кулаки и кулаки показал grossмейстеру. На выпуклости между большим и указательным пальцами левого кулака татуировкой было обозначено «Г.О.»). В авторской речи доминирует информативный речевой жанр, характерный для прозы, в двух основных разновидностях: речевой жанр повествования (сообщения) и описания. Об основном событии рассказа автор информирует в первом же абзаце, состоящем из одной фразы: «В купе скорого поезда grossмейстер играл в шахматы со случайным спутником».

Второй абзац представляет собой переплетение авторской речи и речи персонажа: автор сообщает о невероятном желании случайного спутника одержать победу над grossмейстером, которое во внутренней речи персонажа оформляется по модели экспрессивного оценочного речевого жанра с негативной оценкой grossмейстера:

«Этот человек сразу узнал grossмейстера, когда тот вошел в купе, и сразу загорелся немыслимым желанием немыслимой победы над grossмейстером. «Мало ли что, — думал он, бросая на grossмейстера лукавые узнающие взгляды, — мало ли что, подумаешь, хляк какой-то».

Простые речевые жанры, представляющие реплики персонажей, трансформируются в составе целого литературного произведения как сложного речевого жанра и представляют собой совокупность речевых жанров, выполняющих различные текстовые функции, в данном рассказе — прежде всего функцию психологической характеристики персонажей.

Двух персонажей объединяет основной в данном тексте речевой жанр беседы, инициатором которой всегда является спутник grossмейстера Г.О. При этом беседа в зависимости от интенций персонажа и темы имеет несколько жанровых разновидностей.

Начинается знакомство персонажей в беседе, имеющей характер речевого жанра просьбы:

«Когда поезд тронулся, спутник grossмейстера с наивной хитростью потянулся и равнодушно спросил:

— В шахматешки, что ли, сыграем, товарищ?

— Да, пожалуй, — пробормотал grossмейстер».

Инициатором беседы в данном рассказе всегда является пассажир Г.О., который мотивирует свое поведение, желание общаться и сыграть партию в шахматы с известным grossмейстером, используя речевой жанр объяснения:

«— Время-то надо убить, правда? В дороге шахматы — милое дело, — добродушно приговаривал Г.О., расставляя фигуры».

Беседа персонажей, которые не имеют ничего общего, постепенно преобразуется в жанр ничего не значащей болтовни:

«— Отдаете лады? — спросил Г.О.

— Что поделаешь.

— Жертвуете лады ради атаки? Угадал? — спросил Г.О., все еще не решаясь поставить коня на желанное поле.

— Просто спасаю ферзя, — пробормотал grossмейстер.

— Вы меня подлавливаете? — спросил Г.О.

— Нет, что вы, вы сильный игрок».

В следующем диалоге содержательно ничего не меняется, только появляется эмоциональная тональность, и беседа из нейтральной переходит в разряд оценочной: эмоциональная оценка происходящего осуществляется с различных позиций:

«— Ловко вы у меня отыграли лады, а я прохлопал, — пробасил Г.О., лишь последним словом выдав свое раздражение.

— Простите, — тихо сказал гроссмейстер. — Может быть, вернете ходы?

— Нет-нет, — сказал Г.О., — никаких поблажек, очень вас умоляю».

Как видим, в голосе Г.О. звучит раздражение, а в подтексте высказываний гроссмейстера — грусть и сожаление. Автор показывает нам, как раздражение у спутника гроссмейстера Г.О. постепенно нарастает, что проявляется, во-первых, в желании унижить гроссмейстера и в навязывании беседы на тему еврейства всех шахматистов. Речевой жанр пустой болтовни сменяется беседой на достаточно острую тему, которую навязывает своему собеседнику Г.О., желая косвенно оскорбить его национальное достоинство:

«— Вот интересно: почему все шахматисты — евреи? — спросил Г.О.

— Почему же все? — сказал гроссмейстер. — Вот я, например, не еврей.

— Правда? — удивился Г.О. и добавил: — Да вы не думайте, что я это так. У меня никаких предрассудков на этот счет нет. Просто любопытно.

— Ну, вот вы, например, — сказал гроссмейстер, — ведь вы не еврей.

— Где уж мне! — пробормотал Г.О. и снова погрузился в свои секретные планы».

Во-вторых, это проявляется в том, что сразу же после этой беседы автор приводит впервые внутренний монолог Г.О., выстроенный в речевом жанре угрозы: «Если я его так, то он меня так, — думал Г.О. — Если я сниму здесь, он снимет там, потом я хожу сюда, он отвечает так... Все равно я его добыю, все равно доломаю. Подумаешь, гроссмейстер-балетмейстер, жила еще у тебя тонкая против меня. Знаю я ваши чемпионаты: договариваетесь заранее. Все равно я тебя задавлю, хоть кровь из носа!».

Эта же угроза еще раз дублируется в следующем сразу же за приведенным выше внутренним монологом устным высказывании Г.О., но в свернутом неявном виде:

«— Да-а, качество я потерял, — сказал он гроссмейстеру, — но ничего, еще не вечер».

Кульминацией шахматной игры двух персонажей является ситуация, когда опытный мастер игры — гроссмейстер наносит поражение своему сопернику, который этого не замечает и, продолжая играть, объявляет о своей победе.

«Матовая ситуация тускло и красиво засветилась, законченная, как яйцо. Гроссмейстер посмотрел на Г.О. Тот молчал, набывчившись, глядя в самые глубокие тылы гроссмейстера. Мата своему королю он не заметил. Гроссмейстер молчал, боясь нарушить очарование этой минуты».

— Шах, — тихо и осторожно сказал Г.О., двигая своего коня. Он еле сдерживал внутренний рев»...

— Шах, — еще раз сказал Г.О., переставляя своего коня, и с мучительным вожделением глотнул воздух»...

— Мат! — как медная труба, вскрикнул Г.О.

— Ну вот видите, — пробормотал гроссмейстер, — поздравляю!

— Уф, — сказал Г.О., — уф, ух, прямо запарился, прямо невероятно, надо же, черт возьми! Невероятно, залепил мат гроссмейстеру! Невероятно, но факт! — захохотал он. — Ай да я! — Он шутливо погладил себя по голове. — Эх, гроссмейстер вы мой, гроссмейстер, — зажуужжал он, положил лапони на плечи гроссмейстера и гружески нажал, — милый вы мой молодой человек... Нервишки не выдержали, да? Сознайтесь!

— Да-да, я сорвался, — торопливо подтвердил гроссмейстер».

Как видим, В. Аксенов в этот диалог персонажей включает высказывания разных речевых жанров: состояние Г.О. в момент мнимой «победы» характеризуется по нарастающей от высказываний информативного жанра до оценочного жанра, в которых используется как оценочный рефлексив (Г.О. говорит о своих чувствах и оценивает себя в ситуации игры), так и оценочный регулятив, когда Г.О. жалеет и сочувствует гроссмейстеру, в речи которого в данном диалоге используется речевой жанр этикетного поздравления.

Если в создании образа Г.О. автор использует описание произнесенной речи персонажа, представляющей высказывания, оформленные в масках различных речевых жанров: просьба, беседа, пустая болтовня, угроза, оценочный рефлексив и оценочный регулятив,

то образ гроссмейстера создается иначе. Это обусловлено в первую очередь психологическим различием персонажей: случайный спутник гроссмейстера — типичный «крутой», тип наглого, поверхностно образованного человека, легко узнаваемый по внешним признакам: «Он тоже сразу узнал тип этого человека. Порой из окон Шахматного клуба на Гоголевском бульваре он видел розовые крутые лбы таких людей». Вследствие этого в создании образа этого персонажа автор преимущественно использует перечисленные выше речевые жанры.

Гроссмейстер же — совершенно другой тип человека: тонкий, ранимый, глубоко образованный и с памятью в сердце о пережитых в юности трагических событиях. Если в портретном описании Г.О. имеется только одна деталь, повторяющаяся в тексте дважды, — розовый крутой лоб, то портрет гроссмейстера отличается психологической точностью и конкретностью описания:

«Гроссмейстер был воплощенная аккуратность, воплощенная строгость одежды и манер, столь свойственная людям, неуверенным в себе и легкоранимым. Он был молод, одет в серый костюм, светлую рубашку и простой галстук. Никто, кроме самого гроссмейстера, не знал, что его простые галстуки помечены фирменным знаком «Дом Диора». Эта маленькая тайна всегда как-то согревала и утешала молодого и молчаливого гроссмейстера. Очки также довольно часто выручали его, скрывая от посторонних неуверенность и робость взгляда. Он сетовал на свои губы, которым свойственно было растягиваться в жалкой улыбочке или вздрагивать. Он охотно закрыл бы от посторонних глаз свои губы, но это, к сожалению, пока не было принято в обществе».

Если игра в шахматы с гроссмейстером для его случайного спутника — попытка самоутверждения и одновременно унижения опытного мастера, то для гроссмейстера — это психологически привычная для него игра в поддавки с неопытным самоуверенным человеком из жалости, снисхождения. Главное для гроссмейстера — не дать себе выиграть. Автор так характеризует эту игровую ситуацию: «Гроссмейстер внимательно глядел на доску, делая мелкие, незначи-

тельные ходы. Несколько раз перед его глазами молниями возникали возможные матовые трассы ферзя, но он гасил эти вспышки, чуть опуская веки и подчиняясь слабо гудящей внутри занудливой жалостливой ноте, похожей на жужжание комара».

Своеобразие психологического характера персонажа определяет репертуар речевых жанров, используемых автором для создания его образа. Если в анализируемом рассказе пассажир Г.О. является инициатором коротеньких бесед, пустой болтовни и в его речевой партии доминирует произнесенная речь, то доминанта речевой партии гроссмейстера — внутренняя речь в самых разных ее конструктивных проявлениях.

«— Ведь вы гроссмейстер такой-то? — спросил Г.О.

— Да, — подтвердил гроссмейстер.

— Ха-ха-ха, какое совпадение! — воскликнул Г.О.

«Какое совпадение? О каком совпадении он говорит? Это что-то немыслимое! Могло ли такое случиться? Я отказываюсь, примите мой отказ», — панически быстро подумал гроссмейстер, потом догадался, в чем дело, и улыбнулся.

— Да, конечно, конечно.

— Вот вы гроссмейстер, а я вам ставлю вилку на ферзя и лады, — сказал Г.О. Он поднял руку. Конь-провокактор повис над доской.

«Вилка в зад, — подумал гроссмейстер. — Вот так вилочка! У гедушки была своя вилка, он никому не разрешал ею пользоваться. Собственность. Личная вилка, ложка и нож, личные тарелки и пузырек для мокроты. Также вспоминается «лирная» шуба, тяжелая шуба на «лирном» меху, она висела у входа, гед почти не выходил на улицу. Вилка на гедушку и бабушку. Жалко терять стариков».

В приведенном диалоге имеется два включения внутренней речи гроссмейстера, первое из них представляет собой речевой жанр эмоциональной оценки происходящего, включенный в виде комментария в диалог, прерывающий его. Второй более развернутый монолог персонажа представляет собой контаминацию трех речевых жанров: первый — оценочное высказывание по поводу развития игры на шахматном поле, второй — описание картинки из детства, представляющее цепь ассоциаций, которое завершается сентен-

цией «Жалко терять стариков», которое можно квалифицировать как речевой жанр афоризма. В совокупности они отображают характер мышления персонажа, склонного к философским размышлениям, в сознании которого одновременно существует настоящее и прошлое, которое не отпускает его и заставляет возвращаться к его событиям, чувствам, зрительным и осязательным ощущениям вновь и вновь. Для отображения подобного уникального психолого-интеллектуального состояния автор использует и такую сложную композиционно-речевую форму речи, как несобственно-прямая речь, где границы речевых жанров размываются, формально никак не маркируются.

Это может быть переплетение речевого жанра описания происходящего события с авторской позиции и речевого жанра описания прошлого и его эмоциональной оценки с внутренней точки зрения персонажа.

«Игра Г.О. поражала и огорчала гроссмейстера. На левом фланге фигуры столпились таким образом, что образовался клубок шарлатанских кабалистических знаков. Весь левый фланг пропах уборной и хлоркой, кислым запахом казармы, мокрыми тряпками на кухне, а также тянуло из раннего детства касторкой и поносом».

Само отношение к прошлому у персонажа неоднозначное, что отражает семантика оценочных речевых жанров: наряду с негативной присутствует и положительная оценка прошлого, ностальгия по тому, что бывает в детстве и юности:

«Г.О. сделал свою заветную «вилку». Гроссмейстер спрятал ферзя в укромный угол за террасой, за полуразвалившейся каменной террасой с резными подгнившими столбиками, где осенью пахло прелыми кленовыми листьями. Здесь можно отсидеться в удобной позе, на корточках. Здесь хорошо; во всяком случае, самолюбие не страдает. На секунду привстав и выглянув из террасы, он увидел, что Г.О. снял ладыю». В данном текстовом фрагменте мы наблюдаем контаминацию речевого жанра повествования (голос автора) и речевого жанра описания и оценки (голос персонажа).

Характеризуя в целом жанрово-стилевую организацию рассказа В. Аксенова «Победа», надо в заключение отметить чрезвычайную сложность его жанро-

вой организации как в свете традиционной концепции жанра (это рассказ, но рассказ необычный — рассказ с преувеличениями), так и в свете теории речевых жанров, ибо в формировании содержания этого рассказа и в создании образа автора и образов персонажей в нем используются различные первичные речевые жанры в самых разных композиционных сочетаниях.

Содержание литературно-художественного произведения, особенности его сюжета, индивидуального стиля автора во многом определяют выбор речевых жанров и их комбинаторику в условиях литературно-художественной коммуникации. Так, если мы обратимся к анализу внутрижанровой структуры рассказа И.А. Бунина «В Париже», то обнаружим совсем другие приоритеты как в самом выборе речевых жанров, так и в их иерархии.

В рассказе доминируют два речевых жанра (с учетом их частных разновидностей): информационный жанр в авторской речи и беседа — в речи персонажей. В тексте они дополняют друг друга, но внутритекстовая их композиционная структура имеет следующие особенности: начало рассказа — доминанта: авторское описание; основная часть рассказа — доминанта: диалог персонажей, сопровождаемый авторским комментарием; конец рассказа — доминанта: авторское описание.

Авторские описания целиком посвящены освещению психологического состояния персонажей, их портретным характеристикам, окружающей их обстановки.

Речь персонажей в жанровом отношении более разнообразна и целиком отражает развитие сюжета рассказа.

Начинается общение персонажей с их знакомства, поэтому естественным является использование этикетных речевых жанровых структур:

— *Bonsoir, monsieur*, — сказала она приятным голосом

Она показала ему так хороша, что он смутился и неловко ответил:

— *Bonsoir... Но вы ведь русская?*

— *Русская. Извините, образовалась привычка говорить с гостями по-французски.*

Знакомство персонажей происходит в кафе, поэтому естественной является ситуация заказа блюд. Данную ситуацию отображает речевой жанр совета:

«— Нет, тут столько всего... Вы уж сами посоветуйте что-нибудь.

Она стала перечислять заученным тоном:

— Нынче у нас щи флотские, битки по-казацки... можно иметь отбивную телячью котлетку или, если желаете, шашлык по-карски...

— Прекрасно. Будьте добры дать щи и битки».

Особенность композиционного сцепления речевых жанров в этом рассказе проявляется в том, что их последовательность повторяется, следует как бы по кругу, но каждый раз с усилением эмоционального компонента и с желанием больше узнать друг о друге.

Вторая встреча также начинается с этикетного речевого жанра приветствия, жанра знакомства и речевого жанра совета по поводу заказа блюд.

РЖ приветствия:

«— Добрый вечер. Приятно, что вам у нас понравилось.

Он весело приподнялся:

— Доброго здоровья. Очень понравилось».

РЖ знакомство:

«Как вас величать прикажете?

— Ольга Александровна. А вас, позвольте узнать?

— Николай Платонович.

Они пожали друг другу руки».

РЖ «совет»:

«...она подняла блокнот:

— Нынче у нас чудный рассольник. Повар у нас замечательный, на яхте у великого князя Александра Михайловича служил.

— Прекрасно, рассольник так рассольник...».

Далее в тексте следует несколько диалогов персонажей в речевом жанре беседы, в которых они продолжают знакомиться друг с другом ближе и стремятся как можно больше узнать друг о друге. Инициатором бесед сначала является Николай Платонович, которого прежде всего интересует, есть ли у нее муж, дети и с кем она живет. Некоторые вопросы он и она задают прямо:

«— Вы замужняя?

— Да.

— А муж ваш что делает?

— Работает в Югославии. Бывший участник белого движения. Вы, вероятно, тоже?

— Да, участвовал и в великой и в гражданской войне.

— Это сразу видно. И, вероятно, генерал, — сказала она, улыбаясь.

— Бывший. Теперь пишу истории этих войн по заказам разных иностранных издательств... Как же это вы одна?

— Так вот, одна».

Иногда используются косвенные речевые акты, различные уловки. Так, Николай Платонович, желая узнать, есть у нее дети, прямо об этом не спрашивает, а использует речевую уловку — дает совет относительно их:

«Уложите детей, — улыбаясь, сказал он, чтобы узнать, нет ли у нее ребенка, — и приезжайте.

— Слава богу, этого добра у меня нет, — ответила она и плавно понесла от него тарелки».

Как только герои узнают друг о друге все, что их волнует, и обнаруживают, что оба они несчастные одинокие люди, они воспринимают свою встречу как долгожданно-счастливую, открывают друг другу свои сердца и душу. В рассказе на смену этикетных речевых жанров, жанров совета и знакомства в их речевых партиях появляется речевой жанр монолога-исповеди:

«— Вы одна или с какой-нибудь подругой живете?

— Одна. В сущности, ужасно. Отельчик чистый, теплый, но, знаете, из тех, куда можно зайти на ночь или на часы с девицей... Шестой этаж, лифта, конечно, нет, на четвертом этаже красный коврик на лестнице кончается... Ночью в дождь страшная тоска. Раскроешь окно — ни души нигде, совсем мертвый город, бог знает где-то внизу один фонарь под дождем... А вы, конечно, холостой и тоже в отеле живете?

— У меня небольшая квартирка в Пасси. Живу тоже один. Давний парижанин. Одно время жил в Провансе, снял ферму, хотел удалиться от всех и от всего, жить трудами рук своих — и не вынес этих трудов. Взял в помощники одного казака, оказался пьяница, мрачный, страшный во хмелю человек, завел кур, кроликов — дох-

нут, мул однажды чуть не загрыз меня — очень злое и умное животное... И, главное, полное одиночество. Жена меня еще в Константинополе бросила.

— Вы шутите?

— Ничуть. История очень обыкновенная. *Qui se marie par amour a bonne nuits et mauvais jours*. А у меня даже и того и другого было очень мало. Бросила на второй год замужества.

— Где же она теперь?

— Не знаю...

— Да, вам, верно, очень одиноко, — сказала она.

— Да. Но что ж, надо терпеть».

Монологи-исповеди следуют друг за другом, сначала исповедуется Ольга Александровна, затем — Николай Платонович. Обе исповеди — о полном одиночестве, порождающем страшную тоску, скуку и безысходность.

Речевой жанр откровенной беседы с включением исповедальных признаний персонажей еще раз повторится в речевых партиях героев. Тема беседы — любовные встречи прошлого:

«— Но скажите правду, — говорила она, шепотками снимая с кончика языка крошки табаку, — ведь были же у вас встречи за эти годы?

— Были. Но вы догадываетесь, какого рода. Ночные отели... А у вас?

Она помолчала:

— Была одна очень тяжелая история... Нет, я не хочу говорить об этом. Мальчишка, сутенер в сущности... Но как вы разошлись с женой?

— Постыдно. Тоже был мальчишка, красавец греченок, чрезвычайно богатый. И в месяц, два не осталось и следа от чистой, трогательной девочки, которая просто молилась на белую армию, на всех нас. Стала ужинать с ним в самом дорогом кабаке в Пера, получать от него гигантские корзины цветов... «Не понимаю, неужели ты можешь ревновать меня к нему? Ты весь день занят, мне с ним весело, он для меня просто милый мальчик и больше ничего...» Милый мальчик! А самой двадцать лет. Нелегко было забыть ее — прежнюю, екатеринодарскую...».

Писатель интересно использует речевой жанр оценки в функции создания образов героев. Формиро-

вание любовного влечения Николая Платоновича к Ольге Александровне, основанное на чувстве эстетического восхищения и психологии ожидания счастья показано постепенно в двух речевых партиях: авторском описании внутренних переживаний героя и в его внутренней речи, передаваемой обычно конструкцией несобственно-прямой речи. Эмоция восхищения красотой героини появляется при первой же их встрече:

«Она показалась ему так хороша, что он смутился...»

Николай Платонович внимательно изучает Ольгу Александровну и одновременно с красотой отмечает и ее благородное происхождение:

«...Руки у нее были очень белые и благородной формы, платье поношенное, но, видно, из хорошего дома»;

«Он опять взглянул на нее: очень красив белый передник с прошивками на черном платье, красиво выдаются под ним груди сильной молодой женщины... полные губы не накрашены, но свежи, на голове простая свернутая черная коса, но кожа на белой руке холеная, ногти блестящие и чуть розовые, — виден маникюр...»;

«Он посмотрел ей вслед — на то, как ровно она держалась, как колебалось на ходу ее черное платье... — Да, вежливость и безразличие, все повадки и движения скромной и достойной служащей».

Николай Платонович вслух не выражает своего восхищения Ольгой Александровной, его чувства глубоко спрятаны внутри. В отличие от него Ольга Александровна первая открывается ему, при этом в рассказе совсем не используется лексика любви, так как речь в нем идет о более сложных чувствах. Эту функцию выполняет РЖ «признание»:

«Это странно, но я уж как-то привыкла к вам».

Это признание косвенно говорит о возникшем чувстве близости, желании встречаться и быть вместе. Не случайно, подхватывая его с благодарностью, Николай Платонович упоминает счастье:

«Он благодарно взглянул на нее и покраснел:

— И я к вам. Знаете, на свете так мало счастливых встреч».

Еще раз эта тема дублируется в его внутреннем диалоге-размышлении:

«Он был и расстроган и хмурился, идя домой. «Я уже привыкла к вам...» Да, может быть, это и есть долгожданная счастливая встреча. Только поздно, поздно».

Как мы отметили выше, речевой жанр оценки (прежде всего — восхищения) встречается в речевой партии героя в скрытой форме в начале произведения, этот же жанр встречается в речевой партии Ольги Александровны ближе к развязке рассказа в явном вербализованном виде:

«— Бедный! — сказала она, сжав его руку»;

«— Нет, дорогой мой, — сказала она»;

«— Пейте, милый, а я пойду разденусь».

В заключение следует отметить, что многоголосие этого рассказа (этикетные приветствия, советы, беседы, исповеди, оценочные речевые жанры, признания, мольба и пр.) складывается из совокупности речевых партий его персонажей и отражает ту жизненную коллизию, которая в нем изображена.

Каждое отдельное литературное произведение представляет собой уникальную внутрижанровую речевую структуру. Так, в рассказе В. М. Шукшина «Микроскоп» эту структуру организуют речевые жанры «описание», «повествование», «объяснение», «ссора», «жалоба», «угроза», «размышление», «просьба» и др. Доминантой в их иерархии являются речевой жанр ссоры и речевой жанр дискуссии, что связано с содержанием рассказа, в котором его персонаж Андрей Ерин тайно от жены на скопленные семейные деньги покупает микроскоп, чтобы уподобиться ученому и изобрести средство уничтожения микробов. Приведем текстовые фрагменты, иллюстрирующие эти речевые жанры.

Речевой жанр ссоры является сложным, комплексным (М. Ю. Федосюк). В анализируемом рассказе этот РЖ включает в свою структуру первичные речевые жанры угрозы, оскорбления, оценочные регулятивы:

«— Ну, не-ет!! — взревела она. — Ухмыляться ты теперь долго не будешь! — И побежала за сковородником. — Месяцев девять, га!»

Он схватил с кровати подушку — отражать удары. (Древние только форсили своими сверкающими щитами. Подушка!) Они закружились по комнате...

— Подушку-то, подушку-то марашь! Самой стирать!

— Выстираю! Выстираю, кривоносик! А два ребра мои будут! Мое! Мое!

— По рукам, слушай!

— От-теньки-коротеньки!.. Кривенькие носики!

— По рукам, зараза! Я ж завтра на бюлительню сяду! Тебе же хуже!..

— Садись!

— Тебе же хуже!

— Пускай!

— Ой!

— От так!

— Ну будет?

— Нет, дай я натешусь! Дай мне душеньку отвести, скважина ты кривоносая! Дятел... — Тут она изловчилась и больно достала его по голове. Немножко сама испугалась...»

В любой ссоре есть обиженные и виноватые. В рассказе В. М. Шукшина чувствует себя обиженной жена Андрея Ерина — Зоя, которая в кульминационный момент ссоры перестает бить мужа и начинает выть, «да с причетом, с причетом»:

— Ох, да за што же мне долюшка така-ая-а?.. Да копила-то я их копила!.. Ох, да лишний-то раз кусочка белого не ела-а!.. Ох, да и детушкам своим пряничка сладкого не покупала!.. Все берегла-то я, берегла, скважина ты кривоносая-а! Ох-х!... Каждую-то копеечку откладывала да раговалась: будут у моих детушек к зиме шубки теплые да нарядные! И будут-то они ходить в школу не рваные да не холодные!»

Но основная составляющая ссоры — угроза и оскорбления:

«...— Ох, скважина ты, скважина...

— Да будет тебе! Заладила: скважина, скважина...

— Кто же ты?

— Што теперь сделаешь?

— Будешь теперь в две смены работать, скважина! Ты у нас худой будешь... Ты у нас выпьешь теперь читушку после бани, выпьешь! Сырой водички из колодца...

— Нужна она мне, читушечка. Без нее обойдусь.

— Ты у нас пешком на работу ходить будешь! Ты у нас покатаешься на автобусе.

Тут он удивился:

— В две смены работать и — пешком? Ловко...

— Пешком! Пешком — туда и назад, скважина! А где, так ишо побежишь — шток не опоздать. Отольются они тебе, эти денюжки, вспомнишь ты их не раз».

Текстовые функции этого РЖ в данном рассказе — создание психологической характеристики персонажей: Андрея Ерина и его жены Зои. Инициатором ссоры выступает Зоя, которая привычными жестами мутзит своего мужа сковородой, оскорбляет его и угрожает ему, Андрей Ерин только защищается. В этом привычном для персонажей «поединке» более агрессивна супруга, а Андрей Ерин проявляет слабость характера, терпимость, смирение.

Совокупность речевых жанров данного рассказа отражает современную разговорную речь и интонацию сельского жителя, с одной стороны, с другой стороны, она окрашена иронической тональностью, свойственной рассказам В. М. Шукшина.

Итак, характеризуя то или иное литературно-художественное произведение, нужно учитывать его жанрово-стилевую организацию в широком, традиционном смысле, а также рассматривать его как внутрижанровую речевую структуру, анализируя внутреннюю структурированность как сложного речевого жанра, обладающего спецификой композиционного сцепления различных простых речевых жанров.

Глава 4

СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА И ЕГО АНАЛИЗ

4.1. Аспекты изучения семантики текста.

Понятие семантического пространства текста

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

Рассмотрение текста как семантической структуры выдвигает проблему сегментации содержания текста, а для классификации кванта информации текста предлагаются различные термины, в том числе и термин «смысл», который пока еще не имеет однозначного толкования в научной литературе. По мнению ряда

исследователей текста, «смысл литературного произведения возникает из всей суммы контекстов» (см.: Поляков, 1978, с. 21). Наряду с подобной интерпретацией есть точка зрения, дифференцирующая смысл и содержание художественного текста. Так, И. Р. Гальперин считает целесообразным рассматривать содержание как совокупность смыслов, представляющую собой некое завершенное целое (Гальперин, 1982, с. 42; см. также: Новиков, 1983, с. 110). По его мнению, «смысл нечленим, содержание членимо. Содержание обычно неповторимо... Смысл может повторяться» (Гальперин, 1982, с. 110).

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

Как показано в ряде исследований, в тексте обнаруживается иерархия семантических слагаемых, «он существует как иерархическое единство, разбивающееся на все более дробные составные части» (Адмони, 1985, с. 64; см. также: Звегинцев, 1980, с. 17). Иерархию семантических компонентов содержания текста И. В. Арнольд предлагает рассматривать как одну из форм упорядоченности текста, которая «не только указывает иерархию, она создает эстетический эффект, облегчает восприятие» (Арнольд, 1974, с. 29). Методика установления степеней значимости семантических компонентов текста, методика определения их иерархии пока еще глубоко и однозначно не разработана. В то же время в концепции семантической структуры текста есть устойчивые представления о значимости отдельных макрокомпонентов содержания текста. Так, по общепринято-

му мнению, вершину иерархии семантических компонентов содержания текста составляет индивидуально-авторская концепция мира, ибо любое произведение представляет собой субъективный образ объективного мира действительности. Это универсальная черта любой индивидуальной картины мира, которая всегда «несет в себе черты своего создателя» (Постовалова, 1988, с. 48). В этом заключается парадоксальный секрет художественного текста: отображая действительность, художник обнаруживает себя, и наоборот, выражая свои думы и чаяния, он отображает мир и себя в мире. В результате этого плоть художественного произведения, отторгнутая материально от своего создателя, в то же время несет на себе его печать. Она, как двуликий Янус, имеет лицо создателя (образ автора) и лик объективной действительности (образ мира).

В последние годы под влиянием антропологической и когнитивной лингвистики принципиально изменилось, усложнилось и обогатилось представление о семантической организации художественного текста. Вследствие этого текст понимается одновременно «как двухмерная структура, образуемая в результате использования авторами специфической системы кодифицирования, как разновидность речевого акта, т. е. акта коммуникации между автором (адресантом) и читателем (адресатом)» (Молчанова, 1988, с. 11). Подобный подход обуславливает особенность интерпретации семантики текста, которую, как неоднократно подчеркивает А. И. Новиков, «составляет мыслительное образное образование, которое соответствует непосредственному результату понимания. Этот результат существует в виде той информации, которая возбуждается в интеллекте непосредственно под воздействием совокупности языковых средств, составляющих данный текст, а также той информации, которая привлекается для его понимания» (Новиков, 1983, с. 33).

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

разновидностей текстового пространства и анализируют их различия.

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

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

Итак, семантическое пространство текста — это ментальное образование, в формировании которого участвует, во-первых, само словесное литературное произведение, содержащее обусловленный интенцией автора набор языковых знаков — слов, предложений, сложных синтаксических целых (виртуальное про-

странство); во-вторых, интерпретация текста читателем в процессе его восприятия (актуальное семантическое пространство).

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

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

ность манифестировать дополнительную информацию об означаемом, выраженную независимо от символических и индексальных элементов» (Там же, с. 46).

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

Исследование семантического пространства художественного текста (в совокупности его эксплицитных и имплицитных смыслов) обязательно включает следующие текстовые универсалии: «человек», «время», «пространство». При этом особенно подчеркивается универсалия «человек»: «Все без исключения единицы художественного текста и формально-смысловые отношения между ними как основа его структурности и концептуальности подчинены человеконаправленности» (Категоризация мира, 1997, с. 41). Кроме того, особенно подчеркивается в формировании семантики литературного произведения роль автора и персонажа как основных репрезентантов категории персональности в художественном тексте. Так, Е. А. Гончарова отмечает, что «в макроструктуре художественного текста присутствуют выражаемые с помощью средств прямой и опосредованной номинации антропоцентры автора и персонажа» (Там же). Это обусловлено тем, что художественный текст имеет абсолютно антропоцентрический характер (см. гл. 1), так как «искусство в состоянии скорее создать адекватную картину не внешнего мира... а картину субъективных миров — внутренней духовной жизни человека во всей ее целостности и полноте» (Постолова, 1988, с. 39). Следствием этого является то, что «каждый подлинно великий писатель — это открытие нового человека. Есть «человек Пушкина», «человек Толстого», «человек Чехова». Так же, как в более глубоком прошлом — «человек Шекспира», «человек Сервантеса». Как позднее — человек Пруста, Джойса, Кафки, Фолкнера» (см.: Гинзбург, 1989, с. 7). Именно человек, его внутренний мир, духовные искания и переживания

всегда составляли и составляют центр литературного произведения. В связи с этим основной признак художественных текстов в семиологическом освещении состоит в том, что они «заклаывают в себе не только информацию о действительности, а сложный мир чувств, настроений, стремлений человека. Они захватывают читателя, слушателя, зрителя не только своими идеями, но и эмоциональным отношением к жизни, ощущением прекрасного и возвышенного» (Храпченко, 1982, с. 328). Можно с уверенностью утверждать, что эмоциональное содержание — неперенный компонент семантической структуры текста, оно пронизывает всю ткань произведения, не оставляя равнодушным читателя.

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

Наряду с текстовой универсалией «человек» в литературном произведении сопряжены не менее важные универсалии «время» и «пространство», которые неразрывными узами связаны между собой (это отражается в термине «хронотоп»). Человек в тексте изображается во времени и пространстве: он условно привязан к определенному месту и существует в конкретном текстовом времени. Е. А. Гончарова, известный специалист в исследовании категорий образа автора и персонажа, отмечает, что «в отношении хронотопа и категории персонажа существуют два направления. С одной стороны, категории художественного времени и пространства так же, как и категория персонажа, связаны когнитивными объективными отношениями с категорией автора, представляя собой существенную часть авторского «концепта мира», реализованного в тексте. С другой стороны, хронотоп служит для пространственно-временной конкретизации образов персонажей во вторичном по своей сути мире художественных событий и действий и выполняет наряду с координирующей функцией... и характерологическую функцию» (Категоризация мира, 1997, с. 42).

Итак, сопрягаемые с категорией образа автора текстовые категории «время» и «пространство» обна-

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

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

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



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

4.2. Концептуальное пространство текста

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

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

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

(параметр ПВ), поскольку и фактуальная, и концептуальная информация передаются в тексте как эксплицитно, так и имплицитно.

И. Р. Гальперин дает развернутое определение содержательно-концептуальной информации, которая, по его мнению, «сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами содержательно-фактуальной информации, понимание их причинно-следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической и культурной жизни народа, включая отношения между отдельными индивидуумами, их сложного психологического и эстетико-познавательного взаимодействия» (Там же). Таким образом, можно предположить, что, представляя собой информацию эстетико-художественного характера, концептуальная информация семантически выводится из всего текста как структурно-смыслового и коммуникативного целого, поэтому нацеленный на ее выявление специализированный лингвистический анализ может быть ограничен частной задачей — обнаружением и интерпретацией базовых концептов (или концепта) того или иного литературного произведения.

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

1. Значимость концептуального пространства для любого развитого национального языка, роль произведений культуры, в том числе словесных произведений, в его развитии и обогащении: «Богатство языка определяется не только богатством словарного запаса и грамматическими возможно-

стями, но и богатством концептуального мира, концептуальной сферы, носителем которой является язык человека и его нации» (Лихачев, 1993, с. 8); «Концептуальная сфера, в которой живет любой национальный язык, постоянно обогащается, если есть достойная его литература» (Там же, с. 9). В связи с этим Д. С. Лихачев особо подчеркивал роль писателей, поэтов, фольклора, религии в развитии и совершенствовании концептосферы.

2. Связь языка и культуры, включение языка в концептосферу культуры. Этот аспект взаимодействия глубоко разработан в трудах А. Вежбицкой, Ю.С. Степанова и Д.С. Лихачева. Так, в следующем утверждении Д.С. Лихачева можно усмотреть отождествление концептосфер языка и культуры: «Концептосфера языка — это в сущности концептосфера русской культуры... Национальный язык — это не только средство общения, знаковая система для передачи сообщений. Национальный язык в потенции — как бы «заместитель» русской культуры» (Лихачев, 1993, с. 6). Именно это взаимодействие концептосфер языка и культуры, их отождествление обуславливает определение концепта, предложенное Ю.С. Степановым: «Не следует воображать себе культуру в виде воздуха, который пронизывает все поры нашего тела, — нет, это пронизывание более определенное и структурированное: оно осуществляется в виде ментальных образований — концептов. Концепты — как бы сгустки культурной среды в сознании человека» (Степанов, 1997, с. 40). И чуть позже Ю.С. Степанов еще раз повторяет эту формулировку, лишь незначительно ее видоизменяя: «Концепт — это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» (Там же). Ментальная природа концепта подчеркивается всеми, кто обращается к его изучению. Одной из первых обратила внимание на это важнейшее свойство концепта А. Вежбицка, которая определяет концепт как объект из мира «Идеальное», имеющий имя и отражающий определенные культурно обусловленные представления человека о мире «Действительность».

3. Константность концептов в культуре, которая понимается как их постоянное присутствие в культурном сознании, что особенно подчеркивает и глубоко исследует Ю.С. Степанов. Фактически он предельно сближает понятия константы и концепта: «Константа в культуре — это концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долго» (Степанов, 1997, с. 76). Этот аспект концепта обусловил интерес исследователей конца XX в. к освоению парадигмы таких культурных концептов на уровне обыденного, научного и культурного сознания, как «воля», «свобода», «победа», «справедливость», «долг», «вера», «любовь», «знание», «слово» и мн. др.
4. Универсальность концептов, которая рассматривается как нечто общечеловеческое, панхроническое, всеобщее: «Концепт — универсалия человеческого сознания... Многократное обращение к нему способствует формированию ассоциативного поля, границы которого в сознании субъекта определяются «культурной памятью», причастностью к духовной традиции» (Лихачев, 1993, с. 10). В ментальном пространстве концепта, по нашим наблюдениям, универсальные знания занимают его ядерную зону.
5. Способность концепта к развитию, его динамическая природа. Ю.С. Степанов замечает, что «концепт имеет «слоистое» строение и разные слои являются результатом, «осадком» культурной жизни разных эпох» (Степанов, 1997, с. 46). Как видим, утверждая многослойность, многоаспектность концепта, Ю.С. Степанов объясняет это его историческим существованием. Развивая эту мысль, можно отметить двойственную природу многокомпонентности концепта: во-первых, она обусловлена исторически, диахронно и представляет собой «вертикаль смысла»; во-вторых, она обусловлена синхронно — множеством одновременных репрезентаций в разных синтагматических контекстах («горизонталь смысла»).
6. Цель концептуального анализа — выявление парадигмы культурно значимых концептов и описание их концептосферы, т. е. тех компонентов, которые составляют ментальное поле концепта.

Способы обнаружения концептов и репрезентации их содержания составляют концептуальный анализ, хотя в лингвистике пока нет однозначного его понимания. Так, С.Е. Никитина отмечает двусмысленность обозначения этого метода исследования: «...Само словосочетание «концептуальный анализ»... двусмысленно: оно может обозначать и анализ концептов, и определенный способ исследования, а именно анализ с помощью концептов или анализ, имеющий своими предельными единицами концепты, в отличие, например, от элементарных семантических признаков в компонентном анализе» (Никитина, 1991, с. 117). Е.С. Кубрякова отмечает различия и в самой процедуре концептуального анализа, и в арсенале исследовательских приемов, и в результатах исследований. Она утверждает следующее: «Концептуальный анализ — это отнюдь не какой-то определенный метод (способ, техника) экспликации концептов... соответствующие работы объединены некоторой относительно общей целью, а что касается путей ее достижения, то они оказываются разными» (Кубрякова, 1994, с. 3).

Несмотря на дискуссионность целого ряда теоретических вопросов и проблем когнитологии, лингвисты достигли серьезных результатов в практике концептуального анализа. Одно из перспективных направлений концептуального анализа — использование его в изучении семантической организации художественного текста. Что нужно и важно при этом учитывать? То, что концепты многокомпонентны и представляют собой поле знаний, представлений, понятий, ассоциаций, имеющих ядро и периферию. Если описание концепта в словаре, в словарном составе национального языка в первую очередь основано на изучении парадигматических связей слов и соответственно на парадигматическом анализе, то исследование концепта в тексте предполагает учитывать наряду с парадигматическими преимущественно синтагматические связи слов. Концепт художественного текста формируется на синтагматической основе, имеет внутритекстовую синтагматическую природу. Вследствие этого сам процесс концептуализации, осуществляемый на материале художественного текста, обладает спецификой. Концептуализация, или методика экспликации концептуали-

зированной области художественного текста, основана на семантическом выводе ее компонентов из совокупности языковых единиц, раскрывающих одну тему, микротему. По этой причине концептуальное пространство текста формируется на более высоком уровне абстракции — на основе слияния, сближения, стяжения общих признаков концептов, репрезентируемых на поверхностном уровне текста словами и предложениями одной семантической области, что обуславливает и определенную цельность концептосферы текста, а ключевой концепт представляет собой ядро индивидуально-авторской художественной картины мира, воплощенной в отдельном тексте или в совокупности текстов одного автора.

Каждое литературное произведение воплощает индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира, т. е. частный вариант концептуализации мира. Выражаемые в литературно-художественной форме знания автора о мире являются системой представлений, направленных адресату. В этой системе наряду с универсальными общечеловеческими знаниями существуют уникальные, самобытные, порой парадоксальные представления автора. Таким образом, концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой — индивидуальные, даже уникальные, воображаемые идеи. Степень соответствия универсальных и индивидуально-авторских знаний в художественной картине мира текста может быть различна: от полного совпадения, тождества — до разительного несовпадения, полного расхождения. Вследствие этого слова-концепты художественного мира вряд ли могут быть четко и безоговорочно определены и описаны, в их концептосфере согласно законам порождения и восприятия текста может быть множество личностных смыслов.

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

Предпосылками анализа концептуального пространства текста можно считать достижения психолин-

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

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

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

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

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

Пропозиция — особая структура представления знаний. По мнению Ю. Г. Панкраца, существует особый тип репрезентации знаний — пропозициональный (Кубрякова и др., 1996, с. 137), а носителями этих знаний в тексте являются чаще всего предикатные (признаковые) слова — глаголы, прилагательные, наречия, а также существительные с предикатной семантикой. С целью описания когнитивно-пропозициональных структур того или иного художественного текста предлагаем исследовать контексты, содержащие предикатные слова одной семантической области, имеющие в тексте концептуальную значимость. В результате подобного анализа выявляется базовая когнитивно-пропозициональная структура концептуального пространства текста, которая представляет собой выявленную путем обобщения реальных контекстов текстовую пропозицию в виде аргументно-предикатной структуры, репрезентированную в данном конкретном тексте (или совокупности

текстов одного автора). Базовый концепт того или иного литературного произведения является основой его когнитивной структуры, которая в свою очередь являет собой представленные в систематизированном виде знания автора, воплощенные в тексте, т. е. информацию эстетико-художественного характера.

Мы предлагаем следующий алгоритм концептуального анализа художественного текста:

1. Выделение предтекстовых пресуппозиций, важных для формирования концептуального пространства текста: время его создания; имя автора, несущее определенную информацию о нем; роль эпиграфа (если имеется) и пр.
2. Анализ семантики заглавия и его семантического радиуса в тексте.
3. Проведение психолингвистического эксперимента с целью выявления набора ключевых слов текста.
4. Выявление повторяющихся слов, сопряженных парадигматически и синтагматически с ключевыми словами. Определение ключевого слова текста — лексического репрезентанта текстового концепта.
5. Анализ лексического состава текста с целью выявления слов одной тематической области с разной степенью экспрессивности.
6. Описание концептосферы текста (или совокупности текстов одного автора), предусматривающее обобщение всех контекстов, в которых употребляются ключевые слова — носители концептуального смысла, с целью выявления характерных свойств концепта: его атрибутов, предикатов, ассоциаций, в том числе образных.
7. Моделирование структуры концептосферы, т. е. выделение в ней ядра (базовой когнитивно-пропозициональной структуры), приядерной зоны (основных лексических репрезентаций), ближайшей периферии (номинативно совмещенных и ассоциативно-образных репрезентаций) и дальнейшей периферии (субъектно-модальных смыслов).

Концептуальный анализ может быть выполнен как на материале одного литературно-художественного произведения, так и на материале множества произве-

дений одного автора, множества произведений разных авторов, принадлежащих одному литературно-художественному направлению. В качестве примера концептуального анализа отдельного художественного текста приведем исследование концепта «счастье» в одноименном рассказе Н. А. Тэффи (в дальнейшем, на разных этапах анализа текста мы также будем обращаться к этому рассказу).

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

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

Обобщение результатов психолингвистического эксперимента, проведенного среди студентов-филологов, показывает, что счастье у них ассоциируется с

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

Проведение психолингвистического эксперимента по выявлению ключевых слов рассказа Тэффи «Счастье» показало, что к таковым после его прочтения испытуемые отнесли следующие слова: *счастье* (45 реакций), *голод*, *голодный*, *изголодаться* (19), *съесть*, *съела* (17), *злота*, *злой*, *злость* (15), *мясо* (12), *теплое человеческое мясо*, *человеческое мясо* (13), *кусочек человеческой плоти* (1), *зверь* (17), *зависть* (8), *накормить* (8), *труп* (11), *пальто* (10), *экипаж* (7), *пустой* (5), *сидеть*, *лучиться* (5). В качестве редких реакций (от 1 до 3) встречаются следующие: *жадность*, *везение*, *кошка*, *масляные глаза*, *Голяков*, *Куликов*, *обои*, *наследство*, *месть*, *богатство*, *преображение*, *удовольствие*, *гура*, *гуша*, *запрыгали*, *больная*, *учительница*, *люди*, *смех*, *тусклые глаза*, *деньги*, *болезнь*, *знакомая*, *лампа*, *дом*, *тепло*, *бледное лицо*, *дорогие вещи*, *засветились*, *должность*, *свадьба*, *квартира*, *пустое*, *бедная*, *коляска*, *старость*, *выгибалось*, *ненасытность*, *игра*, *богема*, *рессоры*, *кучер*, *неискренность*, *бесится*, *выключатель*, *жертва*, *ухмылка*, *стенка*, *несчастье* и др. Все вышеуказанные словесные реакции связаны с содержанием рассказа и повторяют лексику, которая там употребляется. При этом набор ключевых слов его (с уче-

том частотности), видимо, составляют следующие слова: *счастье, мясо, злоба, голод, зверь, труп*. Таким образом, можно заключить, что уже на этапе анализа восприятия текста с использованием психолингвистического эксперимента мы выявляем набор ключевых слов, репрезентирующих основной концепт данного рассказа, — голодного счастья-зверя, которого надо накормить теплым человеческим мясом.

В рассказе Н. А. Тэффи ключевые слова *счастье, счастливый, счастлив* в совокупности встречаются на четырех страницах рассказа 25 раз, формируя центральную зону концептосферы «счастье». С данными словами парадигматически и синтагматически сближаются слова, обобщение семантики которых позволяет смоделировать структуру концептосферы «счастье» данного рассказа. Анализ всех контекстов, обнаруживающих индивидуальные, порой уникальные представления писателя о счастье, позволяет их обобщить и представить концептосферу «счастье» в виде поля.

1. Ядром концептосферы является обобщенная когнитивно-пропозициональная структура: субъект счастья — предикат счастья — источник (причина) счастья — внешнее проявление как следствие счастья — атрибутивная характеристика счастья. Надо отметить, что позиции причины и следствия счастья представляют собой включенные зависимые предикаты, что объясняется сложностью, многокомпонентностью самого концепта «счастье».
2. Приядерную зону составляют вербализованные когнитивные — основные регулярные и наиболее типичные лексические репрезентации когнитивно-пропозициональной структуры концепта «счастье». Обобщение основных вариантов лексических репрезентаций всех позиций когнитивно-пропозициональной структуры представляет собой процедуру семантического выведения знаний, включенных в данную текстовую концептосферу и отображающих индивидуально-авторское представление о счастье.

А. Позиция субъекта счастья. В данном рассказе Н. А. Тэффи показывает суть семейного счастья, счас-

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

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

В. Позиция причины-источника счастья. Это, пожалуй, самая важная позиция, позволяющая проникнуть в суть счастья и выявить его слагаемые. Как мы показали ранее, данные словарей и психолингвистического эксперимента обнаруживают мотивационную основу счастья, источником которого являются положительно оцениваемые состояния, действия, события. В данном рассказе вопреки устойчивым представлениями источником счастья являются негативно оцениваемые эмоции и события (горе, неудача, зависть и пр.), испытываемые кем-либо. Так, источником счастья семьи Голиковых является тот факт, что глава семьи получил блестящее повышение, на которое не рассчитывал и на которое претендовал его сослуживец: *Представьте себе, его назначили на то самое место, куда метил Куликов. Того обошли, а Голикова назначили. Но это неожиданное повышение, как показывает Н. А. Тэффи, совсем не обрадовало и не доставило семье радости: Застала я их в таком обычном, мутном настроении, что даже не смогла придать своему голосу подходящей к случаю восторженности. Они вяло поблагодарили за поздравление, и разговор перешел на посторонние темы. Писательница показывает тип людей, которых совсем не радуют собственные успе-*

хи, они не доставляют им, как всем обычным людям, счастья. В то же время она создает образы персонажей, которым доставляет счастье знать или наблюдать неудачи, злость, неприятности других людей. Как только речь заходит о неудачнике Куликове, семья преображается, испытывая удовольствие и радость от его неприятностей. В репликах всех персонажей появляются номинации чувства злости, испытываемого Куликовым: «Куликов! Ха-ха! Н-да, жаль беднягу, — воскликнул Голиков. — Вот, должно быть, злится-то!; ...Ха-ха-ха! — хохотала жена. — Воображаю, как он злится; А маленький мальчик захлебнулся и сказал, подставляя матери затылок, чтобы его погладили за то, что он умный: Он, верно, со злости лопнет! Можно сказать, что в данном рассказе Н.А. Тэффи показывает чувство, обычно именуемое как злорадство, его можно обозначить здесь как злосчастье.

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

Г. Позиция проявления (следствия) счастья. Анализ ее лексических репрезентаций обнаруживает, что Н.А. Тэффи изображает динамику проявления состояния счастья. Сначала она дает портретные описания счастливых по жизненным обстоятельствам людей, не

испытывающих при этом радости и счастья: у них обычное, мутное настроение, вялый разговор, мутные глаза, углы рта горько опущены и пр. Затем, когда персонажи рассказа узнают о неприятностях других знакомых им людей, они начинают испытывать счастье, которое отражается в их внешности. При этом Н.А. Тэффи передает как обычные традиционные проявления счастья во внешности, в поведении, жестах персонажей, так и необычные, парадоксальные реакции. Так, в минуты и мгновения счастья обычно преобразается лицо человека: сверкают, блестят глаза, человек смеется, излучая свет и радость. Подобные физиологические проявления счастья показаны и в данном рассказе: лица персонажей преобразуются, молодеют и хорошеют, вспыхивают от радости глаза, которые горят ярко и весело, на лице появляются улыбки, герои начинают смеяться. В то же время Н.А. Тэффи изображает поведение персонажей в момент переживаемого ими счастья предельно детально, подробно и в гиперболизированной форме:

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

Функцию создания комического пафоса описанию придают необычные сравнения, например: *А старуха, невестина мать, горела счастьем, как восковая свеча. Смех персонажей и жесты, его сопровождающие, производят сложное впечатление: с одной стороны, благодаря гиперболизации и номинации окказиональных жестов они вызывают комический эффект. Например, о том, как семья Голиковых переживает минуты счастья, сначала предваряется в авторском повествовательном фрагменте: Сам Голиков тряхнул кудрями бодро и молодого, взглянул на вдруг похорошевшую жену. В кресле закопошился старый паралитик отец, даже приподнялся немножко, чего, может быть, не бывало с ним уже много лет. Пятилетний сынишка Голиковых вдруг прижался к руке матери и засмеялся громко, точно захлебываясь. Затем идет каскад реплик смеющихся персонажей, который завершается авторской*

сентенцией: *Родители схватили умницу за руки, и вся группа лучилась тем светлым, божественным счастьем, ради одной минуты которого идет человек на долгие годы борьбы и страданий*. С другой стороны, они обнажают низменность персонажей, их неспособность испытывать и переживать подлинное счастье.

3. Ближайшая периферия в данном рассказе формируется в первую очередь образными номинациями счастья. В парадигме текстовых образных представлений счастья прослеживается также две тенденции. Во-первых, автор использует набор устойчивых образов счастья:

«Счастье — дар судьбы, то, что посылает, дает судьба, чего она является распорядителем».

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

«Счастье — жидкость, которая может хлынуть».

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

«Счастье — тепло, которое согревает».

Во-вторых, на страницах этого рассказа Н. А. Тэффи создает необычный образ: *Счастье — жадный голодный зверь*. Именно этот образ формирует концептосферу «счастье» данного литературно-художественного произведения и является выразителем нетипичных уникальных представлений о счастье как о сложном негативном чувстве, лишенном сострадания и радости, построенном на зле, зависти и неудачах других людей. В рассказе наблюдается динамическое развитие этого образа, в результате чего создается развернутый образ счастья — жалкого, жадного и голодного зверя, который прыгает из комнаты в комнату и выгибает спину дугой и который приходит к людям, чтобы его хорошенько напоили и накормили, чтобы он взвыл и запрыгал, чтобы его отогрели теплым человеческим мясом, не то он сдохнет.

4. Дальнейшая периферия — субъективно-модальные смыслы. Знания о них выводятся из семантики встречающихся в тексте эмоционально-оценочных слов, из системы образных средств, стилистичес-

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

— *Как можно покупать такую грязь, дешевку! — лобно проговорила она. — Я покупаю только дорогие вещи, потому что это даже выгоднее.*

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

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

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

Я уже хотела было заступиться за свое пальто, но посмотрела на ее отекавшее желтое лицо безнадежно

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

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

Я застенчиво улыбалась.

Ешь, ешь, несчастная!..

<...>

Она уже улыбалась, и глаза ее точно прорвали застывшую их пленку — горели ярко и весело.

Ешь! Ешь еще! Не стесняйся!

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

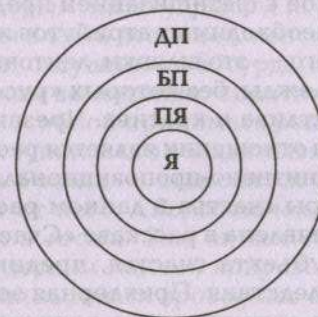
Съела!

— Ну где уж мне!

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

Итак, в данном рассказе концепт «счастье» включает следующие смыслы: это состояние удовольствия, наслаждения, радости, которое обусловлено неудачами, горем, несчастьями кого-либо, оно сопряжено со злостью, раздражением, обычным проявлением его является смех (в данном рассказе — хохот), улыбка, светящиеся яркие глаза. Особенность концептосферы «счастье» в анализируемом рассказе Тэффи — текстовая значимость эстетизируемой метафоры: эмоция счастья репрезентирована в образе счастья-зверя, питающегося человеческими бедами и неудачами. Прототипическая константа данного рассказа — пустое злое счастье.

Подводя итоги концептуальному анализу рассказа, можно сказать, что индивидуально-авторские знания о мире формируют специфическую концептосферу, структурированную по принципу поля, ядром (Я) которого является когнитивно-пропозициональная структура (КПС), приядерную зону (ПЯ) представляют лексические репрезентации этой структуры, ближайшую периферию (БП) — образные репрезентации, а дальнейшую (ДП) — эмоционально-оценочные смыслы. Схематически это можно изобразить следующим образом:



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

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

Ее героини существуют в замкнутом бытовом пространстве, заполненном и украшенном их фантазиями, ложными идеалами, воображаемыми ценностями, которые предельно снижены, «заземлены» и с обще-

ловческой точки зрения не имеют значимости. По словам Тэффи (см. предисловие ко второй книге «Юмористических рассказов», которое называется «Человекообразные»), они почти как люди, но чтобы стать людьми, им не хватает одного весьма важного качества — «искры Божьей». Ярче всего особенности характера «русской дуры» проявляются в их осмыслении и переживании состояния счастья.

Характерная константа внутреннего мира «русской дуры» — пустое, мещанское представление о счастье, связанное с фетишизацией предметов женского туалета — необходимых атрибутов женского счастья. Прежде всего — это шляпки, ленточки, бантики и прочие детали одежды, без которых «русская дура» не может быть счастлива и красива. Чрезвычайно показательным в этом отношении является рассказ «Жизнь и воротник». Когнитивно-пропозициональная структура концептосферы счастья в данном рассказе аналогична той, что выявлена в рассказе «Счастье», и включает позиции субъекта счастья, предиката счастья, причины его и следствия. Принадлежная зона представлена основными лексическими репрезентациями, в которых конкретизирован субъект счастья — молодая женщина Олечка Розова, прототипической константой которого является эстетизируемая метафора: «Воротник — живое властное существо, управляющее судьбой женщины и составляющее суть ее счастья». Рассказ начинается с авторского рассуждения, которое готовит читателя к восприятию этой метафоры: *Человек только воображает, что беспредельно властвует над вещами. Иногда самая невзрачная вещица вторгнется в жизнь, закрутит ее и перевернет всю судьбу не в ту сторону, куда бы ей надлежало идти.* Далее весь рассказ посвящен описанию того, как героиня рассказа — тихая, застенчивая Олечка Розова, честная жена честного человека — попадает во власть крахмального дамского воротничка с продернутой в него желтой каемочкой, который она увидела в мануфактурном магазине: *Как женщина честная, она сначала подумала: «Еще чего выдумали!» Затем зашла и купила. Приобретенный в магазине воротничок ...потребовал новую кофточку, круглую юбку с глубокими складками, новых башмаков, шляпу, пояс и перчатки, подходящие*

к характеру воротничка, полосатый диван, от которого тошнило и ее, и честного мужа, и старую вороватую кухарку, но которого уже несколько дней настойчиво требовал воротничок. Вследствие власти воротничка, героиня ...стала вести странную жизнь. Не свою. Воротничковую жизнь. А воротничок был какого-то неясного, путаного стиля, и Олечка, угрожая ему, совсем сбилась с толку; Олечка слабела все больше и больше в этой борьбе, а воротник укреплялся и властвовал; Она скоро опустила руки и поплыла по течению, которым ловко управлял подлый воротник.

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

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

— Где была? Со студентом болталась!

Честный муж пошатнулся.

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

— Деньги? Профукала!

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

Честный муж бросил ее и переехал в другой город.

И только потеря воротничка в стирке освобождает героиню от его власти, и она снова преобразается:

Кроткая Олечка служит в банке. Она так скромна, что краснеет даже при слове «омнибус», потому что оно похоже на «обнимусь».

Особенностью концептосферы счастья данного рассказа является то, что в ее приядерной зоне отсутствуют основные лексические предикаты счастья (счастливый, счастье и пр.), а доминируют предикаты купли, приобретения, примерки, которые связаны с состоянием счастья главной героини и представляют собой совмещенные репрезентации концепта (зона ближайшей периферии): «Как женщина честная, она сначала подумала: «Еще чего выдумали!» Затем зашла и купила.

Примерила дома перед зеркалом. Оказалось, что если желтую ленточку завязать не спереди, а сбоку, то получится нечто такое необъяснимое, что, однако, скорее хорошо, чем дурно»;

«Олечка смогла купить себе шляпу, пояс и перчатки, подходящие к характеру воротничка»;

Покупая вещи и получая от этого наслаждение, Олечка Розова в то же время осознает их ненужность и неэстетичность: «Она бегала по всем родным и знакомым, лгала и выклянчивала деньги, а потом купила безобразный полосатый диван, от которого тошнило и ее, и честного мужа, и старую вороватую кухарку, но которого уже несколько дней настойчиво требовал воротник».

Состояние удовольствия от приобретаемых вещей сопровождается душевными страданиями героини, осознающей безнравственность своих поступков: «На душе у нее было беспокойно и жутко, и когда воротничок потребовал новых башмаков, она легла в постель и проплакала весь вечер»; «Где-то в глубине души еще теплилось в ней сознание всего ужаса ее положения, и иногда по ночам или даже днем, когда воротничок стирался, она рыдала и молилась, но не находила выхода».

Предикаты приобретения и душевной муки часто оказываются сопряженными в одном контексте, образуя сложное состояние счастья Олечки Розовой, которая получает удовольствие от покупок ненужных вещей и в то же время понимает, что поступает дурно, но ничего с собой сделать не может. Например: «Олечка мучилась всю ночь, а утром пошла в Гостиный двор и купила кофточку из хозяйственных денег. Примери-

ла все вместе. Было хорошо, но юбка портила весь стиль. Воротничок явно и определенно требовал круглую юбку с глубокими складками»..

Именно совмещенные репрезентации в данном рассказе составляют основу его концептосферы, заполняя зону ближайшей периферии: Олечка Розова испытывает счастье, покупая на занятые деньги понравившиеся ей вещи, мучается и переживает оттого, что осознает безнравственность своих поступков. Подобная полипропозитивная структура репрезентирует тип счастья-муки, которое свойственно человеческой природе. Именно этот тип счастья воплощает образ Олечки Розовой, что подтверждает следующее авторское рассуждение:

«Вы спросите, почему не догадалась она просто-напросто вышвырнуть за окно крахмальную грядь?»

Она не могла. Это не странно. Все психиатры знают, что для нервных и слабосильных людей некоторые страдания, несмотря на всю мучительность их, становятся необходимыми. И не променяют они эту сладкую муку на здоровое спокойствие ни за что на свете».

Характер изображаемого типа счастья (счастье-мука) обуславливает и особенности его внешнего выражения. В отличие от традиционного проявления этого состояния (улыбка, смех, сияние глаз и под.), в рассказе «Жизнь и воротник» его проявлением становятся плач, слезы:

«...когда воротничок потребовал новых башмаков, она легла в постель и проплакала весь вечер»; «Вечером, бледная и смущенная, она, заикаясь, говорила своей бабушке...»; «Олечка слабела все больше и больше в этой борьбе»; «Олечка чуть не заплакала от стыда и обиды»; «И, заложив руки в карманы, она громко свистнула, чего прежде никогда не умела».

Ближайшую периферию концептосферы составляют также текстовые фрагменты, показывающие власть воротничка над личностью Олечки Розовой, создающие образ воротничка — живого существа, имеющего волю, желания, способного управлять поведением бесхарактерной слабой женщины. Дальнейшая периферия концептосферы соотнесена с общей модальностью данного текста и прежде всего — с его ярко выраженной иронической тональностью.

Итак, в данном рассказе идея женского счастья, которое заключается в обладании незначительной вещью, красивой безделушкой, гиперболизирована и доведена до абсурда. Концепт «счастье» в данном рассказе включает следующие смыслы: женское счастье — это состояние удовольствия, наслаждения от покупки предметов одежды, бытовых быденных вещей, порой совершенно ненужных, бессмысленных, зависимость от этих вещей, оно сопряжено с мукой и душевными страданиями. Это счастье-мука. Эстетизируемая метафора данного рассказа: «воротник — живое властное существо, управляющее разумом, эмоциями, судьбой женщины, руководящее ее поступками и поведением и составляющее суть ее счастья».

Эта метафора наряду с выявленной выше метафорой счастья-зверя относится к числу прототипических констант женских героинь в произведениях Тэффи и характеризует представления о счастье «русской дуры» (см. рассказы «Шляпа», «Тихая заводь», «Аптечка», «Городок», «Гедда Габлер», «Анна Степановна», «Крылья», «Демоническая женщина», «Лапушка» и др.).

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

Для сравнения обратимся к анализу концептосферы «счастье» рассказа А. Платонова «Счастье вблизи человека», в названии которого также имеется лексема — основной репрезентант концепта.

В этом рассказе ядро концептосферы составляет такая же когнитивно-пропозициональная структура, какая была обнаружена нами в процессе анализа рассказов Н. Тэффи. Она включает позиции субъекта счастья, предикатов счастья, причины и следствия — про-

явления счастья. Можно говорить о том, что ядро концептосферы является ее универсальной составляющей, а зоны, удаленные от ядра, — в большей степени специфичны.

В рассказе А. Платонова приядерная зона достаточно обширна и ее заполняют лексико-синтаксические репрезентации, прямо номинирующие состояние счастья персонажей, его переживающих. Это главный персонаж рассказа Василий Чагатаев — выпускник института, другие молодые люди — выпускники разных вузов, молодая женщина Вера. А. Платонов активно использует лексику, обозначающую счастье: *счастье, счастливый, веселье, удовольствие, довольна, приятно, весело, торжество, радость, покой, блаженство*. В рассказе эта лексика достаточно частотна. Так же достаточно активно представлены и контексты, передающие проявление счастья во внешности персонажа. Внутреннее состояние счастья обнаруживается прежде всего в улыбке, в сиянии глаз: *«...она, однако, улыбалась, чтобы показать, что принимает участие в общем празднике и ей здесь приятно и весело»; «Она чутко и сочувственно глядела по сторонам и улыбалась»; «При этом она смотрела перед собой с торжеством удовлетворенной души и улыбалась с застенчивой радостью»; «Глаза ее засветились добрым внутренним светом, лицо похорошело, и тело с доверием касалось его»; «Чагатаев улыбнулся».*

Наряду с основными предикатами в приядерной зоне активно представлены совмещенные репрезентации счастья, при этом различные варианты совмещения пропозиций позволяют выделить разновидности счастья:

Счастье родства, гармонии с природой. Идея родства человека с окружающим пространством, включенности человека в него — одна из ключевых в творчестве писателя. В данном рассказе она присутствует в неявно выраженном виде. Так, в начале рассказа писатель рисует картину расставания Василия Чагатаева с привычным ему местом проживания, местом его сердечной привязанности: *«Двор был пуст. Молодой человек сел на порог сарая и сосредоточился. Он получил в канцелярии института справку о защите дис-*

ломной работы, а самый диплом ему вышлют после по почте. Больше он сюда не вернется. Ему уже незачем приходить. И он втайне прощался со всеми здешними предметами, обреченными существовать без него. Он обошел все ненужные дворовые вещи и потрогал их рукою: он хотел, чтобы предметы запомнили его. По детскому воспоминанию он знал, что после долгой разлуки странно и грустно видеть знакомое место: ты еще с ним связан сердцем, а неподвижные предметы тебя уже забыли и не узнают, точно они прожили без тебя деятельную, разнообразную жизнь, а ты был огни-нок в своем чувстве и теперь стоишь перед ними незнакомым существом». В данном текстовом фрагменте идея родства, единства с вещным предметным миром, с природой передается непрямо, «от противного», когда неоднократное употребление предлога без символизирует трагичность мировосприятия «без чего-либо привычного» и одновременно содержит имплицитный смысл — гармоничность в сосуществовании рядом с кем-либо, вблизи кого-либо, чего-либо.

Автор также показывает, что счастье родства с природой, окружающим пространством обусловлено красотой мира, поэтому концепт счастья интегрируется в данный рассказ с концептом красоты: «Пустая, словно безвоздушная летняя ночь стояла над головами собравшихся на торжество, и вся прелесть той ночи была в открытом и теплом пространстве, в тишине неба и растений».

Телесное счастье молодости. В данном рассказе изображено и неосознаваемо чувство счастья, которое может быть связано с самыми обыденными, обычными повседневными ситуациями: «Василий Чагатаев пошел в общежитие, чтобы отдохнуть и переодеться для вечера. Он лег на свою кровать и нечаянно уснул с тем ощущением внезапного телесного счастья, которое бывает лишь в молодости». Счастливые мгновения, подобные этому, испытывает каждый человек в своей жизни, они могут быть связаны с самыми простыми жизненными ценностями.

Духовное счастье молодости, счастье общения. А. Платонов показывает состояние внутреннего подъема, воодушевления от общения, которое бывает также

чаще всего свойственно молодости. «Вскоре начались танцы, игры, обычное торжество молодости»; «Общее веселье все более увеличивалось. Бывшие студенты — экономисты, инженеры и плановики — брали со столов цветы, рвали траву в саду и делали из них своим подругам подарки или прямо посыпали растения на их густые волосы. Затем появилось конфетти, и оно тоже пошло в дело удовольствия». Счастливые мгновения молодости имеют самые разные проявления, они тесно связаны с радостью, весельем, шутками, розыгрышами, что и отражено в анализируемом контексте.

Созидательное активное счастье. Персонажи А. Платонова мыслят собственное счастье не как пассивное, данное человеку свыше, а как такое психолого-эмоциональное состояние, которое требует труда, усилий, которого добиваются. При этом важным компонентом этого состояния является осознание необходимости делать счастливыми других. Эта идея сопряжения собственного «заработанного» счастья со счастьем других настойчиво повторяется в авторских рассуждениях: «Молодые люди сидели за столами, готовые разойтись отсюда по родной земле, чтобы строить там счастье себе и другим»; «Чагатаев глядел на людей и в ночную природу, ему еще долго предстояло жить на свете, работать и быть счастливым, настолько же счастливым, насколько он способен сделать счастливыми других». В данных контекстах идея созидательности, творимости счастья человеком, направленности на других передается в активной конструкции «делать счастливыми других», а также в окказиональном по структуре словосочетании: «строить счастье».

Счастье вблизи человека. Идея счастья — родства с человеком — ключевая в эстетике А. Платонова. В данном рассказе ее значимость подтверждается тем, что она в афористической форме сформулирована и вынесена в сильную позицию — позицию заглавия. Эта идея является сквозной для всего рассказа и неоднократно репрезентируется различными способами. Например, в следующем контексте она предстает в образной метафорической маске: «Родившись вдалеке отсюда, Чагатаев любил этот город, как родину, и был благодарен, что он здесь долго жил, долго учился и счастливо».

це его узнало здесь много радости от чужих вначале людей». Средоточием счастья здесь является сердце героя, которое заряжается, наполняется им от чужих вначале людей.

Писатель показывает постепенно, в развитии разные лики счастья-родства: вначале автор показывает родство молодых людей, покидающих вуз после его окончания, затем основное внимание автора привлечено к изображению динамики формирования этого состояния в душе главного персонажа, который приглашает на танец незнакомую ему студентку-дипломницу химического института Веру, внутренняя красота которой заставляет его испытать мгновения блаженства: *«Глаза ее засветились добрым внутренним светом, лицо похорошело, и тело с доверием касалось его. Чагатаев забылся около нее. Покой и счастье, подобные неясному детскому воспоминанию, исходили от этой чужой и незнакомой женщины, с которой он, вероятно, не встретится более: так часто живет рядом с нами незаметное блаженство, но мы минуем его навсегда»*. В данном текстовом фрагменте обращает на себя лексика, формирующая концепт счастья. Прежде всего это само слово *счастье*, которое употреблено в субъектной позиции и сопряжено со словом *покой* и с метафорическим предикатом *исходят*. Подобная сочетаемость позволяет создать автору образ активного состояния — счастья-покоя, свойственного одному субъекту (*исходили от нее*) и способного заразить им другого субъекта. В данном контексте также активно встречается лексика близости, контакта: (*Чагатаев забылся*) *около нее*, (*тело с доверием*) *касалось его*, *рядом*.

А. Платонов психологически точно и тонко показывает формирование этого чувства родства мужчины и женщины от его зарождения (вышеприведенный фрагмент) до его кульминации:

«Чагатаев взял ее руки в свои, и все умолкло в их ушах; они больше не слышали шума города за окнами, они лишь друг друга держали за руки, и каждый из них слушал далекое доверчивое дыхание другого».

— Нет... Не надо меня жалеть и утешать, прошу вас — не надо! — сказала Вера и отняла руки. — Я сама... Я сама справлюсь.

— А я вас не утешаю, — произнес Чагатаев. — Я сам утешаюсь около вас...

Он попрощался и ушел. Однако через два дня он снова посетил Веру; его так потянуло к ней, словно весь остальной мир был безлюдным и лишь одна женщина с разноцветными глазами жила на земле».

Данный текстовый фрагмент представляет собой авторское описание с включением диалога персонажей. В авторском описании обращает на себя внимание активное употребление лексики, передающей жесты Чагатаева и Веры, обнаруживающие их близость, родство (*взял ее руки в свои, лишь друг друга держали за руки, его потянуло к ней*); Ряд словесных выражений с глаголом *слышать* показывают их погруженность во внутренний мир друг друга, с одной стороны (*каждый из них слушал далекое доверчивое дыхание другого*), с другой стороны — отрешенность от внешнего мира (*все вдруг умолкло в их ушах: они больше не слышали шума города за окнами*).

Диалог Веры и Чагатаева включает всего две реплики, в которых важным является смысл «утешение»: Вера обращается с просьбой, мольбой к Чагатаеву — не утешать и не жалеть ее, а Чагатаев произносит чрезвычайно значимую для концепта «счастье» фразу: *Я сам утешаюсь около вас*. Именно эта фраза в лаконичной форме передает смысл счастья-покоя: утешаюсь (успокаиваюсь, забываюсь) и счастья-родства (около вас).

Значимым компонентом счастья-родства, счастья-покоя является и идея красоты, красоты внутренней: *«Глаза ее засветились добрым внутренним светом, лицо похорошело...»*

Счастье соприкосновения с прекрасным, созерцания прекрасного. Персонажи А. Платонова живут с ощущением кровной связи с окружающим миром, живут «в прекрасном и яростном мире». Прекрасное находится как вокруг героя, в макром мире: мировом и космическом пространстве, природе, так и внутри героя, в микромире, в пространстве его души. Так, в первом портретном описании Веры автор подчеркивает именно внутреннюю красоту героини, которая выделяет ее из других и привлекает внимание: *«Лишь одна между ними была без цветов и конфетти на голове; к ней*

никто не склонялся с шутливыми словами или приветствием, но она, однако, улыбалась, чтобы показать, что принимает участие в общем празднике и ей здесь приятно и весело. Лицо ее было уже немолодое и не привлекало сразу человека, и лишь маленькие глаза ее, если всмотреться в них, были прекрасны; они были, вероятно, разного цвета, потому что неодинаково блестели против света, и были наивны и внимательны, как у ребенка, выросшего в одиночестве. Она чутко и сочувственно глядела по сторонам и улыбалась. А однажды она подняла с пустого соседнего стула чужую забытую розу и небрежной, равнодушной рукой укрепила эту розу у себя на открытой голове, точно она взяла лишь то, что ей давно принадлежало, но забыла подарить. При этом она смотрела перед собой с торжеством удовлетворенной души и улыбалась с застенчивой радостью».

В этом портретном описании присутствует скрытое противостояние внешнего и внутреннего, при актуализации эстетической значимости именно внутренней красоты. А. Платонов очень мало уделяет внимание внешности героини, в которой ничто не обращает на себя внимания «Лицо ее было уже немолодое и не привлекало сразу человека»; «маленькие глаза... они были, вероятно, разного цвета, потому что неодинаково блестели против света». В то же время он большое внимание уделяет раскрытию ее внутреннего мира, тщательно описывая его красоту:

«И теперь, когда Чагатаев видел вблизи на ее щеках морщины утомления, видел выражение ее лица и ее разноцветные глаза — один карий, другой голубой, — ее опухшие губы, все таинственное воодушевление этой женщины, то он робел от нежности к ней, и ему даже стыдно было думать о том, красивая она или нет, потому что она была прекрасна».

Итак, можно утверждать, что важным компонентом концептосферы «счастье» в анализируемом рассказе А. Платонова является эстетика прекрасного, а для идеи родства важно представление о счастье родства вблизи прекрасного человека.

Материнское счастье. Героиня этого рассказа Вера — женщина, похоронившая мужа и ожидающая появления ребенка, мать, которая пока еще не родила

дителя, но уже его любит и защищает, так же как она защищает и своего умершего мужа. Это явно выражено в следующих репликах героини:

«— Когда у меня родится ребенок, я прошу вас быть его крестным отцом. Если вы привыкнете, если вы полюбите моего ребенка, тогда, может быть, вы станете его настоящим отцом. Я не могу рисковать ребенком, ведь вы его можете не полюбить, и я не могу оскорбить памяти своего мужа: он мертв и беззащитен, и он мне, а не вам, оставил своего ребенка... Я думаю о всех вас! (...)

— Я вам доверяю, я вас вижу и знаю. Но другие двое вас не знают: один — умер, а один — не родился. А я не за одну себя, я и за них стою, я их защищаю!».

Материнское счастье соединяет в один неразрывный круг трех лиц: мужа Веры — отца ребенка, Веру и ее будущего ребенка, т. е. соединяет прошлое, настоящее и будущее. Подобная преданность и верность близким воспринимается и оценивается Чагатаевым как прекрасное качество женщины:

«— Теперь я начинаю понимать, — сознался Чагатаев. — Вы странный, прекрасный человек!» (...)

Чагатаев на прощанье хотел поцеловать ее в лоб, но, посмотрев на нее в последний раз, он оставил свое желание. Она стояла перед ним по виду беспомощная, но улыбающаяся и непобедимая, — не только женщина, но мать и человек, отважная, как воин».

Представление писателя о материнском счастье также сопряжено с категорией прекрасного.

Счастье надежды. Счастье — состояние души, о котором люди мечтают и к которому стремятся, поэтому оно связано и с состоянием надежды, что также воплощено и в данном рассказе. Например: «Чагатаев ушел от Веры счастливым, хотя ему не было обещано ничего, кроме надежды». Само состояние надежды, как видно из этих контекстов, может быть основой, причиной счастья.

Счастье по сути своей полипропозитивно, ибо оно обусловлено комплексом ситуаций-причин, его обуславливающих, что и отражают совмещенные лексические репрезентации его в художественном тексте. Ставя целью выявить основные модели сопряжения подоб-

ных ситуаций в рассказе А. Платонова, мы в результате выявили основные типологические разновидности концепта «счастье», важные для эстетики А. Платонова. В то же время надо отметить, что в тексте как художественно-эстетическом целом данные модели также могут сопрягаться, воссоздавая на страницах рассказа сложный политональный образ счастья. Например, в следующем контексте репрезентирован образ счастья-надежды, счастья-родства с людьми, созерцательного счастья: *«Другие женщины, оставшиеся за столом, тоже были счастливы от внимания своих друзей, от окружавшей их природы и от предчувствия своего будущего, равного по долготе и надеждам бессмертию»*.

Наряду с совмещенными репрезентациями концепта счастья, создающими на страницах рассказа представление о счастье как о сложном политональном состоянии, в нем имеются и ассоциативно-образные репрезентации концепта, которые мы по ходу анализа отмечали ранее. Это прежде всего образ активного внетелесного счастья, существующего как бы самостоятельно и способного воздействовать, влиять на людей, заражая их состоянием счастья.

Субъективно-модальные смыслы, занимающие зону дальнейшей периферии концептосферы, связаны с оценочной позицией автора — с модальностью восхищения. Все разновидности счастья, изображенные в данном рассказе, сопряжены с идеей красоты, с эстетикой прекрасного, что обнаруживается непосредственно в словесной организации рассказа, в частотности слов, участвующих в изображении прекрасного. Прежде всего они используются в портретных описаниях персонажей. Например: *«и лишь маленькие глаза ее, если всмотреться в них, были прекрасны»*; *«Глаза ее засветились добрым внутренним светом, лицо похорошело, и тело с доверием касалось его»*; *«...ее лицо стало красивым и словно знакомым от встającego вдалеке солнца»*; *«... она была прекрасна»*; *«Вы странный, прекрасный человек!»*

Красота природы, пейзажа может быть обозначена в авторском описании (*«вся прелесть той ночи была в открытом и теплом пространстве, в тишине неба и растений»*), а может быть выражена имплицитно,

«небо стало высоким и чистым, утреннее солнце беспрерывно посылало из своего тела главное добро земли — свет».

Итак, концепт «счастье» в анализируемом рассказе А. Платонова обозначает сложное эмоционально-психологическое состояние радости, удовольствия, наслаждения, обусловленное чувством родства, гармонии с природой, телесными ощущениями молодости, духовным общением, соприкосновения с прекрасным и созерцания его. Это созидательное активное счастье, испытываемое вблизи родного и прекрасного человека, это материнское счастье, счастье надежды. В данном рассказе основную роль в репрезентации подобного представления о счастье играют совмещенные репрезентации, вследствие чего именно зона ближайшей периферии наиболее репрезентативна в концептосфере «счастье» данного рассказа.

Итак, концептосфера «счастье» в рассказе А. Платонова «Счастье вблизи человека» по структуре своей тождественна той, которую мы выявили в рассказах Тэффи: ядро ее составляет общая когнитивно-пропозициональная структура, приядерную зону — основные лексико-синтаксические репрезентации, ближайшую периферию — совмещенные репрезентации, дальнейшую — субъективно-модальные и оценочные смыслы. В то же время следует отметить яркие индивидуально-авторские особенности в репрезентации концепта «счастье» в произведениях разных авторов. Различия прежде всего обнаруживаются в характере соотношения основных зон концептосферы и в степени их разработанности: в рассказах Тэффи все структурные зоны в равной степени разработаны и репрезентированы, но основную эстетическую значимость в их концептосфере имеет ассоциативно-образное представление о счастье. В рассказе же А. Платонова более значима зона ближайшей периферии, представленная совмещенными репрезентациями, создающими образ сложного многоликого счастья.

Следует отметить, что не всегда слово, номинирующее концепт, выносится в позицию заглавия. Только внимательное прочтение произведения, осмысление всего содержания текста и внетекстовой информации позволяет правильно выявить концептуально значи-

мую лексему. Так, например, стихотворение в прозе И.С. Тургенева «Морское плавание» является философским размышлением прежде всего не о море и удовольствии плавания, а о взаимодействии человека и живой и неживой природы, человека и других живых существ, в частности — обезьянки, символизирующей весь мир животных. Базовым концептом данного стихотворения является, скорее всего, слово «родство», его когнитивно-пропозициональная структура вербализована в конце стихотворения: «Все мы дети одной матери». Можно выявить из этого рассуждения, что когнитивно-пропозициональная структура его двукомпонентна: субъект и предикат родства. В данном стихотворении концептосфера его своеобразно разработана: минимально вербализована приядерная зона. Прямые номинации концепта в тексте встречаются только два раза («мы пребывали друг возле друга, словно родные»; «бедный зверек так доверчиво утихал и прислонялся ко мне, словно к родному»). В основном эта информация имеет подтекстовый характер, присутствует в тексте в неясном, невербализованном виде, в описании жестов, поведения, деталей, передающих преимущественно ситуации одиночества, неуютности бытия и потребности сочувствия и родства:

«Она была привязана тонкой цепочкой к одной из скамеек на палубе и металась и пищала жалобно, по-птичьи.

Всякий раз, когда я проходил мимо, она протягивала мне свою черную, холодную ручку и взглядывала на меня своими грустными, почти человеческими глазенками. Я брал ее руку — и она переставала пищать и метаться».

«Непрестанно и жалобно, не хуже обезьяны, звякал небольшой колокол у кормы»;

«...поневоле приходилось обращаться к моему единственному спутнику — обезьяне.

Я сажился возле нее; она переставала пищать — и опять протягивала мне руку».

Имеется дальнейшая периферия (эмоционально-оценочные смыслы): «и мне было приятно, что бедный зверек так доверчиво утихал и прислонялся ко мне, словно к родному». Ближайшая периферия (образные репрезентации) не представлена.

Итак, уникальность концептосферы «родство» в данном стихотворении в прозе И.С. Тургенева — в доминировании подтекстовых смыслов, в минимальной вербализации концепта преимущественно в приядерной зоне и в зоне дальнейшей периферии.

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

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

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

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

русскому человеку. Это, например, всем известные поэтические строки:

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

Элегия

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

К Каверину

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

«Если жизнь тебя обманет...»

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

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

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

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

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

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

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

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

Указания на личный субъект часто даются в формах дательного падежа местоимений *я* и *мы* в безличных

конструкциях: *Нет! Мне, видно, не придется С богом сим в размовке жить* («Опытность»); *Пока живетсся нам, живи...* («К Каверину»); *Увы! нельзя мне вечным жить обманом И счастья тень, забывшись, обнимать* («Князю А. М. Горчакову»); *Тогда, душой беспечные невежды, Мы жили все и легче и смелей...* («Была пора...»).

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

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

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

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

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

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

К группе стихотворцу

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

Осгар

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

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

Поэту

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

Дельвигу

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

Стансы Толстому

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

К моей чернильнице

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

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

Тень Фонвизина

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

Послание Лиге

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

В. Л. Пушкину

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

Земля и море

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

Царь Никита

В итоге мы можем заключить, что большая часть высказываний, связанных с представлением о жизни, в поэзии А. С. Пушкина соотнесена с лирическим геро-

ем: он чрезвычайно активен в уяснении сути и предназначения жизни и уделяет большое внимание осмыслению этой ее стороны.

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

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

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

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

Она не ведает, что дружно можно жить
С Киферой, с портиком, и с книгой, и с бокалом;
Что ум высокий можно скрыть
Безумной шалости под легким покрывалом.

К Каверину

Это может быть и модальность невозможного:

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

Князю А. М. Горчакову

Или модальность приятного:

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

Эвлега

Чрезвычайно интересны с языковой точки зрения случаи использования модальных слов в составе сказуемого, которые в лирике А. С. Пушкина чаще всего употребляются в постпозиции, после знаменательного глагола, тем самым как бы разрушая обычную син-

таксическую структуру и акцентируя внимание на модальном аспекте. Например:

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

«О нет...»

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

«Надеждой сладостной...»

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

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

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

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

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

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

— «благополучно»: *Живи благополучно, Наперсница моя («К моей чернильнице»); Царь Никита*

жил когда-то Праздно, весело, богато («Царь Никита»); А чем же хуж, скажи, твой сон? Знать, жить тебе богато» («Жених»);

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

Слова, характеризующие предикат *жить* и соответственно играющие особую роль в формировании его концептосферы, в большинстве своем являются словами пропозиитивной семантики, которые выполняют функцию включенных скрытых предикатов. Тем самым они создают представление о жизни, наполненной любовью, миром и согласием. Эту же текстовую функцию, но более развернуто и конкретизированно выполняют глаголы-предикаты, находящиеся в однородном ряду с глаголом *жить*.

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

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

Послание к Юдину

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

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

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

Послание Лиге

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

Дельвиу

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

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

«Не угрожай ленивцу молодому...»

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

Стансы Толстому

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

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

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

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

На вопрос *Для чего жить?* поэт предпочитает отвечать непрямо, косвенно, неоднозначно, тем самым под-

черкивая многоликость и многогранность полноценной жизни. Прекрасное подтверждение этому — стихотворение «Элегия»:

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

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

— Субъект: *я, мы, ты, кто-то*.

— Предикат: *жить*.

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

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

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

Ближайшую периферию составляют высказывания с именем *жизнь*. Словарные дефиниции имени *жизнь* фиксируют представление о жизни, во-первых, как об особой форме движения материи; во-вторых, как о физиологическом состоянии человека, животного, растения от зарождения до смерти; в-третьих, о полноте проявления физических и духовных сил; в-четвертых, о периоде существования кого-либо где-либо. В поэтической речи А. С. Пушкина преимущественно реализуются второе и третье значения. Идея жизненного существования человека во времени и пространстве, вербализованная в маске субстантива, получает дополнительные возможности ее репрезентации как субстанции, являющейся носителем свойств, качеств, событий и состояний. Так как имя *жизнь* является свер-

нутым предикатом, это позволяет автору при его интерпретации основное внимание уделять атрибутивным и предикативным характеристикам. Конкретизация концепта «жизнь» осуществляется в разных аспектах и различными языковыми средствами. Прежде всего находят отражение универсальные представления о полноте проявления жизни и характере этого проявления, о временной ограниченности и конечности жизни.

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

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

В. Ф. Раевскому

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

19 октября 1827

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

«Я помню чудное мгновенье...»

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

К***

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

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

«Все призрак...»

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

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

«Позволь душе моей открыться...»

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

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

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

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

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

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

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

«Вновь я посетил...»

— Конец жизни — период подведения итогов, осмысления прожитого:

Но все прошло! — остывла в сердце кровь.
В их наготу я нынче вижу
И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь
И мрачный опыт ненавижу.

В. Ф. Раевскому

И горе жизни скоротечной,
И сны любви воспоминал.

Друзьям

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Уподобление жизни празднику позволяет поэту, с одной стороны, показать яркость жизни, полноту ее проявления, наслаждение ее мгновеньями, о чем говорят метафорические предикаты, сопрягаемые с именем *праздник* в первой строфе стихотворения. С другой стороны, праздник — событие в обыденном представлении кратковременное, не вечное, преходящее, поэтому в содержание метафоры «жизнь — праздник» входит и

представление о кратковременности жизни, ее текучести (вторая строфа). Воздействие времени на человека, власть времени, меняющего человека, актуализируется в третьей строфе. Метафора «жизнь — праздник» встречается у Пушкина неоднократно (*Прошел веселый жизни праздник; Когда средь оргий жизни шумной*).

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

Основные образные репрезентации концепта «жизнь» можно сформулировать так:

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

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

«Жизнь — дар» (*Дар напрасный, дар случайный; Жизнь, увы, — не вечный дар*).

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

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

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

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

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

«Жизнь — дорога» (Что жизни б путь нам был ужасен, Когда б не тихой гужбы свет).

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

Все образно номинируемые качества и свойства жизни имеют общую особенность: они изображают

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

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

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

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

К вельможе

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

«О нет...»

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

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

1828

Сложность, многогранность жизни порождает и неоднозначное к ней отношение лирического субъекта: между крайними полюсами желанности/нежеланности, приятия/неприятия жизни располагаются многооб-

разные модальные смыслы: любовь — нелюбовь, отвращение — восхищение, утомление, изумление и мн. др.

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

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

4.3. Денотативно-событийное пространство текста

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

Авторское сознание не слепо копирует с помощью языковых средств реальный мир, а выделяет в нем значимые для него (творческого субъекта) события, свойства, качества и пр., своеобразно комбинируя их и создавая индивидуальную модель действительности. В тексте как результате авторского познания действительности осуществляется категоризация мира, т. е. выражаются знания о составляющих его основных компонентах, их обобщение и интерпретация, закрепленные в текстовых содержательных категориях денотативной структуры, времени, пространства. При этом денотативность применительно к художественному тексту используется в двух смыслах — и как источник текста, и как его содержательная характеристика: «Вычленяя реалии из континуума окружающей действительности, субъект воспринимает некоторую реальную ситуацию — денотативный источник текста»

(Новиков, Ярославцева, 1990, с. 68); «Система денотатов, формирующаяся в мышлении, представляет собой динамическую модель ситуации, описываемой в тексте. Эту модель можно назвать денотатной структурой текста, которая отражает структуру его содержания, являющегося результатом осмысления и понимания текста» (Новиков, 1983, с. 111).

Для разработки проблемы организации денотативного пространства текста и его выявления много сделали ван Дейк, А. И. Новиков, В. Я. Шабес. При этом надо отметить, что новый взгляд на семантическое пространство текста породил и новую терминологию, которая сегодня применяется для обозначения не только диктумного содержания в целом (денотатная структура, денотативное пространство), но и его компонентов различного статуса и различной природы: денотата, ситуации, пропозиции (микропропозиции, макропропозиции). Данные термины требуют разъяснения и уточнения в аспекте применения их в практике лингвистического анализа текста.

Пропозитивная структура текста

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

Типовым значением предложения, его денотатом принято считать ситуацию, в связи с этим именно понятие ситуации стало использоваться не только в качестве обозначения элементарного компонента содержания текста, но и в качестве инструмента познания самого текста. Второе особенно важно подчеркнуть в плане применения этого понятия для практического

анализа текста. В то же время ситуационная семантика предложения и текста принципиально отличаются и в качественном, и в количественном отношении, ибо текст — это множество ситуаций, иерархически организованных и в большей степени (по сравнению с предложением) охарактеризованных. Текстовые ситуации не являются прямым зеркальным отражением затекстовой действительности, так как они представляют собой ее интерпретированное отображение, предусматривающее характеризацию и оценку изображаемого. В связи с этим специалисты по тексту особое внимание уделяют изучению специфики денотатной (ситуационной) структуры текста.

В концепции А. И. Новикова понятие ситуации используется при изучении текста в динамическом и статическом аспектах. В первом случае подчеркивается ее роль в порождении текста, во втором — роль в организации его предметно-тематического содержания: «В основу замысла кладется определенная свернутая модель ситуации, полученная в предшествующей познавательной деятельности. Такая свернутая модель определяет главный предмет сообщения... Но она берется не в своем готовом виде, а переконструируется в соответствии с коммуникативной задачей» (Новиков, 1983, с. 107). Учитывая то, что и элементы ситуации, и сами ситуации в тексте образуют единое целое, А. И. Новиков выделяет два типа множества ситуационных отношений: базисные, которые определяют отношения ситуаций-элементов внутри целого текста, и ситуативные, которые задаются соотносительностью вещей в определенной ситуации. Именно благодаря этим двум типам отношений, текстовые денотаты образуют систему, которая «характеризуется определенной стабильностью. Поэтому данную систему можно считать статической. В отличие от нее структура содержания конкретного текста, которая также представляет собой некоторую совокупность денотатов, является динамической моделью ситуации, задаваемой текстом» (Новиков, 1983, с. 70). Используя понятие динамической модели ситуации, А. И. Новиков определяет ее следующим образом: «Система денотатов, формирующаяся в мышлении, представляет собой динамическую модель ситуации, описываемой в тексте. Эту модель можно назвать денотатной структурой тек-

ста, которая отражает структуру его содержания» (Там же, с. 111). В связи с этим, подчеркивает А. И. Новиков, «содержание текста представляет собой динамическую модель фрагмента действительности» (Там же, с. 73), а «ситуация, задаваемая текстом, хотя и включает ситуации или их фрагменты, уже имеющиеся в опыте, является новой ситуацией» (Там же, с. 70).

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

Когнитивный взгляд на природу текстовых денотатов-ситуаций объясняет обращение исследователя еще к одному понятию логики и семантического синтаксиса — понятию пропозиции, так как знания, содержащиеся в ситуационных моделях, относятся к разряду пропозициональных знаний. Разрабатывая теорию восприятия и анализа дискурса, ван Дейк предложил метод

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

резюме; тематические ключевые слова; категории времени, места и обстоятельств предложений и пропозиций; различные конструкции, определяющие основные, наиболее важные семантические характеристики дискурса или эпизода.

Исследуя тематическое содержание дискурса, ван Дейк ввел понятие семантической макроструктуры текста, которая состоит из макропропозиций, репрезентирующих в совокупности индивидуальные знания относительно описываемой в тексте глобальной ситуации. Макропропозиции соответственно связаны между собой, что обнаруживается в наличии специализированных средств макросвязи — макроконнекторов, которые «не только сигнализируют о новых макропропозициях, но также придают некоторую связность всей макроструктуре в целом» (ван Дейк, 1989, с. 63).

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

Проблема изучения денотативного пространства текста связана с одной из фундаментальных проблем языкознания — проблемой отображения в тексте как сложном языковом знаке мира действительности, так как само понятие денотата в одном из значений — это множество объектов действительности, знания о которых выражаются различными языковыми и речевыми единицами, в том числе и текстом. Учитывая это, можно следующим образом определить денотативное пространство текста: это воплощенное в тексте индивидуально-авторское знание о мире, представленное в интерпретированном отображении глобальной ситуации, состоящей из макроситуаций и микроситуаций, связанных определенными отношениями и в совокупности раскрывающих главную тему литературно-художественного произведения. Создавая на страницах своих произведений воображаемый мир, автор текста осуществляет индивидуальную категоризацию ситуаций воссоздаваемого мира в рамках текста, вследствие чего компонентами денотативного пространства текста являются изображенные в нем ситуации: глобальная, макро- и микроситуации. Глобальная ситуация имеет характер события и связана с раскрытием главной темы

в целостном тексте, макроситуации описывают конкретный текстовый эпизод в рамках текстового фрагмента — ССЦ, а микроситуации репрезентируются отдельным высказыванием или цепочкой высказываний. На поверхностном уровне текста денотативному пространству соответствует семантическая макроструктура, состоящая из макропропозиций, которые репрезентируют авторские знания о глобальной ситуации, описываемой в тексте. Они также связаны между собой и в совокупности формируют макроструктуру текста, участвуют в развитии главной темы произведения. В тексте имеются специальные сигналы — типовые маркеры смены темы, соответственно есть и маркеры появления новой пропозиции, репрезентирующей новую макроситуацию либо освещающей в новом ключе, аспекте уже изображенную ранее ситуацию. Семантическую базу текста составляют отношения, связывающие макроситуации внутри целого текста. Специфика денотативного пространства текста заключается в том, что оно имеет конкретную референциальную форму, обнаруживающуюся в системе конкретных персонажей, и актуализировано во времени и пространстве.

Выявление структуры денотативного пространства представляет собой преодоление противоречия между линейной связностью текста и его целостным содержанием. Начинать анализ денотативного пространства текста следует прежде всего с определения его глобальной ситуации, которая соответствует основной теме литературного произведения и обычно репрезентируется в заглавии, ибо глобальная ситуация представляет собой в то же время в свернутом и обобщенном виде все денотативное пространство текста. Так, в анализируемом нами рассказе Н. А. Тэффи основным сигналом глобальной ситуации является ключевое предикатное слово «счастье», которое вынесено в сильную позицию текста — в позицию заглавия. Это слово в заглавии никак не конкретизировано, что затемняет его семантику, делает ее неопределенной и многозначной, тем самым создавая эффект напряжения и ожидания для читателя, эффект загадки, которую нужно разгадать. В то же время узальная семантика этого слова все-таки содержит некоторые намеки в свернутом виде на тип изображаемой ситуации, в которой ожидается суще-

ствование лица, испытывающего по какой-либо причине состояние счастья и обнаруживающего это состояние в поведении, жестах, выражении лица.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Третья макропропозиция («Счастье Ольги Вересовой») и четвертая («Счастье Анны Ивановны») имеют в основе ту же когнитивно-пропозициональную структуру

ру и на поверхностном уровне также репрезентируют образ счастья-зверя, которого нужно кормить теплым человеческим мясом. Текстовые фрагменты завершаются описанием счастья-зверя: *Счастье, накормленное и напоенное, прыгало из комнаты в комнату и выгибало, как кошка, спину дугой* (третья макропропозиция); *Она съела меня, а против моего трупа не имела буквально ничего* (четвертая макропропозиция).

Выделенные в тексте макропропозиции связаны логико-семантическими отношениями, которые являются базисными для организации денотативного пространства текста: первая макропропозиция в плане приоритетной стратегии развертывания содержания является вершинной, заглавной. Именно в ней в обобщенном виде содержится концептуальная информация, которая конкретизируется, в том числе и образно-метафорически, во второй, третьей и четвертой макропропозициях, которые, с одной стороны, связаны отношениями конкретизации с первой, подчинены ей, с другой стороны, между собой вступают в отношения усиления, градации. Все перечисленные макропропозиции в разных аспектах участвуют в раскрытии глобальной ситуации.

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

Дискретность текста, вычленение в его денотативном пространстве макроситуаций обеспечивают разные признаки и параметры. Это и состав участников (первый эпизод — семья Голиковых; второй эпизод — счастливые жених, невеста и ее мать; третий эпизод — разбогатевшая учительница Анна Ивановна). Это и категория времени (ключевая ситуация описывается и обобщенно, вне времени, как характеризующая психо-

логическая доминанта характеров персонажей, и в настоящем времени), и категория пространства (это замкнутое пространство дома Голиковых, открытое пространство улицы, психологическое пространство).

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

Таким образом, текстовые ситуации, хотя и основаны на жизненном опыте автора и изображают мир, подобный миру действительности, всегда являются принципиально новыми, уникальными, так как содержат личные знания автора о мире и составляющих его фрагментах. Для текстовых ситуаций могут быть характерны обобщенность, неразвернутость или, наоборот, излишняя детализация, конкретизация, развернутость описания ситуаций в самых разных аспектах. В репрезентации их обнаруживаются разные уровни обобщения и конкретизации с разных точек зрения, позиций и в разных аспектах. Последовательность ситуаций может соответствовать реальному их следованию, а может быть произвольной, нарушенной или может прямо не эксплицироваться. В тексте может быть дана различная интерпретация одной и той же неизменной ситуации, при этом расположение в тексте пропозиций, ее репрезентирующих, может быть различным. Все это обусловлено тем, что глобальная ситуация и макроструктура текста являются концептуальным глобальным значением, несущим индивидуально значимую для автора информацию.

4.4. Пространственно-временная организация текста

Категория континуума художественного текста и ее осмысление. Лингвистический анализ художественного текста в пространственном измерении осуществляется в двух аспектах: во-первых, сам текст рассмат-

ривается как определенным образом организованное семантическое, формально-грамматическое и графическое пространство; во-вторых, исследуются пространственно-временные отношения, характерные для моделей (картин) мира, воплощенные в художественном тексте. В данном подразделе именно второй аспект является основным предметом рассмотрения.

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

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

субъективную: в художественном тексте автор создает условное пространство и время, именно автор определяет местоположение персонажей и временной период развития сюжета. Для обозначения неразрывной связи времени и пространства, воплощенной в художественном тексте, используются термины «хронотоп» (преимущественно в литературоведении) и «континуум» (в лингвистике текста). По определению М. М. Бахтина, хронотоп — это «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений» (Бахтин, 1975а, с. 234).

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

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

4.4.1. Художественное пространство и языковые средства его репрезентации

Пространство — одно из основных проявлений реальности, с которым сталкивается человек, как только он начинает осознавать себя и познавать окружающий мир. При этом оно воспринимается им как нечто существующее вне, вокруг человека-наблюдателя, зрителя, находящегося в центре пространства. Оно заполнено вещами, людьми, оно предметно и антропоцентрично. Мир предстает как место, где живут близкие, свои, родные люди в знакомом для человека и понятном ему предметном мире (обжитой мир), и как бесконечно открытое место, не имеющее границ, таинственное и малознакомое (Вселенная, космос). Подобное представление о пространстве, наполненном вещами и людьми и одухотворенном ими, отличает мифопоэтическую и архаическую модели мира.

Что касается научной интерпретации этой категории, то ученые обычно выделяют в качестве важнейших два варианта осмысления пространства: по Ньютону и по Лейбницу. Анализируя эти способы понимания пространства, Е. С. Кубрякова приходит к заключению, что «Ньютон говорит о геометрическом пространстве именно как о физическом, тогда как Лейбниц считает пространство феноменом познающего мир человека, притом «хорошо обоснованным» феноменом духа... Таким образом, здесь речь идет о разных типах пространств — одном физическом, а другом — ментальном, феноменальном» (Кубрякова, 1997, с. 9). Далее Е. С. Кубрякова реконструирует содержание простейшей концептуальной структуры, связанной изначально со словом «пространство»: «Это то, что соответствует картине, возникающей

у человека при панорамном охвате его зрением простирающейся перед ним протяженности, за исключением расположенных в этой протяженности объектов; это то, что попадает в поле зрения не только перед ним, но и при сознательном разглядывании окружающего в ходе поворотов головы в направлении «вверх — вниз», «вперед — сзади», «справа — слева», т. е. во все стороны» (Там же, с. 12). Данная концептуальная структура в свернутом виде содержит указания на важнейшие характеристики пространства, отмечаемые обычно исследователями данной категории:

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

Дуализм восприятия пространства проявляется в традиции передавать его существенные свойства в виде оппозиций, словесных пар с противоположным значением, которые могут к тому же иметь устойчивые оценочные (положительные или отрицательные) коннотации: верх — низ, высокое — низкое, небо — земля, правый — левый, далеко — близко, восток — запад и т. д.

Проведенный рядом ученых (М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский и др.) анализ художественного пространства показал, что пространство в художественном тексте структурировано, как и любая другая моделирующая система. На матери-

але архаической модели мира В. Н. Топоров прослеживает динамику идеи пространства, которая сводится к «собираанию», «оживлению» пространства, освоению его. Антропоцентричность художественного пространства понимается именно как присвоение субъектом пространства, как относительность пространственных составляющих в художественном контексте.

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

Таким образом, литературно-художественный образ пространства имеет психолого-концептуальные основания. Как убедительно показал Ю. М. Лотман, художественное пространство — это индивидуальная модель мира определенного автора, выражение его пространственных представлений. Это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Оно, по его мнению, имеет не физическую

природу, так как оно не пассивноеместилище героев и сюжетных эпизодов, не пустотелый сосуд. Для характеристики литературно-художественного пространства имеет значение характер и объем, параметры объектов, заполняющих пространство вокруг субъекта: оно может быть замкнутым, ограниченным телом субъекта (микрокосм) или ближайшими границами (дом, комната и т. п.), а может быть открытым, протяженным, панорамным (макрокосм). Оно может быть также сжатым, суженным и расширенным, увеличенным.

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

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

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

Твоя слеза проникла в сердце мне,
И все, что было горького, больного
Запрятано в сердечной глубине, —
Под этою слезою всплыло снова,
Как в страшном сне!

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

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

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

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

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

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

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

В данном тексте воссоздается образ близкого и родного лирическому субъекту пространства родной страны — пространства открытого, безграничного (*Не видать конца и края...*). Оно наполнено характерными для Руси, с авторской точки зрения, объектами: *Хаты — в ризах образа...; По церквам твой кроткий Спас*. Цветовая картина пространства родной страны представлена синим и зеленым цветом: *...Только синь сосет глаза; Побегу по мятой стежке На приволь зеленых лех*. Дана и чувственно-обонятельная картина пространства: *Пахнет яблоком и мёдом*. Пространство наполнено радостью и весельем: *И гудит за корогодом На лугах весёлый*

пляс; Мне навстречу, как сережки, Прозвенит девичий смех. В авторском восприятии географическое пространство родной страны в ценностном отношении уподобляется раю.

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

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

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

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

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

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

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

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

А рядом в маске Дед Мороза
Коварный едет контролер.

Ее надел он специально,
Чтоб всеми узанным не быть.

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

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

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

И.С.Тургенев «Череп»

Роскошная, пышно освещенная зала; множество кавалеров и дам.

Все лица оживлены, речи бойки... Идет трескучий разговор об одной известной певице. Ее величают божественной, бессмертной... О, как хорошо пустила она вчера свою последнюю трель!

И вдруг — словно по манию волшебного жезла — со всех голов и со всех лиц слетела тонкая шелуха кожи — и мгновенно выступила наружу мертвенная белизна черепов, зарябили синеватым оловом обнаженные десны и скулы.

С ужасом глядел я, как двигались и шевелились эти десны и скулы, как поворачивались, лоснясь при свете ламп и свечей, эти шишковатые, костяные шары и как вертелись в них другие, меньшие шары — шары обесмысленных глаз.

Я не смел прикоснуться к собственному лицу, не смел взглянуть на себя в зеркало.

А черепа поворачивались по-прежнему... И с прежним треском, мелькая красными лоскуточками из-за оскаленных зубов, проворнее языки лепетали о том, как удивительно, как неподражаемо бессмертная... да! Бессмертная певица пустила свою последнюю трель!

Апрель 1878

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

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

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

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

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

Если скажут «Еа» и «аи» —
Это радостное обещанье,
«Уо», «ао» — о древнем рае
Золотое воспоминанье.

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

И блуждают золотые дымы
В синих, синих вечерних кущах
Иль, как радостные пилигримы,
Навешают еще живущих.

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

6. Социальное пространство субъекта-деятеля, субъекта-преобразователя. Это свое для человека, освоенное им пространство, в котором в основном протекает его сознательная жизнь, совершаются события,

имеющие социально-общественную обусловленность. Модальность изображения подобного пространства может быть различной: от пафосной, оптимистической до сниженной, иронической. Обратимся к стихотворению И. Иртеньева «Песнь о юном кооператоре», в котором явно ощущается ироническая тональность изображенного социального события:

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

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

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

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

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

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

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

Взрагивает огонек лампы,
В полутемной детской тихо, жутко,
В кружевной и розовой кровати
Притаилась робкая малютка.

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

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

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

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

В этом стихотворении можно усмотреть совмещение трех пространственных моделей: замкнутого точечного (его сигналы — точное указание на место происходящего: полутемная детская, кровать, платяной шкаф), фантастического (образ домового, маленького и лысого, и образ крысы), психологического, которое создается и прямыми лексическими средствами (*В полутемной детской тихо, жутко; Горе!; Страшно ждать, но встать еще страшнее*), и косвенными, непрямыми номинациями: образ девочки с огромными глазами, ее изображенная высказанная речь (*Мама, мама!; Милый ангел, приходи скорее, Защити от крысы и помилуй!*) и невысказанная внутренняя (*Где он, где он, ангел светлокрылый?*). Доминирующим в данном стихотворении можно считать психологическое пространство.

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

Так, Б. А. Успенский специально исследовал текстовую категорию пространства в свете категории авторской точки зрения, особое внимание уделяя простран-

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

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

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

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

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

Где бы ни был я повсюду,
Но нигде и никогда

Я тебя не позабуду,
Так и знайте, господа!

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

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

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

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

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

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

Он видит пылающий ангельский меч,
Что жалит нещадно его и подругу
И гонит из рая в суровую выюгу,
Где нечем прикрыть им ни бедер, ни плеч...
Как звери, должны они строить жилище,
Пращей и дубиной искать себе пищи.

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

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

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

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

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

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

В-третьих, возможна и общая, всеохватывающая точка зрения с «птичьего полета», когда очень широкий обзор создается за счет панорамного изображения события с одновременным охватом всей суммарной картины происходящего с какой-либо одной общей точки зрения. Приведем в качестве примера стихотворение И. Иртеньева «Пловец»:

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

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

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

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

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

М. М. Бахтину принадлежит антропоцентрическая концепция пространства художественного текста. Специально рассмотрев вопрос о пространственной форме героя, ученый пришел к выводу, что в литературно-художественном произведении находит отражение двойное сочетание мира с человеком: 1) мир изображается извне — как окружение человека и 2) мир изображается изнутри — как кругозор человека. В первом случае наблюдается внешнее формальное сочетание объектов мира пластически-живописного характера: в

гармонии красок, линий, в симметрии и прочих эстетических сочетаниях. Как сочетание красок, линий, масс предмет самостоятелен, наряду с героями он воздействует на нас и воспринимается целостно. Это живописно-пластический принцип упорядочения и оформления внешнего предметного мира. Во втором случае мир изображается как кругозор действующего, поступающего сознания. Наблюдается ориентация в мире как события: мир — предмет поступка, поступка-мысли, поступка-чувства, поступка-слова, поступка-дела. При этом центр тяжести находится в будущем, желанном, должном, а не в данности предмета, его наличности в настоящем. Противостояние предмета, пространственное и временное, — принцип кругозора. Центр пространственного расположения и ценностного осмысливания изображенных в произведении внешних предметов — внешнее тело и внешняя же душа человека (границы тела и души).

Ю. М. Лотман в серии работ, посвященных общей проблеме семиотики пространства («О понятии географического пространства в русских средневековых текстах», «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя», «Заметки о художественном пространстве», «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия»), большое внимание уделил раскрытию природы художественного пространства, его связи с формальными системами других моделей, в первую очередь с этическими. Особое внимание он уделил развитию сюжета литературных произведений в пределах определенного текстового пространства. В качестве примера можно привести одну очень интересную и плодотворную с точки зрения практического анализа локально-этическую метафору, предложенную ученым для характеристики персонажей. Ключевыми в ее формировании являются образы дороги и пути. Дорога — некоторый тип художественного пространства, универсальная форма организации пространства, в соответствии с которой строится литературно-художественное произведение, например «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Путь — движение литературного персонажа в этом пространстве, реализация (полная или неполная) «дороги». Идея пути утверждается как норма жизни человека, народов и человечества, именно она определяет тип литературно-

го героя: есть герои «пути» — движущиеся герои, имеющие цель, и есть противопоставленные им неподвижные герои. На материале произведений Л. Н. Толстого Ю. М. Лотман в соответствии с этой ключевой пространственной метафорой выявляет несколько типов героев: героев своего места, круга (Платон Каратаев) — это герои этической и пространственной неподвижности; героев открытого пространства, среди которых выделяются герои «пути» (Пьер Безухов, Левин, Нехлюдов) и герои «степи» (Хаджи-Мурат, Федор Протасов). Герои «пути» перемещаются по определенной пространственно-этической траектории в определенном направлении. При этом пребывание героя в каждой точке пространства и соответствующее этому моральное состояние мыслятся как переход в другое, следующее за ним состояние. Для такого героя являются принципиально важными внутренняя эволюция и признак «высоты»: его движение по моральной траектории есть восхождение/нисхождение либо смена того и другого. Герои «степи» являются символом антиаскетической, свободной от запретов жизни. Для них характерно свободное, непредсказуемое по направленности психологическое движение. Перемещение героя такого типа в моральном пространстве связано с реализацией внутренних качеств его личности. Эволюции персонажа не происходит, ибо его функция — переходить границы, существующие для других; в его морально-этическом пространстве запреты и границы отсутствуют.

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

Человек в пространстве конкретен, он привязан к месту, вследствие чего, по утверждению И. Р. Гальперина, «пространственный континуум в художественных текстах значительно более точен, чем временной.

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

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

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

здающих ассоциативный пространственно-временной континуум. Это обусловлено тем, что топонимы напрямую связаны с историей, неотторжимы от нее, являются носителями информации о прошлом, знаками определенных культурно-исторических событий.

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

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

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

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

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

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

Во втором случае, когда текстовое пространство имеет политопическую структуру, оно организуется

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

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

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

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

Политопическая структура этого стихотворения создается совмещением изображения географического открытого пространства (*рощи пальм; заросли алоэ; небо, бесконечно голубое*) и психологического замкнутого пространства, локализатором которого является изображенный в стихотворении образ сердца.

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

Сама структура бытийных предложений специализирована для выражения пространственных отноше-

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

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

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

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

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

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

Итак, художественный образ пространства в литературном произведении субъективно детерминирован, имеет концептуально-психологическое основание, что обуславливает его уникальность и своеобразие. Обобщение близких, похожих по характеру репрезентации пространственных отношений в контексте различных литературно-художественных произведений позволяет говорить об общих закономерностях воплощения пространства в художественном тексте, о его основных типологических разновидностях: психологическом, географическом, точечном, фантастическом, космическом. При этом выделяются моно- и политопические пространственные структуры, статические и динамические по характеру изображения, имеющие различ-

ную пространственную перспективу, обусловленную точкой зрения автора и особенностями локализации в пространстве персонажей.

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

В рассказе используется минимум лексических средств репрезентации пространства (место, дом, ули-

ца, коляска, магазин), которое вследствие этого становится предельно обобщенным, неконкретным. Формирование образа пространства в данном тексте осуществляется нелексическими средствами прежде всего. Н. А. Тэффи создает символическое пространство счастливых людей, которое никак не детализировано и не конкретизировано. Есть только оценочные квалификации изображенного пространства: *счастливый брак; счастливый дом.* Антропонимы используются не только для создания образов счастливых людей, но и для создания пространственного фона несчастливцев: *У Раклеевых ад кромешный. Катенька чуть не повесилась. Молина руки подавать не хочет.*

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

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

4.4.2. Художественное время и языковые средства его репрезентации

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

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

Время циклическое представляет собой последовательность однотипных событий, жизненных кругов, вращение по кругу, восходящее к сезонным циклам. При подобном представлении о времени акцентируется общность человеческих судеб, наблюдается ориентация на типизацию и отождествление различных событий и их участников. Характерными признаками циклического времени являются завершенность, повторяемость событий, идея возвращения, неразличения начала и конца. Это обобщенное, вечное время, повторяющееся и непреходящее. Время линейное связано с представлением об однонаправленном поступательном движении событий, с формированием исторического сознания, с идеей начала, конца, эволюции, развития. При этом особо значимым является актуализация неповторимости, уникальности событий, их единичности, а также актуализация необратимости самого жизненного процесса. Подобное представление о времени ориентировано на индивидуализацию событий и их участников. Важными признаками его являются конк-

ретность, единичность, однонаправленное культурно-историческое развертывание. А. Я. Гуревич отмечает, что христианское сознание соединило в естественном синтезе характеристики цикличности и линейности и что подобное соединение представлений о времени в разных формах можно наблюдать на протяжении всей истории человечества. Указывает исследователь и на то, что доминанта того или другого представления о времени является мировоззренческим маркером (см. об этом: Гуревич, 1972).

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

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

Если пространство наполняется вещами, объектами разного рода и ими репрезентируется, то время характеризуется событиями, их развитием и последовательностью. Вследствие этого оно включает, во-первых, семантику ограниченной длительности, различающей события, семантику меры, временного периода,

точек времени. Во-вторых, оно включает семантику неограниченной длительности, семантику текущего времени, временных изменений от прошлого к настоящему и будущему. Подобное двойственное осмысление времени находило отражение в семантике соответствующей лексики древнейших индоевропейских языков, что и подчеркнул Ю. С. Степанов, ссылаясь на «Словарь синонимов главнейших индоевропейских языков» К. Д. Бака: «Индоевропейские этимологии этого концепта группируются в две основные сферы: а) обозначения «отрезка» или «меры», первоначально длины, перенесенные на время вообще; б) разнообразные обозначения «точек» и «отрезков» времени/не времени как длительность, таких как «час», «год», «день» и под.» (Степанов, 1997, с. 120).

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

Текстовое художественное время является моделью воображаемого мира, в различной степени приближенного к реальному, от которого оно отличается многомерностью, образностью. Каждое отдельное литературно-художественное произведение имеет собственное время, характеризующее отображаемый в

данном произведении мир событий, отношений, переживаний. Художественное время — это и репрезентация реального времени в различном объеме, масштабе, с различных точек зрения, и своеобразный аспект художественно изображенной действительности, и конструктивный элемент текста. Сам ход времени в художественном тексте иной, чем в действительности, так как автор текста волен в общем потоке изображаемых событий выделять, укрупнять те из них, которые в соответствии с его творческим замыслом являются наиважнейшими, ключевыми, и, наоборот, компрессировать, сжимать события менее важные.

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

Хотя время в тексте — «категория креативная» (Г. А. Золотова), оно тем не менее ориентировано на определенный прототип. По мнению А. В. Бондарко, «прототипический временной дейксис выступает в ситуации актуализированной речи как осознаваемая уча-

стниками речевого акта и существенная для смысла высказывания (интенциональная, входящая в намерения говорящего) характеристика действия как прошедшего, будущего или настоящего. Прототипический временной дейксис служит «образцом» для ряда производных, более сложных разновидностей отношений временного действия к исходной точке отсчета. Речь идет о том типе нарративного художественного текста, который отличается отсутствием соотносительности времени описываемых событий с моментом речи автора» (Бондарко, 1997, с. 33). Прототипический временной дейксис является основой формирования текстового времени, так как в художественном тексте время изображаемых ситуаций, событий дается относительно точки отсчета, т. е. обязательно конкретизируется в общем временном плане как настоящее, прошедшее и будущее. Прототипическая основа темпорального пространства текста создается различными языковыми средствами, основу которых составляют функции видовременных форм глагола, грамматическая структура предложений и соответствующая лексика.

Как показали исследования категории времени в художественном тексте (И. Р. Гальперин, Г. А. Золотова), текстовые функции времен различны: «Прошедшее время ближе и понятнее, чем будущее... В художественном произведении прошедшее время приближено к нам. Силой художественной изобразительности автор делает прошлое настоящим. Читатель как бы становится свидетелем и наблюдателем происходящего» (Гальперин, 1981, с. 92). Формы настоящего времени — основной способ презентации вечных истин, независимых от субъекта. По наблюдениям И. Р. Гальперина, «в разных языках настоящее время выражает наиболее обобщенное время. Оно как бы имеет разнонаправленные векторы — в прошлое и в будущее... Настоящее в художественном произведении фактически вневременно, но, будучи приближено, оно выражает реальность действия... оно способно передавать значение повторяющегося действия, может также выражать значение постоянного действия. Такой широкий диапазон значений дает возможность использовать настоящее время в разных ситуациях и в разных эстетико-художественных целях» (Гальперин, 1981, с. 99). Активно ис-

пользует формы настоящего глагольного времени в функции презентации вечных истин А. Платонов. См., например: *Вся любовь происходит из нужды и тоски* («Возвращение»).

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

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

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

(Волков, 1997, с. 221). Например, в следующем стихотворении С. Есенина можно усмотреть внутреннюю точку зрения в плане временной характеристики:

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

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

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

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

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

Особый способ субъективизации времени — авторское вмешательство в ход времени, актуализация его длительности и параллельно динамизация пространства — перечисление имен предметов, что тонко подметила О. Г. Чернейко: «И предметы, собранные взглядом (перечисление), и предмет, «растянутый мыслью», вводят в описание пространства («тел друг подле друга») категорию субъективного времени: времени-длительности и времени-момента... Само перечисление имен предметов видимого мира, выстроенное в естественные для языка линейные последовательности — один из способов введения субъективного времени-длительности, возникающего при восприятии предметов мира, т. е. времени авторского восприятия... Читатель «видит» время как длительность, явленную в движении взгляда наблюдателя, фокусировках его зрения, создающих фигуры и фон. Простое перечисление придает форму однородной протяженности (дли-

тельности) качественно разнородным, т. е. отличным друг от друга предметам. Это особый вид пространства-времени, где носитель статики — вещь, ставшее, а носитель динамики — взгляд» (Чернейко, 1997, с. 127 — 128). Приведем следующий пример подобной актуализации длительности времени в стихотворении О. Мандельштама:

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

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

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

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

Подобная же лексика очень часто является основным компонентом заглавий литературно-художественных произведений, становится основой метафорической номинации времени. Приведем ряд подобных заглавий: «Час быка» (И. Ефремов), «Детство. Отрочество. Юность», «Воскресение» (Л. Толстой), «Детские годы

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

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

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

И солнце пышно вдали
Мечтало снами изобилья
И целовало лик земли
Вистоме сладкого бессилья.

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

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

И осень та была полна
Словами жгучего напева,

Как плодоносная жена,
Как прародительница Ева.

По мнению Е. А. Яковлевой, языковая модель времени содержится в семантике подобных слов — «носителей модели». Исследуя лексические оппозиции и микропарадигмы слов с семантикой времени (*время — вечность, время — пора, минуты/миг/мгновение/момент*), Е. А. Яковлева выявила особенности их функционирования в речи и специализацию в выражении различных временных значений, которые имеют большое значение для практического анализа лексических средств воплощения индивидуально-авторского представления времени в художественном тексте (см.: Яковлева, 1994). По ее наблюдениям, время как форма земного существования, мера земного бытия, не исключающего измерения, количественного выражения, противопоставлено вечности, которая является областью Божественного Абсолюта, царством Бога, истины, Духа, исключающей обыденность и ординарность. В оппозиции «время — пора» первый ее член символизирует линейное время — неповторимое и уникальное, а второй — время цикличное, повторяющееся, изображающее общность человеческих судеб. Парадигма слов *миг, мгновение/минуты, секунды/момент*, по наблюдениям Е. А. Яковлевой, имеет следующую темпоральную специализацию: *минуты и секунды* — это знаки бытового времени частного человеческого существования, времени повседневного, которое подлежит измерению на оси отдельной человеческой жизни и может планироваться. *Миг и мгновение* обычно используются для изображения особого эмоционального мироощущения сверхкраткого, уплотненного времени какого-либо значительного события. Эта лексика используется для изображения исключительного, надбытового времени, в котором происходят уникальные, особо значимые события. При этом обнаруживается личностная причастность субъекта к времени речи. *Момент* — знак рационального аналитического восприятия времени, времени стечения обстоятельств и сплетения событий.

Таким образом, текстовое время — это созданная фантазией автора и обусловленная его мировоззрением и творческим замыслом модель воображаемого мира,

в разной степени приближенная к реальному миру, которая отличается многомерностью, объемностью и иерархичностью частных темпоральных значений. В художественном тексте находят отражение основные универсальные представления о ходе времени и его свойствах: наполненность событиями; цикличность/линейность/временная данность; диалектика времени; движение от прошлого к настоящему, от настоящего к будущему; непрерывная текучесть/длительность/временная фиксированность событий. В художественном тексте воплощаются также и уникальные индивидуально-авторские представления о времени, которые проявляются: 1) в текстовых ахрониях (ретроспекциях и проспекциях); 2) в сжатии (свертывании) и в растягивании (развертывании) времени протекания событий; 3) в дискретности времени.

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

щенность описания усиливается сравнением ситуации со спектаклем; на который ходят деревенские мужики, цикличности.

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

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

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

4.5. Образ автора и образ персонажа: эмотивное пространство текста

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

Чувства, которые автор приписывает персонажу, предстают в тексте как объективно существующие в действительности (диктальные), а чувства, испытываемые автором и выражаемые им, имеют субъективную окраску (модальные). В целостном тексте гармоничес-

ки переплетаются диктально-эмотивные смыслы (уровень персонажей) и модально-эмотивные смыслы (уровень авторского сознания), совокупность которых и составляет ядро эмотивного содержания текста.

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

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

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

видности: эмотивные смыслы, включенные в структуру образа персонажа, и эмотивные смыслы, включенные в структуру образа автора.

Образ персонажа

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

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

Извлечение из текста эмотивной лексики и рассмотрение ее в изоляции от текста дает лишь приблизительное, самое поверхностное представление о наборе эмотивных смыслов, реализующихся в тексте в целом в плане их однотипности/разнотипности, монотональности/политональности. Так, например, в рассказе В. М. Шукшина «Обида» значительно преобладает изображение негативных эмотивных смыслов, тональность которых задается заглавием. К подобным же, тяготеющим к монотональности текстам можно отнести его рассказы «Горе», «Ванька Тепляшин» (доминантный ряд «тоска»), «Случай в ресторане» (доминантный ряд «любовь, симпатия»), «Медик Володя» (доминанта «радость»), «Ноль-ноль целых» (доминанта «злость, возмущение»). В то же время манера психологического анализа В. М. Шукшина отличается изображением политональности, разнообразия воплощаемых эмотивных смыслов. Так, в рассказе «Верую!» представлена яркая палитра эмоциональных смыслов (жalousь, злость, любовь, ненависть, возбуждение, покой, удивление и др.), крайними полюсами которых являются чувства веры и тоски, передаваемые в тексте многочисленными лексическими номинациями (около 30 обозначений чувства веры и примерно столько же номинаций тоски).

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

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

Контекстологические разновидности эмотивных смыслов. Минимальной развернутостью в тексте (существуют только в рамках фразы) характеризуются фразовые эмотивные смыслы, которые являются диф-

ференциальными семантическими компонентами микротем сложного синтаксического целого. Так, в рассказе «Страдания молодого Ваганова» к подобным смыслам можно отнести чувство неуместной на первый взгляд радости, неожиданно испытываемое озабоченным и расстроенным Поповым, когда он приходит со своим горем к следователю: — *Я тут... это... характеристику принес,* — сказал мужчина. *И, обрадовавшись, что нашел дело рукам, озабоченно стал доставать из внутреннего кармана пиджака нечто, что он называл характеристикой.* Эта мимолетная радость еще сильнее подчеркивает растерянность и беду Попова. Дальше в тексте эта эмоция применительно к Попову больше не повторяется. Так же и чувство удовлетворения, испытываемое Вагановым, остается неразвернутым в тексте, упоминается один раз: *Ну-ну-ну — легче, матушка, легче, — с удовлетворением думал молодой Ваганов. — Подождем пока цыпляток считать.* Обычно эти смыслы имеют сопровождающий, дополнительный характер и уточняют, обогащают эмоциями различные действия и состояния персонажа.

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

Встречаются и такие единичные эмотивные смыслы, которые вопреки своей единичности и благодаря выразительности, необычности своего словесного воплощения приобретают особую стилистическую значимость и выходят за рамки частного контекста. Это разного рода метафорические номинации, которыми так богаты рассказы В. М. Шукшина. Например, в анализируемом рассказе встречаем следующие контексты этого рода: *Не привязанный, а повизгивал бы около этой Майи...; А сердце нет-нет, да подноет...; Это впервые в жизни Ваганов так раскорячился; повело тебя, милый, заеозил и пр.* Сюда же можно отнести и необычные сравнения: *Пришел я, бритый, она лежит, как угав на перине; ...Точно камнем в окно бросили — все внутри встревожилось, сжалось.* Подобные фразовые эмотивные смыслы благодаря экспрессивности своего словесного воплощения (индивидуально-авторские мета-

форы, необычные яркие сравнения) запоминаются, выделяются в тексте, так что их семантический радиус выходит за границы фразы. Поэтому такие смыслы лишь формально тяготеют к фразовым смыслам, оказываясь функционально ближе к общетекстовым.

Фрагментные эмотивные смыслы обычно совпадают с микротемой отдельного текстового фрагмента, сложного синтаксического целого. Так, раскрывая перед читателем психологическую сущность Поповой, В.М. Шукшин явно использует только две краски, в соответствии с чем выделяются два текстовых фрагмента. Сначала, при первом появлении героини на страницах рассказа, писатель подчеркивает ее фамильярность, грубость, наглость, прорывающиеся в манере говорить. Затем изображается, как под влиянием разговора со следователем в душе Поповой разрушается уверенность, уступая место настороженности, растерянности (2-й фрагмент). Цепочки фраз, показывающие динамику этих эмотивных смыслов, функционируя в рамках одного текстового фрагмента, цементируют и скрепляют его: *Попова насторожилась... Вопросительно посмотрела на молодого следователя, улыбнулась заискивающе; ... Женщина сказала «ага», поднялась, прошла к двери, обернулась, озабоченная...; Женщина вовсе растерялась...; От растерянности она пошла опять к столу и села на стул, где только что сидела...; Уходила она не так уверенно, как вошла...; Женщина была сбита с толку. Она даже в голосе поддала.* Здесь, как видим, семантический радиус слова распространяется на все пространство фрагмента. Слова сцепляются, семантически контактируя друг с другом. Весь фрагмент в целом изображает подчеркнуто, крупным планом, как в замедленной киносъемке, формирование и развитие одной эмоции — от слабого намека на нее (*насторожилась*) до полного ее раскрытия. И последний аккорд — власть вырвавшейся эмоции, проявившаяся в речи (*даже в голосе поддала*). Это лишь один из вариантов реализации фрагментных эмотивных смыслов, которыми богат художественный текст.

В том же рассказе совершенно иначе воспроизводится эмотивный смысл «спокойствие», характеризующий эмоциональное состояние Ваганова: *Нет, что ни делается — все к лучшему, это верно сказано. Так*

Ваганов успокоил себя, когда понял окончательно, что не видать ему Майи как своих ушей. Тем он и успокоился. То есть ему казалось, что успокоился. Оказывалось, в таких делах не успокаиваются. Весь фрагмент построен на игре разных форм одного слова в условиях мены альтернативных конструкций (утвердительная — отрицательная).

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

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

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

1. Повествовательный фрагмент:

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

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

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

2. Описательный фрагмент:

Часам к четырем утра Ваганов закончил большое письмо. На улице было уже светло. В открытое окно

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

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

3. Текстовый фрагмент с элементами рассуждения.

Обычно эта регистровая разновидность контекста — характерная особенность авторской речи. В прозе В. М. Шукшина она активно используется при выражении эмотивных смыслов и в репликах персонажей, в диалоге:

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

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

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

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

— Павел, — в раздумье начал Ваганов про то главное, что томило, — хочу с тобой посоветоваться... <...> — Есть у меня женщина, Павел... Нет, не так. Есть

на свете одна женщина, я ее люблю. Она была замужем, сейчас разошлась с мужем и дает мне понять... — Вот теперь только почувствовал Ваганов легкое смущение — от того, что бесполово начал. — Словом так: люблю эту женщину, а связываться с ней боюсь.

— Чего так? — спросил Попов.

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

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

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

— А что же?

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

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

5. Разные формы внутренней речи являются ярким средством психологической характеристики персонажа в условиях текстового фрагмента. Сигналы прямой внутренней речи — использование спе-

циальных пунктуационных знаков, событийное время, личное местоимение 1-го лица единственного числа. В рассказе «Страдания молодого Ваганова» встречаем цепочку контекстов с внутренней речью персонажа:

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

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

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

...То, что они выложили перед ним, — вот что спутало мысли и чувства. «Ну, хорошо, — вконец обозлился на себя Ваганов, — если уж ты трус, то так и скажи себе — трезво. Ведь вот же что произошло: эта Попова непостижимым каким-то образом укрепила тебя в потаенной мысли, что и Майя — такая же, в сущности, профессиональная потребительница, эгоистка, только одна действует тупо, просто, а другая умеет и имеет к тому неизмеримо больше. Но это-то и хуже — мучительнее убьет. Ведь вот же что ты здесь почуял, какую опасность. Тогда уж так прямо и скажи: «Все они одинаковы» — и ставь точку, не начав письма. И трусь, и рассуждай дальше — так безопаснее. Крючок конторский!

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

Внутренняя речь Ваганова обрамляется эмотивными номинациями, имеющими комментирующий характер. Препозитивная номинация (...*вот что спутало мои мысли и чувства*) готовит читателя к восприятию самоанализа персонажа, пытающегося разобраться в сво-

их спутанных чувствах. Постпозитивная эмотивная номинация подчеркивает напряженность переживаний персонажа, переросших в страдания.

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

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

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

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

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

Но винить или обижаться на Майю Ваганов не мог: во-первых, никакого права не имел на это, во-вторых... за что же винить? Ваганов всегда знал: Майя ему не чета. Жалко, конечно, но... А может, и не жалко, может, это и к лучшему: получи он Майю, как дар судьбы, он скоро пошел бы с этим даром на дно. Он бы моментально стал приспособленцем: любой ценой захотел бы

остаться в городе, согласился бы на роль какого-нибудь мелкого чиновника. Не привязанный, а повизгивал бы около этой Майи. Нет, что ни делается — все к лучшему, это верно сказано.

Фрагмент насыщен эмотивной лексикой, особенно в первой части. Вторая часть конкретизирует эмоции, названные в зачине. Эмотивное содержание фрагмента обогащается и синтаксисом фраз: использованием вопросительных предложений, сегментированных конструкций, повторов. В плане аранжировки эмотивных смыслов фрагмент представляет собой самоанализ героя. Эту направленность «непрямой речи» на психологический анализ отмечал в свое время еще В. В. Виноградов. По его мнению, «символизация настроений и переживаний в «непрямой речи» более открытая, более «предметная» и непосредственная по сравнению с экспрессивной волнистостью синтаксических форм авторского повествования» (Виноградов, 1980, с. 225).

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

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

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

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

— Опять не сдюжил! Ах ты, Господи, — какие ведь мы несдюжливые! — Ваганов встал из-за стола, про-

шелся по кабинету. Зло брало на мужика, и жалко его было. Причем тот нисколько не был на жалость, это Ваганов, даже при своем небольшом опыте, научился различать: когда нарочно стараются разжалобить, и делают это иногда довольно искусно. — Ведь если бы ты сдюжил и спокойно подал на развод, то еще посмотрели бы, как вас рассудить: возможно, что и... Впрочем, что же теперь об этом?

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

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

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

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

Основные приемы текстового выдвижения важнейших элементов содержания текста — это повтор смысла и средств, его обозначающих, с одной сторо-

ны, и использование средств окказиональной номинации — с другой.

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

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

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

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

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

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

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

его состояния (*Он устал от письма. Он начинал его раз двенадцать, рвал листы, изнервничался, испсиховался и очень устал*).

В тексте наблюдается динамическое становление смысла «страдание», кульминацией его являются фразы: *Это, правда, было как горе — эта неопределенность. Это впервые в жизни Ваганов так раскорячился; ...Никого не было здесь, кому бы он не постыдился рассказать о своих муках и кому поверил бы*. В целом в изображении страданий Ваганова обнаруживается конвергенция приемов. Многочисленные лексические сигналы эмотивного смысла «страдание» (*мука, мучительно, страдать, горе, испсиховаться, изнервничаться, раскорячиться* в значении «страдать») сопрягаются в тексте с эмотивными смыслами «боязнь», «сомнение», «любовь», «злость», «надежда» и др. Под их воздействием эмотивный смысл «страдание» обростает в тексте различными эмотивными наслоениями и становится в результате этого сложным, многокомпонентным, состоящим из ряда различных, порой полярных эмоций. Компонентами общего смысла «страдание» оказываются смыслы мучительного разлада героя с самим собой, неуверенности, страха.

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

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

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

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

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

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

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

1. Интерпретационно-характерологические эмотивные смыслы. Речь идет об интерпретации с позиции автора текста, воссоздающего на страницах

произведения свой вариант эмоций человека. Индивидуально-авторская картина эмоций воплощается прежде всего в эмоциональном портрете персонажа.

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

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

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

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

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

Если говорить в общем о психологизме В. М. Шукшина, то надо отметить, что при изображении эмоций персонажа он активно употребляет образные номинации. Так, в рассказе «Осенью» писатель создает образ любящего сердца Филиппа Тюрина, страдающего, мучающегося, терпящего все ради любви. Целый ряд фраз участвует в порождении этой образной ассоциации: *Всю жизнь сердце кровью плакало и болело; И с годами боль не ушла ... болело и болело по Марье сердцу; Боль не ушла с годами, но, конечно, не жгла так, как жгла первые женатые годы*. В текстах Шукшина обычно получают образное освещение сильные переживания героев. В возникновении образных ассоциаций участвуют чаще всего глаголы становления (*запечься, раскалиться, потеплеть* и т. п.); исчезновения (*лишиться, пропасть* и др.); уничтожения (*убить, разворотить, треснуть, подмывать* и т. п.); соединения (*скрепиться* и др.); отделения (*отогреть, отломить* и др.).

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

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

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

В рассказах В. М. Шукшина встречается много таких номинаций. Например, в рассказе «Беспалый» предчувствие любви, ее возникновение обозначается глаголом *беспокоиться*: *Сергея увидел Клару первый раз в больнице (она только что приехала работать медсестрой), увидел и сразу забеспокоился. Сперва он увидел только очки и носик-сапожок. И сразу забеспоко-*

ился... Серега так забеспокоился, что у него заболело сердце. Подобное этому эмоциональное состояние совершенно иначе описано в рассказе «Страдания молодого Ваганова»: ...*Подождал, что под сердцем шевельнется нежность и окатит горячим, но горячим почему-то не окатило.*

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

Интерпретационно-характерологические эмотивные смыслы в большей степени тяготеют к экспликации, к обязательной манифестации лексическими средствами. В меньшей степени им свойственна текстовая экспликация, текстовая суггестия, но в то же время и она имеет место. Так, нерешительность Ваганова, его склонность к сомнениям и внутренним противоречиям передается синтагматическим сопряжением далеких, порой антагонистических чувств и усиливается синтаксисом фраз, порядком следования частей высказывания, активным использованием противительных союзов. Осознание самим Вагановым сложного чувства любви-боязни происходит сначала в контексте несобственно-прямой речи: *Пока ясно одно: он любит Майю и боится сближения с ней. Боится ответственности, несвободы, боится, что не будет с ней сильным и деятельным и его будущее — накроется.* Здесь наблюдается усиление второго компонента этого сложного чувства по типу крещендо, за счет повтора, развернутой объектной конкретизации. Затем этот мотив начинает звучать громко в прямой речи персонажа, в ряде реплик, направленных Попову: *...Я ее люблю; Люблю эту женщину, а связываться с ней боюсь; Да, боюсь, что она такая же... Вроде твоей жены. Пропадут, боюсь, с ней; ...Люблю ее, и знаю, что она... никогда мне другом настоящим не будет.* Здесь также наблюдается волнообразная текучесть эмоций («люблю... люблю, а бо-

юсь»; «боюсь, что...»; «боюсь») с доминированием и конкретизацией боязни. Но окончательного разрешения противоречия в пользу одного из компонентов нет, о чем свидетельствует вопросительная интонация последнего предложения.

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

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

Отображение в семантике персонажей эмоций как реактивно-ситуативных и как квалификативных, характеризующих связано с особенностями психологии личности, в частности с двумя важнейшими ее характеристиками — жизненной доминантой и ситуационной доминантой (см.: Караулов, 1987, с. 37).

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

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

Косвенная символизация переживаний героя редко достигается использованием системно-языковых лексических средств, призванных передавать мотори-

ку эмоций, ибо количество подобной лексики в языке невелико. В рассказе «Страдания молодого Ваганова» встретился только один развернутый контекст, моторная изобразительность которого базируется на лексике этого рода:

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

В повествовании Шукшина жесты персонажей изображаются чаще всего не специализированной для выполнения этой функции лексикой, вторичными предикатами внешнего проявления эмоций. Мотивация жестов эмоциями передается либо включенными предикатами — зависимыми конкретизирующими словами с эмотивной семантикой, либо содержанием всего текстового фрагмента. В итоге обнаруживаются три варианта эмотивно-моторной экспрессии.

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

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

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

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

Чувства героев В. М. Шукшина звучат в речи (лексика типа *бормотать, молить, возмущаться, завывать, визжать*), проявляются в физиологических жестах (лексика типа *вздохнуть, вздрогнуть, сморщиться*), в характере зрительного восприятия (*засмотреться, оглядеть*), в движении (*бухнуться, вихляться*). Писатель особо подчеркивает и выделяет во внешности своих персонажей выразительность глаз, способных блестя, сверкать, засветиться, посверкивать и т. д. Например: *Глаза у Броньки сухо горят, как угольки, поблескивают («Миль пардон, мадам!»); Филя одни только эти глаза и увидел в избе, когда вошел. Они полыхали болью, они молили, они звали его («Залетный»).*

Надо отметить, что, создавая психологический образ персонажа, В. М. Шукшин стремится не повторяться, старается индивидуализировать каждый миг его внутренней психической жизни. С этой целью писатель обращается к ключевым словам моторной экспрессии, имеющим особую эстетико-стилистическую значимость в контексте всего произведения. Эта традиция описания внутреннего мира персонажа с ориентацией на ключевое слово идет от стиля А. П. Чехова.

Таким ключевым жестом, обнажающим внутреннее состояние Ваганова, является трижды повторяемое в рассказе описание ситуации с ответным письмом Майе, которая заканчивается всегда одинаково:

- (1) *Он скомкал письмо в тугой комок и выбросил его через окно в огорог. И лег на кровать, и крепко зажмурил глаза, как в детстве, когда хотелось, чтобы какая-нибудь неприятность скорей бы забилась и прошла.*
- (2) *Аккуратно разорвал лист, собрал клочки в лапоть и пошел и бросил их в корзину. Постоял над корзиной... Совершенный тупой покой наступил в душе. Ни злости уже не было, ни досады.*
- (3) *Потом смял бланк и бросил в корзину... И вышел на улицу. Пошел твердо домой.*

Взятые в изоляции от текста, предикаты *скомкать, разорвать, бросить* квалифицируются как предикаты разрушения, перемещения объекта. В тексте они обозначают жесты — следствия определенных душевных переживаний. Они обладают эмотивной целенаправленностью. За счет наведенных контекстом эмотивных смыслов меняется и семантический ранг предикатов, начинающих обслуживать сферу психической деятельности персонажа. Таким образом, прием косвенной символизации чувств персонажа базируется на текстовых связях слов, учитывает смысловые наращения и ассоциации.

В русской литературе можно наметить, хотя и очень условно, две линии психологизма: с ориентацией на описание скрытых эмоций и их интерпретацию (опыт М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, М. А. Шолохова и др.) и с ориентацией на показ в первую очередь внешних проявлений эмоций (опыт А. С. Пушкина, А. П. Чехова и др.). Так, В. В. Виноградов отмечает следующую особенность психологизма Пушкина: «Пушкин никогда не повествует о переживании как динамическом процессе, изменчивом в своем течении, противоречивом, прерывистом и сложном. Он не анализирует самой эмоции, самого душевного состояния, но присматривается к ним как сторонний наблюдатель. Мало того, лишь в редких случаях Пушкин называет эмоции, душевные движения их именами. Чаще всего лаконически изображаются внешние проявления чувств, психические состояния, симптомы их» (Виноградов, 1980, с. 220). Для произведений В. М. Шукшина характерен синтез характерологических

и изобразительно-жестовых смыслов, сплав двух аспектов отображения эмоций: писатель одновременно анализирует внутреннее эмоциональное состояние персонажа и показывает внешнее проявление его в поведении. Например: *Николай Григорьевич в эту минуту, когда кричал в лицо старику, страдал вполне искренне, бил себя кулаком в грудь, только что не плакал («Выбираю деревню на жительство»); Серега особенно любил походку жены: смотрел, и у него зубы немели от любви. Он дома с изумлением оглядывал ее всю, играл желваками и потел от волнения («Беспалый»).*

3. Эмоционально-оценочные смыслы. Условия их бытования — оценочные высказывания персонажей, которые можно отнести к высказываниям-экспрессивам. Е. М. Вольф, исследуя функциональную семантику оценочных структур, заметила, что «эмоциональные состояния, которые отражаются в оценочных речевых актах, двояконаправленны: они могут касаться как говорящего, так и собеседника» (Вольф, 1985, с. 175). Вследствие этого в тексте выделяются две типологические разновидности эмотивно-оценочных высказываний.

Эмотивно-оценочные рефлексивы. Их отличительная особенность — замкнутость в субъекте, направленность на самого говорящего. Основное средство их манифестации — общеоценочная эмотивная лексика, междометия, частицы, коннотативно-эмотивная лексика. В зависимости от характера используемой лексики меняется и степень оценочности высказываний. Так, междометия в большей степени эмотивны, они выражают общую реакцию говорящего на положение дел в мире. Например: *Фу ты, черт! — с досадой сказал Ваганов; Наго же! — женщина даже посмеялась. — Ну наго же!; Господи! — воскликнула женщина у двери; Ну, елки зеленые! — все больше изумлялся Ваганов.*

Коннотативно-эмотивная лексика, наоборот, в большей степени оценочна и в меньшей степени приспособлена для выражения разнообразных эмоциональных тонов. В. М. Шукшин активно использует слова этого рода в прямой и несобственно-прямой речи персонажей. Так, подобные номинации широко представлены во внутренней речи Ваганова. Как только не называет

он сам себя: *крючок конторский, плебей, сын плебея, слизняк!* Употребление слов с негативной оценкой в ситуации автокоммуникации, во-первых, выражает чувства недовольства, раздражения, испытываемые персонажем; во-вторых, подобная откровенная негативная самооценка персонажа еще сильнее обнажает дисгармонию его внутреннего мира, нерешительность.

Эмотивно-оценочные регулятивы. Данный тип речевых оценочных высказываний характеризуется ориентацией на собеседника и включает при этом все виды похвал и оскорблений. Основное средство их манифестации — коннотативно-эмотивная лексика, ярче всего обнажающая межличностные отношения. Условия ее бытования — прямая речь персонажей. Обычно эмоционально-оценочные высказывания чаще всего встречаются в повествовании, ориентированном на разговорную речь, ибо эта лексика несет на себе печать разговорности. В рассказе «Страдания молодого Ваганова» такая лексика встречается в речи супругов Поповых, с ее помощью выражающих непримиримо-негативное отношение друг к другу: *Ну, не зараза она после этого! (реплика Попова); Нахалюга!; Дурак необтесанный! (реплики Поповой).*

Подобные высказывания обладают сильной прагматической направленностью. Персонажи, произносящие их, стремятся оказать эмоциональное воздействие на собеседника, заразить его определенными эмоциями. Особенность этих высказываний — сильный перлокутивный эффект. Мотивы использования эмотивно-оценочных регулятивов — самые разные, чаще всего это реакция на поступки других персонажей.

Если говорить в целом о прозе В. М. Шукшина, то можно отметить, что активное выражение подобных эмотивно-оценочных смыслов — ее яркая стилистическая особенность. В текстах этого писателя используется широкий круг эмоционально-оценочных номинаций, активно пополняемый авторскими окказиональными обозначениями: *Загогулина!; Три извилины в мозгу и все параллельные!; Сундуки какие-то!; Пузырь!; Сын ты мой занюханый!; Вареный петух!; Тубик!; Пупок! и мн. др.*

Как видим, в структуре образов персонажей обнаруживается многообразие эмотивных смыслов. Но внутренняя жизнь персонажа получает эстетическое

осмысление только в контексте всего произведения — с учетом всей системы образов персонажей, в свете авторской концепции. Вне этих связей она ущербна и неполноценна. Как заметил М. М. Бахтин, «изнутри переживаемая жизнь не трагична, не комична, не прекрасна и не возвышенна для самого предметно ее переживающего и для чисто сопереживающего ему; лишь поскольку я выступлю за пределы переживающей жизни души, займу твердую позицию вне ее, активно вовлеку ее во внешне значимую плотть, окружу ее трансгредиентными ее предметной направленности ценностями (фон, обстановка как окружение, а не поле действия — кругозор), ее жизнь загорится для меня трагическим светом, станет прекрасной и возвышенной» (Бахтин, 1979, с. 63).

Жизнь души персонажей полна противоречий, вызываемых самыми разными мотивами и соответственно имеющих различные проявления: это может быть внутренний конфликт эмоций (например, антагонизм любви и боязни в душе Ваганова, вызывающий его страдания), межличностный эмоциональный конфликт (отношения супругов Поповых), конфликт персонажа и мира в целом.

Конфликтность эмоциональной сферы персонажа отражает общий закон художественного текста, так как «принцип противоречия — основной движущий механизм поведения литературного героя» (см.: Гинзбург, 1979, с. 103). Противоречия эти не фатальны, по мере развития сюжета они разрешаются, и особую роль в их разрешении играет эмоциональная доминанта характера персонажа. Это также соответствует той общей тенденции в структурной организации персонажа, которую отметила Л. Я. Гинзбург: «По мере того как персонаж становится многомерным, составляющие его элементы оказываются разнонаправленными и потому особенно нуждающимися в доминантах, в преобладании неких свойств, страсти, идеи, организующих единство героя» (Там же, с. 89). В свою очередь, изображение эмоциональной доминанты литературного персонажа отражает положение дел в мире: психологи давно отмечали в качестве основополагающих черт личности ее эмоциональную направленность, т. е. тяготение каждого человека к той или иной системе

переживаний. Автор литературного произведения подбирает лексику таким образом, что это подсказывает читателю, в каком эмоциональном ключе ему следует воспринимать героя.

Итак, образ персонажа вне текстовых связей — это схема, скелет, который обростает плотью смысла только в контексте всего произведения и прежде всего в контексте авторских интенций, так как «автор интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли, чувства» (Бахтин, 1979, с. 7). В связи со сказанным особо важным представляется рассмотрение эмотивных смыслов в структуре образа автора.

Образ автора

Художественный текст как законченное речевое произведение пронизан субъективностью и антропоцентрическими устремлениями, а антропоцентричность выражается в речи и как субъективно-модальное значение. Вследствие этого в эмотивном содержании текста есть макрокомпонент, объединяющий модальные эмотивные смыслы, которые мы относим к разряду интенциональных.

«Интенциональность — устремленность личности вовне — исходная структура человеческой личности» (Постовалова, 1988, с. 15). Особенно ярко эта черта личности обнаруживается в творческой деятельности и воплощается в ее результатах, поэтому интенции автора должны быть отнесены к смысловой стороне формирования текста и рассматриваться при этом в качестве его определяющих свойств. Онтологическая природа образа автора определяет бытование в тексте интенциональных модальных значений или, в иной терминологии, субъективно-оценочной модальности (см.: Гончарова, 1983б, с. 91), субъективно-модального плана текста (см.: Солганик, 1984, с. 180), авторской модальности (см. например: Барлас, 1987, с. 75; Кухаренко, 1988, с. 100), экспрессивной окрашенности текста (см.: Федосюк, 1988, с. 15), образно-оценочного смысла (см.: Купина, 1983, с. 106).

Художественный текст формируется образом автора и его точкой зрения на объект изображения (см. об

этом: Гинзбург, 1974, с. 91; Гончарова, 19836, с. 90—91; Кухаренко, 1988, с. 78), поэтому изучение интенциональных эмотивных смыслов помогает более полному раскрытию образа автора литературного произведения.

Один из самых важных и трудных вопросов связан с изучением языковых средств выражения интенциональных эмотивных смыслов. Многие исследователи субъективной модальности текста обращают внимание на наличие в языке комплекса способов выражения отношения субъекта к объекту. Среди приемов выражения этого отношения в условиях разных фрагментов прежде всего выделяются эксплицитные и имплицитные способы. Лексические средства выражения авторской оценки являются одним из важнейших способов выражения авторского «я» в тексте.

Лексические средства выражения интенциональных эмотивных смыслов. Автор обнаруживает свои симпатии, антипатии и прочие эмотивно-модусные квалификации изображенного мира в условиях разных типов речи (как монологической, так и диалогической) и в текстовых фрагментах различной композиционной формы. В качестве иллюстраций приведем три контекста, содержащих эмотивную характеристику Поповой:

- (1) *Попова, миловидная еще женщина лет сорока, не робкая, с замашками продавцовской фамильярности, сразу показала, что она закон знает: закон охраняет ее.*
- (2) — *Так, так... — Ваганов убедился, что прав Попов: изменяет ему жена. Да еще и нагло, с потерей совести.*
- (3) *Да, уверенная бабочка, — со злостью уже думал Ваганов. — Ну нет, так просто я вам мужика не отдам.*

Первый контекст представляет описание портрета Поповой, который содержит два эмотивных прилагательных в функции включенных предикатов. Первое из них (не робкая) указывает на эмотивно-характерологическую доминанту внутреннего мира героини, а второе, наряду с обозначением эмотивных качеств (фамильярность), является проводником авторского отношения — неприязни, неодобрения. Этот способ репрезентации авторских интенций можно отнести к

прямым, непосредственно выраженным эмотивно-оценочным смыслом.

Второй контекст — это конструкция с прямой речью Ваганова, содержащая в ремарке лексические сигналы его внутренней речи. Третий контекст — конструкция с прямой речью Ваганова, ремарка которой представляет собой эмотивную интерпретацию его состояния. Эмотивная оценка Поповой в обоих контекстах осуществляется с позиции главного персонажа и обнаруживается в его внутренней речи (*нагло, с потерей совести, уверенная бабочка*), но в то же время голос персонажа звучит явно при поддержке голоса автора. Подобный способ репрезентации в тексте авторских интенций является косвенным, опосредованным. Таким образом, в рассказе обнаруживаются два способа манифестации авторских интенций, доминирующим при этом является косвенный способ.

В анализируемом рассказе основание модуса эмотивной квалификации Поповой, Майи, Попова — точка зрения Ваганова. Именно через его восприятие автор оценивает своих героев. При этом порой бывает очень трудно уловить авторский голос, сопровождающий и поддерживающий точку зрения персонажа, отделить авторскую позицию. Приведем еще один фрагмент текста:

Ваганова — ни тогда, на курсе, ни после, ни теперь, когда хотелось мысленно увидеть Майю, — неставляло навязчивое какое-то, досадное сравнение: Майя похожа на деревянную куклу, сделанную большим мастером. Но именно это, что она похожа на куколку, на изящную куколку, необъяснимым образом влекло и подсказывало, что она же — женщина, способная сварить борщ и способная подарить радость, которую никто больше не в состоянии подарить — то есть она женщина, как все женщины, но к тому же изящная, как куколка.

На первый взгляд кажется, что в данном текстовом фрагменте изображается только описание отношения Ваганова к Майе, но подбор эмоционально-оценочной лексики (*навязчивое какое-то, досадное сравнение*), эпитеты (*деревянная кукла, изящная кукла*), само сравнение (*похожа на куклу*), повторяемое трижды, обнаруживают позицию автора, выраженную опосредованно, косвенно.

Очень часто локальные авторские оценки по поводу отдельных эпизодов, ситуаций текста выражаются эпитетами (примеры см. выше), значительно реже эмоционально-оценочные смыслы репрезентируются отдельной фразой, как в следующем контексте: *Георгий Ваганов хотел во всем разобраться, а разбираться тут было нечего: любил он эту Майю Якутину.*

Специализированное средство в системе эксплицитных внутримодальных средств — экспрессивный контекст-мнение, содержащий наряду с фактуальной информацией и эмоциональную. В контекстах такого рода обязательно есть компоненты, эксплицирующие эмоциональный тон высказывания, поэтому можно предположить, что для выявления эмоциональных интенций автора надо прежде всего найти именно эти компоненты.

Возьмем, к примеру, ряд экспрессивных контекстов, относящихся к сфере одного персонажа, Попова, с учетом их порядка следования в тексте рассказа, для того чтобы выявить полную картину формирования субъективно-модальных значений, связанных с этим персонажем.

Первое портретное описание Попова отличается лаконичностью, неразвернутостью эмоционально-оценочных значений: *Мужчина так под пятьдесят, поджарый, с длинными рабочими руками, которые он не знал, куда девать.* В этом описании выделяется характеризующая деталь, несущая явный положительный заряд — рабочие руки, которые не привыкли бездельничать.

После первого небольшого диалога Попова и Ваганова следует второе, уже более развернутое портретное описание Попова с парентезой несобственно-прямой речи:

Попов уже гостал характеристику и стоял с ней посреди кабинета. Когда-то он, наверное, был очень красив. Он и теперь еще красив, чуть скуласт, нос хищно выгнут, лоб высокий, чистый, взгляд прямой, честный. Но, конечно, помят, несвеж, вчера выпил изрядно, с утра кое-как побрился, наспех ополоснулся... Эхма!

Характеризующие прилагательные сигнализируют сложное субъективно-эмоциональное отношение к персонажу. С одной стороны, явно ощущается симпа-

тия, вызываемая его красивой внешностью, честностью и открытостью взгляда. С другой стороны, чувствуется неодобрение и сожаление, усиленные и акцентированные завершающим контекст междометием.

Третий развернутый экспрессивный контекст представляет собой описание объяснительной записки Попова, которую он сам называет характеристикой:

Ваганов посмотрел пока «бумаги», обвиняющие Попова. Да, люди вели к тому, чтоб мужика непременно посадить. И как бойко, как грамотно все расписано! Нашелся и писарь. Ваганов подогнул к себе «характеристику» Попова, еще раз прочитал. Смешной и грустный человеческий документ... Это, собственно, не характеристика, а правдивое изложение случившегося. «Пришел, бритый, она лежит, как угав на перине. Ну, говорю, рассказывай, как ты тут без меня скрувилась? Она вудит, дело плохо, давай базланить. Я ее жогнул разок: ты можешь потише, мол? Она вырвалась и — не куда-нибудь побежала, не к родным — к Мишке опять жё дунула. Тут у меня вовсе сердце сжалось, я не сдюжил...

В основе фрагмента лежит одна прототипная ситуация, изложенная в двух версиях. Касается она судьбы Попова. В композиционно-структурном отношении фрагмент представляет собой описание с парентезами несобственно-прямой речи, авторской сентенцией, прямой речью.

Первая версия — обвинение Попова. Отношение к ней хорошо просматривается в синтаксической аранжировке фактов — ср.: *Дело шло к тому, что мужика могут посадить* (нейтрально-объективированное изложение); *...Люди вели дело к тому, чтобы мужика непременно посадить* (экспрессивно-оценочное изложение); в экспрессивном синтаксисе (восклицательная интонация, использование фразеологизированной конструкции *нашелся и...*); в привлечении лексики с оценочной семантикой (*бойко, грамотно расписано*). Конвергенция однотональных приемов сигнализирует о подтекстовом эмотивном смысле — отношении неодобрения к излагаемым фактам.

Вторая версия — восприятие самого Попова, данное в тексте в форме письма, отличающегося искренностью, доверчивостью, открытостью, что проявляется в подборе лексики, интонации, используемых

сравнениях. Письмо сопровождается также эксплицированной оценкой, которая задается в препозиции, создает определенный настрой, готовит читателя к восприятию письма в определенном ключе (*Смешной и грустный человеческий документ, правдивое изложение случившегося*). Все это вместе взятое репрезентирует подтекстовой эмоционально-оценочный смысл: одобрение, сочувствие, мягкую иронию.

И наконец, как заключительный аккорд, аккумулирующий все прозвучавшие ранее модально-эмотивные оценочные смыслы, звучит следующее описание:

Попов помолчал... Посмотрел серыми своими глазами на следователя. Какие все же удивительные у него глаза: не то доверчивые сверх меры, не то мудрые. Как у ребенка ясные, но ведь видели же эти глаза и смерть, и горе человеческое, и сам он страдал много... Не это ли и есть сила-то человеческая — вот такая терпеливая и безответная? И не есть ли все остальное — хамство, рвачество и жестокость?

Здесь все: и лексика, и синтаксис фраз, и композиция фрагмента — выражает однотональный модально-эмотивный смысл восхищения и одобрения. Эмоциональное отношение к этому персонажу обуславливается и порождается эмоциональным содержанием его внутреннего мира.

Если в целом обобщить эмотивную лексику, использующуюся в формировании психологического портрета Попова, то можно заметить, что она достаточно разнообразна в категориально-семантическом отношении и единообразна по тональности. Автор использует лексику эмоционального состояния (*озабоченно, доверчиво, жалко, виновато, совестно, много страдал, тверд, спокоен*), эмоциональной характеристики (*чистый, честный, прямой взгляд, виноватый, доверчиво-мудрые глаза*), эмоционального жеста (*обрадовавшись, не ласковый*). Подбор лексики, характеризующей внутренний мир персонажа, обнаруживает авторскую модальность и вызывает к персонажу одобрительное отношение.

Таким образом, вторжение авторской точки зрения в ход повествования осуществляется самыми разными способами лексического развертывания эмотивной лексики в тексте: от минимального контекста до текстового фрагмента. При этом субъектом модуса эмо-

тивной квалификации может быть и сам автор-повествователь, и персонаж. Для В. М. Шукшина более характерен персонаж в качестве основания эмотивно-модусной координаты текста.

Семантические разновидности интенциональных эмотивных смыслов, обусловленные объектом оценки. В плане содержания (объект оценки) интенциональные эмотивные смыслы с учетом их направленности подразделяются на персонажные, ситуативные, частно-событийные и глобально-событийные.

Персонажные эмотивные смыслы достаточно подробно проанализированы выше (хотя и в другом аспекте — в плане выражения), поэтому сделаем лишь некоторые обобщения относительно их специфики.

В целом по отношению к Ваганову и Попову в рассказе доминирует одобрительно-ироническое отношение автора, а по отношению к Поповой и Майе — неприязнь и неодобрение. Особенность эмоциональной оценки персонажа со стороны автора проявляется в том, что он действует «в рамках определенной типологической модели персонажа» (Гончарова, 1983, с. 90). Эта реакция на героя основывается на целостном отношении к нему. М. М. Бахтин называл подобную авторскую реакцию на героя тотальной (см. об этом: Бахтин, 1979, с. 8).

Ситуативные интенциональные смыслы представляют собой эмоциональную оценку конкретной текстовой ситуации и также могут быть неразвернутыми, локальными (см. ниже 1-й контекст) и развернутыми (см. 2-й контекст):

- (1) *Целиком занятый решением этой волнующей загадки в своей судьбе, Ваганов прошел в кабинет, сразу достал несколько листов бумаги, приготовился писать письмо. Но тут дверь кабинета медленно, протяжно заняла... В проем осторожно просунулась стриженная голова мужчины, которого он мельком видел сейчас в коридоре на диване.*

В данном фрагменте наблюдаем предупредительно-тревожную оценку будущей, еще не состоявшейся ситуации, сигналом которой является включенный предикат с семантикой отрицательного воздействия (*противно*).

(2) Ваганов побежал глазами по неровным строчкам... Он уже оставил это занятие — веселиться, читая всякого рода объяснения и жалобы простых людей. Как думают, так и пишут, ничуть это не глупее какой-нибудь фальшивой гладкописи, честнее, по крайней мере.

Ситуация, описанная в этом фрагменте («чтение объяснений и жалоб простых людей»), оценивается в динамике как бы самим Вагановым (сначала — ирония, веселье, затем — серьезное, честное отношение), но за Вагановым явно просматривается автор, особенно в последней фразе, содержащей сопоставление с гладко написанными грамотными объяснениями. Причем это сопоставление оказывается в пользу простых людей, искренность и честность которых противопоставляются неискренности (фальшивая гладкопись). При этом конкретная ситуация обобщается до типичного жизненного события.

К частно-событийным интенциональным смыслам в рассказе можно отнести эмоции, которые вызваны разладом в семье Поповых. Писатель показывает воздействие этого события на Ваганова и одновременно изображает его эмотивную реакцию на это событие: *Что случилось-то? Прошла перед глазами еще одна бестолковая история неумелой жизни... ну? Мало ли их прошло уже и сколько еще пройдет!* Причем супруги Поповы воспринимаются Вагановым в разных по оценочности эмоциональных зонах, так как являются носителями антагонистических чувств: Попов — в зоне положительных эмоций, Попова — в зоне отрицательных эмоций:

*Но неотвязно опять стояли перед глазами виноватый Попов и бойкая жена. Как проклятие, как начало помешательства. <...> Да и почему — что за чушь! — почему какой-то мужик, чувствующий только свою беззащитность, и его жена, обнаглевшая, бесовская, чувствующая, в отличие от мужа, полную свою защищенность, почему именно они, со своей житейской неумностью, должны подсказать, как ему решить теперь такое — **такое!** — в своей не простой, не маленькой, как хотелось и думалось, жизни?*

Этот частный случай неотвязно занимает душу и сердце Ваганова, разрастается до размеров глобально-

го события и становится символом типичного разлада: столкновения добра (терпения, способности к любви и жалости, к прощению, осознанию своей вины) и зла (наглости, самоуверенности, жестокости). Эта оппозиция разрешается явно в пользу добра и терпения, а следующие риторические вопросы содержат интенциональные глобально-событийные эмотивные смыслы с семантикой одобрения: *Не это ли и есть сила-то человеческая — вот такая терпеливая и безответная? И не есть ли все остальное — хамство, рвачество и жестокость?* Эта точка зрения автора, наряду с другими, подчинена общему замыслу произведения и участвует в формировании его концепции. В связи с этим точка зрения автора и его образ главенствуют в произведении.

Множественность точек зрения делает художественное произведение оценочно-политональным с обязательной доминантой, задаваемой прямыми оценками образа автора или главного оценивающего персонажа (косвенно-авторскими оценками), как в данном рассказе.

Восприятие текста

Содержание художественного текста — относительно бесконечно. Требуется определенная работа ума и сердца читателя для постижения истинного смысла художественного текста. «Когда сочиняют, думают о человеке», — утверждал известный итальянский лингвист и писатель Умберто Эко (1988, с. 85). Художественный текст — результат речетворческой деятельности автора, стремящегося не только выразить читателю свое миропонимание, но и определенным образом воздействовать на него.

Эмотивные смыслы под влиянием эмоциональной тональности текста воспринимаются целостно. Учитывая эту особенность восприятия текста, считаем необходимым специально остановиться на освещении категории эмоциональной тональности текста, прежде чем говорить об экстенциональных эмотивных смыслах. Совокупность эмоциональных тонов текста не производит впечатления случайного, хаотического набора. В тексте все упорядочено, и эмотивные смыслы в

том числе. Ключом к этому служит авторская концепция, то, ради чего и создается текст. Именно она определяет иерархию эмотивных смыслов в тексте и определяет доминанту в их многоголосии, тем самым фактически задает общую эмоциональную тональность текста, которая по своему генезису интенциональна, порождена мировидением автора. Текст как индивидуальная картина мира интерпретирует его в соответствии с общим для всех индивидуальных картин мира законом, который заключается в том, что «субъекты картин мира различаются своим глубинным мироощущением, которое задает картине мира индивида свою особую тональность, эмоциональную окрашенность» (Постовалова, 1988, с. 30). Вследствие этого эмоциональная тональность текста — универсальная категория, заложенная в природе любой индивидуальной картины мира.

Эмоциональность текста питается всеми эмотивными смыслами, эксплицитными и имплицитными, диктальными и модалными, выраженными в тексте, поэтому она зависит от всего содержания текста в целом и прежде всего от его эмотивного содержания. Осознавая эту зависимость и обусловленность ее целостным содержанием текста, нужно учитывать неравноценность различных факторов ее порождения.

Существенная черта текста — его многокомпонентность, многозвучие. Полифонизм эмоциональных тонов возникает в результате взаимодействия уровня образа автора и уровня образов персонажей. Но при всей сложности эмотивного содержания текста обычно в нем ощущается ориентация на актуализацию определенного эмоционального компонента, который становится доминирующим и воспринимается как олицетворение эмоциональной тональности всего текста в целом (ср. веселые, грустные, мрачные, лиричные, оптимистические, печальные и прочие определения-эпитеты к произведениям искусства). Гармоническое единство тональности скрепляет текст и обуславливает его смысловую целостность.

Безусловно, эмоциональная тональность вбирает в себя все эмотивные смыслы, содержащиеся в тексте, но ведущая партия в хоре текстовых эмоций принадлежит все-таки интенциональным эмотивным смыслам,

отображающим авторскую позицию и концепцию. Особое значение имеет и место эмотивной лексики в синтагматике текста, например, употребление эмотивной лексики в позиции заглавия. Это связано с тем, что заглавие содержит в сжатом, компрессированном виде информацию текста, «отражает смысловую детерминанту структуры текста» (Колшанский, 1987, с. 40). Заглавие, по словам Умберто Эко, — «ключ к интерпретации... Восприятие задается им» (Эко, 1988, с. 89). Если в этой позиции оказывается эмотивная лексика, она заряжает своей тональностью весь текст. Так, В.М. Шукшин активно использует в функции заглавий эмотивную лексику, интерпретирующую в определенном эмоциональном смысле события, изображенные в тексте: «Страдания молодого Ваганова», «Горе», «Обида», «Верую!», «Упорный», «Чудик» и др.

Эмоциональная тональность текста создается также неоднократным повторением отдельного стилистического приема, поэтому любой повтор — не только средство текстовой связи, но и обязательное условие возникновения эмоциональной тональности, а повторная лексическая номинация — ее сильное и действенное средство, особенно если дублируется лексика эмоций. Обычно то, что обозначено в повторе, — центр, предмет писательских устремлений.

Следует различать фразовую и текстовую эмоциональные тональности. Они отличаются и внешне — по конкретным условиям реализации, и внутренне — по функционально-смысловой направленности. Фразовая эмоциональная тональность — фундамент, основа, помогающая осмыслить и воспринять текстовую эмоциональную тональность, которая обычно включает фразовую и опирается на нее.

В рассказах В. М. Шукшина чувства персонажей сложны и многоцветны. Чтобы передать их многоликость и сложность, писатель использует различные языковые средства, и прежде всего разного рода повторную номинацию. Основную роль в порождении эмоциональной тональности текста играет повторная номинация, члены которой связаны отношениями тождества и включения типа: *Так Ваганов успокоил себя... тем он и успокоился. То есть ему казалось, что успокоился. Оказывается, в таких делах не успокаиваются.*

На уровне фразовой синтагматики актуализируются прежде всего различительные признаки повторяемых глаголов чувств, участвующих в повторной номинации, и соответственно чувства передаются многоаспектно, объемно, крупным планом. На уровне текстовой парадигматики эти глаголы воспринимаются как слова близкие, имеющие минимальные стилистические и смысловые различия (глаголы-синонимы, слова различных семантических подгрупп одной ЛСГ слов). Они сближаются, сливаются в одно смысловое поле и зачастую являются основными выразителями доминирующей эмоциональной тональности текста. Каждый рассказ писателя обычно окрашивается своей тональностью.

Наблюдается и развертывание фразовой тональности в текстовую. Так, в рассказе «Страдания молодого Ваганова» Шукшин показывает сложное эмоциональное состояние персонажа, страстно любящего и одновременно боящегося своей любви. Этот комплекс противоречивых чувств подчеркивается и неоднократно анализируется автором в тексте, обнаруживаясь не только в речи самого героя, но и в авторском повествовании. Основная универсальная функция повторной номинации — функция усиления, подчеркивания — реализуется при этом и на уровне фразы, и на уровне целого текста, а номинационные цепочки глаголов чувств выдвигают обозначаемые ими эмоции как самые существенные в центр восприятия. Таким образом, текстовый повтор — наиболее сильный вид повтора, а повтор эмотивной лексики выполняет суперлинейную функцию, заключающуюся в том, что эмотивное содержание повторяющихся лексем выходит за рамки фразового контекста и «заражает» своей тональностью весь текст. Так как в тексте выявляются группы близких по тональности лексем, происходит борьба тональностей, в результате которой побеждает тональность концептуально значимая.

Исследуя эмоциональную тональность, в первую очередь надо учитывать художественно-эстетическую значимость эмотивных смыслов и только во вторую очередь — частотность лексических показателей этих смыслов. Прямой зависимости между частотностью и тональностью нет, хотя в научной литературе высказывается и противоположное мнение по этому вопро-

су. В некоторых случаях общая эмоциональная тональность даже противоречит частотному лексическому ядру (см. рассказы «Обида», «Страдания молодого Ваганова» и др.), но, безусловно, лексические единицы, содержащие семы эмотивности разного ранга, оказывают иррадирующее влияние на содержание текста и его фрагментов.

Рассмотрение целостного эмотивного содержания текста с учетом категории эмоциональной тональности — предпосылка решения еще одной проблемы — проблемы экстенционального контекста и экстенциональных эмотивных смыслов, «инстанции читателя», по определению Л. Я. Гинзбург (1979, с. 218).

Обратимся теперь непосредственно к рассмотрению экстенциональных эмотивных смыслов.

Изучение секретов эмоционального воздействия искусства на человека — одна из важнейших проблем эстетики еще с античных времен. Художественный текст сегодня рассматривается и в свете активно разрабатываемой концепции речевых актов. Это обусловлено тем, что художественное произведение в целом представляет собой развернутое оценочное повествование, оно насыщено оценочными субъектами (сам автор, персонаж), оценочными высказываниями, обнаруживающими разнообразные жизненные стереотипы.

Обязательным элементом оценочных речевых актов является «направленность на перлокутивный эффект — эмоциональную реакцию собеседника» (Вольф, 1985, с. 166). Эту способность художественного текста вызывать эмоциональную реакцию у читателя И.Я. Чернухина относит к разряду категориальных его характеристик (см.: Чернухина, 1983, с. 14). На заключительном этапе восприятия текста вновь становится актуальной интерпретация текста (второй вариант толкования термина, акцентирующего роль читателя как интерпретатора), предполагающая осознание и усвоение эмоциональной информации текста наряду с его идейно-художественным содержанием. С этой стороны произведений искусства связана концепция чувствования как эстетического сопереживания, теория заражения.

Эмоциональное воздействие литературного произведения на читателя исследуется преимущественно в

психологии. Прекрасным образцом исследования текста в этом аспекте являются работы Л. С. Выготского, который считал, что «художественное наслаждение не есть чистая рецепция, но требует высочайшей деятельности психики. Переживания искусства не воспринимаются душой, как куча зерен — мешком, скорее они требуют такого прорастания, какого требует семя на плодородной почве» (Выготский, 1980, с. 255). Этот известный психолог и тонкий исследователь художественных произведений утверждал, что задача искусства — не простая коммуникация чувств, и последовательно развивал концепцию эстетической реакции, основанной на антагонизме изображаемых чувств, разрешающемся катарсисом, т. е. сложным превращением чувств (см.: Там же, 1980, с. 286).

Читатель осуществляет эмотивно-модусные квалификации текста в целом и разного рода его составляющих в результате воздействия содержания текста на его (читателя) сознание, поэтому мы относим эти эмотивно-модусные квалификации к разряду экстенциональных эмотивных смыслов текста. По наблюдениям В. П. Белянина, читатель художественного текста распознает чувственную «картину мира» автора через лингвистическую информацию (см.: Белянин, 1987, с. 140); наша задача — определить в тексте эти лингвистически выраженные знаки эмоций (прежде всего лексические), воздействующие на читателя и способствующие адекватной эмоциональной оценке содержания текста.

Художественный текст воздействует на читателя совокупностью всех своих формально-семантических качеств и свойств (системой образов, сюжетом, композицией и др.), единой совокупностью языковых средств, в составе которой лексические средства занимают не последнее место. По данным многих психологов, вся теория заражения связана с явлением индукции эмоционального воздействия, основанном на сильном воздействии фрагментов, содержащих лексику эмоций.

В то же время ткань художественного произведения неравноценна по силе эмоционального воздействия, и это зависит чаще всего от состава эмотивной лексики. В тексте выделяются фрагменты, изображающие так называемые эмоциогенные ситуации, кото-

рые обладают повышенным уровнем эмотивного воздействия.

Эмотивное содержание текстовых фрагментов и эмотивное восприятие могут быть гармоничны и согласованы друг с другом, а могут быть и дисгармоничными, так как «читатель не только «читает» писателя, но и творит вместе с ним, подставляя в его произведение все новые и новые содержания» (Виноградов, 1971, с. 8). Таким образом, при интерпретации текста вполне естественно совпадение и несовпадение иллюкутивных целей автора и перлокутивного эффекта произведения в целом или какого-либо его фрагмента. Читатель «нередко сопротивляется оценкам автора. Иногда же писатель сам заставляет читателя путаться в расстановке оценочных акцентов» (Гинзбург, 1979, с. 218). В результате этого возникают самые разные, порой непредсказуемые соотношения эмотивного содержания текста или его фрагмента и восприятия их читателем, обуславливающие возможности различной интерпретации одного и того же текста. Показательно в этом отношении признание А. Чехова, сделанное им в письме А. Суворину: «Конечно, было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он добавит сам» (Переписка, 1984, с. 128 — 129).

Этот феномен вариативности эмоционального восприятия, колебаний эмоционального резонанса вплоть до парадоксального восприятия, противоречиящего замыслу автора, не случайное явление и имеет под собой реальное жизненное основание, что достаточно убедительно доказано как психологами, так и лингвистами. В то же время эта вариативность толкования содержания текста не может быть бесконечной, она сдерживается инвариантностью формы текста, включая и лексическую ткань произведения.

Возьмем, к примеру, текстовый фрагмент, рисующий воображаемое Вагановым составление письма к Майе. Этот фрагмент насыщен эмотивной лексикой, передающей взволнованность и влюбленности персонажа. В то же время экспрессивные номинации (*пове- ло тебя, милый, заезжил; все утро сладко зудилось*),

окказиональные развернутые сравнения (...*Вот он ся-дет писать... И будет он эти красивые, оперенные слова пускать, точно легкие стрелы с тетивы — и втыкать, и втыкать их в точеную фигурку далекой Майи. Он их навтыкает столько, что Майя вскрикнет от неминуемой любви*) вызывают у читателя не только сочувствие переживаниям Ваганова, но и мягкую иронию, смех, которые обнаруживает и сам автор по отношению к своему персонажу.

Этот диссонанс еще более ощущается при восприятии текстового фрагмента о чтении Вагановым своего письма к Майе. После прочтения этого фрагмента у читателя скорее всего должна появиться эмоция сочувственной иронии. Для проверки своей гипотезы мы провели эксперимент и предложили этот фрагмент студентам филологического факультета университета, студентам факультета методики начального обучения педуниверситета и студентам театрального института (180 человек).

Цель эксперимента — выявление широты разброса эмотивных реакций читателя, характера вариативности интерпретации эмотивного содержания данного фрагмента. Суть эксперимента заключалась в следующем: испытуемые, лишенные текстовых пресуппозиций, должны были определить и сформулировать, используя эмотивную лексику, доминирующие регистровые разновидности эмотивных смыслов, характерных, на их взгляд, для структуры образа Ваганова (1-й вопрос) и свойственных образу автора (2-й вопрос). Кроме того, им следовало сформулировать собственное эмоциональное отношение к данному текстовому фрагменту (3-й вопрос). В инструкции опрашиваемым рекомендовалось, отвечая на первый вопрос, перечислить все возможные, с их точки зрения, виды эмоционального состояния персонажа, а отвечая на второй и третий вопросы — указать, желательно одним словом, основные доминирующие эмоции. Требуя сформулировать эмоциональные доминанты, мы учитывали закон процесса смыслового восприятия текста, который заключается в сжатии, укрупнении воспринимаемой интегрируемой информации.

Эксперимент показал, что испытуемые по-разному воспринимают текстовые эмотивные смыслы разного

ранга. Так, на первый вопрос получено 44 эмотивные лексические квалификации состояния персонажа, выражающие 13 эмотивных смыслов: неопределенность (76), волнение (55), беспокойство (42), страдание (38), любовь (33), досаду (21), страх (14), тоску (9), ожидание (6), ненависть (4), одиночество (4), удовольствие (3), стыд (2). В этом ряду значительно преобладают эмотивные смыслы со знаком «минус» (их репрезентируют 10 лексем, 273 словоупотребления, составляющие 86 % ответов), а доминанту ряда составляют эмотивы-номинативы, точно определяющие эмоционально сложное, противоречивое состояние персонажа. В тех случаях, когда испытуемые затруднялись в подборе эмотивной лексики, они обозначали сложность эмоционального состояния персонажа аналитическими сочетаниями типа «муки неопределенности», «разлад с самим собой», «нарушение внутреннего равновесия» и др. В целом, опрошенные студенты достаточно точно определили эмотивные смыслы, характеризующие внутренний мир Ваганова.

Осмысля авторскую позицию относительно образа Ваганова, испытуемые отдали предпочтение положительным эмоциям типа: сочувствие (64), понимание (13), уважение (7), снисходительность (2), удивление (1). Эти эмоции репрезентируются в анкетах 11 лексемами, 88 словоупотреблениями, составляющими 74 % ответов. Наряду с этими эмоциями названы также: ирония (12), отвращение (8), противоречивое отношение (1). Доминанта ряда — сочувствие. В этом блоке ответов аналитические квалификации встречаются еще чаще, они также передают сложное эмоциональное отношение типа «снисходительное сочувствие», «сочувствие с примесью горечи» и др.

Пытаясь передать чувства, вызванные прочтением фрагмента, участники опроса дали антагонистические, противоречивые формулировки. Но доминируют все-таки эмотивные квалификации со знаком «плюс», гармонически соответствующие авторским оценкам: сочувствие (48), симпатия (19), жалость (18), удивление (5), снисходительность (92). Всего испытуемые использовали 11 лексем (92 словоупотребления, или 68 %). Хочется отметить, что в группе ответов на третий вопрос, наряду с лексикой, встречаются уже не только

аналитические сочетания типа «мятущаяся, ищущая, заблудшая душа», «человек хороший, очень эмоциональный» и т. п., но и предложения, например: «Это нелепо, смешно и грустно одновременно»; «Мне за него обидно»; «Вначале Ваганову можно сопереживать, хотя большей частью сопереживание иронично». В оценке персонажа активно использовались эмоционально-оценочные существительные типа «слизняк», «лицемер», «слабак» и т. п. В целом, надо отметить, что в этой группе ответов разброс мнений самый большой, причем встречаются и неожиданные оценки персонажа типа «зависть», «замешательство», «досада» и пр. Это еще раз подтверждает неоднократно высказанное в литературе мнение, что эмоциональный резонанс, эмоциональные реакции читателя при восприятии текста не всегда предсказуемы и могут сильно отличаться от авторского замысла. При определении же авторской точки зрения и осмыслении состояния персонажа разброс эмотивных квалификаций меньше, и доминируют при этом эмотивные смыслы одной тональности.

Обобщая результаты эксперимента, мы можем отметить следующее: несмотря на то, что все компоненты художественного текста нацелены на одну перлокутивную цель — вызвать у читателя определенное по тональности чувство, в реальности эмоциональная тональность текста (или его фрагмента) не всегда совпадает с теми экстенциональными эмотивными смыслами, которые наводятся содержанием текста в сознание читателя и, по закону обратной связи, наводятся читателем в текст (текстовые приращения смысла, обусловленные влиянием социального контекста).

В художественной речи не только фрагменты текста, изображающие эмоции персонажа, являются эмоциогенными. Очень часто и пейзаж выступает как прием эмоционального заражения читателя определенной эмоцией. В. М. Шукшин активно использует это средство. Для его рассказов особенно характерны описания природы в эпилогах. При этом пейзаж обычно несет новый эмоциональный смысл, способствующий разрешению текстового эмоционального конфликта. Так, рассказ «Страдания молодого Ваганова» завершается следующей пейзажной зарисовкой. Сначала идет развернутое описание:

День стоял славнецкий — не жаркий, а душистый, теплый. Еще не пахло полынью, еще лето только вступало в зрелую пору свою. Еще молодые зеленые силы гнали и гнали из земли ядреный сок жизни: все цвело вокруг, или начинало цвести, или только что отцвело, и там, где завяли цветки, завязались пухлые живые комочки — будущие плоды. Благогатная, милая пора! Еще даже не грустно, что день стал убывать, еще этот день впереди.

Затем происходит разрыв этого описания: вклинивается эпизод на почте. И заключительным аккордом звучит фраза, структурно и содержательно развивающая пейзажное описание:

И сеном еще не пахло, еще не начинали косить.

Эта небольшая миниатюра окрашена общей светлой тональностью, которая достигается изображением красочной картины наступления лета, использованием эмотивно-характеризующих прилагательных, открыто выражающих интенционально-эмотивные смыслы (*День стоял славнецкий; Благогатная, милая пора!*) и определяющих эмоциональную тональность данного фрагмента. Особо выделяется многократное повторение наречия *еще*, вносящего своей семантикой оптимистическую ноту надежды в общее эмоциональное многоголосие рассказа. Контрапунктной представляется фраза: *Еще даже не грустно, что день стал убывать, еще этот день впереди*. Эта фраза поглощает и подавляет выраженные ранее в рассказе диктальные эмотивные смыслы (раздражение, злость, страдание и др.) и излучает вопреки им надежду и оптимизм. Явно просматривается параллель с началом рассказа, где автор трижды акцентирует молодость Ваганова. На этой оптимистической ноте и заканчивается рассказ. Таким образом, в борьбе внутритекстовых тональностей выигрывает светлая тональность, при этом наблюдается гармония изображенных эмотивных смыслов и суггестированных, воздействующих на читателя.

Подобное эмоциональное развитие темы соответствует общей функциональной семантике оценочных структур, которые «предполагают оптимистическую картину мира. Это выражается не только в том, что норма, соотносясь с долженствованиями, требованиями, бывает сдвинута в зону «плюс», но и в том, что по шкале времени движение обычно рассматривается «как

происходящее по направлению к норме, от худшего к лучшему» (Вольф, 1985, с. 116). Кроме того, такое эмоциональное разрешение обусловлено природой самих произведений искусства, эстетически преобразующих действительность таким образом, чтобы повлиять на человека и на ход его практической деятельности. По мнению Л. С. Выготского, «искусство есть скорее организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней» (Выготский, 1980, с. 319). С этим связана и воспитательная роль эмоций, воплощенных в тексте. Именно они указывают «читателю, каким он должен быть» (см.: Эко, 1988, с. 98).

Таким образом, отображение эмоций в художественном тексте, осуществляемое в первую очередь благодаря использованию эмотивной лексики, чрезвычайно сложный процесс, которой обусловлен той нагрузкой, которая падает на эмотивное слово в тексте. Это, в свою очередь, является следствием сложности семантической организации самого художественного текста и многообразия тех функций, которые призвана выполнять эмотивная лексика в условиях такого семантически сложного языкового знака, как текст.

Как показал функционально-текстовый анализ эмотивной лексики, основная функция ее в художественном тексте — создание его эмотивного содержания и эмоциональной тональности.

Частные текстовые функции эмотивной лексики — создание психологического портрета образа персонажей (описательно-характерологическая функция), эмоциональная интерпретация мира, изображенного в тексте, и оценка его (интерпретационная и эмоционально-оценочная функции), обнаружение внутреннего эмоционального мира образа автора (интенциональная функция), воздействие на читателя (эмоционально-регулятивная функция).

В художественном тексте сосуществуют различные эмотивные смыслы, что порождает богатство эмотивного содержания текста, его эмоциональное многоголосие, полифонизм эмоциональных тонов, отражающих сложную картину мира чувств, создаваемого автором. Текстовые эмотивные смыслы не только передают пред-

ставление автора о мире чувств человека, но и выражают отношение автора к этому миру, оценивают его с позиций автора, и в то же время они явно прагматичны, направлены на эмоциональное заражение читателя, обладают большой иррадирующей силой. По этой причине эмотивные смыслы неоднородны.

Рассмотрение текстовых фрагментов, содержащих эмотивную лексику, в функциональном аспекте с учетом концепции коммуникативной лингвистики по трем линиям их соотносительности (текст — объект, текст — автор, текст — читатель) позволило выявить типологические разновидности текстовых эмотивных смыслов, организующихся соответственно в три парадигмы классифицирующего типа: диктальные (эмотивные смыслы в структуре образа персонажа), модальные (интенциональные эмотивные смыслы в структуре образа автора) и экстенциональные (эмотивные смыслы, наведенные в сознание читателя содержанием текста).

При исследовании функционирования и способов лексической репрезентации в тексте этих типологических разновидностей эмотивных смыслов были обнаружены и частные парадигмы эмотивных смыслов вариантного типа.

Диктальные эмотивные смыслы опрокинуты в действительный мир человеческих эмоций. Совокупность их в тексте — своеобразное динамическое множество, изменяющееся по мере развития сюжета, отражающее внутренний мир персонажа в различных обстоятельствах, в его отношениях с другими персонажами.

Эмотивные смыслы, ориентированные на внутренний мир персонажа, могут быть в разной степени эксплицированы: они могут быть предельно свернуты и предполагать мысленную реконструкцию в случае употребления в характерологической функции дифференциально-эмотивной лексики или различных грамматических вариантов включенных предикатов эмоций; могут быть ядром интерпретирующей конструкции в случае использования с этой целью главных предикатов эмоций; могут быть максимально развернуты в пространственных текстовых фрагментах или в целостном тексте. Таким образом, способы манифестации диктальных эмотивных смыслов чрезвычайно разнообразны: от свернутых (семный конкретизатор, слово) и мини-

мально развернутых (словосочетание, предложение) до максимально развернутых (фрагмент текста, текст). Вследствие этого с учетом формы воплощения диктальных эмотивных смыслов в тексте разграничиваются фразовые, фрагментные и общетекстовые смыслы. Дальнейшая их дифференциация связана с учетом типа повествования и композиционных речевых форм фрагментов: описательные эмотивные смыслы, повествовательные эмотивные смыслы, эмотивные рассуждения, эмотивный диалог, различные эмотивные конструкции с чужой речью.

Эмотивные смыслы, включенные в структуру образа персонажа, функционально подразделяются на интерпретационные (характерологические и изобразительно-жестовые) и эмоционально-оценочные смыслы. Первые интерпретируют с позиции автора эмоциональное состояние персонажа и проявление этого состояния во внешности, жестах, поведении, речи; вторые являются средством эмоциональной оценки персонажа и с позиций автора, и с позиций других персонажей.

Вся совокупность диктальных эмотивных смыслов, различных по форме воплощения в тексте и по выполняемой функции, представляет собой парадигму диктальных эмотивных смыслов вариантного типа.

Художественный текст создает картинно-образный облик мира эмоций, конкретизированный в образах персонажей. Микромир души человека на его страницах предстает в целостности и уникальности, сложности и динамизме. Психологи выделяют категорию общего (смешанного, по терминологии Л. С. Выготского) чувства, под которым подразумевается сложность эмоционального состояния человека в определенный временной отрезок. Искусство имеет дело именно с подобными смешанными чувствами. Сколько людей, столько и уникальных эмоциональных миров, а искусство и призвано познавать и отображать эти индивидуальные миры.

Эмотивные смыслы, характерные для образа автора, по своей природе интенциональны. Это внутреннее, запрограммированные автором смыслы, выражающие его эмотивные интенции. Подобные эмоционально-оценочные смыслы, идущие от автора, так же как и диктальные, семантически и функционально неодно-

родны и проявляются в тексте разнообразно. Можно говорить о локальных, эпизодических оценках, существующих в тексте в виде вставных вкраплений, дополнительных включений, которые выражаются отдельными эмотивными лексемами, обычно наречиями, прилагательными, интенсификаторами. Можно говорить и о генерализованных способах выражения эмоционально-оценочных авторских смыслов в форме развернутых контекстов.

Экспрессивные контексты-«всплески» фиксируют в концентрированном виде и динамично выражают в наиболее яркой форме субъективно-модальные значения, в соответствии с сюжетным развитием. При этом компонентами экспрессивного контекста, манифестирующими эти значения, могут быть разные единицы. Безусловно, существует арсенал языковых средств выражения субъективно-модальных смыслов в художественном тексте, но это не значит, что в каждом тексте обязательно должен быть реализован весь имеющийся потенциал этих средств, так как приемы передачи субъектно-модальных значений являются приметой стиля, индивидуального мастерства писателя.

Субъект модуса эмотивной квалификации является основанием деления интенциональных эмотивных смыслов на прямые и косвенные. Семантические разновидности этих смыслов производны в первую очередь от объекта оценки, с учетом которого в их числе выделяются персональные, ситуативные, частно-событийные и глобально-событийные эмотивные смыслы. Вся совокупность интенциональных эмотивных смыслов также составляет парадигму вариантного типа.

Экстенциональные эмотивные смыслы — это надтекстовые эмотивные смыслы, направленные на читателя и заражающие его определенными эмоциями, которые затем сам читатель по закону обратной связи приписывает содержанию текста. Эти эмотивные смыслы трудноуловимы, индивидуальные, и в связи с этим анализировать их чрезвычайно сложно. В порождении этих смыслов участвуют текстовые фрагменты, насыщенные эмотивной информацией, воплощающие эмоциогенные ситуации.

Если в области лексической семантики соотношение денотативного и коннотативного значений давно

рассмотрено в пользу первого (денотация — основа категориально-лексической семантики), то в области текстовой семантики вопрос соотношения диктальных и модальных смыслов широко не обсуждается и в связи с этим не решен окончательно.

Диктальные эмотивные смыслы составляют денотативный макрокомпонент эмотивного содержания текста, интенциональные и экстенциональные — коннотативный макрокомпонент.

Текстовые эмотивные смыслы неоднородны, и их совокупность являет собой своеобразную иерархию, зависящую от коммуникативной стратегии текста, в котором эмотивно-модальный макрокомпонент, предназначенный для передачи авторских эмотивно-модальных квалификаций и для эмоционального воздействия на читателя, составляет концептуальный стержень эмотивного содержания текста и возвышается над диктальными эмотивными смыслами, обеспечивающими передачу информации о чувствах персонажей.

В сфере текста властвует авторская супероценка, скрепляющая все семантические составляющие текста, в том числе эмотивные смыслы, и обеспечивающая целостность содержания текста.

Как видим, художественный текст обнаруживает многообразие эмотивных смыслов, отличающихся по содержанию (регистровые тональности), степени конкретизации, композиционным условиям их выражения (контекстно-вариативное членение), по функции в тексте (интерпретационные, оценочные и др.) и по соотносительности с субъектом эмоций, испытывающим их (диктально-персонажные, модально-авторские). Эмотивные текстовые смыслы разнообразно взаимодействуют друг с другом: пересекаются и расходятся, притягиваются и отталкиваются. В результате подобного взаимодействия складывается эмотивное содержание художественного текста, категориальной основой которого является эмоциональная тональность текста.

СТРУКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Единство формальной, содержательной и коммуникативной сторон художественного текста — неопровержимый факт, но, несмотря на это, логика исследования текста обусловлена аспектами его рассмотрения.

Своеобразие лингвистического подхода к исследованию структурной организации художественного текста обнаруживается на понятийно-категориальном уровне: предметом рассмотрения являются категории членимости и связности, максимально сопрягаемые с внешней стороной литературного текста, его линейной организацией.

5.1. Членимость текста

Членимость как свойство текста получила статус текстовой категории в работах И. Г. Гальперина, хотя само это текстовое явление традиционно изучалось под разными углами зрения и лингвистами, и литературоведами. Признавая целостность универсалий текста, филологи, исследуя текст, всегда выявляли в этой целостности разного рода компоненты, части, элементы в зависимости от параметров рассмотрения (см., например, структуру сюжета, композиционное устройство, типы повествования, систему образов и мн. др.).

Подобное изучение текста (в целостности, предполагающей членимость) соответствует как стратегии порождения текста, так и стратегии понимания. Автор текста воспринимает мир действительности одновременно в его континуальности и структурности и строит свои представления об устроенности и органи-

зованности мира выразить в характере воплощаемых в тексте эпизодов, событий, фрагментов действительности, тем самым сознательно (и в то же время бессознательно) отбирая, вычленив нечто существенное, с его точки зрения, для изображения. Психология восприятия текста характеризуется стремлением читателя преодолеть линейность текста, выявить в его организации важнейшие компоненты, части, эпизоды. Таким образом, категория членимости, с одной стороны, имеет субъективную природу, так как она всегда интенциональна (запрограммирована автором) и экстенциональна (осмыслена читателем). С другой стороны, она объективно обусловлена необходимостью отражения мира в его упорядоченности и устроенности. Членимость текста также напрямую связана с характером человеческого мышления, включающего одновременно операции анализа и синтеза поступающей информации, взаимодополняющие друг друга, что также объясняет объективную обусловленность этой категории.

И. Р. Гальперин, кроме того, выделил прагматическую и структурно-познавательную основы членимости. Он подчеркивал, что «членение текста имеет двоякую основу: раздельно представить читателю отрезки для того, чтобы облегчить восприятие сообщения, и для того, чтобы автор для себя уяснил характер временной, пространственной, образной, логической и другой связи отрезков сообщения. В первом случае явно ощутима прагматическая основа членения, во втором — субъективно-познавательная» (Гальперин, 1981, с. 57).

Научное осмысление категории членимости связано с выделением в тексте на одном основании структурных, формально выраженных однотипных частей, компонентов. По этому поводу И. Р. Гальперин заметил: «Представляется неоспоримым тот факт, что членимость текста — функция общего композиционного плана произведения, характер же этой членимости зависит от многих причин, среди которых не последнюю роль играют размер частей и содержательно-фактуальная информация, а также прагматическая установка создателя текста» (Там же, с. 51). Как оказалось, самое важное и трудное при выявлении частей текста — выдержать последовательно основание классификации, так как к обозначенным выше факторам членимости до-

бавляются и графическое выделение частей, и композиционно-речевая форма изложения, и тип передаваемой информации, и роль в семантическом развертывании содержания литературного произведения.

И. Р. Гальперин предложил выделить два типа членения текста: объемно-прагматическое и контекстно-вариативное. К первому типу он относит членение текста на тома, книги, части, главы, главки, отбивки, абзацы и сверхфразовые единства. Ко второму типу — следующие формы речетворческих актов: 1) речь автора: а) повествование; б) описание; в) рассуждение автора; 2) чужую речь: а) диалог (с вкраплением авторских ремарок); б) цитата; 3) несобственно-прямую речь (см.: Там же, 1981, с. 52).

В целом соглашаясь с предложенной типологией, хотелось бы внести несколько уточнений. Во-первых, считаем необходимым членение текста на сложные синтаксические целые (или сверхфразовые единства) выделить в особую разновидность членения, так как при этом учитывается не только объем (размер) частей и установка на внимание читателя, но в первую очередь внутреннее содержательное и структурно-композиционное устройство ССЦ. Такое членение можно определить как структурно-смысловое. Во-вторых, следует расширить контекстно-вариативное членение, включив в него другие формы чужой речи: полилог, монолог, внутренний монолог, внутренний диалог. Сходство всех трех типов членения текста — в их субъективно-объективной природе, в обусловленности творческим замыслом автора, а также в их функциональном предназначении. Размышляя о двух типах членения текста (объемно-прагматическом и контекстно-вариативном), И. Р. Гальперин заметил, что «они преследуют одну и ту же цель, но разными средствами. В их основе лежит членение объективной действительности на воспринимаемые нашим сознанием, упорядоченные, как-то организованные отрезки. Непрерывный континуум не дает возможности остановиться на отдельном, частном и препятствует адекватному осмыслению происходящего. Необходимо «дух перевести». Трудно себе представить большой текст, в котором не было бы разбиения на главы, части и в котором не было бы переключения форм изложения»

(Гальперин, 1981, с. 61). Сказанное в полной мере относится и к сложному синтаксическому целому.

При всем отмеченном выше онтологическом сходстве типов членения текста они принципиально различаются по формальным признакам своего обнаружения в тексте, по разной степени их участия в семантическом развертывании содержания, по текстовым функциям.

5.1.1. Объемно-прагматическое членение текста

На первый взгляд этот тип членения максимально обусловлен механизмом восприятия текста читателем и стремлением писателя облегчить его: внешне, графически отделить части друг от друга, обозначить их (том, раздел, глава и т. д.), выделить текстовой фрагмент, используя абзацный отступ. Как отмечает И.Р. Гальперин, «размер части обычно рассчитан на возможности читателя воспринимать объем информации «без потерь» (Гальперин, 1981, с. 51). Но если бы это было только так и только этим обусловлено, литературные тексты имели бы зачастую сходное объемно-прагматическое членение.

В то же время анализ литературных произведений различных авторов обнаруживает совершенно обратное явление — уникальность объемно-прагматического членения в идиостиле различных авторов. Есть произведения, где этот тип членения текста используется максимально, при этом текстовая значимость каждой отдельной фразы (или двух-трех фраз) повышается за счет их графического выделения, выдвижения в качестве самостоятельного абзаца. См., например, ряд текстовых фрагментов в повести О. Мандельштама «Египетская марка»:

Ломтик лимона — это билет в Сицилию к жирным розам, и полотеры пляшут с египетскими телодвижениями.

Лифт не работает.

По домам ходят меньшевики-оборонцы, организуя ночное дежурство в подворотнях.

И страшно жить и хорошо!

Он — лимонная косточка, брошенная в расщелину петербургского гранита, и выпьет его с черным турецким кофеом налетающая ночь.

Я не боюсь бессвязности и разрывов.

Стригу бумагу длинными ножницами.

Подклеиваю ленточки бахромкой.

Рукопись — всегда буря, истрепанная, искилеванная.

Она — черновик сонаты.

Марать — лучше, чем писать.

Не боюсь швов и желтизны клея.

Портняжу, бездельничая.

Рисую Марата в чулке.

Стрижей.

Юдифь Джорджоне улизнула от евнухов Эрмитажа.

Рысак выбрасывает бабки.

Серебряные стаканчики наполняют Миллионную.

Проклятый сон! Проклятые стогны бесстыжего города!

Графическая интерпретация отдельных фраз в качестве самостоятельных абзацев выделяет их крупным планом, замедляет чтение текста и, пожалуй, скорее затрудняет его восприятие, чем облегчает, так как заставляет читателя, осознающего их текстовую значимость, задуматься над смыслом подобного выдвижения.

Подобная максимальная редукция абзаца до объема одной фразы — явление достаточно характерное для прозы XX в., особенно для произведений В. Хлебникова, Б. Пильняка, А. Веселого и многих других. Приведем в качестве примера финальный текстовый фрагмент «орочонской» (по определению самого автора) повести В. Хлебникова «Око»:

О ручей, я иду к счастью. О белки, я иду к счастью! Не задевайте о мои ноги, травки, не замедляйте счастья.

Дойду ли я так? Нет, нужно бежать до той поляны, где я поставлю жилье.

Не шуми, вода, так громко, я иду к счастью!

Заплетайтесь в мои ноги, цветы!

Нежные и улаждайте слух, птаху!

О, если бы медведь помог мне!

О, если бы рысь принесла ветки!

Нет, сама я должна срубить шалаш, где буду сидеть одна, смеясь.

Вот и готово. Как быстро.

Не успела оглянуться.

Теперь положу берестяной черпак и черепа зверей. И оставляю кругом следы. Точно не первый день здесь живу.

Нет, лучше пусть цветы и травы будут не тронуты вокруг шалаша.

Здесь я встречу тебя, милый.

Ах, брат идет! Точно. Отвернусь от него и тело буду умыть.

Расстанемся надолго.

Внимательное прочтение текстов с подобным объемно-прагматическим членением позволяет говорить об особой их интонации, мелодике, ритмической организации.

Другой, противоположный пример — текст, для которого объемно-прагматическое членение не актуально, в котором нет зрительного графического выделения отдельных текстовых фрагментов. Яркий пример тому — 18-й эпизод романа Джеймса Джойса «Улисс». В нем не только нет абзацных отступов, но и совершенно не используются пунктуационные знаки — показатели внутрифразовой членности.

Приведем начало этого эпизода, занимающего около 35 страниц:

Да потому что такого с ним никогда не было требовать завтрак себе в постель скажи-ка пару яиц с самой гостиницы Городской герб когда все притворялся что слег да умирающим голосом строил из себя принца чтоб заинтриговать эту старую развалину миссис Риордан воображал будто с ней дело в шляпе а она нам и не подумала отказать ни гроша все на огни молебны за свою душеньку скряга какой свет не видал жалась себе на денатурат потратить четыре шиллинга все уши мне прожужжала о своих болячках да еще эта вечная болтовня о политике и землетрясениях и конце света нет уж дайте сначала нам чуть-чуть поразвлечься упаси господи если бы все женщины были вроде нее сражалась против декольте и купальников которых кстати никто ее не просил носить...

Этот текст еще более сложен для восприятия, так что в данном случае объемно-прагматическое членение, вероятно, в большей степени все-таки обусловлено общим творческим замыслом произведения, его концептуальной основой, чем намерением облегчить восприятие текста читателями. Такое членение также не участвует в семантическом развертывании содержания, эту функцию выполняют ССЦ, поэтому в подобных случаях абзацы и ССЦ обычно не совпадают по объему: абзац может включать несколько ССЦ, и наоборот. Например, в рассказе Н. А. Тэффи «Счастье» первые два абзаца составляют одно ССЦ, являющееся завязкой рассказа («рассуждение о природе счастья»), второе ССЦ («посещение семьи Голиковых») состоит уже из следующих девяти абзацев.

Объемно-прагматическое членение в поэтическом тексте осуществляется в графическом выделении строф, по своей сути напоминающих прозаические абзацы, хотя имеющих принципиально иную природу благодаря ритмико-мелодической организации поэтической речи. Здесь также обнаруживается разная степень проявления объемно-прагматического членения: от максимального (например, лесенка В. В. Маяковского) до минимального и вплоть до нулевого. Например, стихотворение Сергея Соловьева «Андрею Белому» построено таким образом, что графически выделенной наряду со строфами оказывается каждая фраза строфы:

Ты помнишь ли, как мы с тобою встали
У царских врат,
Облекши грудь броней из тяжелой стали,
Мой старший брат?

Когда мы поклялись до смерти биться
С напором бурь,
Навстречу нам взвились две голубицы,
Пронзив лазурь.

Отозвался их песне голубиной
Звон наших лир,
Обоим нам назначен был единый
Златой потир.

Мой старший брат, тебе навстречу рдела
Моя заря,

Когда я пал, пронзив мечами тело,
У алтаря.

Пусть далеко до полного рассвета,
Пусть ноет грудь, —
Нам белый голубь Нового Завета
Укажет путь.

Стихотворение 3. Гиппиус «Все кругом» структурно состоит из двух частей. Первая представляет собой длинный ряд оценочных, порой метафорических предикатов, характеризующих действительность, знаком которой является сочетание с обобщенно-пространственной семантикой в позиции заглавия, выполняющее функцию грамматического субъекта.

Страшное, грубое, мелкое, грязное,
Жестко-тупое, всегда безобразное,
Медленно рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно-довольное, тайно-блудливое,
Плоско-смешное и тошно-трусливое,
Вязко-, болотно- и тинно-застойное,
Рабское, хамское, гнилое, черное,
Изредка серое, в сером упорное,
Вечно лежащее, дьявольски косное,
Глупое, сохлое, сонное, злостное,
Трушно-холодное, жалко ничтожное,
Непереносное, ложное, ложное!

Но жалоб не надо: что радости в плаче?
Мы знаем, мы знаем: все будет иначе.

Отсутствие объемно-прагматического членения в первой части вынуждает читателя воспринимать 14 строк, содержащих 37 оценочно-характеризующих предикатов, в их интонационно-мелодической и смысловой целостности. Выделенные пробелом и абзачным отступом две последние строки альтернативны и по смыслу, что выражается противительным союзом *но* в начале двуступишия и усиливается категорическим утверждением *все будет иначе*, противостоящим заглавию.

Таким образом, объемно-прагматическое членение, воспринимаемое первоначально как чисто формальное, внешнее выделение текстовых фрагментов графическими средствами, содержательно, концептуально и стилистически обусловлено.

5.1.2. Структурно-смысловое членение текста

Это членение связано уже непосредственно с семантическим развертыванием содержания литературного произведения и осуществляется при выявлении в нем сложных синтаксических целых (см. гл. 1), так как считается, что ССЦ являются единицами текста, качественно новыми по сравнению с предложениями, функционирующими в составе целого текста.

Почему их выделение в тексте считается структурно-смысловым членением текста?

Прежде всего потому, что оно связано с семантическим развертыванием текста, с выделением в нем микротем, развивающих, уточняющих, конкретизирующих основную тему литературного произведения. Фактически подобное членение, с одной стороны, выявляет смысловые куски на линейном пространстве текста, а с другой стороны, оно способствует созданию вертикального, содержательного контекста, обусловленного стяжением ССЦ, связанных тематически. Например, в рассказе В. М. Шукшина «Срезал» (см. наш анализ в практикуме) выявлено 8 ССЦ, раскрывающих смысл события-действия, названного в заглавии. Сначала дается описание ключевой для рассказа ситуации «срезания» в обобщенном, предельно типизированном виде. Этому посвящено ССЦ, содержащее характеристику Глеба Капустина и описание того, как он «срезал знатного гостя». Типичность, повторяемость, регулярность ситуации актуализируется в развязке данного ССЦ:

И как-то так повелось, что когда знатные приезжали в деревню на побывку, когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ — слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, если земляк интересовался, — тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал знатного гостя. Многие этим были недовольны, но многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного.

Второе ССЦ с данной микротемой описывает подобный случай, произошедший в прошлом, когда Глеб Капустин срезал полковника — с блеском, красиво.

Далее в тексте выделяется несколько диалогических единств, в которых Глеб Капустин неоднократно ставит в тупик кандидата наук Константина Ивановича, а затем и его жену, как бы готовя кульминационную сцену унижения (диалог о первичности духа и материи, диалог о шаманизме в отдельных районах Севера, вопрос о Луне — деле рук разума, монолог Глеба Капустина о кандидатстве, о словах «покатить бочку», о нескромности и огромном желании Глеба Капустина кое-кого по носу щелкать, чтоб не зазнавались). Расположенные в разных точках текстового словесного пространства, эти ССЦ интегрируются, сближаются в единый смысловой блок, но в то же время четко отграничиваются от текстовых фрагментов, раскрывающих другие микротемы.

Следовательно, выявление ССЦ в тексте — это осуществление его смыслового членения.

Далее. Подобное членение является и структурным, так как в тексте выделяются единицы, участвующие в его общем композиционном устройстве и обладающие собственным внутренним устройством.

Г. Я. Солганик, глубоко и многосторонне осветивший природу прозаических строф (ССЦ), выявил в их множестве два структурных типа: прозаические строфы с цепной связью и прозаические строфы с параллельной связью (см. об этом: Солганик, 1973). На наш взгляд, эти связи имеют не столько межфразовую, сколько текстовую природу и проявляются во всем тексте, так что они в большей степени свойственны тексту. Кроме того, в строении прозаических строф Г. Я. Солганик выделил два плана: 1) собственно семантический, обнаруживающий внутреннюю организацию строфы и связанный с синтаксическими средствами соединения предложений, и 2) композиционно-тематический, определяющий внешний рисунок, контур строфы, характер развития мысли, темы. Именно этот второй план, наличие собственной внутритекстовой композиции, на наш взгляд, самое существенное качество ССЦ. Большая заслуга Г. Я. Солганика — в описании композиционных структур ССЦ, их разновидностей, обусловленных прежде всего типом зачина и концовки, а также степенью соотносительности со всем текстом.

Есть ССЦ автосемантические, меньше обусловленные текстовым окружением (например, 1-е и 2-е ССЦ в рассказе «Счастье»). Есть синсемантические ССЦ, имеющие общие с контекстом смысловые компоненты, обычно на стыке развязки и завязки. Например, 2-е ССЦ рассказа «Срезал» заканчивается следующим образом: *Многие этим были недовольны, но многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж — вместе — к гостю. Прямо как на спектакль ходили.*

Третье ССЦ начинается словами: *В прошлом году Глеб срезал полковника — с блеском, красиво, — которые являются завязкой следующего ССЦ («Как Глеб Капустин срезал полковника»)* и в то же время имеют регрессивную направленность, возвращают нас к предыдущему ССЦ. Синсемантические ССЦ — основные текстовые двигатели сюжета, его развития.

Итак, самые существенные стороны сложного синтаксического целого, важные для структурно-смыслового членения текста, это его смысловое единство, обусловленное единством микротемы, текстовые функции, т. е. роль в семантическом развертывании текста, и собственное внутреннее композиционное устройство.

5.1.3. Контекстно-вариативное членение текста

Существенная черта художественного текста — отражение в нем множественности точек зрения, что, собственно, соответствует множественности позиций, голосов, точек зрения в самой жизни. Ведь в действительности самые разные точки зрения сосуществуют, при этом происходит их наложение, совпадение, пересечение, отталкивание или притяжение.

Ю. М. Лотман по поводу текстовой предназначенности точки зрения в художественном тексте высказал следующее: «Проблема точки зрения вносит в текст динамический элемент. Каждая из точек зрения в тексте претендует на истинность и стремится утвердить себя в борьбе с противостоящими. Так возникла та сложная «многоголосая» структура точек зрения, кото-

рая создает основу современного художественного повествования» (Лотман, 1970, с. 335).

Обычно точка зрения понимается как концептуальная, мировоззренческая позиция, исходя из которой освещаются события в литературном произведении. В последние годы в этом же смысле стали использоваться также термины «фокус», «фокализация», «перспектива», «ориентация». Еще раньше в традиции русской филологической интерпретации текста принято было говорить о голосе, голосах в литературно-художественных произведениях (В. Б. Шкловский, М. М. Бахтин, Б. М. Эйхенбаум и др.). Так, Бахтин называл роман многоголосым, разноголосым речевым явлением, отмечая при этом, что «роман — это художественно организованное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разноголосица... социальным разноречием и вырастающей на его почве индивидуальной разноголосицей роман оркестрирует все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый предметно-смысловой мир. Авторская речь, речи рассказчиков, вставные жанры, речи героев — это только те основные композиционные единства, с помощью которых разноречие входит в роман; каждое из них допускает многообразие социальных голосов и многообразие связей и соответствий между ними (всегда в той или иной степени диалогизированное). Эти особые связи и соотношения между высказываниями и языками, это движение темы по языкам и речам, ее дробление в струях и каплях социального разноречия, диалогизация ее — такова основная особенность романной стилистики» (Бахтин, 1975а, с. 76).

М. М. Бахтин, отмечая разноголосицу романа, обращал большое внимание на композиционно-стилистические (или композиционно-речевые) формы воплощения ее в повествовательской структуре. Им выделены следующие композиционно-стилистические единства:

- 1) прямое авторское литературно-художественное повествование (во всех его многообразных разновидностях);
- 2) стилизация различных форм устного бытового повествования (сказ);
- 3) актуализация различных форм полулитературного (письменного) бытового повествования (письма, дневники);

- 4) разные формы литературной, но внехудожественной авторской речи (моральные, философские, научные рассуждения, риторическая декламация и т. п.);
- 5) стилистически индивидуализированные речи героев (см.: Там же).

Если обобщить множественные точки зрения, то среди них выделяются две важнейшие, генерализирующие все остальные в тексте. Это точка зрения автора и точка зрения персонажа, которые соответственно формируют две базовые композиционно-речевые формы изложения — авторскую речь и речь персонажа (чужую речь).

Расположенные линейно, горизонтально по всему тексту, высказывания автора и персонажей составляют речевые партии, выражающие определенное мироощущение, позицию. Для того чтобы выявить эти речевые партии, необходимо осуществить вертикальное членение текста с целью обнаружения вертикального контекста для каждого голоса. Вертикальные контексты, представляя собой различные речевые партии, пронизывают горизонтальную структуру текста и отражают множественность точек зрения. Они предстают в тексте в различных композиционно-речевых формах.

Система использования в литературных произведениях различных точек зрения для выражения различных субъектных позиций берет свое начало в русской литературе с произведений А. С. Пушкина — романа «Евгений Онегин», «Повестей Белкина» и др.

Таким образом, контекстно-вариативное членение текста в первую очередь разграничивает в нем два речевых потока — речь автора и речь персонажа.

Авторская речь. «Сигналами концепта» автора (термин В. А. Кухаренко) являются классические композиционно-речевые формы: описание, повествование и рассуждение, которые часто определяются как логические и речевые текстовые универсалии. В последние годы появляются более строгие лингвистические описания этих контекстно-вариативных компонентов текста с привлечением не только данных лексики, морфологии, конструктивного синтаксиса, но и логики, семантического синтаксиса. Описание и повествование

содержат преимущественно диктальную информацию и привязаны к сюжету.

1. Описание по определению направлено на вещный, предметный мир, мир человека. В художественных текстах это прежде всего описание макромира, окружающего человека, — природы, места и местности, пространства, предметов и вещей, его заполняющих. Описывается также микромир самого человека — его внешность, физическое и эмоциональное состояние. В литературных текстах обычным является сопряжение описаний макро- и микромира человека: описание внешнего мира действительности соотносится с внутренним состоянием персонажа прозаического произведения или лирического героя поэтического текста.

Рассмотрим стихотворение З. Гиппиус «Мгновение»:

Сквозь окно светится небо высокое,
Вечернее небо, тихое, ясное.
Плачет от счастья сердце мое одинокое,
Радо оно, что небо такое прекрасное.
Горит тихий, предночный свет,
От света исходит радость моя.
И в мире теперь никого нет.
В мире только Бог, небо и я.

В этом стихотворении явно выражены универсальные признаки описания: статичность, использование глаголов настоящего времени несовершенного вида, выражение типичного логического отношения — экзистенции, существования наряду с характеристикой (небо — *высокое, тихое, ясное*; сердце — *одинокое*; свет — *тихий, предночный* и т. д.). Обычно в описании используются глаголы бытия и состояния. Здесь глаголы проявления качества (*светиться*), звучания (*плакать*) и горения (*горит*) под воздействием логико-синтаксического построения делексиализуются и приобретают бытийную семантику.

Возможны ли тексты только описательные? Да, возможны, особенно в поэзии, когда предметы и явления изображаются в их пространственном существовании, вне развития событий и даже как бы вне времени. Приведем примеры:

Овальное озеро с балетным льдом,
Заснувшая мельница и мельника дом.
Раскидистый дуб, седоволосый страж.
Вечернего неба золото-синий витраж.

В плаще и полумаске кавалер вает,
Сверкает обгаренный его стилет...
По снегу перебегающая тень ветвей
И кровью истекающий туз червей.

В. Эльснер. Декорация

Под небом мертвенно-свинцовым
Угрюмо меркнет зимний день,
И нет конца лесам сосновым,
И далеко до деревень.

Один туман молочно-синий,
Как чья-то кроткая печаль,
Над этой снежною пустыней
Смягчает сумрачную даль.

И. Бунин. Родина

Тексты-описания статичны, они как бы фиксируют важное, постоянное в мгновениях бытия. По мнению Ю. М. Лотмана, «бессюжетные тексты имеют отчетливо классификационный характер, они утверждают некоторый мир и его устройство» (Лотман, 1970, с. 286). Их признаки — признание мира изображаемых денотатов некоторым универсумом и утверждение определенного устойчивого порядка внутренней организации мира.

Надо отметить, что подобные тексты-описания встречаются достаточно редко, в основном описание взаимодействует в литературных произведениях с другими контекстно-вариативными речевыми формами.

2. Повествование — основной движущий механизм сюжета, так как его универсальный признак — это динамичность. Наиболее часто в повествовании используются акциональные глаголы в прошедшем времени, передающие последовательность событий, их динамику и составляющие повествовательную канву. Основные логико-семантические отношения в повествовании — временная последовательность, отношения обусловленности (причинно-следственные, условные, цели и др.). В плане формально-

грамматическом характерно использование сочинения и подчинения. Можно рассмотреть в качестве примера повествовательный контекст из рассказа В. М. Шукшина «Срезал»: *В прошлом году Глеб срезал полковника...* (см. наш анализ в практикуме).

Обычно в повествовательных контекстах используются глаголы конкретного физического действия, деятельности, движения, речевой деятельности и т. п.

Повествование, как и описание, может встречаться в чистом виде, когда оно не осложнено другими контекстно-вариативными формами. Тексты, построенные только на повествовании, — это фольклорные произведения (мифы и сказки преимущественно), рассказы-нарративы, сказы, лирические стихотворения.

Многие стихи Игоря Иртеньева сюжетны, динамичны, преимущественно глагольны. Например, стихотворение «Лесная школа»:

Шел по лесу паренек,
Паренек кудрявый,
И споткнулся о пенек,
О пенек корявый.

И про этот про пенек,
Про пенек корявый,
Все сказал, что только мог,
Паренек кудрявый.

Раньше этот паренек
Говорил коряво.
Научил его пенек
Говорить кудряво.

3. Рассуждение как композиционно-речевая форма характеризуется отрывом от сюжета. Рассуждения замедляют развитие текстовых событий. В формальной логике рассуждение понимается как цепь размышлений, умозаключений на какую-либо тему, излагаемых в определенной достаточно жесткой последовательности. При этом обычно выделяют в структуре рассуждения три части: тезис, доказательство (аргументацию) и вывод в виде обобщения или заключения.

Приведем в качестве иллюстраций афоризмы Петра Яковлевича Чаадаева:

Говорят про Россию, что она не принадлежит ни к Европе, ни к Азии, что это особый мир. Пусть будет так. Но надо еще доказать, что человечество, помимо двух своих сторон, определяемых словами — запад и восток, обладает еще третьей стороной.

Есть люди, которые умом создают себе сердце, другие — сердцем создают себе ум; последние успевают больше первых, потому что в чувстве гораздо больше разума, чем в разуме чувств.

Религия начинается с веры в то, что она хочет познать: это путь веры; наука принимает что-либо на веру, лишь подтвердив это путем ряда совпадающих фактов: это путь индукции; и та и другая, как видите, разными путями приходят к тому же результату — познанию.

В художественном тексте эта универсальная схема может быть неполной, но обязательным является вывод. Доминирующий тип логико-синтаксических отношений для рассуждения — причинно-следственные, хотя они не всегда эксплицируются, чаще всего они имплицитны и на поверхностном уровне могут быть предельно свернуты. Например, в рассказе «Срезал» финальное описание заключается авторской сентенцией (*Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще*), которая обнаруживает точку зрения автора на жестокость вообще.

Рассуждения автора в тексте обычно используются применительно к самым разным ситуациям, здесь нет никаких ограничений; они обусловлены, вызваны какими-либо конкретными фактами, ситуациями, т. е. ситуативны.

Рассуждения могут быть соотнесены со всем содержанием текста. Так, подобный тип рассуждений свойствен стихотворениям Н. А. Заболоцкого. Например, его стихотворение «Стирка белья» завершается следующей сентенцией:

Благо тем, кто смятенную душу,
Здесь омоет до самого дна,
Чтобы вновь из корыта на сушу
Афродитой вышла она!

А в его же стихотворении «Зеленый луч» в заключительной строфе содержится следующее суждение:

Только тот, кто духом молод,
Телом жаден и могуч,
В белоглавый прянет город
И зеленый схватит луч!

В то же время по собственному содержанию рассуждения имеют обычно вневременной, глобальный, обобщающий характер. Они рупор авторских идей, выражающих его мировосприятие, воплощенных в объяснительной форме авторской речи. В прозаическом тексте рассуждения автора обычно обнаруживаются в авторских отступлениях, замечаниях, комментариях по поводу описываемых событий, поступков персонажей и т. д.

Как уже видно, рассуждение — композиционно-речевая форма, свойственная и прозаическим, и поэтическим текстам. Приведем еще стихотворный пример:

Луна восходит на ночное небо
И, светлая, покоится влюбленно.
По озеру вечерний ветер бродит,
Целуя ошастливленную воду.
О, как божественно соединенье
Извечно созданного друг для друга!
Но люди, созданные друг для друга,
Соединяются, увы, так редко.

Н. Гумилев. Соединение

В данном стихотворении поводом для рассуждения о том, как редко встречается божественная гармония людей, послужило описание гармонии природы, красоты ночного пейзажа.

Рассуждения автора встречаются как в серьезных текстах, так и в рассчитанных на комический эффект. Стихи, например, И. Иртеньева отличаются обилием подобных рассуждений — см. его «Похвалу движению»:

По небу летят дирижабли,
По рельсам бегут поезда,
По синему морю корабли
Плывут неизвестно куда.
Движение в природе играет
Большое значение, друзья,
Поскольку оно составляет
Основу всего бытия.

А если в процессе движенья
Пройдешь ты, товарищ, по мне,
То это свое положенье
Приму я достойно вполне.
И, чувствуя вдавленной грудью
Тепло твоего каблука,
Я крикну: «Да здравствуют люди,
Да будет их поступь легка!»

Рассуждения, рассчитанные на комический эффект, обычно характеризуются обыденными, тривиальными и примитивными суждениями, в отличие от серьезных рассуждений, которым свойственны оригинальность и яркость мысли.

Чужая речь в художественном тексте. Этот тип речи — основной конструктивный компонент структуры образа персонажа. Формы речевого воплощения персонажей многообразны, а выбор их обусловлен как субъективно — творческим замыслом автора, так и объективно — характером самого персонажа.

Выбор центральных персонажей, их расстановка, создание их речевых партий — один из самых важных моментов порождения литературного произведения, а изучение чужой речи в ткани художественного текста — одна из главнейших проблем лингвистики текста, в изучение которой внесли свой вклад выдающиеся филологи нашего столетия М. М. Бахтин и В. В. Виноградов. В последние десятилетия много сделали для углубленного изучения этой проблемы и в классификации чужой речи Е. А. Гончарова, В. А. Кухаренко, Л. А. Новиков и др.

К настоящему времени при исследовании голоса персонажей принято прежде всего разграничивать внешнюю и внутреннюю речь, а также собственно речевые формы их воплощения.

1. Внешняя речь персонажа представляет собой совокупность произнесенных вслух высказываний персонажа, которые функционируют в тексте как самостоятельные реплики, составляющие речевую партию персонажа и выполняющие функцию его речевой характеристики. При этом на лексическом, синтаксическом и интонационном уровнях сохраняются черты устной разговорной речи.

В зависимости от способов включения в текст различаются следующие конструктивные разновидности внешней речи: полилог, диалог, монолог, конструкции с прямой речью, конструкции с косвенной речью, собственно-прямая речь.

— **Полилог** представляет собой поток реплик различных персонажей. Причем лица, произносящие эти реплики, указываются не всегда. В тексте реплики полилога обычно оформляются как самостоятельные высказывания, занимающие отдельные строки, а показателем их устной произнесенности является тире перед репликой. Эта форма текстовой репрезентации чужой речи активно проявила себя в русской литературе 1920–1930-х гг., что объясняется стремлением изобразить народ, массовое сознание, диалогизировать текст. В качестве иллюстрации приведем текстовый фрагмент из романа Артема Веселого «Россия, кровью умытая» (пунктуация и графика текста сохранены авторские):

Солдатская глотка — жерло пушечье.

Тыща глоток — тыща пушек.

Из каждой глотки — вой и рев:

— Окопались...

— Хаба-ба...

— Говори, еще говори.

— Измучены, истерзаны...

— Воюй, кому жить надоело.

— Триста семь лет терпели.

— Долой войну!

— Бросай оружие!

— Домой!

*Давно над полком сшибались крики, как бомбы,
свались матюки,*

потом тише

тише

и замолчали.

При подобном изображении устной речи выдвигается на первый план содержание высказываний (что говорится) и соответственно не конкретизируются участники речевых актов (кто — кому), редуцируется их характеризованность и не характеризуется сам процесс

речевой деятельности (как говорят). Автор предельно обобщенно при помощи образных ассоциаций рисует говорящих (*солдатская глотка — жерло пушечье* и др.) и характеризует речь (*вой, рев, крики, как бомбы*).

— **Диалог** — форма речевого общения двух персонажей. Он также может представлять собой совокупность реплик без указания персонажей, их произносящих. Снова обратимся в фрагменту из романа Артема Веселого:

Слова станишника мне вроде в насмешку показались, спрашиваю:

— Слышал, про большевиков-то что говорят? Продали, слышь?

— Брехня.

— Ой ли?

— Собака и на владыку лает.

— Что ж они такие за большевики?

— Партия — долой войну, мир без никаких контрибуций. Подходящая для нас партия.

— Так ли, кум?

— Свято дело святово.

— Ты и сам большевик?

— Эге.

— Значит, домой?

— Прямой путь, легкий ветер.

Заныло сердце во мне...

В прозаическом тексте реплики персонажей диалога могут сопровождаться авторским комментарием (см., например, рассказ В. М. Шукшина «Срезал»).

Основные функции диалога и полилога — создание полифоничности произведения, введение множественных мировоззренческих точек зрения, выражение различных оценочных позиций, а также характерологическая функция создания речевого портрета персонажа.

— **Монолог** — это такая форма текстовой репрезентации чужой речи, которая позволяет автору более полно и открыто высказать точку зрения персонажа на конкретное событие, поступок, выразить его знания о мире, его убеждения. В связи с этим монолог обычно представляет собой рассуждение по конкретному вопросу. Так, в рассказе В. М. Шукшина «Срезал» главный

его персонаж Глеб Капустин произносит монолог на тему кандидатства (...Позвольте вам заметить, господин кандидат, что кандидатство — это ведь не костюм, который купил раз и навсегда. Но даже костюм и то надо иногда чистить) и по поводу выражений «покатить бочку», «сорваться с цепи».

Монологическая речь персонажа в прозаическом тексте — сигнал текстового напряжения, поскольку она инициируется прежде всего каким-либо эмоциональным переживанием, накалом страстей, а значит, как правило, насыщена эмотивной, оценочной лексикой, экспрессивными синтаксическими конструкциями.

В произведениях, рассчитанных на комический эффект, эти черты монологической речи автором усиливаются, гиперболизируются. Приведем в качестве примера монолог Ивана Петровича Огурцова, октябриста и члена Государственной думы, из рассказа Владимира Дорошевича «Депутат III Думы»:

И Иван Петрович величественно, но в волнении встал.

— Говорите! Смотрите на меня, как на свой орган! Да! Как на свою руку, ну, там ногу, язык. Как на свою голову. В том, то есть, смысле, что вы можете повернуть меня, куда вам угодно. Что такое я? Огун? Сам по себе? Огурцов — каких тысячи. Но если за мной мой город, мои избиратели! Если за мной реальная сила! О, тогда! Мои желания — их желания, мои слова — их слова, мой язык — их язык. Если я говорю, требую, властно приказываю их именем! Я сила-с! Я могуство-с! И только приходя в соприкосновение с моими избирателями... Я как Антей! Хотите задушить меня, поднимите меня на воздух, оторвите от почвы — да! И вы сделаете свое — вы задушите меня!

— Помилуйте!

— Но, соприкоснувшись с моей почвой, с избирателями, я, как Антей, поднимаюсь с новыми силами, с новым могуществом на борьбу. Говорите же! Приказывайте! Если вы потребуете от меня чего-нибудь неисполнимого, противоречащего всему складу моих мыслей, всему строю моих чувств, — я откажусь, я уйду, я сложу с себя звание вашего избранника!

— Помилуйте! Помилуйте! Зачем же-с!

— Но я знаю, что вы, мои единомышленники, мои дорогие избиратели, — вы ничего не потребуете от меня, что бы противоречило нашей программе, нашему политическому мировоззрению...

— Зачем же-с!

— ...нашему credo. Я слушаю. Я повинуюсь.

Полилог, диалог, монолог — типичные композиционно-речевые формы драматических произведений, главные сущностные характеристики драматургического жанра.

— Конструкции с прямой речью наиболее адекватно отражают структуру речевых актов, так как содержат указания и на участников речевой деятельности (говорящего и слушающего), раскрывают содержание речи и характеризуют сам процесс говорения, произнесения. Данные конструкции графически интерпретируют реплики персонажей, которые даются в кавычках или выделяются пропозитивным тире, а также отделяются от авторской реплики тире (в препозиции) или двоеточием (в постпозиции).

Подобные конструкции интересны тем, что они имеют неограниченные потенциальные возможности авторской интерпретации в ремарке к речи персонажа. Особо значима при этом позиция предиката, вводящего реплику, в которой, конечно, используются специализированные для выполнения этой функции глаголы речи. Этот семантический класс глаголов очень многочислен в русском языке. Глаголы речи отмечают различные особенности произношения: дикцию, четкость, громкость, темп, интенсивность речи и др. (шепелявить, заикаться, восклицать, тараторить, орать, шептать и т. д.), они способны обозначать речевое общение (переговариваться, договориться и др.), речевое сообщение (заявить, объявить, сообщить и др.), речевое воздействие (хвалить, ругать, оскорбить и др.), речевое выражение эмоций (рыдать, упрасивать, просить и др.). Но гораздо более интересно и стилистически значимо использование в роли предикатов речи глаголов самых разных семантических групп. Это становится возможным в силу особенностей самой конструкции с прямой речью: глагольное слово, помещенное на стыке реплики в составе ремарки, начина-

ет испытывать смысловые наращения и, наряду с основным значением, передавать идею говорения, произнесения. Приведем примеры из рассказа «Срезал»:

- (1) — *Кандидаты?* — *удивился Глеб.* (Текстовый смысл: «произнес, удивившись».)
- (2) — *Костя вообще-то в математике рубил хорошо,* — *вспомнил кто-то...*
- (3) *Он оживился.*
— *Ну, и как насчет первичности?*

Здесь в качестве предикатов, вводящих прямую речь, используются эмотивный глагол (*удивиться*), глагол мыслительной деятельности (*вспомнить*) и глагол эмоционального жеста (*оживиться*). Это типично для художественной речи, так как в качестве слов, вводящих речь, чаще всего используется именно эмотивная лексика, лексика мыслительной деятельности, жеста, движения, звучания и др. Это позволяет автору показать нерасторжимую связь речи персонажа с его внутренним эмоциональным и интеллектуальным миром, единство речи и жестового поведения, речи и движения персонажа.

В предикатной позиции, вводящей речь, встречаются и окказиональные номинации. Например, в этом же рассказе автор так вводит реплики Глеба Капустина в первом его диалоге-споре с кандидатом наук:

- (1) <...> *И тут он попер на кандидата.*
— *В какой области выявляете себя?* — *спросил он.*
- (2) — *Ну, и как насчет первичности? <...>*
— *Первичности духа и материи.* — *Глеб бросил перчатку. Глеб как бы стал в небрежную позу и ждал, когда перчатку поднимут. Кандидат поднял перчатку. <...>*
— *Как всегда,* — *сказал он с улыбкой.*

Конструкции с прямой речью позволяют автору одновременно передать речь персонажа, описать особенность этой речи, оценить ее (в авторской ремарке) и непосредственно отразить особенности речи персонажа на лексико-грамматическом уровне в составе ремарок.

— Конструкции с косвенной речью менее выразительны, их функция — отображать прежде всего со-

держание высказывания персонажа в литературно обработанной форме, без намеренного подчеркивания произносительных особенностей. Они представляют собой сложное предложение, где главная часть функционально аналогична авторской ремарке, а изъяснительное придаточное передает содержание высказывания. Приведем контекст, содержащий подобные конструкции, из рассказа А. Платонова «Происхождение мастера», в котором говорится о том, как «Захар Павлович искал самую серьезную партию, чтобы сразу записаться в нее»:

Нигде ему точно не сказали про тот день, когда наступит земное блаженство. Огни отвечали, что счастье — это сложное изделие и не в нем цель человека, а в исторических законах. А другие говорили, что счастье состоит в сплошной борьбе, которая будет длиться вечно.

В следующей партии сказали, что человек настолько великодушное и жадное существо, что даже странно думать о насыщении его счастьем — это был бы конец света.

— Несобственно-прямая речь. Сам термин предложен в 1920-е гг. В. В. Володиновым. Особенность этого типа речи — контаминация голосов автора и персонажа или, по В. В. Виноградову, «скольжение речи по разным субъектным сферам». Например:

Мальчик лежал на овчине между шоферов. Прикнулся возле Кулубека и во все уши слушал разговор взрослых. Никто не догадывался, что он даже рад был, что приключился вдруг такой буран, заставивший этих людей искать прибежища у них на кордоне. Втайне он очень хотел, чтобы не стихал буран много дней, — по крайней мере дня три. Пусть они живут у них. С ними так хорошо! Интересно. Дед, оказывается, всех знает. Не самих, так отцов и матерей (Ч. Айтматов. Белый пароход).

Как видим, контаминация обнаруживается в наложении признаков прямой персонажной и авторской речи. Пунктуационно, формально границы между этими речевыми разновидностями никак не отмечаются. В плане выражения все оформляется однотипно, как одно целостное авторское описание. Авторский текст

обычно количественно доминирует. Сигналами речи персонажа является смена интонации (с повествовательной — на побудительную, эмоционально-экспрессивную), появление экспрессивных синтаксических конструкций, в том числе свойственных устной речи: парцелированных и фразеологизированных. Эти конструкции обнажают внутренние переживания персонажа, являются способом его изображения изнутри, с оценочной позиции самого персонажа.

Характерно, что несобственно-прямая речь — самый сложный способ организации речевых партий автора и персонажа — получила большое распространение в литературе XX в. Голоса автора и персонажа в ней часто настолько переплетаются, сливаются, что трудно найти границу между ними.

Приведем для примера текстовый фрагмент из рассказа В. М. Шукшина «Думы», насыщенный этим типом речи, что отражено и в заглавии рассказа:

...Только странно: почему же проклятая гармонь оживила в памяти именно эти события? Эту ночь? Ведь потом была целая жизнь: женитьба, коллективизация, война. И мало ли еще каких ночей было-перебыло! Но все как-то стерлось, поблекло. Всю жизнь Матвей делал то, что надо было делать. Ему сказали, надо идти в колхоз — пошел, пришла пора жениться — женился, рожали с Аленой детей, они выросли... Пришла война — пошел воевать. По ранению вернулся домой раньше других мужиков. Сказали: «Становись, Матвей, председателем. Больше никому». Стал. И как-то втянулся в это дело, и к нему тоже привыкли, так до сих пор и тянет эту лямку. И всю жизнь была только на уме работа, работа, работа. И на войне тоже — работа. И все заботы, и радости, и горести связаны были с работой. Когда, например, слышал вокруг себя — «любовь», он немножко не понимал этого. Он понимал, что есть на свете любовь, он сам, наверно, любил когда-то Алену (она была красивая в девках), но чтоб сказать, что он что-нибудь знает про это больше, — нет. Он и других подозревал, что притворяются: песни поют про любовь, страдают, слышал даже — стреляются... Не притворяются, а привычка, что ли, такая у людей: надо говорить про любовь — ну давай про любовь. Дело-то все в том,

что жениться надо! Что он, Колька, любит, что ли? Глянется ему, конечно, Нинка — здоровая, гладкая. А время подперло жениться, ну и ходит, дурак, по ночам, «тальянит». А чего не походить? Молодой, силенка играет в душе... И всегда так было.

Хорошо еще, что не дерутся теперь из-за девок, раньше дрался. Сам Матвей не раз дрался. Да ведь тоже так — кулаки чесались, и силенка опять же была. Надо же ее куда-нибудь девать.

Данный фрагмент организован таким образом, что чередование в нем голосов автора и персонажа приводит к полифонизму и многоголосию, к политональности и множественности оценочных высказываний.

2. Внутренняя речь персонажа. Наряду с внешней, речевую партию персонажа составляет и его внутренняя речь. Хотя она напоминает внешнюю речь и производна от нее, но имеет свои особенности, выявленные психологами (Л. С. Выготский, А. А. Леонтьев, Н. И. Жинкин и др.): ассоциативность, усеченность, редукция конструкций, семантическая свернутость, неопределенность и др. Этот тип речи используется в литературном произведении прежде всего для психологического анализа внутреннего мира персонажа, для описания его интеллектуального и эмоционального мира, мира ума, души и сердца. Существуют разные текстовые разновидности внутренней речи, выделяемые с учетом ее объема (протяженности), характера и способов включения в текст, с учетом ее содержания и используемых в ней лексико-грамматических средств.

В. А. Кухаренко предложила следующую типологию внутренней речи: поток сознания, внутренний монолог, аутодиалог, малые вкрапления внутренней речи (Кухаренко, 1988).

— **Поток сознания.** Сам термин выражает суть обозначаемого им текстового явления — отображение внутренней речи персонажа в форме, наиболее приближенной к реальной работе сознания. Автор в данном случае стоит как бы над персонажем, не вмешиваясь непосредственно в описание его переживаний.

Термин «поток сознания» был зафиксирован в 1890 г. в работе У. Джеймса «Принципы психологии», где он используется для обозначения потока переживаний человека, а в 1922 г. о нем вспомнили в связи с произведением Дж. Джойса «Улисс». Именно на это произведение обычно указывают, как на самый яркий пример изображения в литературе потока человеческих переживаний (см. фрагмент текста, приведенный нами ранее, на с. 163).

Этот способ описания сознания и подсознания персонажа чрезвычайно сложен для писателя и труден для читательского восприятия. Нужно обладать высоким уровнем литературно-художественной компетенции, чтобы адекватно осмысливать изображенный в тексте поток сознания персонажа, обычно передающий неконтролируемую работу сознания и подсознания, насыщенную ассоциациями, свернутыми образами и лишенную ясной логики.

— **Внутренний монолог**, так же как обычный произнесенный монолог, содержит размышления о каких-либо проблемах, чаще всего трудных, неразрешимых. Его содержание может быть обращено как к прошлому, которое оценивают, анализируют, так и к будущему, к тому, о чем мечтают, что предполагают и планируют. Сигналы внутренней речи — слова автора, указывающие на мыслительный процесс, обычно это глаголы *думать, погумать, подумалось* и др. Например, рассказ В. М. Шукшина «Страдания молодого Ваганова» насыщен различными формами внутренней речи. Есть в нем и внутренний монолог:

Но вот теперь вдруг ясно и просто подумалось: «А может она так? Способна она так любить?» Ведь если спокойно и трезво погумать, надо спокойно и трезво же ответить себе: вряд ли. Не так росла, не так воспитана, не к тской жизни привыкла... Вообще не сможет, и все. Вся эта история с талантливым физиком... Черт ее знает, конечно! С другой стороны, объективности ради, надо бы больше знать про все это — и про физика, и как у них все началось, и как кончилось. «Э-э, — с досадой подумал про себя Ваганов, — повело тебя, милый: заегозил. Что случилось-то?». Прошла перед глазами еще огна бестолковая

история неумелой жизни... Ну? Мало ли их прошло уже и сколько еще пройдет! Что же, каждую примерять к себе, что ли? Да и почему — что за чушь! — почему какой-то мужик, чувствующий только свою беззащитность, и его жена, обнаглевшая, бессовестная, чувствующая, в отличие от мужа, полную свою защищенность, почему именно они, со своей житейской неумностью, должны подсказать, как ему решить теперь такое! — в своей не простой, не маленькой, как хотелось и ду-малось, жизни?

— **Аутодиалог** сигнализирует о разладе во внутреннем мире персонажа, о сомнении, поселившемся там, о борьбе добра и зла, эмоционального и рационального, ума и сердца. Сигнал дисгармонии внутреннего мира — «диалогизация сознания» (М. Бахтин). Это отражается и на лексико-грамматическом уровне аутодиалога, в котором активно употребляется оценочная лексика, вопросительные, регулятивные синтаксические конструкции, редуцированные высказывания.

Этот рассказ Шукшина содержит и аутодиалоги, т. е. разговоры персонажа с самим собой:

Ну, хорошо, — вконец обозлился на себя Ваганов, — если уж ты трус, то так и скажи себе — трезво. Ведь вот же что произошло: эта Попова непостижимым каким-то образом укрепила тебя в потаенной мысли, что и Майя — такая же, в сущности, профессиональная потребительница, эгоистка, только огна действует тупо, просто, а другая умеет и имеет к тому неизмеримо больше. Но это-то и хуже — мучительнее убьет. Ведь вот же что ты здесь почуял, какую опасность. Тогда уж так прямо и скажи: «Все они одинаковы!» — и ставь точку, не начав письма. И трусь, и рассуждай дальше — так безопаснее. Крючок конторский!

Плебей, сын плебея! Ну, ошибись, наломай дров... Если уж пробивать эту толщу жизни, то не на карачках же! Не отнимай у себя трезвого понимания всего, не строй иллюзий, но уже и так-то во всем копать... это же тоже — пакость, мелкость. Куда же шагать с такой нищей сумой! Давай будем писать. Будем писать не поэму, не стрелы будем пускать в далекую Майю, а скажем ей так: что привезешь, голубушка, то и получишь. Давай так.

— Наряду с развернутыми текстовыми формами внутренней речи существуют и лаконичные, неразвернутые формы, или, как мы уже упоминали, «**малые вкрапления внутренней речи**», по В. А. Кухаренко. Их функция — фиксировать мгновенные эмотивные реакции персонажа на события внешнего мира. В рассказе Н. А. Тэффи «Выслужился» ряд подобных вкраплений внутренней речи мальчика Лешки, которого родители из деревни определили в «мальчики для комнатных услуг», описывают его эмоциональную реакцию на события, происходящие в господском доме.

...Лешка затаил дыхание, прижался к стене и тихо стоял, пока, сердито гремя крахмальными юбками, не проплыла мимо него разгневанная кухарка.

«Нет, гудки, — гумал Лешка, — в деревню не поеду. Я парень не дурак, я захочу, так живо выслужусь. Меня не запрешь, не таковский».

И, выждав возвращения кухарки, он решительными шагами направился в комнаты.

«Будь, грит, на глазах. А на каких я глазах буду, когда никого никогда дома нет...»

Жилец сидел не один. С ним была молоденькая дама в жакете и под вуалью. Оба вздрогнули и выпрямились, когда вошел Лешка.

«Я парень не дурак, — гумал Лешка, тыча кочергу в горящие дрова. — Я те глаза намозолю. Я те не гармоег — я все при деле, все при деле!...» <...>

Жильца с гостей он застал молчаливо склоненными над столом и погруженными в созерцание скатерти.

«Ишь уставились, — подумал Лешка, — должно быть, пятно заметили. Думают, я не понимаю! Нашли дурака! Я все понимаю. Я как лошадь работаю!» <...>

Жилец как пуля отскочил от своей дамы.

«Чудак, — гумал Лешка, уходя. — В комнате светло, а он пугается!» <...>

Жилец сидел спокойно рядом с дамой, но галстук у него был на боку, и посмотрел он на Лешку таким взглядом, что тот только языком прищелкнул:

«Что смотришь-то! Сам знаю, что не гармоег, сложа руки не сижу». <...>

На этот раз жилец не услышал Лешкиных шагов: он стоял перед дамой на коленях и, низко-низко склонив

голову к ее ножкам, замер, не двигаясь. А дама закрыла глаза и все лицо съежила, будто на солнце смотрит...

«Что он там делает? — удивился Лешка. — Словно пуговицу на еином башмаке жуем! Не... видно, обронил что-нибудь. Пойду поищу...»

Н. А. Тэффи так настойчиво и последовательно чередует повествовательные контексты и сопровождающие их вкрапления внутренней речи персонажа, неадекватно оценивающего поступки окружающих, что этот прием порождает комический эффект. В тексте рассказа вкрапления внутренней речи выделяются пунктуационно.

В заключение следует отметить, что в литературном произведении все рассмотренные выше формы контекстно-вариативного членения текста взаимодействуют, сопрягаются, дополняют друг друга. В то же время, если взять произведения какого-либо автора в целом, то можно говорить о доминирующей в них композиционно-речевой форме, отображающей особенности идиостиля данного писателя.

5.2. Связность текста

Это важнейшая текстовая категория, именно ее наличие повышает статус некоторого множества высказываний, превращая их в текст. Сейчас уже сложилось твердое убеждение в том, что наряду с лексической и грамматической синтагматикой существует синтагматика текста, которая обнаруживается в законах межфразовой сочетаемости, в наличии особых внутритекстовых связей.

Текст — явление многослойное, что отражается и в наборе внутритекстовых связей, которые соответствуют основным уровням текста: семантическому, лексико-грамматическому, образному, прагматическому. Текст — очень сложный знак, поэтому он имеет гибкую систему внутритекстовых связей, ведь известно, что чем ниже уровень языковой системы, тем жестче правила комбинации составляющих ее единиц, и наоборот, чем выше уровень языковой системы, тем более мягкими являются правила соединения ее единиц.

Доминанта внутритекстовых связей — семантическое согласование в широком смысле. Все компоненты текста — от крупных (ССЦ) до мельчайших (слово) — должны быть семантически связаны между собой и соотнесены с глобальным содержанием текста. Именно семантическая связь — фундамент текста, она определяет его единство и целостность. Все частные лексические, формально-грамматические и прочие проявления связности обусловлены общей семантической идеей текста.

Существуют самые разные типологические характеристики внутритекстовых связей: эксплицитные/имплицитные (основание — степень словесной выраженности в тексте); лексические/грамматические (основание — языковые способы репрезентации связи); параллельная/последовательная связь (основание — характер соотнесенности фраз в контексте) и др.

На наш взгляд, классификация внутритекстовых связей должна опираться на уровневое представление текста, так как они обнаруживаются на всех его уровнях.

На уровне семантики существование внутритекстовых связей обусловлено концептуальностью текста и его соотнесенностью с определенным фрагментом действительности.

На уровне грамматики текста они обусловлены закономерностями грамматического согласования и грамматической зависимости, которые мотивированы законами языковой синтагматики.

На прагматическом уровне эти связи обусловлены особенностями индивидуально-авторского стиля.

Взятые все вместе, разнообразные внутритекстовые связи составляют совокупность специализированных компонентов, являющихся средствами текстообразования.

Рассмотрим типы внутритекстовых связей в соответствии с названными уровнями текста.

5.2.1. Текстообразующие логико-семантические связи

Все разновидности этого рода связей построены на повторе информации, осуществляемом на разных участках текстового пространства, в различном объе-

ме и различными лексическими средствами. Вследствие этого они могут быть контактными и дистантными, полными и частичными.

Полный тождественный повтор. Наиболее простой и наиболее ранний по времени его возникновения механизм связи, который осуществляется повторением одинаковых словоформ, имеющих один корень. Так, в рассказе Н. А. Тэффи слово «счастье», вынесенное в заглавие, повторяется неоднократно.

Стихотворение И. Иртеньева «Пловец» начинается строфой, содержащей поликомпонентный тождественный повтор: глагол *плывет* повторяется здесь четыре раза.

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

Частичный лексико-семантический повтор. Наряду с полным повтором, в этом текстовом фрагменте есть и частичный лексико-семантический повтор. Он представляет собой повторение различных словоформ, имеющих один корень. В данном стихотворении это словосочетание *плывет пловец*, в котором одно и то же действие обозначено дважды: семантикой корня существительного и личным глаголом.

Тематический повтор. Является проявлением закона семантического согласования слов в тексте, основного закона синтагматики текста. Суть его заключается в том, что сочетающиеся слова должны соответствовать друг другу, должны иметь (реально или потенциально) общие семы. Слова, относящиеся к одной тематической группе, сближаются в тексте, образуя единую функционально-текстовую парадигму слов, выполняющих общую текстовую функцию. Например, в рассказе «Счастье» это лексика смеха, движения, внешнего выражения эмоций в поведении, жестах, речи.

В стихотворении «Пловец» такую концептуально значимую группу слов (что подтверждается названием стихотворения) составляют слова, содержащие

семьи, указывающие на отношение предмета, действия, процесса, лица и т. д. к воде, водной поверхности: *плосец* (2), *плыть* (7), *пучина* (2), *море, плот, волны, ставрига, вода, соль, дно*. Некоторые из них неоднократно повторяются.

Обычно подобные текстовые тематические группировки слов связаны с семантическим развертыванием концептуального содержания текста в целом или микротемы в составе сложного синтаксического целого. Возьмем для сравнения одинаково озаглавленные («Портрет») стихотворения разных поэтов:

На стене висит картина,
Холст, обрамленный в багет,
Нарисован там мужчина
Тридцати примерно лет.

У него густые брови
И холеные усы,
Он отменного здоровья
И невиданной красоты.

На груди его медали
В честь немислимых побед.
Да, друзья,
Вы угасали,
Это мой висит портрет.

И. Иртеньев

Никого со мною нет
На стене висит портрет.

По слепым глазам старухи
Ходят мухи,
мухи,
мухи.

— Хорошо ли, — говорю, —
Под стеклом в твоём раю?
По щеке сползает муха,
Отвечает мне старуха:

— А тебе в твоём доме
Хорошо ли одному?

Арсений Тарковский

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглой неудач.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

Н. Заболоцкий

Все три стихотворения содержат, несмотря на полное несовпадение эстетических и мировоззренческих систем их авторов, лексику, прямо связанную с ключевым словом «портрет», вынесенным в заглавием (*картина, полотно, живопись, холст, багет, нарисован, на стене висит, под стеклом и др.*), или косвенно соотношенную с ней, конкретизирующую объект художественно-живописного описания: *мужчина тридцати примерно лет, У него густые брови, И холеные усы* <...> *На груди его медали* (И. Иртеньев); *С портрета Рокотова снова Смотрела Струйская на нас? Ее глаза — как два тумана, Полуулыбка, полуплач, Ее глаза — как два обмана, Покрытых мглой неудач* (Н. Заболоцкий); *По слепым глазам старухи Ходят мухи, мухи, мухи. <...> По щеке сползает муха* (А. Тарковский).

Синонимический повтор. Активно используется в тексте и как средство межфразовых связей, и как средство, способствующее разнообразию номинаций однотипных ситуаций, явлений, предметов, и как средство создания экспрессивности текста. В рассказе Н. А. Тэффи «Счастье», как мы уже отмечали, особую текстовую

значимость имеет лексика смеха, которая участвует в создании образов персонажей, испытывающих особое состояние злосчастия. В ее составе мы обнаруживаем и синонимы (в том числе контекстуальные), способствующие актуализации различительных свойств смеха различных персонажей: *Хохотала жена; Закопшился паралистик и засмеялся одной половиной рта; А маленький мальчик захлебнулся и сказал....*

Антонимический повтор. Этот вид повтора является не только одним из средств текстовой связи, но и сильным экспрессивным средством. Обычно он используется тогда, когда надо подчеркнуть противоречие, конфликтность внутреннего психологического состояния человека или описываемых событий, что отображается порой и в заглавиях литературно-художественных произведений: «Война и мир» (Л. Н. Толстой), «Толстый и тонкий» (А. П. Чехов), «Время жить и время умирать» (Э. М. Ремарк) и др.

В качестве примера текстообразующей и связующей роли антонимов приведем фрагмент монолога Демона из одноименной поэмы М. Ю. Лермонтова:

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством,
Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь свиданием с тобой
И вновь грозящую разлукой...

Этот страстный монолог весь построен на антонимических парах слов, призванных выражать накал и противоречивость внутреннего состояния Демона: *первый день творенья — его последний день; позор преступленья — правды торжество; паденье горькой муки — победы краткая мечта; свидание с тобой — грозящая разлука* и пр. В этой парадигме антонимов есть и абсолютные словарные антонимы, и контекстуальные индивидуально-авторские антонимические сочетания слов. Так как антонимические пары слов относятся обычно к одним тематическим лексическим группировкам, они формируют в тексте содержательные блоки, связанные одним, хотя и внутренне противоречивым смыслом.

Дейктический повтор. Его основа — проформы, т. е. слова дейктические, бедные содержанием, использующиеся для обозначения в тексте повторяемых смыслов. Лексическое множество дейктических слов формируется местоименными словами: местоименными существительными (*он, кто, что, тот* и др.), прилагательными (*такой*), глаголами (*делать*), наречиями (*так, это*), числительными.

Эти слова имеют текстовую природу, т. е. они могут функционировать только в тексте, и главная их функция — текстообразующая, заместительная. Она представляет собой замещение в постпозиции (катафора) или в препозиции (анафора) какого-либо конкретного обозначения, смысла. Обратимся к рассмотренному выше стихотворению И. Иртеньева «Портрет».

В данном стихотворении встречается дейктическое наречие *там*, которое замещает смысл двух предыдущих фраз, личные местоимения *у него, он, его*, которые замещают в двух последних строфах обозначение персонажа стихотворения, имеющееся в первой строфе: *мужчина тридцати примерно лет*. Любой текст насыщен местоименными словами, хотя и в разной степени, вследствие чего можно утверждать, что дейктический повтор — универсальное средство текстовой связи, без которого обходится редкий текст. Не случайно именно местоимения, несмотря на свою немногочисленность, по данным частотных словарей имеют самую высокую частотность употребления в речи.

Выражение универсальных логико-смысловых отношений как средство связности текста. Отображаемые в тексте предметы, явления, события, так же как и в действительности, взаимосвязаны, нерасторжимы, что репрезентируется не только на содержательном и композиционном уровнях, но и на уровне внетекстовых логико-смысловых связей. Основное средство таких связей — союзы (сочинительные и подчинительные), выполняющие функцию соотнесения текстовых фрагментов и самостоятельных высказываний, фраз (а не предикативных частей в составе сложного предложения). Например, в рассказе «Счастье» есть абзацы, которые оформляются фразами с начальными союзами *и, а*: *И я пошла к Голиковым...; А маленький*

мальчик захлебнулся и сказал, подставляя матери затылок, чтобы его погладили за то, что он умненький...; И она смотрела на меня недоверчиво...; И даже в горле у него от счастья что-то щелкнуло. А старуха, невестина мать, горела счастьем, как восковая свеча...; И она крестится грожащей от радости рукой...; И снова рассказывала о своих дорогих и хороших вещах и смотрела на меня с отчаянием и злобой...; И все умоляла меня навестить и заходить почаще.

Союзы — каноническое средство выражения в тексте универсальных логических отношений. Семантика и семантические группировки союзов выражают следующие отношения: совпадение, совмещение событий (конъюнкция: *и, вместе с тем, сверх того* и др.); альтернативность, выбор одного из событий (дизъюнкция: *или, либо*); противопоставление существующих событий (контраюнкция: *но, а, напротив* и др.); отношения зависимости (субординация: *так как, так что, если, потом, чтобы* и др.). Возьмем, к примеру стихотворение А. Тарковского «Надпись на книге»:

Покинул я семью и теплый дом
И седины я принял ранний иней,
И гласом вопиющего в пустыне
Мой каждый стих звучал в краю родном.

Как птица нищ и как Иаков хром,
Я сам себе не изменил поныне,
И мой язык стал языком гордыни
И для других невнятным языком.

И собственного плача или смеха
Я слышу убывающее эхо,
И, Боже правый, разве я пою?

И разве так все то, что было свято,
Я подарил бы вам, как жизнь свою?
А я горел, я жил и пел — когда-то.

В этом стихотворении употребление союза *и* как средства внутритекстовой связи позволяет не только изобразить цепь событий в их совмещении, слиянии, но и передать их в нарастании, усилении, что способствует общей экспрессивности всего стихотворения.

Например, в стихотворении Н. Гумилева «Средо» актуализированы отношения субординации — времен-

ной обусловленности, что подчеркивается самостоятельным, независимым употреблением придаточного времени:

Откуда я пришел — не знаю.
Не знаю я, куда уйду,
Когда победно отблистаю
В моем сверкающем саду.

Когда исполнюсь красотой,
Когда наскучу лаской роз,
Когда запросится к покою
Душа, усталая от грез.

Для поэзии О. Мандельштама характерно построение стихотворений на основе контраюнкции — сопоставления, противопоставления. В этом случае средством внутритекстовой связи становятся союзы *а, но*. Например:

Когда на площадях в тишине келейной
Мы сходим медленно с ума,
Холодного и чистого рейнвейна
Предложит нам жестокая зима.

В серебряном ведре нам предлагает стужа
Валгаллы белое вино,
И светлый образ северного мужа
Напоминает нам оно.

Но северные скальды грубы,
Не знают радостей игры,
И северным дружинам лобы
Янтарь, пожары и пиры.

Им только снится воздух юга —
Чужого неба волшебство, —
И все-таки упрямая подруга
Откажется попробовать его.

Лирические стихотворения Федора Тютчева часто содержат идею сопоставления, сигналом которого являются фразы с союзами *как, как ...так* в начале текста:

Как дымный столп светлеет в вышине! —
Как тень внизу скользит неуловимо!
«Вот наша жизнь, — промолвила ты мне, —
Не светлый дым, блестящий при луне, —
А эта тень, бегущая от дыма...»

Как над горячею водой
Дымится свиток и сгорает,

И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает:

Так грустно длится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом,
Так постепенно гасну я
В однообразье нестерпимом!

Употребляясь как средство внутритекстовой связи, союзы, несомненно, участвуют в формировании общетекстовой модальности, порой определяют ее, являются доминирующим средством ее создания, как, например, в стихотворении А. Тарковского:

Снова я на чужом языке,
Пересуды какие-то слышу, —
То ли это плоты на реке,
То ли падают листья на крышу.

Осень, видно, и впрямь хороша.
То ли это она колобродит,
То ли злая живая душа
Разговоры с собою заводит,

То ли сам я к себе не привык...
Плыть бы мне до чужих понизовий,
Петь бы мне, как поет плотовщик, —
Побольней, потемней, победовей,

На плоту натянуть дождевик,
Петь бы, шапку надвинув на брови,
Как поет на реке плотовщик
О своей невозвратной любви.

В этом стихотворении сложное полимодальное содержание, компонентами которого является модальность сомнения, неразличения событий внешнего мира и состояния внутреннего мира лирического субъекта (первые две строфы), которая обуславливает модальность желательности (вторые две строфы). Модальный смысл сомнения порождается именно употреблением повторяющихся союзов *то ли... то ли*.

5.2.2. Текстообразующие грамматические связи

Основа данного типа текстообразующих связей — повтор грамматической семантики, грамматическое согласование словоформ и синтаксических конструк-

ций, которые эксплицируются в тексте по-разному, что и объясняет наличие разновидностей грамматических текстообразующих связей. К ним относятся:

- Согласование грамматической семантики глаголов, прежде всего значений вида и времени. Например, в приведенном выше стихотворении О. Мандельштама использованы следующие глагольные формы: *сходим, предложит, предлагает, напоминает, не знают, снятся, откажется попробовать*. Доминанта — глаголы настоящего времени несовершенного вида.
- Употребление деепричастных оборотов — сильнейшее, по мнению Л. М. Лосевой, средство текстовой связи. Обычно в текстовой функции они имеют значение образа действия или детерминантное временное значение, которое относится к событиям, описываемым в текстовом фрагменте или в целом тексте: *Петь бы, шапку надвинув на брови*. (А.Тарковский); *Печалью взвившись, спадет весельем...Глубже и чище родной исток...*(Михаил Кузмин); *Королева играла — в башне замка — Шопена, И, внимая Шопену, полюбил ее паж* (Игорь Северянин).
- Синтаксический параллелизм. Активное употребление в тексте параллельных синтаксических конструкций позволило Г. Я. Солганику выделить параллельную связь в особую разновидность межфразовой связи. Наряду с текстообразующей функцией, эти конструкции выполняют стилистические задачи усиления выражаемого ими в тексте смысла, его градации, как, например, в стихотворении И. Иртеньева «Моя Москва»:

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

Обычно синтаксический параллелизм сочетается с лексико-семантической рекурренцией. В этом стихотворении она проявляется в полном тождественном повторе слова *Москва*. В приведенном выше стихотворении А. Тарковского «Снова я на чужом языке...» повтор инфинитивных конструкций, участвующих в

порождении модальности желательности, сопровождается и усиливается лексико-синтаксическими повторами разного типа: тождественным (*Петь бы...Петь бы*), частичным (*Петь бы мне, как поет плотовщик; ...Петь бы, шапку нагвинув на брови, Как поет на реке плотовщик*), частичным лексико-семантическим повтором (*плыть бы, плотовщик, плоты на реке, на плоту*).

— Неполнота синтаксических конструкций (эллипсис, парцелляция, усечение, сегментация, контекстуальная неполнота) может проявиться только в тексте. Неполные конструкции тесно связаны с лексико-синтаксической средой текста, они опираются на нее и в плане содержания, и в плане выражения. Вне текста они утрачивают смысл и не осознаются адекватно в формальном отношении. Подобные конструкции активно функционируют в разговорной речи, являются одной из существенных ее характеристик, поэтому в художественном тексте они прежде всего используются в диалогах персонажей как средство создания их речевого портрета. Например, в рассказе Тэффи «Счастье» встречается достаточно много контекстуально-неполных предложений с незамещенной позицией подлежащего, восстанавливаемой только контекстом: *Вот, должно быть, расстроился? ...Вот, должно быть, злится-то!.....Воображаю, как он злится!* Все высказывания принадлежат разным персонажам рассказа, но характеризуют предполагаемое эмоциональное состояние одного и того же его героя — Куликова, что становится понятным только в контексте всего текста.

5.2.3. Textoобразующие прагматические связи

Они также запрограммированы автором, обусловлены его творческим замыслом, но, в отличие от первых двух типов связности, не ограничиваются текстом, выходят за его пределы и рассчитаны на сотворчество читателя, его культурную и литературно-художественную компетенцию. Они трудноуловимы, лишены категоричности и однозначности.

Этот тип связности составляют ассоциативные, образные и стилистические когезии.

Ассоциативные связи. Их существование объясняется самой природой текста как факта культуры и как способа освоения, познания и преобразования действительности. Любой текст связан невидимыми нитями с множеством ранее написанных литературно-художественных произведений, он также вбирает в себя как факты исторического прошлого, так и события изображаемой действительности. В связи с этим в процессе порождения текста его автор (осознанно или неосознанно) программирует разного рода ассоциации: образно-метафорические, культурологические, социальные и пр. Такого рода ассоциации свойственны художественным текстам разной жанровой и стилиевой структуры, в том числе и литературно-художественным произведениям, рассчитанным на комический эффект. Возьмем, к примеру, стихотворение И. Иртеньева «Угасший костер (романс)»:

Костер пылающий угас,
Его судьба задула злая.
Я больше ненавижу вас,
Я знать вас больше не желаю.

Моей любви прервался стаж,
Она с обрыва полетела,
И позабыл я голос ваш,
Черты лица и форму тела.

И адрес ваш, и телефон,
И дату вашего рожденья
Я вычеркнул из сердца вон
С жестоким чувством наслажденья.

Любовь исчезла без следа,
Хотя имела в прошлом место.
Прощаясь с вами навсегда,
Хочу сказать открытым текстом:

— Пусть любит вас теперь другой,
А я покой ваш не нарушу.
С меня довольно. Ни ногой
К вам не ступлю отныне в душу.

Это написанное под романс ироническое по тональности стихотворение насыщено культурологи-

ческими ассоциациями, отсылающими читателя к поэзии XIX в.: к романсу на стихи Полонского «Мой костер в тумане светит», к лирике А. С. Пушкина. Известные всем со школьной скамьи пушкинские поэтические фразы в данном стихотворении трансформируются (в них меняется частично лексический состав, порядок слов, поэтическая интонация), в результате чего и возникает комический эффект.

Поэзия Ю. Алешковского насыщена ассоциациями совершенно другого типа — социально-культурологическими. Все они связаны с историей России, с событиями, которые оказались для нее трагическими, но которые предстают в его стихотворениях утрированными, гиперболизированными, что также порождает комический эффект. Большую роль при этом играет лексика, клишированные устойчивые фразы, передающие знаковые для страны события. Приведем в качестве примера слова из известной «Песни о Сталине» Ю. Алешковского:

Товарищ Сталин, вы большой ученый —
В языкознание знаете вы толк,
А я простой советский заключенный
И мне товарищ — серый брянский волк.

За что сижу, воистину не знаю.
Но прокуроры, видимо, правы,
Сижу я нынче в Туруханском крае,
Где при царе бывали в ссылке вы.

В чужих грехах мы с ходу сознавались,
Этапом шли навстречу злой судьбе,
Мы верили вам так, товарищ Сталин,
Как, может быть, не верили себе.

И вот сижу я в Туруханском крае,
Где конвоиры, словно псы, грубы,
Я это все, конечно, понимаю
Как обострение классовой борьбы.

То дождь, то снег, то мошкара над нами,
А мы в тайге с утра и до утра,
Вот здесь из искры разводили пламя —
Спасибо вам, я греюсь у костра.

Вам тяжелей, вы обо всех на свете
Заботитесь в ночной тоскливый час,
Шагаете в кремлевском кабинете,
Дымите трубкой, не смыкая глаз.

Только человек, хорошо знакомый с историей послереволюционной России, может адекватно понять общий смысл этой песни и расшифровать встречающиеся в ней выражения, которые отсылают к значимым для российской истории событиям: первая строфа и содержащаяся в ней ключевая фраза (*вы большой ученый — в языкознание знаете вы толк*) имеет подтекстовый, прямо не выраженный смысл, связанный с реальной ситуацией — с дискуссией по вопросам языкознания, в которой принял участие и Сталин, написав статью (не будучи лингвистом) «Марксизм и языкознание». Ряд поэтических фраз (*За что сижу, воистину не знаю; В чужих грехах мы с ходу сознавались...*) отражает типичные для периода сталинских репрессий события, когда люди ни за что погибали в ссылках и тюрьмах. Топоним *Туруханский край* накрепко связан в сознании русских людей с местом, где сидели в лагерях безвинно осужденные люди (*И вот сижу я в Туруханском крае, Где конвоиры, словно псы, грубы...*). В данном фрагменте песни Ю. Алешковского встречаются и культурологические ассоциации, вызванные употреблением в нем устойчивых выражений, первое из которых представляет собой трансформацию известной поговорки (*И мне товарищ — серый брянский волк*), а второе — трансформацию известного политического лозунга (*Вот здесь из искры разводили пламя...*).

Ассоциативные связи разного рода имеют общую особенность: все они основаны на сближении представлений, не укладывающихся в единые временные, пространственные координаты, и не связаны универсальными логическими отношениями, что обусловлено спецификой категоризации мира в художественном тексте. Еще В. Гумбольдт обращал внимание на то, что одна и та же область представлений «по-иному членится холодным аналитическим рассудком, нежели творческой фантазией создателей языка» (Гумбольдт, 1985, с. 364). Художественная картина мира, воплощенная в тексте, субъективно обусловлена представлениями его автора о категоризации мира, что выражается и в характере ассоциативных связей, возникающих в тексте. Эти связи имеют внетекстовую основу.

Образные связи. Этот тип связи пересекается с ассоциативными связями, но в отличие от них имеет

внутритекстовый характер. Образные связи возбуждают в сознании читателя представления о чувственно воспринимаемых объектах действительности. Механизмом подобного возбуждения являются прежде всего образные средства: эпитет, метафора, в том числе развернутая, сравнения разного рода. Для примера рассмотрим стихотворение Н. Гумилева «Слоненок»:

Моя любовь к тебе сейчас — слоненок,
Родившийся в Берлине иль в Париже
И топающий ватными ступнями
По комнатам хозяина зверинца.

Не предлагай ему французских булок.
Не предлагай ему кочней капустных —
Он может съесть лишь дольку мандарина,
Кусочек сахара или конфету.

Не плачь, о нежная, что в тесной твоей клетке
Он сделается посмеяньем черни,
Чтоб в нос ему пускай дым сигары
Приказчики под хохот мидинеток.

Не думай, милая, что день настанет,
Когда, взбесившись, разорвет он цепи
И побежит по улицам и будет,
Как автобус, давить людей вопящих.

Нет, пусть тебе приснится он под утро
В парче и меди, в страусовых перьях,
Как тот, Великолепный, что когда-то
Нес к трепетному Риму Ганнибала.

В лирических стихотворениях разных поэтов существуют самые различные образные представления любви (ср. стихотворение А. Ахматовой «Любовь», где это чувство метафоризируется и предстает то в облике змейки, свернувшейся клубком, то в образе голубки, то в образе скрипки). Но образ любви-слоненка, топающего ватными ступнями по комнатам хозяина зверинца, любящего сладкое (дольку мандарина, кусочек сахара или конфету), способного разорвать цепи и побежать по улицам, а также способного предстать во сне в парче и меди, в страусовых перьях, является ярким, необычным, выпадающим из поэтической традиции.

КОММУНИКАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Исследование коммуникативной организации текста было стимулировано теорией актуализации и актуального членения, которые имеют текстовую природу и проявляются в текстовом пространстве. Теория актуального членения рассматривает предложение в динамическом аспекте, т. е. в аспекте продвижения в нем информации. При этом выделяются два коммуникативных центра: тема (данное, известное) и рема (новое, неизвестное), предполагающие друг друга по принципу обязательной дополнительности и составляющие нерасторжимое единство. По мнению Г. А. Золотовой, «динамическое единство текста обеспечивается поступательным движением в нем информации» (Золотова и др., 1998, с. 378).

Оба компонента (тема и рема) выполняют текстообразующую функцию. Что касается степени их текстовой значимости, то по этому поводу есть разные точки зрения. По мнению Ф. Данеша, тема играет в организации текста первостепенную роль, так как она вызывает появление информационной значимой ремы (Данеш, Гаузенблас, 1969). Работы Г. А. Золотовой, ее концепция рематических доминант обнаруживают особую роль ремы. Именно Г. А. Золотова направила интерес лингвистов на рему и ее текстовые функции (см.: Золотова, 1982). Видимо, и тематические процессы в тексте, и рематическая организация его в равной степени значимы.

Отмечая большие заслуги чешских лингвистов в изучении актуального членения и его текстовой природы, необходимо особо подчеркнуть важность, плодотворность и стройность концепции коммуникативной

структуры текста, разрабатываемой в течение последних двадцати лет Г. А. Золотовой (1973, 1982; 1998). Понятия коммуникативных регистров, рематических доминант и тема-рематических структур, а также классификационное представление обозначаемых этими терминами текстовых явлений имеют огромную ценность как в теоретическом аспекте, так и в практическом применении.

6.1. Коммуникативные регистры текста и текстовых фрагментов

Г. А. Золотова предложила текстовую категорию коммуникативных регистров, которая определяется типом репрезентируемой в тексте информации, грамматически и функционально. Ею предложены следующие коммуникативные регистры: репродуктивный (изобразительный), информативный, генеритивный, волюнтивный и реактивный.

Наши наблюдения показывают, что художественные тексты могут быть организованы как в одном коммуникативном регистре (монорегистровые структуры), так и с использованием нескольких регистров (полирегистровые структуры).

Репродуктивный (изобразительный) регистр. Его коммуникативная функция, по мнению Г. А. Золотовой, «заключается в воспроизведении, репродуцировании средствами языка фрагментов, картин, событий действительности как непосредственно воспринимаемых органами чувств говорящего, наблюдателя, локализованных в едином с ним хронотопе (реально или в воображении)» (Золотова и др., 1998, с. 394). Например, в репродуктивном регистре оформлены следующие начальные поэтические фразы:

Я вижу, в дворовом окошке
Склонилась к ребенку мать,
А он раскинул ножки,
Хочет их ртом поймать.

М. Кузмин

В литературно-художественных произведениях данного коммуникативного регистра наблюдается про-

цесс отображения, фиксации реально наблюдаемых автором текста явлений, событий, фактов внешнего макромра и своего внутреннего микромира в совпадении их с моментом речи. Вследствие этого грамматическая доминанта подобного регистра — настоящее время, а в плане контекстно-вариативного выражения — описание.

Информативный регистр. В отличие от предыдущего регистра, «коммуникативная функция блоков информативного регистра состоит в сообщении об известных говорящему явлениях действительности в отвлечении от их конкретно-временной длительности и от пространственной отнесенности к субъекту речи» (Золотова и др., 1998, с. 394).

Обычно этот регистр является основным в повествовательных и описательных контекстах, формирующих образы персонажей и событийный ряд литературно-художественного произведения. Приведем, к примеру, фрагмент из рассказа Тэффи «Жизнь и воротник»:

Олечка Розова три года была честной женой честного человека. Характер имела тихий, застенчивый, на глаза не лезла, мужа любила преданно, довольствовалась скромной жизнью.

Но вот как-то пошла она в Гостиный двор и, разглядывая витрину мануфактурного магазина, увидела крахмальный дамский воротничок с продернутой в него желтой ленточкой.

Как женщина честная, она сначала подумала: «Еще чего выдумали!». Затем зашла и купила.

Используя данный регистр, автор обычно выражает свои знания о повторяющихся, типичных явлениях, при этом обычно воспроизводятся факты, имевшие место в прошлом, как, например, в следующих поэтических фразах (выделенных курсивом) стихотворения В. Князева «Дурак»:

Всецело преданный минувшего заветам,
Он страстно бичевал царящий в жизни мрак
И часто голодал, и был гоним при этом...
— Вот как?
Он часто голодал и был гоним при этом?
Дурак! дурак!

Порой смущал его горячий призрак счастья,
Он, он... бежал тогда на бедный свой чердак,
Чтоб разрушать... пером — твердыни самовластья.
— Вот как?
От разрушал... пером — твердыни самовластья?
Дурак! дурак!

Он ясно понимал, что мог бы быть известным
В наш век упадочный бездарнейших писак,
Но он решил в душе быть искренним и честным...
— Вот как?
И он решил в душе быть искренним и честным?
Дурак! дурак!

Недавно я, бродя бесцельно по столице,
Зашел к нему... увы! — был пуст его чердак!
Он умер, господа, в Обуховской больнице...
— Вот как?
Так значит, умер он в Обуховской больнице?
Дурак! дурак!

В художественных текстах информативного регистра грамматическая доминанта — глагол прошедшего времени, тип контекстно-вариативного членения, как правило, повествование.

Генеритивный регистр. Его функция — «обобщение, осмысление информации, соотнесение ее с жизненным опытом, с универсальными законами мироустройства, с фондом знаний, проецирование ее на общечеловеческое время за темпоральными рамками данного текста» (Золотова и др., 1998, с. 395). Например:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Литературно-художественные произведения данного типа содержат по преимуществу концептуальную информацию, она преобладает над денотативной, так как главное в них — воспроизведение устойчивых общечеловеческих знаний о мире в виде сентенций, размышле-

ний, умозаключений. Вследствие этого авторские рассуждения обычно представляют собой коммуникативные блоки высказываний, оформленные в генеритивном регистре. Многие рассказы Тэффи начинаются с подобных рассуждений: *Человек только воображает, что беспредельно властвует над вещами. Иногда самая невзрачная вещица вопреки в жизнь, закрутит ее и перевернет всю судьбу не в ту сторону, куда бы ей надлежало идти* («Жизнь и воротник»; см. также рассказы «Счастье», «Демоническая женщина» и мн. др.).

Волюнтивный регистр. В этом регистре обычно организуются разговорные тексты и те художественные тексты и их фрагменты, которые передают интонацию, мелодику устной речи, поскольку основная его функция — волеизъявление говорящего, побуждение к действию. Например:

— Оля! Олечка! Что с тобой! Скажи, зачем ты закладывала вещи? Зачем занимала у Сатовых и у Яниных? Куда ты девала деньги? (Тэффи. *Жизнь и воротник*).

— Извозчик! К исправнику!

— Вот... почитай.

— Тебе нужно лечь в постель, укрыться теплым и натереться скипидаром.

— Ты б молочка выпил...

— Тогда, может, пристава пригласить?

— Может, доктора позвать?

— Надо принять меры. <...> Ты у него отними и спрячь газеты... (А. Аверченко. *История болезни Иванова*).

Стихотворные тексты тоже могут быть созданы в этом регистре:

Смело, товарищи, в ногу!
Духом окрепнем в борьбе,
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе.

А. Рагин

На бой кровавый,
Святой и правый,
Марш, марш вперед,
Рабочий народ!

Г. Кржижановский

Не браните вы музыку мою,
Я другой и не знал, и не знаю,
Не минувшему песнь я слагаю,
А грядущему гимны пою.

М. Горький

Тексты, созданные в этом регистре, можно отнести к разряду регулятивов. В них доминирует прагматическая информация, они насыщены эмоционально-оценочной лексикой и экспрессивными синтаксическими конструкциями.

Реактивный регистр. В этом регистре организуются тексты, выполняющие контактоустанавливающую, контактоподдерживающую и реактивно-оценочную функции. В прозаических произведениях это обычно реплики персонажей, чаще всего, конечно, выражающие их собственные переживания, эмоции (эмотивные рефлексивы), а также оценивающие что-либо в окружающем мире: события, их участников и т. д. (эмотивные регулятивы). Например: *Ах, черт, сослуживец...* «Балда!»; *О, несноснейший педант, Лаборашка, лаборант* (Саша Черный).

Трудно найти художественный текст, основанный только на реактивном регистре. Обычно это небольшие текстовые фрагменты, передающие преимущественно чужую речь, речь персонажей (внутреннюю и внешнюю). Так, подобными высказываниями реактивного регистра являются реплики персонажей рассказа Тэффи «Счастье». Например: *Какие кислые люди <...> Куликов! Ха-ха! Н-да, жаль беднягу. <...> Что у вас за пальто?...Как можно носить такую дрянь? Наверно, заграничная дешевка!*

Обычно подобные фразы являются экспрессивными, эмоционально-окрашенными, поэтому преимущественно представляют собой восклицательные и вопросительные высказывания.

Как мы уже отмечали ранее, целостные завершенные тексты могут быть оформлены как в одном регистре (монорегистровые структуры), что реже, так и содержать коммуникативные блоки различной регистровой принадлежности (полирегистровые структуры).

Приведем в качестве примера стихотворение монорегистровой структуры В. Кривича «Последняя страница»:

Люди метались, как звери,
Прятались тени в углы...
Хлопали окна и двери,
Жутко трещали полы.

Билось... ломалось... кололось...
В гордой застылости зал
Пьяный надорванный голос
Пьяную песню кричал...
А под березой разлатой
На перекрестке дорог
Плакали жалко пенаты,
В серенький сжавшись комок...

При этом, как показал анализ различных текстов, варианты монтажа различных коммуникативных регистров в полирегистровой структуре являются уникальными для каждого отдельного произведения. Кроме того, в каждой структуре может быть выявлен доминирующий тип регистрового оформления, выполняющий текстообразующую функцию. Так, в приведенном ранее стихотворении В. Князева «Дурак» такой организующей доминантой всего текста и каждой строфы является информативный регистр, регулярно (в завершении каждой строфы) дополняемый высказываниями реактивной регистровой принадлежности.

Очень интересным в плане коммуникативно-регистровой организации является рассказ Тэффи «Демоническая женщина», представляющий собой полирегистровую структуру с доминантой генеритивного регистра, регулярно дополняемого высказываниями реактивного и волюнтивного регистра. Приведем начало этого рассказа, представляющего коммуникативный блок из высказываний генеритивного регистра с вкраплениями реплики (*К чему?*), представляющей собой высказывание реактивной регистровой принадлежности:

Демоническая женщина отличается от женщины обыкновенной прежде всего манерой одеваться. Она носит черный бархатный подрячник, цепочку на лбу, браслет на ноге, кольцо с дыркой «для цианистого калия, который ей непременно принесут в следующий вторник», стилет Оскара Уайльда на левой подвязке.

Носит она также и обыкновенные предметы дамского туалета, только не на том месте, где им быть

полагается. Так, например, пояс демоническая женщина позволит себе надеть только на голову, серьгу на лоб или на шею, кольцо на большой палец, часы на ногу.

За столом демоническая женщина ничего не ест. Она вообще никогда ничего не ест.

— К чему?

Общественное положение демоническая женщина может занимать самое разнообразное, но большею частью она — актриса.

Иногда просто разведенная жена.

Но всегда у нее есть какая-то тайна, какой-то не то нарыв, не то разрыв, о котором нельзя говорить, которого никто не знает и не должен знать.

— К чему?

У нее подняты брови трагическими запятыми и полуопущены глаза.

Подобный монтаж (генеритивный коммуникативный блок + реактивная реплика К чему?) характерен для первой половины рассказа и организует в нем пять коммуникативных блоков.

Во второй половине рассказа образ демонической женщины создается на фоне обычной женщины, при этом монтируются различные коммуникативные регистры. Образ обычной женщины создается в коммуникативных блоках информативно-волеитивной структуры (выделены курсивом), а образ демонической — генеритивно-волеитивной структуры, которые регулярно повторяются, сменяют друг друга в рассказе:

— Марья Николаевна, — говорит хозяйке ее соседка, простая, не демоническая женщина, с серьгами в ушах и браслетом на руке, а не на каком-либо ином месте. — Марья Николаевна, дайте мне, пожалуйста, вина.

Демоническая закрывает глаза рукою и заговорит истерически:

— Вина! Вина! Дайте мне вина, я хочу пить! Я буду пить! Я вчера пила! Я третьего дня пила и завтра... да, и завтра я буду пить! Я хочу, хочу, хочу вина! <...>

Начнет закусывать простая женщина, скажет:

— Марья Николаевна, будьте добры, кусочек селедки. Люблю лук.

Демоническая широко раскроет глаза и, глядя в пространство, завопит:

— Селедка? Да, да, дайте мне селедки, я хочу есть селедку, я хочу, я хочу. Это лук? Да, да, дайте мне луку, дайте мне много всего, всего, селедки, луку, я хочу есть, я хочу пошлости, скорее... больше... больше, смотрите все... я ем селедку. <...>

Бывают неприятные и некрасивые минуты жизни, когда обыкновенная женщина, тупо уперев глаза в этажерку, мнет в руках носовой платок и говорит грожащими губами:

— Мне, собственно говоря, ненадолго... всего только двадцать пять рублей. Я надеюсь, что на будущей неделе или в январе... я смогу...

Демоническая ляжет грудью на стол, подопрет двумя руками подбородок и посмотрит вам прямо в душу загадочными, полузакрытыми глазами:

— Отчего я смотрю на вас? Я вам скажу. Слушайте меня, смотрите на меня... Я хочу — вы слышите? — я хочу, чтобы вы дали мне сейчас же — вы слышите? — сейчас же двадцать пять рублей. Я этого хочу. Слышите? — хочу. Чтобы именно вы, именно мне, именно дали, именно двадцать пять рублей. Я хочу! Я твварь!.. Теперь идите... идите... не оборачиваясь, уходите скорей, скорей... Ха-ха-ха...

Истерический смех должен потрясать все ее существо, даже оба существа — ее и его.

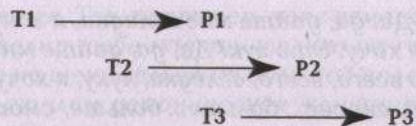
— Скорей... скорей, не оборачиваясь... уходите навсегда, на всю жизнь, на всю жизнь... Ха-ха-ха!

Каждое отдельное литературно-художественное произведение в плане коммуникативно-регистрационной организации уникально и самобытно, чем принципиально отличается от текстов других функциональных стилей.

6.2. Основные типы текстовых тема-рематических структур

В текстах выявляется определенная устойчивость содержания тематической и рематической частей высказывания. Выделяются пять основных разновидностей тема-рематических структур.

1. Каноническая ступенчатая тема-рематическая организация текста:

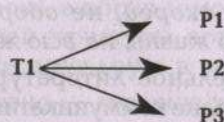


Это самый распространенный тип структур, воплощающий основной закон текстообразования — инкорпорирование. Сущность его состоит в том, что в продвижении содержания рема предыдущего высказывания становится темой последующего высказывания, т. е. все последующие темы имеют глубинную рематическую природу. Например:

Ромул и Рем взошли на гору,
Холм перед ними был дик и нем.
...

Послушай: далеко, далеко на озере Чад
Изысканный бродит жираф.
Ему грациозная стройность и нега дана.
Н. Гумилев

2. Тема-рематическая структура веерного типа с повторяющейся стабильной темой и разными ремами:



Тексты с константной повторяющейся темой могут иметь (в плане выражения) варианты лексико-грамматической репрезентации темы.

Во-первых, тематическая прогрессия может быть основана на повторе слова, являющегося темой всех высказываний. По этому принципу тематической прогрессии построена первая строфа стихотворения К. С. Аксакова «Свободное слово»:

Ты — чудо из Божьих чудес,
Ты — мысли светильник и пламя,
Ты — луч нам на землю с небес,
Ты нам человечества знамя!

Ты гонишь невежества ложь,
Ты вечною жизнью ново,
Ты к свету, ты к правде ведешь,
Свободное слово!

Во-вторых, тематическая прогрессия может быть основана на местоименном повторе:

Сады моей души всегда узорны,
В них ветры так свежи и тиховейны,
В них золотой песок и мрамор черный,
Глубокие, прозрачные бассейны.

Н. Гумилев

В этом стихотворении тематическое слово первой поэтической фразы «сады» в последующем заменяется личным местоимением «в них».

В-третьих, она может быть производной. В этом случае тема выражается разного рода перифразами, трансформами:

Он держит речь в Высоком зале
Толпе разряженных льстецов,
В его глазах сверканье стали,
А в речи гул морских волон.

Н. Гумилев

Одна и та же тема трех поэтических фраз оформляется следующими номинациями: *Он, в его глазах, в его речи.*

В-четвертых, могут быть тексты, в которых тема обозначается однократно, а при дальнейшем семантическом развертывании приводятся только ремы:

А муза и глохла, и слепла,
В земле истлевала зерном,
Чтоб снова, как феникс, из пепла
В эфире восстать голубом.

А. Ахматова

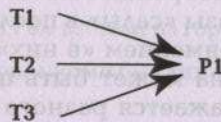
По этому принципу построено и стихотворение А. Ахматовой «Любовь», тема которого вынесена в заглавие, а все поэтические фразы его имеют рематическую природу.

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца кодаует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует,

То в инее ярком блеснет,
Почудится в дреме левкоя...
Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя.

Умеет так сладко рыдать
В молитве тоскующей скрипки,
И страшно ее угадать
В еще незнакомой улыбке.

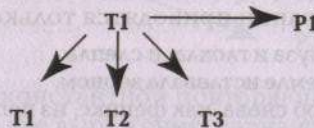
3. Тема-рематические структуры веерного типа с многокомпонентной тематической частью (несколько тем) и одной ремой:



И дичь в лесу, и сосны гор,
Богатых золотом и мелом,
И нив желтеющих простор,
И рыба в глубине озер
Принадлежит вам по наследию.

Н. Гумилев

4. Тема-рематические структуры с обобщенной темой, расчленяющейся в текстах за счет конкретизации исходной темы:



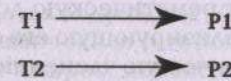
В качестве иллюстрации приведем первую строфу стихотворения В. Г. Бенедиктова «Вальс»:

Все блестит: цветы, кенкеты,
И алмаз, и бирюза,
Ленты, звезды, эполеты,
Серьги, перстни и браслеты,
Кудри, фразы и глаза.
Все в движенье: воздух, люди,
Блонды, локоны и груди,

И достойные венца
Ножки с тайным их обетом,
И страстями и корсетом
Изнуренные сердца.

В этом стихотворении дважды тема обобщенно обозначается определительным местоимением *все*, в дальнейшем конкретизируется цепочкой номинативов, создающих за счет этого без участия глаголов динамический образ атмосферы вальса на балу.

5. Автономные тема-рематические текстовые структуры. Они внешне как бы не зависят друг от друга, самостоятельны, минимально привязаны к контексту:



Например:

Луна плывет, как щит
Давно убитого героя,
А сердце ноет и поет,
Уныло чуя роковое.

Н. Гумилев

Подобная кажущаяся (по причине отсутствия формальных средств выражения связности) автономность тема-рематических структур фактически является обычно средством создания двуплановости изображения, его образности, является основой сопоставления и сравнения. В данном стихотворении внутреннее состояние лирического субъекта, его переживания соотносятся с миром природы, космическим миром, при этом основная идея сопоставления передается словами, выполняющими функцию темы: *луна* и *сердце*. Такая тема-рематическая организация в целом свойственна идиостилю Н. Гумилева. Приведем еще один пример из стихотворений этого поэта:

Еще не умер звук рыданий,
Еще шуршит твой белый шелк,
А уж ко мне ползет в тумане
Нетерпеливо-жадный волк.

В больших по объему текстах, естественно, наблюдается переплетение, наложение тема-рематических

структур разного вида, в то же время некоторые тексты могут быть организованы однотипно или может доминировать какой-либо тип структуры.

6.3. Типы рематических доминант

Предназначение ремы в тексте заключается не только в репрезентации нового смысла, не только в актуализации коммуникативно значимой информации, но и в организации текстовой семантики. Это обусловлено тем, что «за пределами предложения рема вступает в смысловые отношения с ремами соседних предложений, при этом она создает рематическую доминанту текстового фрагмента, сигнализирующую его семантическую общность и способствующую членению текста» (Золотова и др., 1998, с. 388).

Рематическая часть предложения может быть выражена различными категориально-грамматическими и семантическими классами слов, здесь нет жестких ограничений. Обычно текстовые фрагменты, а порой и целые тексты, имеют однотипную коммуникативную структуру, обнаруживают определенные закономерности в ее организации. В частности, могут повторяться способы лексико-грамматического воплощения ремы, например, у А. Ахматовой:

Всю ночь не давали заснуть,
Говорили тревожно, звонко,
Кто-то ехал в далекий путь,
Увозил больного ребенка,
А мать в полутемных сенях
Ломала иссохшие пальцы
И долго искала впотьмах
Чистый чепчик и одеяльце...

В данном стихотворении рематически выделяют-ся глаголы в одной видовременной форме (несов. вида, прош. времени), которые в основном относятся к семантическим классам действия и деятельности: движения (*ехать, увозить*), речевой деятельности (*говорить*), поиска (*искать*), отрицательного воздействия на объект (*ломать*). Это позволяет поэту на небольшом текстовом пространстве (всего восемь строк) воссоздать событие, насыщенное поступками, жестами, дина-

микой. Тип рематической доминанты этого текста — динамическая.

В зависимости от максимальной представленности лексико-грамматического воплощения ремы Г. А. Золотова выделила семь разновидностей рематических доминант: квалификативную, событийную, предметную, статальную, статально-динамическую, импрессивную, комбинированную (см.: Золотова, 1982). Позднее в качестве основных рематических доминант ею были названы три: предметная, качественная, акциональная (Золотова и др., 1998). Думается, что предложенная позднее классификация может быть соотнесена с предыдущей, вследствие чего система рематических доминант будет выглядеть следующим образом: предметная, статальная, динамическая (статально-динамическая), качественная и импрессивная.

Предметная доминанта. Тексты с предметной доминантой характеризуются активным использованием в рематической части существительных и их заместителей, что позволяет выдвинуть в описании на первый план предметный мир, мир людей и вещей, заполняющих жизненное пространство — см., например, начало стихотворения И. Бунина:

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...

Следует отметить, что более явно предметная доминанта ощущается, когда текст организуется цепочкой самостоятельных имен без каких-либо конкретизаторов, без указания на атрибутивные признаки обозначаемых предметов и явлений. Сложнее квалифицировать рематическую доминанту в текстах, в которых существительные окружены признаковой лексикой разной лексико-грамматической природы, как, например, в приводимом ниже стихотворении Владимира Эльснера «Декорация»:

Овальное озеро с балетным льдом,
Заснувшая мельница и мельника дом.
Раскидистый дуб, седовласый страж.
Вечернего неба злато-синий витраж.

В плаще и полумаске кавалер вает,
Сверкает обгаренный его стилет...
По снегу перебегающая тень ветвей
И кровью истекающий туз червей.

В подобных литературно-художественных контекстах большое значение имеет анализ семантической структуры предложений, текстовых ударений и в целом интонационной структуры поэтических фраз. Предметная доминанта прежде всего свойственна предложениям бытийной структуры, основное предназначение которых как раз и состоит в утверждении бытия чего-либо (предметов, явлений, опредмеченных событий и пр.). Анализируемое стихотворение насыщено признаковой лексикой, в том числе метафорической, образной, но, несмотря на это, актуализируются в нем именно существительные (*озеро, мельница, мельника дом, дуб, кавалер валет, стилет, тень ветвей, туз червей*), которые емко и выразительно, крупным планом показывают картину разыгравшейся трагедии. Признаковая лексика в данном случае выполняет изобразительную функцию.

Статальная доминанта. При доминанте этого типа рематически выделяются текстовые фрагменты, содержащие лексику состояния человека (физиологического и психологического) и окружающей человека среды. Это могут быть существительные, глаголы, прилагательные, безлично-предикативные слова. Обратимся, например, к следующему стихотворению В. Кривича (Анненского):

Заболело — не излечится —
Смертной болью бытие...
Мышью загнанною мечется
Сердце углое мое.

Ждет, и верит, и пугается,
И не верит... А пока
Все труднее напрягается
Ослабевшая рука...

Это днем. А ночью олово
Тонко-серой тишины,
И туманно мучат голову
Полумысли, полусны...

В этом стихотворении основная эстетическая нагрузка падает на символические образы больного бытия, в котором днем живет углое загнанное сердце-мышь лирического субъекта, а ночью в олове тонко-

серой тишины властвуют над лирическим субъектом его полумысли, полусны. Именно эти метафоры организуют (начинают и завершают) текст и актуализируют в нем семантику статальности, состояния лирического субъекта. Вследствие этого вторая строфа, в которой доминируют глаголы, причем глаголы внутреннего эмоционального состояния (*ждет, и верит, и пугается, И не верит...*), гармонически сливается с общей коммуникативной тональностью стихотворения, в связи с чем мы определяем в качестве его рематической доминанты — статальную доминанту.

Можно отметить большое разнообразие лексико-грамматического воплощения статальной доминанты в различных литературно-художественных произведениях. Так, в приводимом ниже стихотворении К. Бальмонта «Безглагольность» основной репрезентант статальности — существительные:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.

Приди на рассвете на склон косогора, —
Над зябкой рекою дымится прохлада,
Чернеет громада застывшего бора,
И сердцу так больно, и сердце не радо.

Недвижный камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.
Луга убегают далеко-далеко.
Во всем утомленье — глухое, немое.

Войди на закате, как в свежие волны,
В прохладную глушь деревенского сада, —
Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,
И сердцу так грустно, и сердце не радо.

Как будто душа о желанном просила,
И сделали ей незаслуженно больно.
И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.

Идея статальности, покоя, неподвижности бытия задается сразу же самым названием стихотворения («Безглагольность»), семантика которого непрозрачна и может быть адекватно осмыслена только после

прочтения всего стихотворения, в котором поэт мастерски описывает гармоническое слияние, нерасторжимое единство состояния природы, окружающей среды человека и состояния самого лирического субъекта. Основное текстовое пространство заполнено описанием состояния природы, именно этот субъект состояния выдвигается в сильную текстовую позицию — начала текста: *Есть в русской природе усталая нежность*. Состояние мира, природной среды передается словами различной лексико-грамматической природы: существительными (*нежность, боль, печаль, безвыходность, горе, безгласность, безбрежность, высь, дали, тишь, безглагольность, покой, утомленье, глушь*), прилагательными (*усталая, безмолвная, затаенная, недвижный, сумрачно-странно-безмолвны*), глаголами (*есть, дымит, чернеет, не трепещет, убегают*). В этой функционально-текстовой парадигме гармонически соединяются эмотивная лексика и лексика, характеризующая окружающее природное пространство, которые в совокупности репрезентируют сложный панорамно-психологический образ русской природы. Второй субъект состояния этого стихотворения — лирический герой. Поэтические фразы, передающие его состояние, формируются метонимическим обозначением его — словом *сердце*. Они менее развернуты, по сравнению с контекстами первого типа, но не менее значимы. В противоположность первым, начинающим стихотворение, они завершают описание природы, звучат рефреном: *И сердцу так больно, и сердце не радо* (конец второй строфы); *И сердцу так грустно, и сердце не радо* (конец четвертой строфы); *И сердце простило, но сердце застыло, И плачет, и плачет, и плачет невольно* (конец стихотворения). В данных поэтических фразах статальная доминанта представлена безлично-предикативными словами и глаголами. Как видим, в данном стихотворении статальная доминанта создается словами различных частей речи, при этом наблюдается грамматическая специализация в рематическом оформлении состояний природы и души.

Динамическая доминанта. Обычно она предстает в маске глаголов конкретного физического действия, деятельности, движения. Преобладают при этом фор-

мы совершенного вида прошедшего времени. Рассмотрим для примера стихотворение Н. Гумилева «Самобийство»:

Улыбнулась и вздохнула,
Догадавшись о покое,
И последний раз взглянула
На ковры и на обои.

Красный шарик уронила
На вино в узорный кубок
И капризно помочила
В нем кораллы нежных губок.

И живая тень румянца
Заменялась тенью белой,
И, как в странной позе танца
Искривясь, поникло тело.

И чужие миру звуки
Издалека набегают,
И незримый бисер руки,
Задрожав, перебирают.

На ковре она трепещет,
Словно белая голубка,
А отравленная блещет
Золотая влага кубка.

В данном стихотворении основную смысловую и текстообразующую функцию выполняют глаголы, в связи с чем можно говорить о динамической доминанте его коммуникативной организации. Здесь представлены глаголы активного физического действия и деятельности: глаголы движения (*набегают, трепещет*), внешнего выражения эмоций, жеста (*улыбнулась и вздохнула, взглянула; искривясь, поникло [тело]; [бисер руки], задрожав, перебирают*), конкретного действия (*уронила*).

Качественная доминанта. Обнаруживается в текстовых фрагментах и текстах, содержащих характеристику предметов, лиц, всего окружающего мира. При этом обычно преобладают прилагательные, оценочные существительные, наречия. Текстовая функция характеристики может осложняться оценочной семантикой, направленной на мир. Например, у О. Мандельштама:

Звук осторожный и глухой
 Плода, сорвавшегося с древа,
 Среди немолчного напева
 Глубокой тишины лесной...

Все это стихотворение, кроме начального слова *звук*, являет собой развернутую многокомпонентную качественную рему, характеризующую звук сорвавшегося плода среди тишины. При этом характеризуется и сама лесная тишина, используются преимущественно прилагательные в образно-характеризующей функции.

В приводимом ниже стихотворении О. Мандельштама наряду с прилагательными в характеризующей функции (первая строфа) используются и эмотивные существительные с оценочными эпитетами (начало второй строфы), и метафорическое существительное (конец стихотворения):

Сусальным золотом горят
 В лесах рождественные елки
 В кустах игрушечные волки
 Глазами страшными глядят.

О вещая моя печаль,
 О тихая моя свобода
 И неживого небосвода
 Всегда смеющийся хрусталь.

Не только метафорический эпитет, метафора могут быть основой качественной доминанты, но и образные развернутые сравнения, как, например, в стихотворении Давида Бурлюка:

Звуки на а широки и просторны,
 Звуки на и высоки и проворны,
 Звуки на у как пустая труба,
 Звуки на о как округлость горба,
 Звуки на е как приплюснутость мель
 Гласных семейство смеясь просмотрел.

Чрезвычайно выразительны и экспрессивны произведения, в которых тематическая часть выносится в позицию заглавия, а весь последующий текст представляет собой развернутую многокомпонентную рему — см., например, стихотворение «Волна» Н. Минского:

Нежно-бесстрастная,
 Нежно-холодная,

Вечно подвластная,
 Вечно свободная.

Итак, в языке имеется набор языковых средств, способных выступать в качестве качественной текстовой доминанты, это прежде всего все признаковые слова (прилагательные, существительные), а также образные средства.

Импрессивная доминанта. Этот тип рематической доминанты присущ текстам и текстовым фрагментам, выполненным в волюнтивном и реактивном регистрах, так как основная их особенность — выражение волеизъявления, побуждения к действию или выражение эмоционально-оценочного отношения (эмотивы-регулятивы), эмоционального состояния говорящего (эмотивы-рефлексивы). Обычно подобные высказывания обладают эмоциональной и экспрессивной заряженностью.

Не везет тебе, Алеша!

Не везет, хоть тресни!

Не споешь ты, брат, хорошей

Разудалой песни!

В искусстве рифм уловок тьма,

Но тайна тайн, поверь, не в этом:

От сердца пой — не от ума

Безумцем будь, но будь поэтом!

Максим Горький

П. Якубович

Комбинированная доминанта. Данный тип организации текстовой семантики характеризуется последовательным соединением и чередованием в тексте двух и более рематических доминант. Это может быть статально-динамическая, статально-качественная, предметно-качественная доминанты и др. Для примера возьмем стихотворение М. Кузмина «Светелка»:

В твоей светелке чистый рай:
 открыты окна, видна сирень,
 а через сад видна река,
 а там за Волгой темны леса.
 Стоят здесь пята с пеленой,
 питье шелками и жемчугом,
 в углу божница, подручник висит;
 скамьи покрыты красным сукном,
 а там за пологом видно постель,
 вымытый пол так и блестит.
 Тихонько веет в окно ветерок
 и занавеску колышет слегка.
 Сиренью пахнет, свечой восковой,
 с Волги доносится говор и смех,

светло, привольно птицы кричат.
В твоей светелке чистый рай!

В данном стихотворении наблюдается переплетение предметной и статальной доминант, что позволяет поэту изобразить внутреннее психологическое состояние лирического героя, вызываемое предметным миром.

В стихотворении И. А. Бунина «Слово» наблюдается комбинированная статально-импрессивная доминанта, подобный синтез доминант позволяет поэту наряду с символическим описанием глобального положения дел в мире явно выразить свою точку зрения в поэтических фразах с импрессивной доминантой:

Молчат гробницы, мумии и кости, —
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте
Звучат лишь Письмена.

И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь

Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный — речь.

Приведенное ниже стихотворение Анны Ахматовой начинается поэтическая фраза со статальной доминантой (*Да, я любила их*), а все последующие пять фраз представляют собой образную конкретизацию объекта — источника любви, рематической доминантой в них является предметно-качественная.

Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеом пахучий, тонкий пар,
Камин красной тяжелой, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

В стихотворении Н. Гумилева «Шестое чувство» наблюдается переплетение трех рематических доминант.

Прекрасно в нас влюбленное вино
И добрый хлеб, что в печь для нас садится.
И женщина, которою дано,
Сперва измучившись, нам насладиться.

Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,

Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать.
Мгновение бежит неудержимо,
И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти все мимо, мимо.

Как мальчик, игры позабыв свои,
Следит порой за девичьим купаньем,
И, ничего не зная о любви,
Все ж мучится таинственным желаньем;

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья, —

Так век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

В этом стихотворении первая строфа содержит качественные рематические доминанты, во второй строфе импрессивная доминанта сопрягается со статальной, а последующие четыре строфы характеризуются статальной рематической доминантой, представляющей в данном тексте в различных лексико-грамматических масках.

Итак, анализ коммуникативной структуры текста предполагает выявление в ней комплекса признаков: необходимо определить тип коммуникативного регистра текста в целом, а также его фрагментов и дать описание тема-рематических структур и рематических доминант.

КОНЦЕПЦИЯ ДОМИНАНТЫ И РОЛЬ ДОМИНИРУЮЩИХ ТЕКСТОВЫХ СРЕДСТВ В ФОРМИРОВАНИИ ТЕКСТА

7.1. Понятие текстовой доминанты

Творческий замысел автора произведения, характер отображаемой действительности, индивидуально-авторские мировоззренческие установки, особенности художественного мышления автора текста, а также осознанное или неосознанное отношение к языку, его потенциалу, нормам определяют принципы отбора языковых единиц и организации речевой структуры литературно-художественного произведения. Употребление языковых средств в тексте — фонетических, грамматических (морфологических и синтаксических), лексических — полностью зависит от воли автора, его индивидуального стиля. Это порождает и мотивирует пестроту, разнообразие и оригинальность употребления лексики и грамматических форм в произведениях писателей даже близких по времени, методу, литературно-художественному направлению. Этот же фактор объясняет стремление ученых-лингвистов выявить главные, доминирующие средства речевой структуры отдельного художественного произведения, формирующие уникальность его стилиевой организации. По мнению Л. А. Новикова, «современный анализ языка художественной литературы характеризуется детерминантным подходом, поиском ведущих, доминантных речевых средств, позволяющих выделить главные, «ключевые» слова, семантические текстовые поля и т. п., организующие целостное единство художествен-

ного текста в его эстетическом восприятии» (Новиков, 1988б, с. 31). Поиск ведущих, доминантных речевых средств художественного текста становится возможным после анализа его структурной, семантической и коммуникативной организации. Подобная логика выявления текстовых доминант обусловлена тем, что, как заметил этот исследователь, «предварительное рассмотрение текста с точки зрения идейного содержания и композиции помогает раскрыть специфику его языковой структуры, определяемой доминантой, и «подсказать» основное направление, ведущие линии анализа речевой структуры произведения. Здесь более важен не сплошной анализ языка, который может отвлек от главного, а избирательный анализ речевых доминант, вырисовывающий главные идейно-эстетические контуры текста и его образной структуры» (Там же, с. 30).

Понятие доминанты ввел в научный оборот психофизиолог Л. А. Ухтомский, который утверждал, что именно принцип доминанты является физиологической основой внимания и предметного мышления. В дальнейшем оказалась перспективной мысль об универсальности принципа доминанты, который стал использоваться в анализе литературно-художественных произведений. Не случайно анализ литературно-художественного текста и исследование психологии искусства с использованием принципа доминанты были осуществлены известным психологом Л. С. Выготским. Он, в частности, утверждал следующее: «Всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи, и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части» (Выготский, 1965, с. 206).

Понятие доминанты стало одним из наиболее плодотворных понятий и в филологической науке, что подтверждается его активным использованием в литературоведении, лингвистике текста и в психолингвистике. Это понятие активно использовали и теоретически обосновали представители русского формализма

(В. Б. Шкловский, Р. Якобсон, Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, Я. Мукаржовский), которые понятие доминанты литературного текста связывали в первую очередь с формой. Так, Б. М. Эйхенбаум утверждал, что любой элемент материала может выдвинуться как формообразующая доминанта и тем самым — как сюжетная и конструктивная основа (см.: Эйхенбаум, 1969а). А. Р. Якобсон замечал: «Особенно плодотворной была концепция доминанты — это было одним из наиболее определяющих, разработанных и продуктивных понятий теории русского формализма. Доминанту можно определить как фокусирующий компонент художественного произведения, она управляет, определяет и трансформирует отдельные компоненты. Доминанта обеспечивает интегрированность структуры. Доминанта специфицирует художественное произведение» (Якобсон, 1976, с. 59). Наряду с вышеизложенной есть точка зрения, в соответствии с которой доминантой признается любой компонент текста, вследствие чего понятие доминанты используется при анализе содержательной, структурной и коммуникативной организации текста. При этом в качестве доминанты могут рассматриваться как содержательные, так и формальные средства. Например, В. А. Кухаренко дает следующее определение доминанты: «Доминантой художественного произведения признается его идея и/или выполняемая им эстетическая функция, в поисках которой необходимо исходить из языковой материи произведения» (Кухаренко, 1988, с. 12). Различия в подходе определяют различные типы доминант и их наименования: рематическая доминанта (Г. А. Золотова), эмоционально-смысловая доминанта (В. П. Белянин), грамматическая доминанта (О. И. Москальская, Е. И. Шендельс).

Представляется, что данное понятие целесообразно использовать при практическом лингвистическом анализе художественного текста на заключительном его этапе, после того как выявлены существенные признаки структурно-семантической и коммуникативной организации текста и накоплены данные относительно доминирующих в нем языковых средств. Хотя доминанта, как мы показали выше, понимается как явление многостороннее, связанное с различными сторонами организации текста, считаем, что текстовая доминанта обус-

ловлена в первую очередь выдвиганием (актуализацией) на первый план формальных средств. Вследствие этого данное понятие является эффективным инструментом анализа прежде всего формальных средств выражения содержания.

7.2. Языковые средства актуализации содержания текста

Текстовая доминанта, обусловленная выдвиганием, актуализацией в литературно-художественном произведении языковых средств, осуществляется различными способами. К ним можно отнести следующие:

1. Выдвижение текстового смысла при помощи оформления его соответствующими лексико-синтаксическими средствами и употребления в сильных текстовых позициях — в позициях заглавия и эпиграфа.
2. Повторяемость в тексте, высокая частота употребления. Это может быть преобладание каких-либо грамматических явлений: типа грамматической структуры; слов одной части речи (грамматическая доминанта); лексики определенной тематической группы; типа значения употребляемых слов (прямое номинативное, метафорическое, метонимическое); какой-либо лексической категории (синонимия, антонимия), функционально-стилистической окраски лексики; оценочной семантики (лексическая доминанта). Может наблюдаться преобладание производных слов, относящихся к одному способу словообразования (деривационная доминанта) и т. д.
3. Нестандартное употребление языковых единиц, нарушение предсказуемости, которое достигается необычной сочетаемостью языковых единиц — морфем (неологизмы и окказионализмы), слов (окказиональная сочетаемость), предложений, — а также необычной сочетаемостью текстовых единиц (ССЦ).

Как видим, единицы различных уровней речевой структуры текста: фонетические, морфологические, синтаксические, лексические — участвуют в актуали-

зации текстовой семантики в качестве текстовых доминант. Лексико-грамматические свойства текстовой доминанты определяют ее разновидности, среди которых важнейшими являются грамматические и лексические доминанты. Е. И. Шендельс определила грамматическую доминанту как «совокупность характерных для данного типа текста грамматических признаков. Неупотребительность тех или иных форм также служит приметой типа текста, его негативным принципом (например, неупотребительность первого лица). Грамматические особенности типа текста не обязательно выделяются частотой своего употребления, хотя часто обычно им свойственна. Они могут выделяться не количественно, а качественно служить «симптомом» текста» (Шендельс, 1987, с. 143).

Граматику текста составляют словообразовательные, морфологические и синтаксические единицы и категории, функционирующие в тексте и выполняющие в нем определенные текстовые функции. Грамматическими доминантами являются те из них, которые преобладают в тексте, занимают в нем сильные позиции и участвуют в формировании его концептуального семантического пространства. Рассмотрим тексты, в которых обнаруживаются грамматические доминанты.

Словообразовательные средства актуализации. Это прежде всего неологизмы и окказионализмы, как, например, в стихотворении В. Хлебникова «Кузнечик»:

Крылышкуя золотиписьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь» — тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

Средством актуализации, выдвижения смысла могут быть также разного рода выделения морфем в тексте, что характерно для поэзии М. Цветаевой, В. Маяковского. В качестве примера приведем две последние строфы из стихотворения М. Цветаевой «Облака»:

Нет! Вставший вал!
Пал — и пророк оправдан!
Раз — дался вал:

Целое море — на два!
Бо — род и грив
Шествие морем Черным!
Нет! — се — Юдифь —
Голову Олоферна!

Морфологические средства актуализации. К ним относятся преобладающие в тексте слова одной части речи, а также однотипные грамматические формы, что может быть напрямую связано с концептуальной семантикой литературно-художественного произведения и являться его текстовой доминантой.

Для примера приведем два стихотворения О. Мандельштама, различающиеся грамматическими доминантами:

Нежнее нежного
Лицо твое,
Белее белого
Твоя рука,
От мира целого
Ты далека,
И все твое —
От неизбежного.

От неизбежного
Твоя печаль,
И пальцы рук
Неостывающих,
И тихий звук
Неунывающих
Речей,
И даль
Твоих очей.

В данном стихотворении грамматической доминантой является имя. Следующее же стихотворение Мандельштама, наоборот, построено на выдвижении глагола в инфинитиве, что позволяет выражать модальные смыслы неизбежности, необходимости:

Ни о чем не нужно говорить,
Ничему не следует учить,
И печальна так и хороша
Темная звериная душа.

Ничему не хочет научить,
Не умеет вовсе говорить
И плывет дельфином молодым
По седым пучинам мировым.

Следует отметить, что морфологические средства актуализации содержания текста обычно согласуются с определенными синтаксическими конструкциями, дополняются синтаксическими средствами выдвижения.

Синтаксические средства актуализации. Это, во-первых, преобладающие в художественном тексте синтаксические структуры разного рода: простые, осложненные, сложные. Во-вторых, это экспрессивные синтаксические конструкции: повторная номинация, сравнительные конструкции, редуцированные конструкции (неполные, эллиптические, парцеллированные, усеченные, сегментированные). И в-третьих, это нарушение порядка следования компонентов. Рассмотрим в качестве примера стихотворение А. Фета «Я жду... Соловьиное эхо...»

Синтаксис этого стихотворения чрезвычайно интересен, выразителен и разнообразен: здесь есть и неполные конструкции, и разнообразные по грамматическому оформлению поэтические фразы, и экспрессивные восклицательные предложения, и разного рода повторы. Но в качестве синтаксической доминанты данного литературно-художественного текста все-таки следует рассматривать синтаксический параллелизм фраз, начинающих строфы, усиленный лексическим повтором. Именно эти фразы выполняют текстообразующую функцию, являются основными выразителями концептуального содержания текста.

Обратимся к стихотворению В. Хлебникова:

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни.

В данном стихотворении в качестве текстовой доминанты можно рассматривать синтаксический параллелизм поэтических фраз, дополненный лексическими повторами, и роль союза *когда* в качестве внутритекстового средства связи.

Лексические средства актуализации. Их составляют основные лексические категории (синонимия, антонимия, паронимия, многозначность), разного рода переносы лексических значений (метонимия, метафора), функционально-текстовые группировки слов, наи-

более значимые для формирования концептуальной семантики текста. Чаще всего именно они занимают позицию заглавия. Так, название произведения может быть построено на синонимическом повторе: «Униженные и оскорбленные» (Ф. Достоевский). Заглавие может содержать антонимы: «Война и мир» (Л. Толстой), «Толстый и тонкий» (А. Чехов); метафорические номинации: «Хамелеон» (А. Чехов), «Хмурое утро» (А. Толстой); метонимические номинации: «Нос» (Н. Гоголь).

Средства актуализации в каждом литературном произведении строго специфичны, так как они детерминированы индивидуальным стилем автора и уникальностью семантики отдельного художественного текста. Каждое литературное произведение имеет свой набор текстовых доминант, и главная цель анализа языковых средств актуализации смысла — это прежде всего выявление уникального для данного текста набора доминант. Поэтому не следует пытаться описать систему доминант отдельного художественного текста на всех уровнях его речевой структуры, важно выявить действительно доминирующие текстовые средства с учетом их роли в формировании текста как эстетического целого.

■ Алгоритм комплексного лингвистического анализа художественного текста

1. Выявление экстралингвистических параметров, существенных для интерпретации и организации данного текста (внетекстовые пресуппозиции: время создания текста, личность автора и его творческая судьба, его принадлежность к определенному литературно-художественному направлению и пр.).
2. Определение (в общем виде) функционально-стилевой принадлежности художественного текста и особенностей его жанрово-стилевой организации (в литературоведческой традиции и в концепции речеведения, речевых жанров).
3. Анализ семантического пространства текста.
 - 3.1. Анализ концептуального пространства текста.
 - 3.1.1. Выявление набора ключевых слов текста.
 - 3.1.2. Определение базового концепта.
 - 3.1.3. Описание концептосферы базового концепта.
 - 3.2. Анализ денотативного пространства текста.
 - 3.2.1. Выявление макроструктуры текста — набора макропропозиций и связывающих их отношений.
 - 3.2.2. Описание особенностей лексико-семантических репрезентаций текстовых ситуаций.
 - 3.3. Анализ художественного времени и способов его текстового воплощения.
 - 3.4. Анализ художественного пространства и языковых способов его воплощения.
 - 3.5. Анализ эмотивного пространства текста.

- 3.5.1. Выявление и характеристика эмотивных смыслов в структуре образов персонажей.
- 3.5.2. Выявление и характеристика эмотивных смыслов в структуре образа автора.
- 3.5.3. Анализ эмоциональной тональности текста с использованием психолингвистического эксперимента и лексико-семантического анализа текста.
- 3.5.4. Выявление экстенциональных эмотивных смыслов.
- 3.6. Анализ модальности текста.
4. Анализ структурной организации текста.
 - 4.1. Анализ членимости текста.
 - 4.1.1. Описание особенностей объемно-прагматического членения текста.
 - 4.1.2. Анализ структурно-смыслового членения текста:
 - 4.1.2.1. Выявление ССЦ.
 - 4.1.2.2. Описание внутреннего композиционного устройства ССЦ.
 - 4.1.3. Анализ контекстно-вариативного членения текста:
 - 4.1.3.1. Выявление и характеристика представленных в тексте композиционно-речевых форм авторской речи (описание, повествование, рассуждение).
 - 4.1.3.2. Характеристика используемых в тексте способов репрезентации чужой речи (полилог, диалог, монолог, конструкции с прямой, косвенной и несобственно-прямой речью, поток сознания, внутренний монолог, текстовые вкрапления с внутренней речью).
 - 4.2. Анализ связности текста.
 - 4.2.1. Выявление и характеристика текстообразующих логико-семантических связей.
 - 4.2.2. Анализ текстообразующих грамматических средств связи.
 - 4.2.3. Анализ текстообразующих прагматических связей.
5. Анализ коммуникативной организации текста.
 - 5.1. Характеристика коммуникативного регистра текста и его фрагментов.
 - 5.2. Характеристика наиболее часто используемых в тексте тематических структур.

- 5.3. Анализ текстовых рематических доминант.
6. Характеристика используемых в тексте приемов актуализации смысла (выявление текстовых доминант):
 - 6.1. Своеобразие выбора лексических единиц и используемых лексических категорий.
 - 6.2. Частотность повторяющихся синтаксических структур.
 - 6.3. Особенности порядка слов.
 - 6.4. Использование в тексте образных средств и стилистических приемов.
7. Обобщение результатов лингвистического анализа художественного текста.

Образцы филологического анализа текста, выполненного студентами 5-го курса филологического факультета Уральского государственного университета

Е. Березовская

А. Рембо. BEING BEAUTEUS

Перег снегом большое Существо красоты. Свист смерти и круги глухой музыки заставляют подыматься, расширяться и дрожать, как призрак, это обожаемое тело; багровые и черные раны зияют на восхитительной плоти. Чистые цвета жизни темнеют, пляшут и истончаются вокруг видения. И дрожь возникает и укоряет, и вкус, — взбешенный этими эффектами, обремененный смертными свистами и хриплой музыкой, которую мир, далеко отставший от нас, мечет на нашу мать-красоту, — то отступает, то поднимается. О! наши кости опять одеты новым влюбленным телом.

О, лицо в пепле, щит из гривы, хрустальные руки! орудие, которым я должен убить себя сквозь смещенные деревья и легких веяний.

Перевод Ф. Сологуба

Данный текст принадлежит к художественному стилю (проза).

Анализ семантического пространства текста

Анализ концептосферы

Ключевые слова: красота (Существо красоты, мать-красота), тело (это обожаемое тело, одеты новым влюбленным телом). В тексте встречаются слова одной тематической общности, соотносимые с ключевыми словами: вкус (взбешенный этими эффектами)

ми, обремененный смертными свистами и хриплою музыкою), плоть (на восхитительной плоти), восхитительный, обожаемый (это обожаемое тело), влюбленный (новым влюбленным телом).

Базовым концептом является «красота». Она сравнивается в тексте с телом, т. е. с объектом материальным. Не случайно в названии и в первой строке автор подчеркивает животную природу красоты, говоря о *Существе красоты*. Получается, что ментальная сущность осознается им как нечто конкретное, а главное, живое, похожее на человека или иной организм. Именно поэтому у красоты есть тело. Причем автор акцентирует внимание на том, что тело красоты истерзано. И если одни наносят красоте удары (*смертельными свистами и хриплою музыкою, которую мир, далеко отставший от нас, мечет на нашу мать-красоту*), то другие призваны *...убить себя сквозь смещение деревьев и легких веяний*, ради возрождения Красоты. Автор делит людей на *нас* (на *нашу мать-красоту*) и *мир* (*мир, далеко отставший от нас*) — и эта дихотомия отражена и в самом образе красоты: с одной стороны, она имеет *чистые цвета жизни* и сравнивается со снегом, а с другой стороны — *багровые и черные раны зияют на восхитительной плоти*. Рембо как-то сказал: «Однажды вечером я посадил к себе на колени Красоту — и нашел в ней горечь. И проклял ее...». Но это было позднее, а в «*Being beauteus*» он еще пытается спасти Красоту своими «хрустальными руками» поэта.

Концептуальное пространство данного текста — абстрактное, бытийное.

Репрезентация концептосферы базового концепта дается через противоречивый образ красоты — чистой, как снег, с одной стороны, и истерзанной, кровавой, вокруг которой *истончаются чистые цвета жизни* — с другой.

Анализ геноативного пространства текста

Макроструктура текста — набор микропропозиций и связывающих их отношений. Текстовая макропропозиция — состояние красоты в современном мире. Глобальная ситуация — размышление поэта на эту тему.

Микропропозиции

- 1) *Перед снегом большое Существо красоты.*
- 2) *Свист смерти и круги глухой музыки заставляют подыматься, расширяться и грозить, как призрак, это обожаемое тело.*
- 3) *...Хриплою музыкою, которую мир, далеко отставший от нас, мечет на нашу мать-красоту...*
- 4) *...Наши кости опять одеты новым влюбленным телом.*
- 5) *О, лицо в пепле, щит из гривы, хрустальные руки! оружие, которым я должен убить себя сквозь смещение деревьев и легких веяний.*

Глобальная ситуация задает тему для рефлексии. Лексико-семантические репрезентации текстового события: подчеркивается изначальная чистота красоты (не случайно появление слова *снег*), тут же дается отталкивающая картина умирания красоты (*багровые и черные раны зияют на восхитительной плоти... чистые цвета жизни темнеют, пляшут и истончаются вокруг видения*), поэт противопоставляет тех, кто умерщвляет красоту, и тех, кто пытается ее воскресить (*наши кости одеты новым влюбленным телом*). В финале поэт пишет о том, как болезненно возрождение красоты, ради этого поэту придется, как божеству, умереть и воскреснуть (*я должен убить себя сквозь смещение деревьев и легких веяний*).

Лексико-семантические репрезентации указывают на высокий стиль текста, бытийный уровень размышлений автора: *Существо, смерть, призрак, плоть, цвета жизни, видение, грозь, обремененными, хриплою музыкою, мать-красота, оружие, восклицания, начинающиеся междометьем «О!»*. Также можно обратить внимание на сам сюжет: во-первых, бичевание чистого (в смысле безгрешного) тела, а во-вторых, умирание и воскрешение — оба эти сюжета имеют огромный культурный подтекст, к которому и апеллирует автор.

Анализ художественного времени и способов его воплощения. Данный текст написан в настоящем времени. А именно в настоящем длительном. Автор показывает текущую картину, состояние жизни, его окружающей. В то же время он не пишет об изменениях, происходящих в этой жизни. Таким образом, можно говорить о сосуществовании в этом стихотворении

времени настоящего и будущего. При этом времена тесно связаны, одно вытекает из другого, поэтому в данном случае можно говорить об утраченном в русском языке настоящем длительном времени.

Способ пространственной организации текста: психологический тип пространства, созданный мыслями, чувствами и ассоциациями автора. Субъективность пространства подчеркивают образы-символы, воссозданные Рембо в тексте. Он описывает именно свое видение Красоты, времени, мира. Текст наполнен, как уже было сказано выше, индивидуальными ассоциациями: Красота — чистое истерзанное тело; мир, наполненный смертными свистами и хриплою музыкой; поэтический дар — орудие и т. п. Пространство монополическое по своей структуре, замкнутое на внутреннем мире писателя, обобщенно-символическое.

Анализ эмотивного пространства текста

Для стихотворения характерны фрагментарные эмоции, репрезентированные в разных типах контекста:

- повествовательный эмотивный фрагмент: *...багровые и черные раны зияют на восхитительном теле;*
- внутренний монолог: *О! наши кости опять одеты новым влюбленным телом и О, лицо в пепле, щит из гривы, хрустальные руки!...*

Из функционально-текстовых эмоций задействованы эмоционально-оценочные (*мир, отставший от нас, это обожаемое тело*), интенциональные глобально-событийные эмоции (*багровые и черные раны зияют на восхитительной плоти*).

Анализ структурной организации текста

Анализ членимости текста

Текст состоит из двух ССЦ.

Первое ССЦ состоит из нескольких микротем, связанных между собой синтагматическими отношениями.

Зачин (*Перед снегом большое Существо красоты*) перекликается с названием стихотворения и является экспозицией. Далее автор подробно описывает увиденное им *Существо красоты* и дает анализ причин появления этого видения. Связность предложений обеспечивается повторением ключевых слов, контекстных синонимов: *плоть/тело, восхитительный/обо-*

жаемый/влюбленный, снег/чистые цвета жизни, смертный/смерть/призрак, музыка/свист. А также приемом сужения: демонстрация образа идет по направлению от общего к частному. Сначала автор просто дает экспозицию, потом добавляет звуки (*свист смерти, глухая музыка, грожь*). Далее идут цвета (*багровый и черный, чистые цвета, темнеют*), в центральном, кульминационном предложении появляется вкусовое ощущение, а в финале — ощущение боли и предчувствие смерти.

Концовка является своеобразным итогом размышлений автора о состоянии красоты в современном ему мире. Он находит выход для себя и репрезентирует его.

Связность текста

Связность текста обнаруживается на семантическом уровне организации текста и проявляется:

- в полном тождественном повторе (*тело — тело, красота — красота, музыка — музыка, свист — свист*);
- в частичном лексико-семантическом повторе (*смерть — смертный*);
- в синонимическом повторе слов (*тело-плоть, обожаемый — восхитительный*);
- в тематическом повторе слов, имеющих общие семы (*красота — вкус*);
- в дейктическом повторе (*Существо красоты... это обожаемое тело*).

Проявление связности на уровне грамматики:

- согласование грамматических форм используемых слов, являющихся основой конструктивного параллелизма (*И грожь возникает и укоряет, и вкус, — взбешенный этими эффектами, обремененный смертными свистами и хриплою музыкой, которую мир, далеко отставший от нас, мечет на нашу мать-красоту, — то отступает, то поднимается*).
- использование причастий и деепричастий для связности (*взбешенный, отставший и др.*).

Анализ прагматических связей: ассоциативные (автор использует два культурных сюжета — бичевание чистого/невинного тела и воскрешение после смерти).

Анализ коммуникативной организации текста

Коммуникативная организация концентрируется на изобразительном и генеритивном регистрах, т. е. Рембо репродуцирует картину, живущую в его воображении, и обобщает, осмысливает увиденное.

Текст строится на основе автономной тема-рематической структуры, которая служит для изображения явлений, сопоставляемых, но далеких друг от друга.

Рематическая доминанта — комбинированная, т. е. соединяющая разные типы доминант (предметная, качественная, статально-динамическая, импресивная).

Приемы актуализации смысла

Своеобразие выбора лексических единиц и лексических категорий обусловлено выбранной автором темой состояния красоты в современном ему мире и состояния мира вообще. Частотность повторяющихся синтаксических структур. Главным организующим принципом данного текста является сужение, конкретизация описания, нанизывание дополнительных черт на общий стержень, данный в первом предложении.

Текст относится к художественному стилю; жанр — стихотворение в прозе. Основной концепт — «красота». Форма авторской речи — рассуждение с элементами описания. Тема-рематическая структура автономная комбинированного типа.

О. Вертинская

Сказка «ЦАРЕВНА-ЛЯГУШКА»

Произведение является созданием устного народного творчества и, как многие фольклорные произведения, не имеет автора, «обрабатывалось» и «обкатывалось» многими поколениями. Сказка — продукт коллективного творчества, в котором отражена культура народа. В ней мы можем увидеть и мечты народа того времени, и его традиции (например, обряд инициации, который здесь представлен метафорически). «Царевна-лягушка» относится к числу волшебных сказок, где все действие построено на волшебстве, и именно оно руководит ходом его развития. Есть типичные для сказки герои: Иван-царевич, Баба-Яга, Василиса Премуд-

рая, Кощей Бессмертный. Типичными для сказки будут и герои-помощники: «старый старичок», от которого Иван-царевич получает клубок; животные, которых Иван встречает в лесу. Как и в других сказках подобного типа, герой преодолевает ряд препятствий, чтобы добиться желанной цели. В сказке мы встречаем также ряд предметов, которые несут на себе отпечаток эпохи: лук, стрелы, царства, сундук и пр. Помимо предметов, на эпоху указывает и соответствующая лексика: *гой-еси, добрый молодец, закручинился, уста* и т. д.

Анализ семантического пространства текста

Анализ концептосферы

Эту сказку мы знаем с детства. Даже если бы и не знали, а только захотели бы узнать, то наверняка, взглянув на название, подумали бы о том, что речь пойдет о волшебстве. Ну а раз речь идет и о молодой царевне, то, вероятно, также о любви. Эта сказка относится к числу волшебных, и мы, исходя из этого, понимаем, что герою предстоят препятствия, которые будут преодолевать не без помощи волшебства. Да и главная героиня обладает волшебной силой.

Основываясь на всем вышесказанном, мы можем сделать вывод относительно возможного лингвистического эксперимента. С «чудом», «чудесным», например, могут быть следующие ассоциации: это всегда положительные эмоции, неожиданность, нечто яркое, красочное, возможно, даже какое-нибудь представление. Что-то, чего многие ждут, но что редко бывает или бывает лишь в сказках, нечто тайное, не поддающееся логике, необъяснимое, но в то же время очень простое. Для этого часто используются различные предметы, волшебная палочка, например, а могут быть использованы и заклинания.

В этой сказке концепт «чудо» представлен примерно в тех же значениях. Хотя на некоторые чудесные вещи смотрят, как на самые обыкновенные. Например, разговаривающая лягушка не вызывает удивления ни у кого. Испугавшихся грома гостей Иван-царевич успокаивает: «Это моя лягушонка в коробчонке едет», будто разъезжающие в коробчонках лягушки — нормальное явление.

Чудо здесь не обходится и без заклинаний (когда Василиса шьет рубашку), магического ритуала (удары в ладоши), магических предметов (лягушачья кожа,

клубок, иглока). Иногда совершенно обычные и бытовые вещи после ритуала превращаются в «диво» (сцена пляски). Да и сам наряд царевны выдает в ней не простую девицу, а волшебницу.

Более того, те, кто обладает чудесными свойствами, как правило, хитры, но также и уязвимы, они зависят от предметов (иглока Кощея, кожа лягушки). Даже избой Бабы-Яги может кто угодно управлять.

Чудо преобразует человека. Иван-царевич приходил к лягушке, «повесив голову», «прикручинившись», а уходил обрадованный. Не хотел Иван-царевич лягушку в жены брать, но, когда потерял свое «чудо», заплакал и пошел искать за тридевять земель, к самому Кощею.

Поскольку чудо в сказке может быть представлено как обычное действие, то и слов, которые бы как-то его характеризовали, отражали реакцию на него, практически нет. Хотя есть некоторые слова, которые говорят о наличии чудесного: *обернулась, диву гались*.

Субъект — двойной. Есть тот, кто совершает чудо, и тот, кто его на себе испытывает (Царевна-лягушка, которая, с одной стороны, сама является тем, кто испытал на себе колдовство, а с другой — может колдовать сама). Кощей Бессмертный прямо нигде чуда не совершает (само его бессмертие — уже чудо). В то же время он испытывает на себе чары (когда Иван-царевич переломил иглу). Они связаны причинно-следственными связями.

Причина чуда здесь разная. Это могут быть или препятствия, которые необходимо преодолевать, или чудо ради чуда (представления царевны). Чудо всегда сопровождается радостью и счастьем.

Мы видим, что народ, который является автором сказки, к чуду относится очень положительно. Надежда на чудо, «на авось», на то, что что-то может решиться само собой — это то, что так или иначе характеризует нас. Действием движет чудо, и оно же движет героями. По сути, герои ничего не делают. За них «кто-то» или «что-то» совершает то или иное действие, им всегда кто-нибудь помогает чудесным образом и, как правило, неожиданно, тогда, когда герой этого совсем не ждет.

Анализ генотативного пространства текста

Начать анализ следует с определения глобальной ситуации сказки. Обычно она репрезентируется в

заглавии, но в данном случае этого не произошло. В названии «Царевна-лягушка» не заложена ситуация. Однако, опираясь на название, мы можем предположить, что глобальная ситуация будет напрямую связана с Царевной-лягушкой.

В качестве глобальной ситуации мне показалось логичным выделить следующее: *поиск избранницы*. Здесь следует сделать оговорку. Слово «поиск» в данном случае понимается двояко: с одной стороны, ищется избранница как таковая. Ее «реального» воплощения пока нет. С другой стороны (во второй части), ищется уже совершенно конкретная избранница, та, которая уже была избрана, «найденa» царевичем. Выделяя так глобальную ситуацию, мы выходим сразу на две ситуации, имеющие разную направленность во времени: с одной стороны, поиск того, чего еще нет (направленность в будущее) и поиск того, что уже было, но потерялось (направленность в прошлое).

С учетом этого выделим набор макроситуаций:

- 1) поиск избранницы до брака;
- 2) брачная жизнь и потеря избранницы;
- 3) поиск избранницы (потерявшейся).

Эти макроситуации представлены следующими макропропозициями:

I. Поиск избранницы до брака

1. Отец велит сыновьям найти жену.
2. Братья берут лук и стрелы и идут искать будущих жен.
3. Встреча Ивана-царевича и Царевны-лягушки.
4. Три свадьбы.

II. Брачная жизнь и потеря избранницы

5. Испытания жен

- шитье рубашки;
- хлеб;
- пир;
- приезд царевны;
- танцы.

6. Сжигание лягушачьей кожи.

7. Царевна улетает, обернувшись кукушкой.

III. Поиск потерявшейся избранницы

8. Встреча со старичком, который дает клубок.

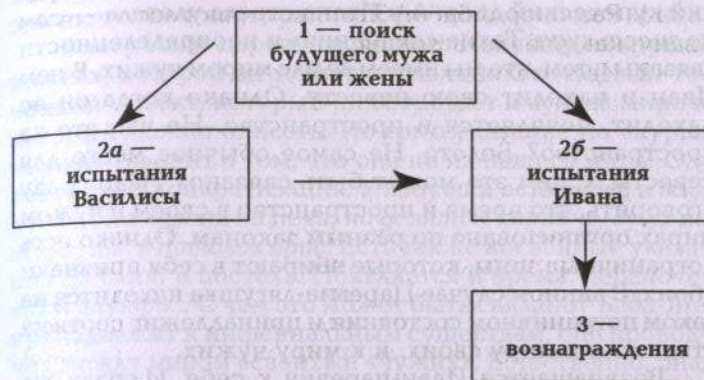
9. Встреча с «помощниками» — медведем, селезенем, зайцем, щукой. (Объединены в одну макропропозицию, поскольку ситуации дублируют друг друга.)
10. Иван приходит к Избушке на курьих ножках.
11. Разговор с Бабой-Ягой, которая рассказывает Ивану, как победить Кощея.
12. Иван находит дуб с сундуком.
13. Иван побеждает Кощея, в чем ему помогают медведь, селезень, заяц и щука.
14. Спасение Василисы и счастливая совместная жизнь до глубокой старости.

Изначально может показаться, что события, которые здесь происходят, связаны между собой причинно-следственными отношениями. Мы видим, что перелом ситуации происходит тогда, когда Иван-царевич сжигает кожу. И тогда мы думаем, что это, с одной стороны, следствие того, что он хочет, чтобы царевна осталась такой, какая она сейчас есть, с другой стороны, это причина того, что Иван-царевич вынужден отправиться на поиски. Если не заглянуть глубже, то такую красивую схему можно и оставить. Однако, мне кажется, не все так просто. Можно не обратить внимания на, казалось бы, очевидный факт: в первой половине сказки — испытание женщины (Царевны-лягушки), а во второй — мужчины (Ивана-царевича).

Мифологическое сознание требует того, чтобы человек проходил обряд инициации в определенном возрасте (и герои его проходят). Таким образом, мы можем видеть, что эти события связаны между собой не только причинно-следственными отношениями, но и параллельными. При этом характерно, что для того, чтобы пройти испытание, женщина должна что-то *сделать* (сшить рубашку, испечь хлеб, показать умение держать себя в обществе), а у мужчины все по-другому. Он как раз должен не сделать: он не должен убивать, он должен сдерживать свои желания. И поэтому Иван-царевич не убивает ни медведя, ни селезня, ни зайца, ни щуку. Он учится быть воином, но не просто воином, а воином духа. Это Василиса была подготовлена к испытаниям, а царевичу необходимо было всему учиться (он не смог сдержать порыва и сжег кожу).

В своем путешествии он научился себя контролировать и, следовательно (снова причинно-следственные отношения), он получает награду — невесту.

Таким образом, мы выстраиваем следующую схему:



Думаю, что при анализе денотативного пространства уместно будет сказать несколько слов о хронотопе, поскольку, как мне кажется, он тут принципиален.

Надо отметить, что, несмотря на последовательность и логичность событий, время и пространство здесь мифологические. Что это значит? Это значит, что тут нет как таковой сетки координат. Время и пространство дискретны, подчас не масштабированы.

На мой взгляд, лучше пойти последовательно и рассматривать время и пространство, не отделяя их друг от друга.

Стоит оговориться, что в данном случае хронотоп следует определять с учетом понятий *свое* — *чужое*. Свое и чужое между собой четко разделены. Свое — это дом, чужое — то, что за ним, неизведанное. Важно также, что и время, и пространство в них имеют разную организацию.

С самого начала вводится указание на то, что сейчас пойдет повествование о событиях, которые происходили очень давно (*В старые годы*). Миф предполагает, с одной стороны, вымысел, с другой — доверие. И тут же дано указание на примерный возраст героев. Хотя прямо он нигде не указан, а лишь косвенно. Царь

говорит: *Покуда я еще не стар*. Сыновья же разделены по старшинству.

Когда сыновья идут искать невест, они выходят в *чисто поле*. И вот они стреляют. Снова даются указания на некоторое пространство: боярский двор, широкий купеческий двор. А у Ивана стрела улетела — *сам не знает куда*. Такие «незнания» и неопределенности связаны с тем, что мы имеем дело с миром чужих. В нем Иван и находит свою невесту. Однако когда он ее находит, появляется и пространство. Но что это за пространство? Болото. Не самое обычное место для невесты. С чем это может быть связано? Надо сразу оговорить, что время и пространство в своем и чужом мирах организовано по разным законам. Однако есть пограничные зоны, которые вбирают в себя признаки обоих. В данном случае Царевна-лягушка находится на таком пограничном состоянии и принадлежит соответственно и к миру своих, и к миру чужих.

Возвращается Иван-царевич к себе. И сразу же указывается на конкретный день, время суток: *завтра, утро вечера мудренее*. Постепенно организуется и пространство: царь упоминает и о *черной избе*, и о *бане*, и о *людской*. У каждого брата есть свой *дом* (братья расходятся по домам), у дома есть *крыльцо*. Наконец, упоминается и *дворец*, у которого тоже есть *крыльцо*. А в доме у Ивана-царевича упомянуты *печь* и *лавка*.

Василиса говорит о реальном времени, упрекая, что Иван-царевич не подождал *три дня*.

Это мы охарактеризовали «свое» пространство и время. Что мы в итоге имеем? Дело происходит очень давно (как в мифе), возраст героев как таковой не указан, хотя косвенные указания есть. Вечер сменяет утро, сегодня — завтра. Есть дома, обязательное указание на крыльцо.

Совсем по-другому время и пространство организованы в «чужом мире», когда Иван выйдет за порог. Василиса говорит, что искать ее нужно *за тридевять земель, в тридесятом царстве* (здесь также важна и числовая символика). Пока Иван еще «у себя», он может поклониться *на все четыре стороны*, но пойдет он, *куда глаза глядят*, в никуда. И тут же признаки чужого времени и пространства: *шел он близко ли, далеко ли, долго ли, коротко ли, сапоги проносил, кафтан истер, шапочку доджик иссек*.

И снова Иван-царевич в *чистом поле*. Он неминуемо на нем оказывается, когда вынужден искать Василису. Пространство расширяется до беспредельного, хотя, казалось бы, есть ориентиры: *синее море, высокое небо, дремучий лес*. Но для мифологического сознания — это то, что не имеет границ. Есть начало, но нет конца.

В лесу Иван-царевич встречает Избушку на курьих ножках, которой он может управлять. Это первый точечный объект, который он встречает в чужом мире и который можно описать. Но само указание на «курьи ножки» говорит о том, что она не из нашего мира. Однако есть и конкретизация. У избушки есть *перед* и *зад*, а Баба-Яга *лежит на печи, на девятом кирпиче, зубы на полке, нос в потолок врос*. Есть также косвенные указания на баню и постель. Появляется и время: *переночевал и наутро...* С чем это может быть связано? Баба-Яга принадлежит к inferнальным существам, она проводник между миром «своих» и «чужих». Естественно, она, подобно Царевне-лягушке, будет содержать в себе признаки как мира «своих», так и мира «чужих». Когда Иван ее покидает, время и пространство снова размываются: *долго ли, коротко ли, откуда ни взялся*.

Следующее точечное пространство — дуб с сундуком. Пространство не расширяется, а предельно сужается до иголки. У Кощея есть и *палаты белокаменные*. Это также связано с тем, что Кощей — inferнальное существо.

Наконец, Иван и Василиса возвращаются домой и *живут до глубокой старости*.

Подводя итоги, можно сказать, что время и пространство зависят от их смысловой нагрузки и напрямую связаны с понятиями «свое» и «чужое».

Анализ литературно-художественного пространства. Пространство в данном тексте политопическое. Можно выделить фантастическое (не случаен и жанр сказки) и точечное (избушка и дворец). Но доминантой будет именно фантастическое. Даже точечный объект подан как фантастический (Избушка на курьих ножках).

Пространство динамическое. На его организацию, как уже было сказано выше, очень влияют отношения *свое — чужое*. Стоит напомнить, что «свое» — это дом, «чужое» — то, что за ним. Есть также переходная зона, в которой обитают inferнальные существа.

«Свое» пространство конкретизировано, есть то, что можно описать. Есть указания на боярский и купеческий дворы, есть черная изба, баня, людская, дома с крыльцом, печью и лавками, есть также дворец, у которого тоже есть крыльцо (возможно, что крыльцо здесь служит своеобразным мостиком). Свое пространство включает в себя предметы быта.

Указание на «чужое» пространство дается через неопределенности, «незнания» (*стрела улетела сам не знает куда; за тридцать земель в тридесатом царстве; близко ли, далеко ли, пошел... куда глаза глядят*).

Пространство становится беспредельным, хотя, казалось бы, есть ориентиры: *синее море, высокое небо, дремучий лес*. Но для мифологического сознания, как уже отмечалось выше, это то, что имеет начало, но не имеет конца.

Наконец, есть пограничное пространство, где пространственно-временной континуум организован своеобразно. Иван-царевич встречается с ним в мире «чужих», но при этом оно конкретизировано, включает в себя признаки и «своего», и «чужого». Его отличительным признаком будет элемент чуда, волшебства, фантастики. Это болото, в котором сидит лягушка, это избушка Бабы-Яги (у избушки есть стороны — перед и зад), Баба-Яга *лежит на печи, на девятом кирпиче, зубы на полке, нос в потолок врос*. А само указание, что избушка стоит на курьих ножках, говорит о том, что она принадлежит не нашему миру.

Наконец, точечное пространство — дуб с сундуком. Здесь пространство не расширяется, а предельно сжимается по принципу матрешки до иголки. У Кошечки палаты белокаменные. Это тоже пограничная зона, поэтому вбирает как признаки своего, так и чужого пространства.

В этой сказке пространственные позиции повествования и персонажей не совпадают.

Отдельно мы можем отметить метафору пути. Иван-царевич, с одной стороны, отправляется в путь, чтобы спасти Василису, с другой, на этом пути он проходит обряд инициации и ряд испытаний, благодаря которым он преображается и в награду получает Василису.

Анализ литературно-художественного времени. Категория времени в этой сказке является, на мой взгляд, одной из самых неоднозначных и сложных. Это обусловлено не только тем, как время представлено в тексте непосредственно, формально, но и тем, почему оно представлено именно так. Проще говоря, его смысловой нагрузкой.

Если обращать внимание только на развитие сюжета, то мы увидим, что он развивается последовательно, линейно. Никаких отступлений назад или забегов вперед в нем нет. Однако даже при таком самом общем анализе невозможно не увидеть, что в эту линейность то и дело вклиниваются элементы цикличности. Я имею в виду повторяемость некоторых эпизодов, по большей части тоекратную: мы видим, как стреляют три брата, затем следуют три испытания для жен, а раз три жены, то эти испытания еще утраиваются. Испытания царевны и испытания царевича. Встреча с животными-помощниками происходит тоже по одной модели.

При всей видимой линейности, если начать все-таки обращать внимание на детали, а особенно на грамматическую представленность категории времени в тексте, то самыми типичными для этой сказки особенностями времени будут его *контаминация и свертывание/развертывание*. Причем переходы очень частотны и так вплетены в структуру сказки, что могут совершенно не замечаться. Достаточно привести в пример один абзац, чтобы продемонстрировать это. В самом начале сказки дается отсылка к «старым временам». И здесь же время из плана прошлого переходит в настоящее: *в старые годы* (прош. вр.) *у одного царя было три сына* (прош. вр.). *Вот, когда сыновья стали в возрасте, царь собрал их* (прош. вр.) *и говорит* (наст. вр.) *<...>*. В этом же отрывке отмечается и сворачивание времени (*когда сыновья стали в возрасте*). Помимо лексики с темпоральным значением (*в старые годы*), мы встречаем и грамматические показатели времени (глаголы настоящего и прошедшего времени). Вслед за этим дана направленность в будущее. Сначала она выражается косвенно — через желательное наклонение (*охота женить, посмотреть на деточек*), затем через императив (*возьмите по стреле и стреляйте*), и, наконец, непосред-

редственно в формах будущего времени (*куда стрелы упадут, там и судьба ваша*). И все это многообразие буквально в одном абзаце. Подобные примеры проходят через весь текст. Он будто представляет постоянный переход из прошлого в настоящее. Но интереснее всего то, что в сказке есть переходы не только из прошлого в настоящее, а из настоящего в будущее, но также из будущего в прошлое. Таким образом, вектор времени описывает круг, цикл, замыкаясь в самом себе (примеры этого приведены ниже).

Однако даже при такой многообразной временной структуре текста можно увидеть и другие закономерности. При употреблении форм глаголов прошедшего времени время как бы сворачивается: *Царь сыграл три свадьбы; Попили, поели, настал черед плясать; Иван-царевич у Бабы-Яги переночевал, и наутро она ему указала, где растет высокий дуб. Долго ли коротко ли, дошел туда Иван-царевич; Жили они долго и счастливо до глубокой старости*. А при формах настоящего времени — разворачивается: *Иван-царевич утром проснулся, а уж на столе лежит хлеб, изукрашен разными хитростями: по бокам узоры печатные, сверху города с заставами; Подлетела к царскому крыльцу золоченая карета, и выходит оттуда Василиса Премудрая: на лазоревом платье — частые звезды, на голове — месяц ясный, такая красавица, — ни вздумать, ни взгадать, только в сказке сказать. Берет она Ивана-царевича за руку и ведет за столы губовые, за скатерти браные; И вот Иван-царевич взошел в нее [избу] и видит: на печи, на девятом кирпиче лежит Баба-Яга, костяная нога, зубы на полке, а нос в потолок врос*.

Выше говорилось о том, что замечен интересный переход не только от прошлого времени к будущему, но и от будущего времени к прошлому. На будущее время могут указывать как формы глаголов будущего времени, так и косвенные указания (повелительное и сослагательное наклонения). Для этих форм интересна следующая закономерность: употребляясь сначала в будущем времени (или сослагательном и повелительном), они затем дублируются в прошедшем: *Возьмите по стреле, выходите в чистое поле и стреляйте, куда стрелы упадут, там и судьба ваша. Сыновья поклонились отцу, взяли по стреле, вышли в чистое поле, на-*

тянули луки и выстрелили. У старшего сына стрела упала на боярский двор; Не тужи, Иван-царевич, ложись лучше спать, утро вечера мудренее. Иван-царевич лег спать; Ищи меня за тридевять земель, в тридесятom царстве, у Кощея Бессмертного ... Иван-царевич ... поклонился на четыре стороны и пошел куда глаза глядят — искать жену; Не бей меня, Иван-царевич, я тебе еще пригожусь. Иван-царевич пожалел медведя, не стал в него стрелять; Ах ты, старая хрычовка, ты бы меня прежде напоила, накормила, в бане выпарила, тогда бы и спрашивала. Баба-Яга его в бане выпарила, напоила, накормила, в постель уложила, и Иван-царевич рассказал ей, что ищет свою жену. Все поведение персонажей реактивно. Сказали — сделали. Единственное исключение, когда Иван сжег кожу. За это послушание, проявление активности Иван и наказан. Предполагаю, что это отсылает нас к русскому менталитету. Если сказка имела под собой не только развлекательные, но и воспитательные цели, то это прямым образом указывает на пользу послушания и на то, что бывает, если нарушишь запрет. Раз уж речь пошла о менталитете, то естественным будет переход к автору, ведь автор сказок — народ. С одной стороны, мы уже убедились в том, что автор здесь присутствует, однако он не является действующим лицом, он является лишь сторонним наблюдателем.

Уже было отмечено, что в тексте грамматически выражены три формы времени — прошлое, настоящее и будущее. Они же будут представлены и в словах, имеющих временную семантику: прошлое (*в старые годы*), настоящее (представлено наречием *вдруг*, которое указывает также на резкую смену событий), будущее (*пусть мне к завтраму успеют, утро вечера мудренее* — последняя фраза имеет указание на будущее только в целом виде и не дробится).

Несмотря на то, что время происходит в «старые времена», речь идет о событиях, которые происходят всегда. Об этом говорит и цикличность, и постоянный переход из прошлого в настоящее, из настоящего в будущее. Хотя понятно, что сказка не подразумевает веры в происходящие события. Видимо, имея в ближайших родственниках миф, к которому было безусловное доверие, она сохранила многие его черты. А раз так, то

это прямая связь прошлого с настоящим, которому сказка имманентна. Прошлое продолжается в настоящем. Можно сказать, что здесь нет хронологических границ. Но не стоит это считать моментом, который происходит в настоящем времени, это бесконечно длящееся время, нечто вневременное, подобное времени во снах: свободный переход из одного временного пространства в другое, что мы видели и в пространственном континууме. Если мы говорим о линейности, то можно предположить, что эта линия не горизонтальная, состоящая из последовательных отрезков прошлого, а вертикальная, где прошлое — база для настоящего. Прошлое — причина ныне существующих вещей, людей, состояний. При этой линейности происходит поддержание «вечного возвращения». Возможно, это связано с вечным возвращением ритуалов. Одно и то же событие происходит несколько раз. Наверное, такое направление времени было бы логичней назвать спиральным, нежели каким-либо еще. Что это? Это традиция удерживания времени. Миф, а через него и сказка содержат все обряды, знания, которые используются в быту. По Мамардашвили, миф — машина человеческой памяти, памяти о том, чего не было и никогда не будет. Важно только, чтобы человек помнил.

Анализ эмотивного пространства текста

Обращаясь к анализу эмоций в сказке и выходя, таким образом, на антропоцентры (особенно на систему персонажей), необходимо коснуться психоанализа. Все это связано с тем, что герои сказок, как правило, являются не чем иным, как антропологизированными чувствами, состояниями и, следовательно, здесь невозможно обойтись без обращения к архетипу. Без него будет сложно понять, почему герой ведет себя так, а не иначе. Анализируя эмотивную семантику «Царевны-лягушки», я пришла к удивительным для себя выводам. Конечно, сказки в интерпретационном смысле многогранны, и надо брать в расчет, что в данном случае затронут лишь один пласт. Это подразумевает возможность другого взгляда на этот текст и отсутствие претензии на истину. Об архетипах и «удивительных выводах» будет сказано ниже, уже при интерпретации формальной стороны текста.

Название сказки

Начать разбор эмотивных смыслов стоит с названия («Царевна-лягушка»). Казалось бы, в нем явно эмоции не указаны — они выражены здесь имплицитно. В образе Царевны-лягушки заложено противоречие: это все равно что красавица и чудовище, совмещенные в одном человеке. В зеркальной ситуации — «Финист Ясный Сокол». Эта амбивалентность, хоть и вынесена в заглавие, вряд ли является общетекстовой. Она раскрывает только первую половину сказки, а второй лишь дает ход, вторая развивается уже по своим законам, где главным героем и главным деятелем является вовсе не Царевна-лягушка, а Иван-царевич. Получается, что сама логика построения сказки амбивалентна, опирается на гендерное различие: женщина — мужчина. По большому счету, как раз эта первая часть и является оригинальной для сказки. Вторая повторяет огромное количество других русских сказок и не является отличительной настолько, чтобы быть вынесенной в заглавие. Но, на мой взгляд, логичней будет говорить, что название сказки выражает фрагментные эмотивные смыслы, хотя это и противоречит функции заглавия.

Фразовых эмотивных смыслов здесь не так уж и много по сравнению с остальными: *Гости напугались, повскакали с мест; Стали гости есть, пить, веселиться; Села она [Василиса] на лавку, запечалилась, приуныла; Он [отец] за то на нее [Василису] осерчал и велел ей три года быть лягушкой; И жили они долго и счастливо до глубокой старости*. В рамках прямой речи: *Ах, ты, старая хрычовка, ты бы меня прежде напоила, накормила, в бане выпарила, тогда бы и спрашивала*.

Стоит отметить, что только гости испытывают в сказке чувство страха и веселья (здесь я его отличаю от чувства радости). Хотя на самом деле у Ивана поводов испытывать чувство страха гораздо больше. Но он его нигде не испытывает. Фразовые эмотивные смыслы, характеризующие эмоции Ивана и Василисы, показывают такое их состояние, которое диаметрально противоположно тем эмоциям, которые им, в принципе, присущи. Они не просто другие, они именно противоположны. Когда речь пойдет о фрагментных эмо-

тивных смыслах, мы в этом убедимся. Но если не забегать вперед, то выводы, которые мы могли бы сделать, опираясь лишь на эти эмоции, были бы не то что неточны, они были бы неверны.

Фрагментных эмоций значительно больше, и представлены они либо эмотивным описанием, либо эмотивным диалогом. Выделим следующие эмотивные смыслы:

Иван

— Грусть, печаль: Закручинился Иван-царевич. Делать нечего, взял лягушку, принес домой; Иван-царевич приходит домой, сел и голову повесил. «Что ты, Иван-царевич, закручинился?»; Опять воротился Иван не весел, ниже плеч голову повесил; А как мне не горевать?

— Радость: Обрадовался Иван, взял рубашку, понес ее к отцу; Иван-царевич обрадовался, завернул хлеб в ширинку, понес отцу.

— Жалость: Иван-царевич пожалел медведя, не стал в него стрелять; Пожалел селезня и пошел дальше; Пожалел зайца, пошел дальше.

— Слезы: Иван-царевич поплакал-поплакал, поклонился на все четыре стороны и пошел куда глаза глядят — искать жену.

— Повиновение, уважение: Сыновья поклонились отцу (повторяется несколько раз); Иван-царевич поблагодарил старичка и пошел за клубочком.

— Порицание (испытывает на себе): Ах, Иван-царевич, что же ты наделал!; Не ты ее [кожу] надел, не тебе ее и снимать.

Василиса

— Хитрость, мудрость: Она не лягушка, а какая-нибудь хитра; А лягушка хитра, она это смекнула; А хлеб изукрашен разными хитростями; Жены больших царевичей увидели ее хитрости...

— Активность, воля: Ударил в ладоши и крикнула; Подлетела к царскому крыльцу золоченая карета; Берет она [Василиса] Ивана-царевича за руку и ведет за столы губовые, за скатерти браные; Василиса подхватила царевича и пошла плясать. Уж она плясала, плясала, вертелась, вертелась — всем на диво; Выбежала к нему Василиса, поцеловала его в сахарные уста.

Братья и их жены

— Насмешка, ирония: Пошли те братья по домам и судят между собой: нет, видимо, мы с женами напрасно смеялись; А те-то невестки сначала смеялись над лягушкой. Стоят и над Иваном-царевичем смеются: «Что же ты без жены пришел? Хоть бы в платочке ее принес. Где ты такую красавицу выискал? Чай, все болота исхожил?»

— «Плагият»: Сначала смеялись над лягушкой, а теперь послали одну бабушку-заговоренку посмотреть, как она хлеб делает. Жены больших царей увидели ее хитрости и стали тоже так делать.

— Повиновение, уважение: Сыновья поклонились отцу.

Царь

— Оценка: В такой рубашке только в баню ходить; Эту рубашку только в черной избе носить; Ну, вот это рубашка — в праздник ее надевать; Царь принял хлеб от старшего сына, посмотрел и отослал в людскую. Принял от среднего — и туда же послал; А как подал Иван-царевич, царь сказал: Вот это хлеб, только в праздник его есть. Царь и гости диву гались. Царь рассердился и прогнал обеих невесток.

Из такой классификации нетрудно заметить, что герои не дублируют эмоций друг друга. Более того, у Ивана некоторые эмоции появляются только со второй половины сказки, а некоторые уходят совсем. Так, например, Иван начинает плакать. Испытывать на себе порицание, а также жалость к кому-либо. Интересным является то, что испытывает он повиновение и уважение только по отношению к лицам мужского пола и только к тем, кто уже в возрасте. Примечательно и то, что никто нигде не говорит о любви. Иван-царевич предстает как несамостоятельный человек, зависимый от других людей. Сам он что-то начинает делать только во второй половине сказки. Только он в этой сказке постоянно печалится и плачет. И только он испытывает на себе чье-либо порицание. Не в пример ему, Василиса очень мудра и самостоятельна, а жены старших братьев являются лишь неудачливым подражательницами. Царь предстает тем, кто выносит объективную оценку. У него, в отличие от

братьев и их жен, нет предвзятого отношения к лягушке.

Отсюда понятно, что эмоции, которыми мы характеризовали Ивана и Василису при рассмотрении фразовых эмотивных смыслов, являются противоположными тем, что мы отметили здесь. Однако они не противоречат общему строю сказки и являются лишь дополнительными характеристиками персонажей, дела их более объемными и не столь однозначными.

Общетекстовые эмотивные смыслы, на мой взгляд, здесь даны лишь имплицитно. Ни одна эмоция не раскрывается на протяжении всего текста, и та, что я укажу здесь, нигде ранее мной не упоминалась. На мой взгляд, такой эмоцией является чувство вины. Причем и Василисы, и Ивана. Василиса несет его на себе в виде лягушачьей кожи, а Иваном оно «руководит» во второй части сказки.

Функционально-текстовые разновидности изображаемых эмоций

Доминируют изобразительно-жестовые. Но они даны не в подробностях, а есть лишь указание на них, нет мелких деталей: *Сел и голову повесил; Воротился домой не весел, ниже плеч голову повесил; Сыновья поклонились отцу; Вот старшие братья приехали с женами, разогетыми, разубранными, нарумяненными, насурьмленными; Гости напугались, повскакали с мест... подлетела к царскому крыльцу золоченая карета; Уж она плясала, плясала, вертелась, вертелась — всем на диво. Махнула левым рукавом — сделалось озеро; А старшие невестки пошли плясать — махнули рукавом — только гостей забрызгали, махнули другим — только кости разлетелись; Села она на лавку; Иван-царевич поплакал-поплакал... залился Иван-царевич горькими слезами. Иван-царевич ломает конец иглы, а Кощей Бессмертный бьется, мечется; Выбежала к нему Василиса, поцеловала его в сахарные уста.*

Присутствуют также эмоционально-оценочные:

— Эмоции к собеседнику: *Ах ты, старая хрычовка!*

— Рассуждение о собственных эмоциях: *Как же мне не печалиться?..*

— Эмоции по отношению к третьему лицу: *Она не лягушка, а какая-то хитра!*

— Замечания об эмоциях собеседника: *Что же ты, Иван-царевич, закручинился? Или услышал от бабушки слово неприветливое? Не тужи, Иван-царевич.*

Модально-эмотивные смыслы выражены имплицитно. Поощряется послушание. Нигде за него не хвалят, но ничего плохого не происходит. А заслушание обязательно накажут.

Эмоциональная модальность текста, как мне кажется, — удовлетворение. Герой проходит благополучно все испытания, и каждый получает по заслугам. Победа добра над злом. Выражается скорее фабулой, нежели другими средствами. Остальные присутствуют лишь в качестве дополнения.

Подводя итоги, вернемся все-таки к нашим героям. Почему они ведут себя именно так, а не иначе. Это поможет нам лучше понять и отношение к ним народа, увидеть обрядовую сторону сказки. И как следствие, выйти на коллективно важные знания. Я уже говорила о необходимости обращения к теории архетипов Юнга, а также об оговорках, которые с этим связаны, и на эти мысли меня натолкнул анализ эмотивной семантики (все названия архетипов далее выделены курсивом).

В этой сказке представлено прохождение эдипова комплекса, переход от мальчика к мужчине. Царевна-лягушка на самом деле является не женой, а *Матерью* царевича. Царь же, который в сказке представлен отцом, на самом деле являет собой самость, *Персону* — олицетворение самоопределяющейся личности. В каком-то смысле *super-ego*. Он является для царевича неким ориентиром, тем, кем он должен стать. И он ему диктует, что делать. Поэтому у него нет предвзятого отношения к лягушке, поэтому он судит объективно. Все поведение Ивана-царевича выдает в нем ребенка. Фраза о том, что «сыновья стали в возрасте», может говорить о том, что это связано с переходным возрастом. Царевна-лягушка же ведет себя как умудренная опытом женщина. Она для него, по сути, идеал женщины: она и хитра и мудра. И она им руководит. Она выдает в себе активное начало. Все остальные (жены братьев) — лишь жалкое ей подражание. Они похожи на мать, они делают все, как она, но по сравнению с ней — лишь отдаленное ее подобие. Лягушка превращается для него в царевну, когда выполняет чисто

женские функции (готовит, шьет, принимает гостей). Если мы сказали, что царь является образом будущего царевича, его *супер-его*, то и его просьбы сшить рубашку, испечь пирог — это просьбы ребенка к матери, которая для него предстает как великая мастерица, которая умеет все. Но в первой части он еще ребенок, он еще не прошел обряд инициации, не имеет права послушаться матери. Однако именно это он и делает, сжигая кожу. За это она его наказывает, и именно поэтому он плачет. Ведь он еще ребенок.

А в чем же суть эдипова комплекса и его преодоления? Мальчик видит в своей матери образ будущей жены, а значит, в образе отца — соперника, которого нужно победить. И это образ страшного соперника, которого победить будет очень не просто. Поэтому, как это ни странно, но *Отец* выражен в образе Кощея Бессмертного. По сути дела, Кощей ведь ничего плохого не делает. Но он видится опасным для мальчика, он «похититель» его матери. Пустившись в путь, Иван-царевич встречает старого старичка, который ему дает клубок. По архетипам, это образ *Мудрого Старца*, который наставляет на путь истинный. Ведь только после общения с ним Иван и начинает свой путь, которым ведет его клубок. Все звери, которые ему встречаются на пути — это искушения, архетип *Животного* (инстинкты и природные импульсы). Он должен подавлять свое либидо, и тогда только он пройдет инициацию. Поэтому он их и «жалеет». Избушка на курьих ножках — архетип *мандалы*, а Баба-Яга в этой сказке, как и старый старичок, является *манас-личностью* (*Мудрый Старец*), помогающей пройти *Опасное Путешествие*. Прохождение эдипова комплекса и обряда инициации символизирует взросление мальчика, становление самостоятельной личностью. Поэтому «все жили долго и счастливо до самой старости». И мы видим, что весь эмотивный строй сказки не противоречит этим выводам, а как раз эти выводы его и поясняют.

Анализ структурной организации сказки

Членимость

Объемно-прагматическое членение. Говорить об объемно-прагматическом членении в сказке не приходится по ряду причин. Во многом это связано со специ-

фикой жанра. Если перед нами фольклорное произведение, это подразумевает:

- во-первых, что это устный текст;
- во-вторых, если автор фольклорного произведения — народ, то и членимость текста происходит интуитивно, так, как это удобно рассказчику. При этом следует учесть, что сказка не может быть оформлена в виде потока сознания (то есть без членения на абзацы), так как она в первую очередь повествование, да еще и с большим количеством диалогов. Кроме того, вряд ли абзац можно максимально редуцировать, поскольку это затруднит восприятие сказки, что противоречит ее целям.

Структурно-смысловое членение. В сказке «Царевна-лягушка» можно выделить следующие ССЦ, которые раскрывают смысл образа, данного в заглавии. Причем некоторые ССЦ можно развернуть далее:

Завязка — поиск избранницы:

- ССЦ 1. Братья берут лук и стрелы и идут искать будущих жен (завязка).
- ССЦ 2. Встреча Ивана-царевича и Царевны-лягушки (развитие).
- ССЦ 3. Три свадьбы (концовка).

Развитие — испытания жен:

- ССЦ 4. Шьют рубашки:
 - царь сообщает, что нужно сшить рубашки, а сыновья это сообщают женам (завязка);
 - лягушка шьет рубашку (развитие);
 - демонстрация рубашек царю (концовка).
- ССЦ 5. Пекут хлеб:
 - царь сообщает, что нужно испечь хлеб, а сыновья это сообщают женам (завязка);
 - лягушка печет хлеб (развитие);
 - демонстрация хлеба царю (концовка).
- ССЦ 6. Пир:
 - царь сообщает, что нужно явиться на пир, а сыновья это сообщают женам (завязка);
 - жены и Царевна-лягушка являются на пир, где они едят и танцуют (развитие);

— Иван-царевич сжигает кожу (концовка, которая является в то же время и завязкой для другой микротемы).

Концовка (полностью совпадает с ССЦ 7) — спасение Василисы и счастливая совместная жизнь до глубокой старости (является контаминацией концовок двух микротем).

(В связи с тем, что в фольклорном тексте абзацы выделяются лишь условно и по воле рассказчика, то связать ССЦ и абзацы тоже можно лишь условно, поэтому решено было этого не делать).

Членение текста с учетом композиционно-речевых форм. Считается, что фольклорные произведения (мифы, сказки) являются произведениями с чистым повествованием. Возможно, это так. Автор часто будто специально уходит от описания, с помощью фразы: что ни в сказке сказать, ни пером описать; ни вздумать, ни взгадать, только в сказке сказать. Это происходит оттого, что сказка ориентирована в первую очередь на фабулу, ей важна динамика, развитие. Однако в каждом правиле могут быть исключения. Таким исключением является и «Царевна-лягушка». Из предыдущих разборов мы помним, что в сказке то и дело встречаются «детали», когда время замедляется. Описание относится только к самой Царевне-лягушке: к ее «рукоделиям», нарядам, карете. Возможно, что эти описания были включены позднее, являлись своеобразным новаторством.

Иногда в сказках бывают элементы рассуждения (сказка *ложь да в ней намек...*), но в этой сказке такой концовки не наблюдается. Никаких аргументов и вывода формально в ней не представлено. Сказка является, по сути дела, руководством к действию. Надо делать так-то и не рассуждать. А в сказке в завуалированной форме представлены обряды: сватовство, смотрины и выкуп, который сохранился до наших дней. Обряд — это в первую очередь действие, он не предусматривает вопросов *зачем?* и *почему?*, он ориентирован на машинное повторение.

Что же касается речи персонажей, то она тоже оформлена своеобразно. Это, как правило, конструкции с прямой речью, которая может плавно переходить в диалог. Но они могут быть по-разному представлены. Чаще всего это диалог типа *вопрос — ответ*:

Лягушка по полу скачет, спрашивает его:

— Что, Иван-царевич, голову повесил? Или горе какое?

— Батюшка велел тебе к завтраму рубашку ему сшить.

Лягушка отвечает:

— Не тужи, Иван-царевич, ложись спать, утро вечера мудренее...

Иван-царевич голову повесил, пришел домой. Лягушка его спрашивает:

— Что закручинился?

Он отвечает:

— Надо к завтраму испечь царю хлеб.

— Не тужи, Иван-царевич, лучше ложись спать...

Речь главных героев вводится нейтральными словами: *говорит, отвечает, спрашивает*. А речь второстепенных (братья и их жены) вводится такой лексикой, которая имеет в себе эмоциональную нагрузку:

Пошли братья по домам — те двое — судят между собой:

— Нет, видно, мы напрасно смеялись над женой Ивана-царевича: она не лягушка, а какая-нибудь хитра...

Старшие братья с женами стоят да над Иваном-царевичем смеются:

— Что же ты без жены пришел? Хоть бы в платочке ее принес...

Интересно представлена речь царя. Она двух типов: **реплика-стимул** и **действие-реакция** и **действие-стимул** и **реплика-реакция**.

Речь первого типа относится к ситуациям, когда царь что-то приказывает, а на его приказ отвечают соответствующим действием. Это действие далее послужит стимулом для его реплики:

Вот царь позвал сыновей:

— Хочу посмотреть, которая из ваших жен лучшая рукодельница. Пускай сошьют мне к завтраму по рубашке (реплика-стимул).

Сыновья поклонились отцу и пошли (действие-реакция).

Старший сын развернул рубашку (действие-стимул), царь принял ее и сказал:

— Эту рубашку в черной избе носить (реплика-реакция).

Как мы видим, диалог представляет собой интересную конструкцию: **слово а действие а слово**. Говорит только царь, остальные действуют.

Подобным же образом поступает и Василиса, когда кричит своим мамкам и нянькам, что необходимо что-то выполнить. Другое дело, что не она оценивает их работу, а третье лицо.

Нечто подобное мы встречаем тогда, когда Иван-царевич «жалеет» животных. Но здесь получается схема **слово а действие а действие**.

Такой своеобразный диалог, когда слово заменяется делом, может говорить о приоритете динамического начала в сказке, важности не слова, а дела. Теперь становится понятной позиция автора, предпочитающего повествование рассуждению.

Связность

Тектообразующие логико-семантические связи.

1. **Полный тождественный повтор**, являясь наиболее ранним по времени возникновения механизмом связи, нашел отражение в этой сказке. Более того, он представлен шире остальных.

(Иван)-царевич (33 раза), *Лягушка* (21 раз), *Царь* (14 раз), *рубашка* (10 раз), *хлеб* (9 раз), (Василиса) *Премудрая* (8 раз), *сын* (8 раз), *сыновья* (7 раз), *отец* (5 раз), *батьюшка* (5 раз), *жены* (5 раз), *голову повесил* (5 раз), *чисто-поле* (4 раза), *пожалел* (4 раза), *невестки* (4 раза), *обрадовался* (4 раза), *долго ли, коротко ли* (4 раза), *лягушечья* (3 раза), *праздник* (3 раза), *пригожусь* (3 раза), *жена* (3 раза), *близко ли, далеко ли* (3 раза), *утро вечера мудренее* (3 раза), *лягушонка* (2 раза), «*Мамки, няньки, собирайтесь, снаряжайтесь!*» (2 раза) и др.

Возможно, такое большое количество повторений связано с природой самого мифа. Миф, как известно, ориентирован на удержание информации, многократном повторении — так он лучше удерживается в сознании. Примечательно, что в сказке Царевну-лягушку называют либо Василисой Премудрой, либо лягушкой, но никогда — «Царевна-лягушка», хотя в заглавие вынесена именно эта форма.

2. **Частичный лексико-семантический повтор**: *лягушка, лягушонка, лягушечью; хитра, хитрой, хитрости, хитрей; сын, сынки, сыновья; царь, царевич, царевна; жены, жена, женить, в жены; смерть,*

помереть; пошел искать жену, ищет жену, что ищешь?; Премудрая, мудренее.

3. **Тематический повтор**: *лягушка (лягушонка), бо-то, сын (сынки, сыновья) царевич, большой сын, средний сын; царь, царевич, царевна; отец, батюшка, сын (сынки, сыновья), братья, дочь, жены, невестки, мамки, няньки, бабушка-заговоренка; жены, замуж, свадьба, женить, невестки; хочет убить, смерть на конце иглы, пришлось Кощею помереть; хитра (хитрости, хитрей) мудрей, Премудрая, мудреней; праздник, пир; завтра, к завтраму, утро, вечер, наутро; лег спать, проснулся, переночевал.*

4. **Синонимический повтор**: *не весел, ниже плеч голову повесил, закручинился, горевать, несчастный, запечалилась, приуныла; поплакал, залился горькими слезами; отец, батюшка; что и в сказке не расскажешь, ни вздумать, ни взгадать, только в сказке сказать.*

5. **Антонимический повтор**: *не весел, ниже плеч голову повесил — обрадовался, закручинился; несчастный Иван — обрадовался Иван-царевич; горе — жили долго и счастливо; хочет убить, смерть на конце иглы, пришлось Кощею помереть — жили они долго, пожалел; утро — вечер; лег спать — проснулся.*

(Не стоит забывать, что в сказке повторяются не только словоформы, но и некоторые сюжеты. Здесь есть, например, троекратное повторение некоторых ситуаций, а есть и повторение других сказок — путешествие Ивана-царевича. Это, наверно, можно было бы назвать интертекстуальным повтором).

6. **Выражение универсальных логико-смысловых отношений**. Сказка в основном построена на основе контраюнкции (союз *а* употребляется 12 раз в начальной позиции): *А у младшего сына, Ивана-царевича, стрела поднялась и улетела, сам не знает куда; А лягушка ему отвечает; А те невестки сперва-то смеялись над лягушкой; А лягушка прыгнула на крыльцо; А царь в то время принимал хлебы от больших сыновей; А как подал Иван-царевич, Царь сказал и т. д.*

Текстообразующие грамматические связи

1. *Стали, собрал, поднялась, улетела, принес, сыграл, женил, позвал, поклонились, сел, повесил, лег спать,*

- прыгнула, сбросила, проснулся, обрадовался, понес, принимал, развернул, пошли, закручинился, смекнула.
2. Не знает, скачет, спрашивает, отвечает, лежит, судят.
 3. Охота бы женить, посмотреть, хочу посмотреть.
 4. Возьмите, возьми, пускай испекут.
 5. Возьму.

Здесь приведены примеры из самого начала сказки, но уже можно заметить, что доминантой будут являться глаголы прошедшего времени совершенного вида.

Деепричастных и причастных оборотов здесь нет. Возможно, это связано с тем, что деепричастные и причастные обороты являются прерогативой письменной речи и мало подходят для употребления в устной. А раз сказка все-таки устное творчество, то и обороты эти в ней неуместны. Неполнота конструкций, впрочем, тоже отсутствует. В сказке много предложений с противительными союзами. Несложно заметить, что отношения противопоставления связывают не только предложения, но и части внутри них. Получается, что противопоставление, данное в названии, поддерживается и синтаксисом.

Текстообразующие прагматические связи **Ассоциативные связи**

Про ассоциативные связи было сказано тогда, когда речь шла о культурологическом комментарии и интертекстуальных связях. Остается только повторить ранее сказанное. Сказка — продукт коллективного творчества, в котором отражена культура народа. В сказке мы можем увидеть и мечты народа того времени, и традиции (например, обряд инициации, который здесь представлен в метафорическом виде, отражена также народная мудрость).

«Царевна-лягушка» относится к числу волшебных сказок, где все действие построено на волшебстве и именно оно руководит ходом его развития. Есть типичные для сказки герои: Иван-царевич, Баба-яга, Василиса Премудрая, Кощей Бессмертный. Типичными для сказки будут и герои-помощники: «старый старичок», от которого Иван-царевич получает клубок, животные, которых Иван встречает в лесу. И, как и в других сказках подобного типа, герой преодолевает ряд препятствий, чтобы добиться желанной цели.

Анализ коммуникативной организации сказки

Коммуникативные регистры текста и текстовых фрагментов.

Доминантой данного текста является информативный регистр. Автор (народ) сообщает свои знания о повторяющихся, типичных явлениях. Более того, цель этого сообщения состоит в том, чтобы эти явления повторялись и в будущем. Сказка — своего рода коммуникация между прошлым и будущим. Здесь повествуется о фактах, которые имели место в прошлом (*в старые годы*), основная грамматическая доминанта, как мы уже установили, — глаголы прошедшего времени, а по типу контекстно-вариантного членения сказка относится к повествованию. Наряду с информативным регистром встречается и волюнтаривный, который здесь представлен весьма специфично. Волеизъявление исходит от героев к героям, и ответное действие производят герои, однако, как мы говорили выше, сказка является своеобразным образцом для подражания. Она «призывает» к действию, исключив при этом любого рода рассуждения. Гораздо реже, но все же встречается изобразительный регистр. Однако он идет вразрез с информативным регистром, поскольку замедляет ход повествования. Поэтому он встречается крайне редко и не разрушает целостность восприятия.

Основные типы тема-рематических структур

Наиболее частотная тема-рематическая структура — каноническая (инкорпорирующая). Гораздо реже встречаются автономные тема-рематические структуры. При переходе на описание наблюдается и смена структур: тема обозначается однократно, а далее следуют только ремы (структура веерного типа).

Для этой сказки характерна динамическая доминанта, которая обусловлена жанром.

М. Голикова

Н. Гумилев. СВИДАНИЕ

Данный текст — разновидность художественного текста, поэтическое произведение.

Семантическое пространство стихотворения

Анализ концептосферы

Ключевые слова: *Луна, светлый, тишина, мрак, судьба, смотреть, зверь, ночной, любовь*. Основания для их выделения — психолингвистический эксперимент, повторяемость в тексте.

В качестве базового концепта для данного текста можно рассматривать концепт «Луна», представленный в тексте одноименным словом, наиболее частотным в данном стихотворении (повторяется 8 раз, фигурирует в каждой строфе).

Структура концептосферы «Луна». Ядро концептосферы составляет когнитивно-пропозициональная структура, в которой Луна является одновременно и объектом, и субъектом, и качеством человека, и одной из главенствующих в мире сил, независимой от человека. Луна наполняет собой все пространство стихотворения, определяет поведение героев. Луна здесь, конечно, это Луна в мифологическом смысле, как олицетворение женского начала, а не в смысле вещном, предметном, как небесное тело.

Приядерная зона концепта представлена следующими лексическими репрезентациями: *Зачем так странно при Луне / Остаться одному; Не так ли полная Луна / Встает из темных чащ; ... околдованный Луной; Так зверь безрадостных лесов, / Почуявший весну, / Внимает шороху часов / И смотрит на Луну; / И согласует легкий шаг / С движением Луны; / С тревогой гревнею встречать / Мою Луну, тебя; обоженная Луной, / Душа хранит твой знак; как Луна, всегда светла / Полночная любовь*. Луна в этом стихотворении является объектом действия (наблюдения), субъектом действия, характеристикой человеческого чувства и независимой от человека мощной сущностью, воздействующей на весь мир.

Денотативное пространство

Событийная макроструктура — свидание героев, его и ее (она обозначена в названии стихотворения — «Свидание»). Макропропозиции: ожидание героем ее прихода, представление того, каким он будет; она как Луна, он околдован Луной, и окован ею, и счастлив; зверь смотрит на Луну и согласует свой шаг с ее движением; герой, как зверь, хочет встретить свою

Луну — ее; она не приходит, но душа героя хранит ее знак; некая высшая сила то соединяет, то разлучает тела, но полночная любовь всегда светла. Макропропозиции связаны семантически.

Особенности лексико-семантических репрезентаций текстовых ситуаций. Легко просматривается противопоставление двух семантически противоположных «областей»: встречи и разлуки. В лексике стихотворения наблюдаются соответствующие тематические группы (ТГ) — встречи: *придешь ко мне, встречать тебя, соединяющий тела* и др. и разлуки: *остаться одному, ты не со мной, разлучает вновь*. Также делается акцент на изображении движения Луны на разных уровнях — всемирном, когда это охватывает всю природу, и на уровнях более «частных»: зверь смотрит на Луну в небе, это промежуточный уровень между «космическим» и предельно «камерным», когда герой ждет свою Луну, воплощенную в женщине. В тексте выделяется ТГ эмоций (*странно, счастлив, с тревогой гревнею, тоскуя и любя* и т. д.), ТГ освещения (*полная Луна, мрак, день* и др.) и звуков (*тихо, тишина, шорох, легкий шаг, молчать*). Таким образом, с одной стороны, в стихотворении передается предельно индивидуальное восприятие ситуации ожидаемого свидания лирическим субъектом, с другой — через это восприятие происходит выход на более широкие уровни мира, где наблюдаются параллели с ситуацией, переживаемой лирическим героем.

Художественное время и способы его воплощения. Поскольку герой стихотворения только ждет свидания и надеется на то, что такая ситуация будет иметь место, один из основных способов воплощения времени в этом стихотворении — будущее время: *придешь, пойму, установишься, я буду счастлив*. Также присутствует настоящее время (в описании зверя, крадущегося по лесу, а затем и в описании состояния и желаний героя): *внимает, смотрит, крадется, согласует, я хочу молчать, хочу встречать тебя, проходит миг, душа хранит твой знак* и т. д. Настоящее время обозначает, с одной стороны, действительно настоящий момент, а с другой — вечное время, вселенское, то, что происходит всегда и, по сути, пребывает вне времени, являя собою некие закономерности: *Соединяющий тела / Их*

разлучает вновь, / Но, как Луна, всегда светла / Полночная любовь. Сочетание в одном тексте настоящего и будущего времени прекрасно передает ситуацию волнения, ожидания, желания того, чтобы желаемое стало реальностью.

Художественное пространство и способы его воплощения. С одной стороны, мы наблюдаем в стихотворении пространство, замкнутое в субъекте, психологическое (*И, околдованный Луной, / Окованный тобой, / Я буду счастлив тишиной, / И мраком, и судьбой*), с другой — пространство космическое, в котором царствует Луна, независимая от людей. Эти два пространства — предельно суженное и предельно расширенное — находятся в гармонии и уподобляются друг другу. Наименований каких-либо конкретных географических объектов нет, *темные чащи и безрадостные леса* — это скорее объекты огромного вселенского пространства, «подлунного» мира, и *шорох часов*, которому внимает *зверь*, это тоже величина вселенского порядка, «время мира».

Эмотивное пространство

Эмоционально стихотворение достаточно разнообразно. Единственное эмоциональное состояние, полностью отсутствующее в нем, — это покой, несмотря на то, что звуковой фон изображаемого — в основном тишина, т. е. имеет место сильное внутреннее напряжение. Герой испытывает волнение от ожидания, ощущение присутствия некой сверхъестественной силы, к которой он тянется и перед которой испытывает трепет и благоговение — силы, олицетворяемой Луной. Он ожидает счастья — но от чего? *Я буду счастлив тишиной, и мраком, и судьбой*. Он осознает, что Луна и ожидаемое свидание — это его судьба, и он не хочет другого. Он хочет только одного: *С тревогой древнею встречать / Мою Луну, тебя*. Свидания не происходит, но магия Луны действует на героя: *...обожженная Луной, / Душа хранит твой знак*. Его душа обожжена Луной. Герой испытывает любовь к той, которая для него воплощает Луну, его любовь всегда светла. Прямая качественная оценка ее, объекта, на который направлено чувство героя, отсутствует, оценка дается только через Луну.

Анализ структурной организации текста

Членимость текста

Выявление ССЦ. В плане объемно-прагматического членения в данном стихотворении обнаруживается 8 строф. Структурно-смысловое членение выделяет 3 ССЦ. Первое ССЦ состоит из трех строф, второе — из следующих трех. Первое ССЦ — представление героем ситуации свидания. Второе — развернутое сравнение героя со зверем. Третье — итог ситуации, описанной в стихотворении.

Контекстно-вариативное членение текста. Автор использует в стихотворении и описание, и повествование, и рассуждение. Причем описание и повествование в конце стихотворения переходят в рассуждение. Это характерное для лирики стремление к обобщенной характеристике происходящего.

Связность текста

Семантические связи. Полный тождественный повтор и частичный лексико-семантический повтор: слово *Луна* и его формы повторяются в тексте 8 раз. Также наблюдаются повторы однокоренных слов и словоформ *мрак; ночной, полночный; любя, любовь, тишина, тихо* и т. д. Тематический повтор: *зверь, лес, чащи, овраг* и т. д. Синонимический повтор: *ночной, полночный*. Антонимический повтор: *день — мрак, соединяющий — разлучает* и т. д. Дейктический повтор: *я, ты*.

Логико-семантические связи. В стихотворении используется союз *и* в текстовой функции (*И, околдованный Луной...*), затем союзы, используемые при сравнении — *как, так*.

Грамматические связи. В стихотворении преобладают глаголы настоящего времени несовершенного вида, также поэт использует глаголы будущего времени. Используется деепричастный оборот — *тоскуя и любя*. Автором используется синтаксический параллелизм: *И, околдованный Луной, окованный тобой...* и т. д.

Прагматические связи. Ассоциативные связи. В первую очередь здесь прослеживаются связи с той областью, которую принято называть мифологией. В разных мифологических системах известно представление о том, что Луна связана с женским началом — см. образ

Лилит в еврейской мифологии и т. п. Подробно этот вопрос исследован в книге Роберта Грейвса «Белая Богиня». Данное стихотворение представляет собой личностную переработку поэтом этого древнего мифологического представления.

Образные связи. Гумилев — мастер поэтической формы, и данное стихотворение — подтверждение его умения добиться максимального соответствия содержания и формы; т. о., в стихотворении с помощью различных поэтических приемов создано очень яркое, живое, объемное представление об описываемом, и при чтении оно создается также у читателя.

Коммуникативная организация стихотворения

В тексте преобладает изобразительный регистр, в конце стихотворения используется также генеритивный.

Тема-рематическое строение. В стихотворении используются разные типы тема-рематических структур: и канонические, и веерные, и характерные для Гумилева автономные.

Рематическая доминанта. Комбинированная, статально-динамическая.

Приемы актуализации смысла

В тексте преобладают синтаксические и лексические средства актуализации смысла, например, повтор значимых слов (Луна), синонимические и тематические повторы с целью создания определенной атмосферы, использование глаголов настоящего и будущего времени, что создает ощущение эмоциональной неустойчивости; параллельные синтаксические конструкции, использование сложных предложений.

Обобщение результатов анализа

Текст художественно-поэтический. Поэтическая строфа равна 4 строкам, в тексте 8 строф. Базовый концепт текста — Луна (в мифологическом смысле, как олицетворение женского начала). Художественное время разнообразное, тяготеющее к переходу во вневременное, вечное время. Художественное пространство — психологическое в сочетании с космическим, что вызывает ощущение неразрывной связи, единства этих двух пространств, равенства внутреннего мира человека космосу.

Эмоционально стихотворение передает ощущение внутреннего напряжения, вызванного ожиданием, тревоги и счастья от любовного переживания. Простота языка поэта, отсутствие прямых качественных оценок объекта любви создают ощущение, с одной стороны, эмоциональной полноты, силы чувства, а с другой — совершенства мира и присутствия в нем сил, стоящих выше человека.

В. Головатина

А. Ахматова. ПОЭТ

Для анализа выбрано стихотворение А. Ахматовой «Поэт», которое входит в состав цикла «Тайны ремесла». Данное произведение представляет собой разновидность художественного текста — текст поэтический.

Семантическое пространство текста

Анализ концептосферы

Темой стихотворения является творчество. Здесь описывается то, каким образом поэт создает стихи. Поэтому базовым концептом данного произведения можно считать концепт «поэтическое творчество». Однако в тексте нет лексем, которые бы прямо называли его. Исключением может быть слово «работа», которое отражает отношение к процессу творчества как к работе или ремеслу, а к поэту — соответственно как к ремесленнику. Данное представление заложено еще в названии цикла «Тайны ремесла». Концепт «творчество» выражается всем стихотворением в целом и составляет ядро его концептосферы.

Ключевыми словами текста являются *подслушать, брать, вложить, выдать за свое*. Немаловажную роль для выражения основного концепта играют слова со значением звучания: *музыка, скерцо, тишина*. С их помощью реализуется метафора, представляющая творчество как процесс перенесения поэтом звуков, услышанных в окружающем мире, в свое художественное произведение.

К концепту «творчество» в стихотворении примыкает концепт «поэзия». Во-первых, поэзия отождествляется с музыкой и иными звуками. Такое понимание весьма характерно для творчества А. Ахматовой. Во-

вторых, в стихотворении поднимается вопрос о том, чему должны быть посвящены стихи. Поэту в первую очередь необходимо прислушиваться к жизни, к миру. В-третьих, поэзия — это прежде всего самовыражение поэта, в ней находит отражение его душа. В последней строке появляются интересные слова: «Все — от ночной тишины». Что можно услышать в ночной тишине? В ней можно в первую очередь услышать себя, свое сердце, свои мысли.

С концептами «творчество» и «поэзия» тесно связан и концепт «вдохновение». Отраженное в тексте отношение к поэзии и творчеству как бы отрицает роль вдохновения для создания стихов.

Проведем анализ денотативного пространства текста. Событийная структура стихотворения включает в себя несколько микроситуаций:

- использовать для создания стихов звуки музыки;
- использовать «что-то веселое скерцо» для выражения собственных чувств;
- позаимствовать шум сосен в утреннем лесу;
- использовать звуки жизни и ночной тишины.

Описание каждой такой микроситуации занимает в стихотворении примерно строфу и может быть разбито еще на более мелкие ситуации: подслушать звуки музыки; переложить их в стихотворное произведение; переложить чужую мелодию в свои стихи; сердечная скорбь; клятва; блеск нив; подслушать у леса; утренний лес; заимствование звуков из жизни и у тишины; чувство вины.

Однако все они объединены одной событийной макроструктурой — процесс творчества в целом. Эта главная тема стихотворения задается еще в первых двух строках: *Погружаешь, тоже работа, — беспечное это житье...* Затем идет объяснение, что же из себя представляет «работа» поэта и каким образом появляются стихи. Каждое такое объяснение и представляет одну из перечисленных выше микроситуаций.

Художественное время и способы его воплощения: в стихотворении используются глаголы в форме инфинитива и настоящего времени несовершенного вида: *подслушать, поклясться, стонет, стоит, беру*. Следовательно, действия, описанные в стихотворении, протекают в настоящем времени. Однако они не привязаны

к конкретному настоящему времени, а совершаются «обычно», «как правило». Кажется, так поэт создает свои стихи всегда. Наличие инфинитива, т. е. неопределенной формы, усиливает это ощущение.

Говоря о художественном времени данного произведения, необходимо отметить следующий момент: в третьей строфе возникает привязка к конкретному времени.

Пока дымовая завеса
Тумана повсюду стоит.

Описывается раннее утро, причем утро летнее. Но это необходимо скорее не столько для обозначения времени, сколько для формирования у читателя яркого образа, живой картинки тихого утра во влажном туманном лесу, чтобы читатель мог понять, что вдохновляет поэта.

Художественное пространство данного текста также не ограничено и практически не определено. В первой строфе вообще отсутствует лексика, указывающая на положение в пространстве. Однако используются формы глаголов со значением ментального, эмоционального действия (стихотворение вообще богато лексикой, передающей эмоции, чувства, ментальное действие). Это позволяет предположить, что пространство текста — внутренний мир человека. Кажется, что на протяжении всего стихотворения действия происходят не в реальном вещном мире, а в сознании поэта. Попробуем это доказать. В следующих трех строфах используется лексика с пространственным значением, называющая конкретные реалии. Например: *лес, нивы, сосны, сердце, строки, повсюду, налево, направо*. В художественный мир проникает пространство реального вещественного мира с его границами и рамками. Художественное пространство, казалось бы, сужается до пределов небольшого конкретного пространства. Мы видим лес, колышущееся поле, тетрадь поэта. Однако все эти реалии не столько конкретные места, предметы, сколько воссозданные сознанием и уже переосмысленные поэтом по-своему образы. А сознание человека может охватить огромное, не имеющее предела пространство. Именно поэтому можно говорить, что художественное пространство данного текста не ограничено. Если мы проанализируем используемые в стихотворении наречия с пространственной семантикой, мы придем к по-

хожему выводу. *Повсюду* — значит везде. *Налево беру и направо* — значит отовсюду, без разбора. Опять-таки, семантика наречий указывает на безграничность и всеобъемлемость.

Перейдем к анализу *эмотивного пространства* данного текста. Базовой эмоцией является ирония (что характерно для произведений А. Ахматовой). Помимо нее, в каждой строфе выражено определенное дополнительное чувство. Средством репрезентации эмоций в первую очередь является лексика.

Как уже было отмечено, главная тема данного стихотворения — творчество. Причем в тексте отражено представление о творческом процессе как о работе, ремесле. С первых строк закладывается ироническое отношение к такому типу «работы», которая кажется легкой, даже какой-то несерьезной, вопреки всеобщему представлению. Можно сказать, что это даже самоирония: Ахматова как бы смеется над делом поэта, над самой собой. Тем не менее, говоря о творчестве в ироническом ключе, она в то же время возвычивает его к концу произведения.

Ироническое отношение выражается при помощи лексических средств: *беспечное житье*, *выдать шутя за свое*, и даже, *без чувства вины*, *немного от жизни лукавой*. Глагол *покаяться* также употребляется для выражения иронии: лирический герой клянется в заведомой лжи. Немаловажную роль играют и синтаксические средства: *подумаешь, тоже работа*. Или фразеологических выражений: *налево беру и направо*. Поэтесса использует такое разговорное выражение, говоря о творчестве, т. е., в традиционном представлении, о деле вдохновенном, возвышенном, от Бога.

Итак, ирония, заданная еще в первой строфе, проходит через все стихотворение. Но отметим ряд других эмоций, отраженных в тексте. Они не приходят на смену иронии, а возникают параллельно с ней. Например, во второй строфе А. Ахматова сталкивает два противоположных чувства: веселость и печаль. Веселая быстрая мелодия переходит в печальный стон. Поэтесса изображает переливающиеся на солнце поля, при виде которых в первую очередь должны возникать положительные эмоции, Ахматова в этот момент говорит о грусти (*бедное сердце так стонет средь блещущих нив*).

репрезентируются данные эмоции при помощи лексических средств: *веселое скерцо*, *бедное сердце*, *стонет*.

В третьей строфе передано восхищение. Лексические средства выражения этой эмоции отсутствуют. Но обнаружить ее помогают фонетическое строение строфы и сам тон описания. Среди согласных звуков преобладают шипящие и свистящие. Поэтому строки напоминают замороженный шепот человека, восхищенного красотой природы.

Эти дополнительные эмоции возникают на фоне иронии и характеризуют не сам процесс творчества, а образы, которые появляются в сознании лирического героя.

Структурная организация текста

В плане объемно-прагматического членения стихотворение состоит из четырех строф. В плане структурно-смыслового членения можно выделить пять ССЦ:

- первое ССЦ (первые две строки) — выражение основной идеи и определение общего отношения к процессу творчества;
- второе ССЦ (две вторые строки первой строфы) — уточнение; творчество как использование звуков музыки для поэзии;
- третье ССЦ (вторая строфа) — уточнение; выражение чувств в поэзии;
- четвертое ССЦ (третья строфа) — уточнение; в творчество вкладывается звучание окружающего мира: звуков утреннего леса;
- пятое ССЦ (последняя строфа) — заключение; творить — это значит вкладывать в свои произведения жизненные события и собственную душу.

В тексте нет вкраплений чужой речи. Он построен как монолог. Авторская речь представлена в форме рассуждения с элементами описания, которые возникают во второй и третьей строфе. Стихотворение напоминает доказательство тезиса «Подумаешь, тоже работа, — беспечное это житье...». После него идет несколько аргументов и вывод в виде обобщения.

Текст данного стихотворения связный. Используются различные средства связи. К средствам логико-семантической связи можно отнести:

- тождественный повтор: *подслушать у музыки что-то; а после подслушать у леса;*

- тематический повтор: в данном тексте концептуально значимую группу составляют слова, содержащие семы, указывающие на отношение к звучанию: *подслушать, стонать, музыка, скерцо, молчалиницы, тишина*;
- синонимический повтор: *подслушать — брать, выдать за свое — вложить в строки* (данные сочетания можно считать контекстуальными синонимами, поскольку они передают практически одно и то же значение);
- антонимический повтор: *Подумаешь, тоже работа, — беспечное это житье...*;
- использование сочинительных союзов, для связи частей текста: *И чье-то веселое скерцо...; А после подслушать у леса...*

Средства текстообразующей грамматической связи:

- употребление одинаковых видовременных форм глаголов: *беру, стонет, стоит*;
- использование одинаковых по строению синтаксических конструкций, в том числе однокомпонентных предложений, построенных по структурной схеме Inf: *Подслушать у музыки что-то и выдать шутя за свое; И чье-то веселое скерцо в какие-то строки вложив, поклясться...; А после подслушать у леса...*;
- эллиптические конструкции: в двух последних строках четвертой строфы пропускается сказуемое *беру*. Причем эти строки построены на основе синтаксического параллелизма.

В основе образной связи лежит образ звука: именно звучание окружающего мира вдохновляет лирического героя.

Коммуникативная организация текста

Преобладающими являются информативный и генеритивный регистр. Причем в генеритивном регистре стихотворение начинается и завершается.

Основным типом тема-рематических структур является структура веерного типа. Тема здесь обозначена один раз в первой строфе, затем идут ремы. Так построено все стихотворение в целом и последняя строфа в частности. Кроме того, на второй ступени тема-рематического членения используется каноническая ступенчатая организация текста.

Рематически в тексте выделяются глаголы, относящиеся к семантическим классам действия (*подумать, подслушать, выдать, шутить, вложить, стонать, стоять, брать*). Помимо этого, в стихотворении выделяются фрагменты, содержащие описание состояния окружающего мира, для чего используются прилагательные, существительные. В связи с этим можно утверждать, что для данного текста характерна комбинированная рематическая доминанта: соединены динамическая и статальная доминанты.

Для актуализации смысла автор использует различные средства: метафоры, эпитеты, фразеологизмы, лексические повторы, параллелизмы, инверсию, клише (*бедное сердце так стонет среди блещущих нив*), пунктуационные и интонационные средства и т. д. О некоторых из них уже было сказано выше. Приведем несколько примеров. В текст вводятся слова, в значении которых есть семантика заимствования (*подслушать, брать, выдать за свое*), семантика звучания (*музыка, стонать, тишина и др.*). Автор использует лексику, фразеологизмы, синтаксические конструкции, передающие значение шутливо-иронического отношения к предмету разговора (*шутя, беспечное житье, лукавый, подумаешь, тоже работа и др.*). В стихотворении немаловажную роль играют неопределенные местоимения (*что-то, чье-то, какие-то*). К пунктуационным средствам можно отнести, например, использование в последней строке тире. В результате чего в середине строфы возникает пауза, акцент ставится на концептуально важном слове *все*.

В целом результаты проведенного лингвистического анализа текста стихотворения А. Ахматовой «Поэт» показывают, что все используемые в нем языковые средства направлены на выражение отношения автора к предмету, которому посвящено стихотворение, — к процессу творчества.

М. Аудорова

Н. Тэффи. КАТЕНЬКА

Данный текст относится к художественному функциональному стилю.

Творчество Тэффи связано с сатирическим и юмористическим началами в литературе, поэтому необходимо отметить, что комический эффект в данном рассказе достигается за счет внутритекстового сопоставления мечты и реальности.

Анализ семантического пространства текста

Концептуальное пространство текста

Ключевыми словами текста являются следующие: *комната, кухня, мать, кухарка, Катенька, мечтать, хворостина*.

Концептуальное пространство текста, на наш взгляд, необходимо представить в виде двух полей, которые и задают два концепта текста — «мечта» и «реальность».

Мечта

Ядро концепта: S — Pr. (*Катенька мечтает*).

Приядерная зона: заполняются позиции субъекта (кто? — Катенька) и объекта (о ком? — Он [муж, любовник, граф Михаил]); а также позиция предиката, задающего взаимодействие S и O в отличной от ядерной ситуации (*входит, принять вас не могу, другому отдана, перелез, шепнул, заключил в объятия*).

Ближайшая периферия: поведение субъекта и объекта в кульминационный момент романтической ситуации (*побледнел[а], как мрамор, только глаза его [мои] дивно сверкают [ли]*).

Дальнейшая периферия: т. н. предситуации, непосредственно не связанные со взаимоотношениями субъекта и объек-

Реальность

Ядро концепта: S — Pr — Loc. (*Катенька сидит в сагу на скамейке*).

Приядерная зона: все пропозиции с субъектом Катенька, не включаемые в концептосферу «мечта».

Ближайшая периферия: пропозиции с субъектом Мишка и различными предикатами (*перевесился, обрывал, спрятался*), а также пропозиции структуры: S — *мать и кухарка*; Loc. — *комната, кухня*; Pr. — *ворчать, гудеть, высунуться, ответить...*

Дальнейшая периферия: пропозиции описательного характера (начало текста; «представление» героев), а также

та, но поддерживающие базовый концепт (с кем *венчаться*; случилось *необычное происшествие*; прислуга *обвинила шайку разбойников*; *выбежала в сад в капоте...*)

пропозиции, заключенные в прямой речи.

Денотативное пространство текста

Глобальная пропозиция: столкновение мечты и реальности.

Набор макро- и микропропозиций:

- мать ворчала в комнатах, кухарка в кухне;
- Катенька сидит на скамейке-качалке и мечтает;
- будущее замужество;
- свидание с ним;
- прощение от мужа;
- появление соседа Мишки;
- написание письма Мане Кокиной;
- «преследование графа Михаила;
- пропажа массы фруктов, черносливов и прочих драгоценностей;
- ночное свидание.

На наш взгляд, именно мир мечты имеет четкую структуру микроситуаций, что объясняется, во-первых, тем, что они четко продуманы и уже заранее представлены героиней, а во-вторых, тем, что они носят явный отпечаток литературности, калькированности из известных произведений литературы (см. включение цитаты из «Евгения Онегина») и мелодрам начала XX века.

Макро- и микропропозиции связаны за счет общности субъекта и объекта (чаще всего им выступает Катенька). Так, при появлении соседа Мишки объектом насмешек оказывается нос Катеньки, а все ворчанье матери и кухарки направлено также на нее. То есть можно сказать, что образ главной героини оказывается не только объединяющим на уровне композиции и сюжетики, но и на уровне организации текста.

Принцип организации текста основан на чередовании реальности и мечты. Особого внимания при этом заслуживает ситуация с пропавшей черносливиной, т. к. она присутствует в обоих пластах текста. Кроме связующей функции на уровне текста, она поддержи-

вает комический эффект, уже созданный предыдущим контекстом. Так, в реальности понятно, что чернославина была съедена главной героиней, а в мире мечты эта бытовая ситуация приобретает романтический ореол: растет размер украденного, в краже обвиняется «шайка соседских разбойников», появляется мотив скрывания правды, поддерживаемого романтическим чувством к предводителю — графу Михаилу.

В связи с этим необходимо обратиться к другой макропропозиции, трактуемой в двух пластах. Соседский мальчишка Мишка в мечтах Катеньки превращается в графа Михаила, а реплики, обижаящие героиню (*кошка носатая, гура полосатая*), — в *страстный шепот*: «Ты должна быть моей».

Микропропозиции «мечты», связанные с будущим замужеством, существуют только в своем пласте, так же как макропропозиции ворчания матери и кухарки остаются в пласте «реальности».

Пространство в данном тексте организовано следующим образом:



Таким образом, героиня служит связующим звеном между пространством конкретным, закрытым и пространством психологическим с оттенком фантастичности, потому что все, что происходит в нем, не является действительным. Еще одним связующим звеном оказывается пространство сада — оно само находится за пределами дома, т. е. связано с ним по принципу противопоставления открытое/закрытое; Катенька находится в саду; по мнению героини, в саду ей спокойнее мечтать + события в саду (встреча с соседом) наталкивают на порождение новых мечтаний.

Особую роль в характеристике пространства играет образ дома, в котором находятся мать и кухарка. Катенька сознательно сидит за пределами этого про-

странства, связь же с ним осуществляется за счет реплик, которыми обмениваются героини. Изначально подобная пространственная ориентация связана с невозможностью находиться в доме, к концу текста, однако, Катенька перемещается в пространство дома и пишет письмо, в котором репрезентируется снова психологическое пространство с элементами фантастического, но оно несколько отлично от предыдущего подобного пространства, т. к. первое психологическое пространство было связано только с мечтой, нереальностью, с будущим (все, что в нем представлено, потенциально возможно), а данное психологическое пространство является интерпретацией мира действительности, пространства сада и всего в нем происходящего.

Время в тексте является линейным. На протяжении текста оно постоянно движется, т. е. замедляется или убыстряется, в фрагментах диалогических и описания/повествования соответственно. Общая временная композиция прямая, но если сопоставить части текста по временному параметру, то получится следующая схема: настоящее (относительно происходящего в тексте) — будущее (мечты Катеньки о замужестве) — настоящее — псевдопрошлое (письмо Мане Кокиной) — настоящее.

Эмотивное пространство

Доминирующие эмоции в тексте — раздражение и недовольство, которым противопоставлен слой текста, связанный со светлой эмоцией мечты. Первые присущи всем персонажам, но становятся знаковыми в отношении матери и кухарки. Сигналами эмотивного пространства являются интерпретационно-жестовые и эмотивно-оценочные (с доминированием эмотивов-регулятивов).

Интерпретационно-жестовые смыслы выражены в характеристике манеры персонажей говорить:

мать — *ворчала, воспитывала посредством упреков, тихое бубнение*;
 кухарка — *ворчала, гудит, ужасается, загудело*;
 Катенька — *кричит, огрызнулась, взвизгнула, крикнула*.

Эмотивы-регулятивы связаны в тексте с представителями старшего поколения в отношении представителей младшего поколения. Здесь знаковой становится

ся фраза кухарки *взять бы хворостину хорошую*, а также постоянное ворчание, объектом для которых служит Катенька. Прямая речевая агрессия проявлена этими героинями и в отношении соседского мальчишки: *Ах ты, дерзостный! Ах ты, мерзостный!* Его речевое поведение также содержит агрессию, но отрицательность ее снимается легкой иронией, насмешкой. Понятно, что мальчик обзывает Катеньку: *Дура полосатая! Кошка носатая!.... Ты вроде Володи!* — не со зла. Героиня, заметим, отвечает ему также агрессивно: *Пошел вон, поганый мальчишка!* Можно сказать, что на эмотивном уровне конфликт между Катенькой и Мишкой оказывается уравновешенным, а конфликт между матерью/кухаркой и Катенькой/Мишкой оказывается односторонним, отрицательные эмоции, проявляемые в речевом поведении и речи непосредственно, демонстрируются и не гасятся ответными реакциями. Поэтому и создается ощущение бесконечности «бубнения», которого старается избежать Катенька, уходя в сад.

Если говорить о пласте текста «мечта», то, безусловно, эмотивной доминантой в нем оказывается любовь. Причем в первом включении, где говорится о будущем, нет прямых указаний на эмоции героев, кроме внешнего проявления в момент объяснения (*поблел, как мрамор, только глаза его дивно сверкают*). В письме к Мане Кокиной эмоции и их проявления прямо названы в тексте: ужасное состояние, нервное окончание расстроились, мой роман, страстный шепот, я его полюбила беззаветно. Как говорилось выше, письмо является интерпретацией того, что происходило раньше, столкновение, рождающее комический эффект, связано с представлением героиней ситуации конфликта с доминирующей эмоцией неприязни как обратной ситуации с доминирующей эмоцией любви.

Анализ структурной организации текста

Членность текста

Очевидно чередование ССЦ, связанных с разными точками зрения и разными повествовательными кодами. Основой самого крупного деления текста на композиционные части может служить способ объективации или субъективации повествования, связанных

с точкой зрения автора или героини (Катеньки). Таким образом, выделим в тексте 12 ССЦ:

- первое ССЦ (1–4 абзацы) — описание места действия и представление героев;
- второе ССЦ (5-й абзац) — Катенька сидит в саду и мечтает, ее несобственно-прямая речь;
- третье ССЦ (6–9 абзацы) — *тихое бубнение матери*, речевое столкновение героинь;
- четвертое ССЦ (10-й абзац) — внутренний монолог Катеньки о предстоящем замужестве, прерываемый следующим (5-м) ССЦ;
- пятое ССЦ (11–17 абзацы) — речевой конфликт героинь касаясь пропавшей черносливовины;
- шестое ССЦ (18-й абзац) — продолжение внутреннего монолога о замужестве;
- седьмое ССЦ (19–28 абзацы) — конфликт с соседским мальчишкой, диалог;
- восьмое ССЦ (29-й абзац) — несобственно-прямая речь героини, рассуждение о своей внешности;
- девятое ССЦ (30–33 абзацы) — внешнее поведение героини, ее реплика к матери;
- десятое ССЦ (34–37 абзацы) — письмо, точка зрения Катеньки;
- одиннадцатое ССЦ (38–42 абзацы) — столкновение с матерью, спор из-за марки;
- двенадцатое ССЦ (43-й абзац) — продолжение письма Катеньки.

Доминирующей композиционно-речевой формой авторской речи является повествование. Описание в тексте представлено только в начале и связано с «представлением» читателю героев, при этом описывается не внешний вид героев, а, во-первых, дается минимальная характеристика дома (дача была крошечная), во-вторых, социальное положение матери, в-третьих, поведение кухарки. Элементы описания содержатся и в «мечтах» Катеньки: *...входит «он», в белом кителе, вроде Середенкина, только, конечно, гораздо красивее и носом не фыркает* (нетрадиционное описание, отсылающее к затекстовому персонажу); *я выбежала в сад в капоте из серебряной парчи, закрытая, как плащом, моими распущенными волосами* (романтизированное

описание, явно заимствованное из беллетристической литературы). Рассуждение в тексте представлено в несобственно-прямой речи Катеньки относительно ее будущего замужества. В сжатом виде этот фрагмент текста содержит все составляющие структуры рассуждения: тезис, сформулированный в виде вопроса (*с кем венчаться-то, вот вопрос?*) — аргументы/иллюстрации (*венчаться можно со всяким, это ерунда, — лишь бы была блестящая партия...*) — вывод (*Да мало ли за кого! Но интересно совсем не это. Интересно, с кем будешь мужу изменять*). Последнее логически должно вызвать продолжение рассуждения, но далее снова главенствует повествование, что, безусловно, связано с «активным» характером мечтаний Катеньки. Еще раз рассуждение появляется в тексте в связи с оскорблениями, полученными от соседского мальчишки. Катенька рассуждает о себе, в данном случае знаками рассуждения оказываются вводные конструкции *во-первых, во-вторых*, а также четкие аргументы, доказывающие неправоту поганого мальчишки.

Чужая речь в тексте репрезентируется традиционными способами:

- диалог (между матерью, кухаркой, Катенькой, Мишкой);
- внешний монолог (письмо к Мане Кокиной);
- внутренний монолог (мечты и рассуждения Катеньки о замужестве);
- несобственно-прямая речь (начало рассуждений Катеньки о будущем замужестве, рассуждение Катеньки о своей внешности).

Диалог в тексте становится способом открытого проявления эмоционального состояния героев, а также диалог является повествовательной основой текста, т. к. автор занимает точку независимого и не включенного в текст зрителя.

Связность текста

Доминирующим типом логико-смысловых отношений в рассказе является противопоставление мечта — реальность, раскрывающееся через сопоставление: что происходит в реальности — что может произойти, или как видится реальность в мечте.

В качестве грамматических средств связи выступает согласование грамматических форм слов. Деепричастные и причастные обороты в тексте практически не используются, потому что текст прежде всего несет повествовательную нагрузку, основной акцент переносится на речь персонажей, которая максимально приближена к речи реальной, следовательно, это короткие предложения, восклицательные или вопросительные, эллипсисы, усеечения. Прагматические средства его связаны с разговорной речью (например, *взять бы хворостину хорошую...* — нигде в тексте нет продолжения, но каждому читателю понятно, что за побуждение содержится в этой фразе) и литературой (штампы из беллетристической литературы, в также включение цитаты из «Евгения Онегина»).

Коммуникативная организация текста

На наш взгляд, в тексте представлены разные типы коммуникативных регистров:

- информативный (автор растворен в тексте, присутствует только как точка зрения, сообщает о фактах, рисует картинку) — весь текст в целом;
- генеритивный (информация имеет всеобщий характер) — рассуждения Катеньки о замужестве;
- волюнтивный (устная речь персонажей — основа данного текста) — прямая речь, диалог, внутренний монолог и т. д.;
- реактивный (устная речь персонажей, направленная на привлечение внимания) — реплики матери, зовущей дочь, прямая речь Мишки (оценочность).

На наш взгляд, в тексте доминирующим оказывается автономный тип тема-рематической структуры, что, однако, не отменяет использование традиционных ее разновидностей — канонической и веерной (основанной на местоимениях).

Повествовательная природа текста влечет за собой преобладание динамической доминанты: на сравнительно небольшом пространстве текста происходит много движений героев. Совершенно особое место занимает качественная доминанта, которая содержится в эмоционально-оценочных репликах героев.

Приемы актуализации смысла

Для актуализации смысла Тэффи использует следующие приемы:

- нарочито разговорные элементы (*конечно, слопали, Катя-а!, отвяжитесь* и т. д.);
- подчеркнутая описательность (эпитеты) в мире «мечты» и, напротив, отсутствие этого в мире реальности;
- обилие восклицательных предложений и, следовательно, использование различных пунктуационных знаков как средства выражения экспрессивности и эмоциональности;
- редуцированные синтаксические конструкции, парцелляция, эллипсис;
- преобладание прямого порядка слов, противопоставленного непрямому порядку, как средство выразительности и знак разговорных фрагментов в структуре текста.

Обобщение

Анализируемый прозаический текст строится по принципу противопоставления двух пластов — реальности и мечты, и это противопоставление прослеживается на всех уровнях организации текста: семантическом, структурном, коммуникативном и стилистическом.

И. Кириллова

И. Бунин. В ПАРИЖЕ

Это рассказ из цикла «Темные аллеи», который был создан Буниным в 1940 году, в эмиграции. Принадлежность к циклу сразу говорит о главной теме рассказа — одном из многообразных ликов любви. С другой стороны, эмиграция отразилась и на общей тональности (ностальгическая и элегическая), и на выборе героев: главные и даже второстепенные герои — русские.

«В Париже» — это яркий «представитель» жанра рассказа, причем в самом чистом его виде: это и не новелла, и не лирический или философский рассказ, хотя в нем есть и философское, и лирическое, и событийное начала.

В результате лингвистического эксперимента были определены следующие ключевые слова: *он, она, поздняя любовь, предопределенность/предсказуемость, смерть*. Среди них базовым концептом для этого рассказа является «поздняя любовь». На это указывает целый ряд особенностей рассказа: тема (любовь), сюжет (история любви пожилого генерала и зрелой женщины в эмиграции в Париже), ряд фраз, среди которых есть и пословицы, например, «*Le bon Dieu envoie toujours des culottes a ceux qui n'ont pas de derriere...*» («Милосердный Господь всегда дает штаны тем, у кого нет зада...»), а также содержание сюжетных блоков, развертываемых по типу фреймов (*в синема, в кафе, у него*).

Ядро концептосферы — это такие текстовые репрезентации базового концепта (в том виде, как он выделен нами, его в тексте нет), как *из года в год, изо дня в день, счастливая любовная встреча, надежда на эту встречу, счастливая встреча, долгожданная счастливая встреча, только поздно, поздно, зачем нам расставаться*.

Приядерная зона представлена следующими позициями: субъекты: *он, она, Ольга Александровна, Николай Платонович, генерал, бедный, совсем другая женщина, давний парижанин, бедный, дорогой мой, милый*. При этом необходимо отметить нарастание интимности именования по мере сближения друг с другом.

Необходимо отметить еще одну особенность: несмотря на то, что повествование идет от третьего лица, ситуация подана с точки зрения мужчины. Это проявляется в том, что позиция характеристики героя присутствует только один раз — в начале произведения (*Когда он был в шляпе, — шел по улице или стоял в вагоне метро, — и не видно было, что его коротко стриженные красноватые волосы остро серебрятся, по свежести его худого, бритого лица, по прямой выправке худой, высокой фигуры в глинном непромокаемом пальто, ему можно было дать не больше сорока лет*), а позиция характеристики героини — несколько раз по мере разворачивания рассказа, при этом неоднократно изменяясь, что придает образу героини динамичность в отличие от статичного образа генерала. Так, например, вначале отмечается ухоженность, изысканность, опрятность, скромность героини (*Руки у нее были*

очень белые и благородной формы. Платье поношенное, но, видно, из хорошего дома), затем — ее сильная женская притягательность и таинственность (*Нарядно и модно одетая, она свободно, не так, как в столовой, подняла на него черно-подведенные глаза, дамским движением подала руку, на которой висел зонтик, подхватив другой подол длинного вечернего платья*), а в конце — преданность и близость по отношению к герою (*...накинув купальный халат, не закрыв налитые груди, белый сильный живот и белые тугие бедра, подошла и как жена обняла его*).

Позиция предиката представлена, как правило, действиями героини и реакцией субъекта (его чувства и переживания) на эти действия: *—...И вообще, зачем нам расставаться? Он от волнения не мог ответить, молча провел ее в спальню...*

Ближайшая периферия концептосферы в данном произведении представлена уже упомянутой французской пословицей: *Милосердный Господь всегда дает штаны тем, у кого нет зага...*

Дальнейшая периферия представлена следующими текстовыми репрезентациями, передающими общее настроение грусти: *сырость на дворе ужасная, в сущности, ужасно, ночью, в дождь страшная тоска, мертвый город, очень грустная медицина, ужасно скучно, тяжелая история и т. д.*

В тексте представлено несколько макропропозиций, соответствующих изменению хронотопа.

Первые три макропропозиции можно даже представить как варианты одной макропропозиции на основании того, что все они представляют собой встречи героя и героини в небольшой русской столовой, где работает героиня. Разделить же их можно потому, что в каждой новой встрече мы видим дальнейшее развитие отношений героев, что составляет сущность сюжета рассказа.

Следующая макропропозиция — это встреча героев на улице, где героиня предстает в новой своей ипостаси. Затем следует макропропозиция посещения синема, затем — ресторана, наконец — дома героя. Предпоследняя макропропозиция — совместная жизнь героя и героини, последняя же — смерть героя и одиночество героини.

С одной стороны, эти пропозиции связаны отношением следования, так как здесь идет последовательное протекание событий с течением времени. С другой же стороны, эти макропропозиции связаны отношением градации, поскольку глобальная текстовая ситуация — это развитие отношений между двумя людьми, в отечественной традиции более известная как «Русский человек на randevu».

Теперь рассмотрим хронотоп рассказа.

В нем представлена линейная модель времени, так как время движется от некой точки начала — в данном случае это *сырой парижский вечер поздней осенью* — до некой точки конца — пасхальной недели, когда похоронили генерала. Но в этом рассказе время не идет равномерно, так как различным текстовым фрагментам соответствуют различные отрезки пройденного времени. Так, например, описание трех встреч в столовой (три дня) занимает столько же текстового пространства, сколько и описание одного вечера, которое определяет дальнейшую судьбу героев, затем следует эллипсис длиной в два дня, которым уделена только одна фраза (*Через день, оставив службу, она переехала к нему*), затем эллипсис длиной в несколько месяцев, которому посвящено две фразы (*Однажды зимой...*), затем еще один эллипсис длиной в несколько месяцев, представленных одной фразой, а в конце — несколько дней. Затем повествование снова замедляется, и несколькими часам в жизни героини соответствует текстовое пространство, приблизительно равное тому, что посвящено совместной жизни героев.

Художественное пространство рассказа представляет собой реализацию нескольких фреймов: русская столовая в Париже первой половины XX века, улица, синема, ресторан и дом героя. При этом до появления героини русская столовая оценивается скорее отрицательно: *...блюдо с засохшими жареными пирожками, блюдо с посеревшими рублеными котлетами, за стойкой хозяйка с неприязненным русским лицом*. Примечательно, что с появлением героини пространство героя, который до того находился в полумраке, освещается (*Вдруг его угол осветился и он увидел*), и после этого столовая становится хорошим местом, где ко всему прочему работает первоклассный повар с яхты велико-

го князя. Повторение этого мотива, когда героиня несет с собой свет, мы видим в конце рассказа, когда в квартире героя в столовой — только одна лампочка, а спальня и ванная комната ярко освещены. Здесь пространство столовой связано с прошлой, неухоженной жизнью героя, тогда как пространство спальни — его настоящее, освещенное светом новой любви.

Бунин использует в своем рассказе психологическое, географическое и точечное пространство в зависимости от используемого им фрейма. Преобладающим в данном случае будет точечное, так как большинство ситуаций разворачиваются в замкнутом пространстве (столовая, синема, ресторан, дом героя).

В данном рассказе представлены традиционные отношения автора и героя, когда автор следует за героем, но знает и видит больше него (тип всеведущего автора).

Рассматривать героев Бунина на основе подхода Лотмана, пожалуй, нет смысла, поскольку изменения в героях касаются этической сферы, тогда как для героев Бунина характерны изменения в эмоционально-экзистенциальной сфере.

Перейдем теперь к анализу *эмотивного пространства*.

Для этого рассказа характерны фрагментные эмотивные смыслы, которые соотносятся не столько с ССЦ, сколько с конкретной макропропозицией. Так, для состояния героя при первой встрече характерно волнение и легкое возбуждение, тогда как образ героини подан как подчеркнуто вежливый, холодный и безучастный. Вторая встреча доставляет удовольствие и ему, и ей (*пошла с легкой улыбкой, весело приподнялся, с удовольствием подумал*). Третья встреча описывает только эмоциональное состояние героя: *благодарно взглянул, шутиливо поклонился, был растроган и хмурился*. Такая же соотнесенность макропропозиций и эмотивных смыслов характерна и для остальных текстовых фрагментов.

В структуре образов героев преобладают интерпретационно-характерологические и интерпретационно-изобразительные эмотивные смыслы: эмоциональное состояние героев либо представлено автором прямо (*Она показалась ему так хороша, что он смутился и*

неловко ответил...), либо же дано через поведение героев: так, например, радость героини от встречи с героем выражена через улыбку: *Потом вышла, вернулась и пошла к нему с легкой улыбкой, уже как к знакомому*.

Эмотивные смыслы, характеризующие образ автора, на первый взгляд проще всего найти в оценках персонажей, которые в тексте присутствуют в большом количестве, особенно при описании внешности героини. Однако, на наш взгляд, эти оценки, как уже говорилось выше, скорее являются характеристикой героини с точки зрения героя, а не автора. Авторские же оценки проявляются в описании обстоятельств событий: погоды (*Вечером в понедельник шел дождь, мглистое небо над Парижем мутно краснело*), обстановки помещений (упомянутые выше обстановка столовой или освещение в квартире), временных конкретизаторов (осенью, зимой, в Пасху и пр.). Именно эти обстоятельства служат для внимательного читателя «дорожными сигналами», которые позволяют лучше ориентироваться в смысловом и эмоциональном пространстве текста. Так, например, описание метро и улицы резко контрастирует с описанием облика «вечерней» героини, что, с одной стороны, подчеркивает отъединенность героев от остальной жизни, а с другой — еще больше возвышает их чувства на фоне низкой, пошлой и убогой действительности. И недаром для встречи выбран понедельник: когда все остальные ведут повседневный, буднично-образ жизни, у героев рассказа — праздник их чувства. Противопоставление героев окружающей действительности особенно заостряется в синема, когда все оценки фильма подчеркнуто негативны: *гурацки бегал, нелепо огромных, ужасно скучно и дышать нечем и т. п.*

Эмоциональную доминанту рассказа можно обозначить как трагедию жизни, где любовь как высшее благо не может сделать эту жизнь счастливой, потому что человек не может жить вечно. А оставшийся должен жить дальше — уже без любви. И в этом — тоже трагедия жизни. Однако в рассказе эмоциональный фон не становится абсолютно мрачным благодаря последнему описанию природы и упоминанию о Пасхе: *На третий день Пасхи он умер в вагоне метро... Когда она, в трауре, возвращалась с кладбища, был милый*

весенний день, кое-где плыли в мягком парижском небе весенние облака, и все говорило о жизни юной, вечной — и о ее, конченной. Конечно, здесь очевидна двойственность оценок, но, как кажется, семантика вечной жизни несколько просветляет общую атмосферу безысходного отчаяния героини.

Перейдем теперь к анализу **структурной организации текста**.

Текст делится на абзацы средних размеров, это не усложняет дополнительно ни семантику отдельных слов (за счет упрощения синтаксиса), ни логическое построение мысли (за счет усложнения синтаксиса).

Микротемы различных ССЦ в рассказе могут быть различны, но их отличительной особенностью является то, что все они в итоге так или иначе приводят к женщине: либо к описанию ее внешности, либо к событиям, связанным с ней, либо к отношению к героине или своей бывшей жене со стороны героя, либо же это собственно диалог героев.

В качестве композиционно-речевых форм авторской речи в тексте представлены повествование и, более всего, описание. Авторских рассуждений в тексте нет, так как в них нет необходимости: авторские оценки имплицитно присутствуют в самом тексте, а кроме того, эмоционально-мыслительная работа читателя скорее всего заложена в авторской стратегии повествования.

В качестве способов репрезентации чужой речи используются формы диалога с прямой речью.

Для логико-смысловой связи текста используется полный лексический повтор (имена, женщина, встреча), тематический смысловой повтор — используется лексика со значением внешности человека, погоды, времени года, предметов обстановки; используется дейктический повтор: как правило, герои обозначаются просто как *он* и *она*. Преобладают универсальные логико-смысловые отношения конъюнкции и контраюнкции.

Для рассказа характерно использование глаголов прошедшего времени, при описаниях — чаще несовершенного вида (...*светлые глаза его смотрели с сухой грустью и говорил он и держался как человек, много испытывавший в жизни*), в повествовательных фрагментах — совершенного вида (*Там он не спеша повесил свою серую шляпу и глинное пальто... сел за столик...*

и стал читать бесконечное перечисление закусок и кушаний...). Для описаний характерно также использование именных сказуемых.

Прагматическая связь реализуется в следующих типах: 1) ассоциативные связи (использование названий: *Париж, Printemps, Etoile, memo Motte-Picquet*, которые воссоздают атмосферу эмигрантского быта тех лет; использование семантически нагруженных культурных знаков (например, Пасха); использование типовой для русской литературы сюжетно-тематической ситуации «Русский человек на randevу»; использование фреймовых схем для воссоздания ситуаций встреч и свиданий; 2) стилистические связи: на протяжении всего текста используются для передачи мыслей и чувств героя французские пословицы.

Для рассказа характерен информативный регистр, так как повествование ведется от третьего лица, а также генеритивный, так как в тексте используются пословицы.

В рассказе преобладают автономные и канонические темо-рематические структуры: *Однажды... он зашел пообедать в небольшую русскую столовую... При столовой было нечто вроде гастрономического магазина... В магазине было светло; Только светлые глаза его смотрели с сухой грустью и говорил и держался он как человек, много испытывавший в жизни. Используется также и веерная темо-рематическая структура: Одно время он арендовал ферму в Провансе, слышался едких провансальских шуток и в Париже любил иногда вставлять их с усмешкой в свою всегда сжатую речь. Для рассказа характерны статальный и динамический типы рематических доминант, поскольку в тексте часто используется составное именное сказуемое, часто описывается состояние героев, их внешность и обстановка окружающего мира: *Отельчик чистый, теплый, но, знаете, из тех, куда можно зайти на ночь или на часы с девицей... Шестой этаж, лифта, конечно, нет, на четвертом этаже красный коврик на лестнице кончается... Ночью в дождь страшная тоска. Раскроешь окно — ни души нигде, совсем мертвый город, бог знает где-то внизу один фонарь под дождем....**

Для рассказа «В Париже» и для других рассказов цикла «Темные аллеи» характерно использование

большого количества определений разного типа (согласованных и несогласованных, выраженных прилагательными, причастиями, причастными оборотами, существительными в предложно-падежных формах, а также придаточных определительных), а также обстоятельств, характеризующих сказуемое: *Нарядно и модно одетая, она свободно, не так, как в столовой, подняла на него черно-погведенные глаза, гамским движением подняла руку, на которой висел зонтик, подхватив другой подол длинного вечернего платья...* В результате темп повествования замедляется, а главным в рассказе становится не цепочка событий, а то, какой мир был создан для этих героев, каковы были сами эти герои, каковы были их чувства и состояния, потому что именно это и является предметом рассмотрения в «Темных аллеях» и конкретно в рассказе «В Париже». При этом чувства и оценки в большинстве своем не названы прямо, хотя есть и это, а проявляются в оценочных описаниях, что создает удивительно притягательную атмосферу тайны и недосказанности, недопроявленности в рассказе. И, пожалуй, именно эти черты делают рассказ «В Париже» одним из характернейших для стиля Бунина.

Е. Матвеева

Н. Тэффи. ФЛИРТ

Анализируемый текст относится к художественному стилю, написан в прозе.

Семантическое пространство текста

Концептуальное пространство

Имя автора уже до чтения рассказа настраивает читателя, хоть раз бравшего в руки произведения Тэффи, на определенный лад, определенную манеру письма и определенный художественный мир, соединяющий печальное и смешное, пронизанный тонкой иронией, сопряженной с юмором и любовью к своим персонажам. Особое место в творчестве писательницы занимает тема любви, Тэффи дает многочисленные вариации этой темы, рисует целую галерею персонажей, по-разному толкующих само слово «любовь». И одно из таких «толкований» предстает перед читателем в рассказе «Флирт».

Название рассказа несет в себе основную смысловую нагрузку: флирт как чувство несерьезное, проходящее, неглубокое (*Предстоящее свидание не волновало Платонова. Он не видел Веры Петровны уже месяца три, а для флирта это срок долгий. Но все же встреча представлялась приятной, как развлечение*). Название рассказа — это своего рода метафора жизни каждого из героев: жизнь — флирт, где нет глубокого чувства, да оно и не нужно, отношения между людьми — это всего лишь «развлечение».

Ключевые слова: *скука, флирт, любовь, пошло, тоскливый*. Базовым концептом, на наш взгляд, является «любовь» (хотя в название и вынесено слово *флирт*), т. к. именно любовь — основная межличностная коллизия в данном рассказе: кто-то принимает флирт за любовь, а кому-то в качестве любви достаточно флирта, заменяющего любовь.

Ядро концепта составляет когнитивно-пропозициональная структура: субъект — предикат — объект (условно говоря, *он любит ее*), а приядерную зону — основные лексические репрезентанты когнитивно-пропозициональной структуры, но данная структура эксплицитно не присутствует в тексте: есть субъект и объект, но предикат *любить* отсутствует, точнее, он замещен рядом других предикатов (как в смысловом плане любовь замещена иными чувствами или, скорее, иными отношениями): *душевно умилиться, надумать свидание, представляться приятным*. Иными словами, рассматриваемый нами рассказ реализует не все слои концепта «любовь», а определенную «грань» концепта: лексика, составляющая приядерные зоны концепта, представлена очень бедно (сама лексема *любовь* встречается только раз, *счастье, счастливый* присутствуют в тексте, но это тоже единичные случаи. Отметим, что лексемы *счастье* и *мечта* имеют две трактовки: *счастье* без кавычек — неподдельное, искреннее чувство Марусеньки (*Мечтаете?* — спросил Платонов. Она вздрогнула, обернулась испуганно... повернула к нему свое нежное худенькое личико...; И она взяла его руку своими худенькими ручками и смеялась от счастья) и «счастье» — чувство, совершенно иное по смыслу: *Аполлосов, скромный сельский учитель, купил выигрышный билет... выиграл 75 тысяч. И как только де-*

нежки получил, так и засел у Очкина. Теперь уж капитал к концу подходит. Хочет все до последней копейки здесь оставить. Такая у него **мечта**. А потом попросится опять на прежнее место, будет сельским учителем век доживать и вспоминать о роскошной жизни, как ему официанты хором пели. — Ну, где кроме России и души русского человека найдете вы такое **«счастье»**? Как мы видим, понимание мечты и счастья может быть разным (причем Тэффи не оценивает две вышеуказанных «мечты» по шкале положительное/отрицательное, для нее и то и другое имеет место быть в загадочной русской душе), точно так же и любовь тоже разная, что мы и видим в рассказе. В большей степени мы находим лексемы-«интерпретации» чувства любви со стороны некоторых героев рассказа: **тощица** (так называет один из героев ситуацию отсутствия объектов для флирта), **свидание**, **выветриваться (о чувствах)**, **скучновато**, **брехня**. Флирт, таким образом, в рассказе представлен по-разному:

[Платонов]

Больше всего он боялся встретить знакомых...

...Решил, что на всякий случай благоразумнее будет **спрятаться**. Может быть, там супруг провожает... (страх).

Вечер вышел очень **нудный**. Вера Петровна **нервничала**. Платонов **злился**... (скука, беспокойство, злость).

(флирт «пошлый», от скуки)

[Маруся]

Она засмеялась **доверчиво, по-детски**, что ему самому стало **просто и весело**. И сразу смея этот точно ссружил их. И пошли **душевные** разговоры.

...Смеялась от счастья...

...Глаза Марусеньки, **вдохновенные и ясные**... сияли, такие огромные и такие счастливые... (простота, искренность).

(флирт «одухотворенный», первая ступенька к настоящему чувству)

Денотативное пространство

Глобальная ситуация в свернутом виде присутствует уже в названии рассказа: флирт — главная цель поездки героя, основное «событие» рассказа. В произведении данная глобальная ситуация реализуется в ряде макроситуаций:

— Прогулка по палубе. Платонов оценивает окружающую обстановку: **скучновато**.

— Знакомство Платонова со студентом Окуловым. Выявляется целеустановка героев: оба ищут объекты для флирта (Да, голубчик мой, — говорил студент. — Тощица патентованная. Ни одной дамочки. А вы что ж, для удовольствия едете? Не стоило того...).

— Знакомство с маленькой женой капитана. Перед нами конкретная ситуация флирта Платонова.

— Встреча с Верой Петровной (первоначальная цель поездки). Перед читателем предстают два объекта флирта: Маруся, жена капитана, и Вера Петровна, противопоставление этих образов явно уже на уровне языковых средств изображения:

[Вера Петровна]

Красная, с прилипшими ко лбу волосами... тяжело дыша от волнения, сжимала его руку.

Студент Вере Петровне: А вы знаете, тетечка, вы в деревне здорово разжирили!.. Прямо постамент!

Вера Петровна нервничала..

[Маруся]

...Маленькая фигурка прильнула к борту...

...Нежное худенькое личико...

...Смеялась от счастья...

...Изумительные глаза...

Лексическими средствами автор подчеркивает, различие между искренним чувством Маруси и тривиальным флиртом Веры Петровны.

Рассматривая категорию пространства, отметим, что оно не статично в тексте, а как бы сопряжено с развитием чувства героев. В самом начале мы видим Платонова в **каютке** (не в каюте, а именно в каютке, т. е. пространство максимально сужено, очень тесно), далее — палуба, видны колокольни **гористого берега** (иными словами, пространство расширяется, но граница его обозначена: горы) — все это еще до знакомства с Марусей. Наступает ночь, Платонов встречается мечтающую Марусю, пространство расширяется максимально: **выплыла луна, совсем молодая... темнели леса нагорного берега...** Т. е. пространственная граница

снимается: небо, луна — более протяженная перспектива, чем гористый берег (который теперь уже не гористый, а нагорный, т. е. перспектива как бы поднимается вверх, выше, ближе к небу).

Затем пространство вновь сужается до пределов сначала каюты, потом палубы (только палубы: береговой пейзаж не описан). Снова — встреча с Марусей, и снова — расширение пространства: описание ночи, луна. После приезда в Саратов и расставания с Марусей — снова сужение пространства: до пределов кабинета, а затем — кабинета. Таким образом, пространственные отношения отражают развитие чувства героя, вернее, возможность развития: входит в жизнь героя Маруся с ее искренностью и одухотворенностью, и пространство, в котором он живет, получает развитие, перспективу, как и его жизнь, но герой проходит мимо чувства девушки, и поэтому он обречен далее на тесное, «душное» (рассказ начинается словами *в каютке было душно нестерпимо* — символ жизни героя), кабинетное пространство.

Время в данном тексте также неоднородно. Создается ощущение, что в рассказе есть два времени: время героев («внутреннее») и время объективное («внешнее»). Время объективное движется очень медленно, и герои его постоянно пытаются ускорить:

- Начало рассказа: *ни малейшего движения воздуха не чувствовалось... тихо отплывали, медленно поворачиваясь, сады...* но в это время Платонов *спеша, брлся*.
- Указатель: *конец июля*.
- Появляется студент — персонаж, которому свойственны торопливые действия: *вскочил, быстро повернулся*.
- Окружающие героев пассажиры как бы приравнены к внешним обстоятельствам, соответственно и двигаются они тоже медленно: *выползли пассажиры, разбрелись*.
- Указатель: *обед, вечер*.
- Опять описание внешней среды: *сонно скользил пароход*.
- Указатель: *роковое 23 июля, когда должна была сесть на пароход... Вера Петровна. Он не видел Веры Петровны уже месяца три, а для флирта*

это срок долгий. Выветривается. Т. е. главного испытания, испытания временем, его чувства не выдерживают. Далее идет скачок в прошлое: это свидание было задумано еще весной (т. е. Вера Петровна все же — в прошлом).

- Платонов пытается сжать время: *чтобы сократить время, он сразу лег спать и проспал часов до пяти*.
- Встреча с Марусей и скачок в будущее: *И какая чудесная начнется после этого телефона жизни! Театры, конечно, самые серьезные, ученые лекции, выставки. Искусство имеет огромное значение... И красота. Например, ее красота. Иными словами, Платонов ощутил возможность новой жизни, духовно более наполненной, чем до встречи с Марусей*.
- Приезд в Саратов: время ускоряет ход: *захлестнули днем дела, вечером — пьяный угар... Прошла осень. Настала зима. Поэтому, когда Маруся звонит Платонову, он обрывает ее, не узнав: у меня сейчас абсолютно нет времени заниматься загадками. Я очень занят. На пароходе время текло медленно, и Платонов, привыкший к более интенсивному ритму, никак не мог привыкнуть к нему. И именно медленно текущее время дало возможность задуматься, помечтать о возможности счастья, но поездка заканчивается, и героя затягивает деловой ритм жизни, не дающий этой возможности мечтать и не предоставляющий времени для глубокого чувства*.

Эмотивное пространство

В тексте присутствуют в основном фрагментные и общетекстовые эмотивные смыслы. Текст делится на фрагменты, в каждом из которых присутствует тот или иной эмоциональный фон. Так, описания палубы и пассажиров, а также окружения Платонова в Саратове содержат в основном лексику негативных эмоций: *недовольные пожилые дамы; скучновато!; рожа у студента была здоровая, и выражение на ней было такое, какое бывает у человека, приготовившегося дать кому-нибудь по физиономии; купец-мастодонт с супругой; нудные старухи; скучные деловые люди, неестественно приветливые лица. Общетекстовые эмоции — это*

злость и скука, причем в образе главного персонажа, Платонова, преобладает именно злость: злясь и спеша, Платонов брilsя; Платонов злился; обозлился Платонов; заранее злой. Причем общая тональность текста, на наш взгляд, точно определяется словом, сказанным главным героем: «Скучновато!».

Женские образы тоже характеризуются определенными эмоциями: Вера Петровна — нервность, беспокойство (*тяжело дыша от волнения; нервничала*); Марусенька же приносит совершенно иные эмоции: именно с ее образом связаны позитивные чувства в рассказе (*волшебно, мечтать, повернулась, как цветок к солнцу; засмеялась, так доверчиво, по-детски, просто и весело; душевные разговоры, счастье; глаза, вдохновенные и ясные; восхищенно шептала она; глаза ее сияли, такие огромные и счастливые, что он невольно им улыбнулся*). Основным средством воплощения эмоций у Тэффи является эмотивный диалог. Очень яркий пример диалога, отражающего изменение эмоционального фона, — это финал рассказа:

Зима у Платонова началась сложная, с разными неприятными историями в деловых отношениях. Работать приходилось много, и работа была **нервная, беспокойная** и ответственная.

И вот, как-то ожидая важного визита, сидел он у себя в кабинете. Зазвонил телефон.

— Кто говорит?

— Это я! — **радостно** отвечал женский голос. — Я! Я!

— Кто «я»? — **раздраженно** спросил Платонов. — Простите, я очень занят.

— Да я! Это — я! — снова ответил голос и прибавил, точно **удивленно**: — Разве вы не узнаете?...

— Ах, сударыня, — **с досадой** сказал Платонов. — ...Я очень занят. Будьте любезны говорить прямо.

— Значит, вы не узнали моего голоса? — **с отчаянием** ответила собеседница.

— А! — догадался Платонов. — Ну как же, конечно, узнал. Разве я могу не узнать ваш милый голосок, Вера Петровна!

Молчание. И потом тихо и **грустно-грустно**:

— Вера Петровна? Вот как... Если так, то ничего... Мне ничего не нужно...

И вдруг он вспомнил:

Да ведь это маленькая! Маленькая на Волге! Господи, что же я наделал! Так **обидеть** маленькую!

— Я узнал! Я узнал! — кричал он в трубку, сам **удивляясь и радости** своей, и **отчаянию**. — Ради бога! Но уже никто не отзывался.

Как видим, без эмотивной лексики данный диалог принял бы совершенно иной вид, не было бы трагичного ощущения непонимания и отчуждения между героями. Эмоции Маруси и Платонова изменяются в противоположном направлении: радость — удивление — отчаяние — грусть — обида (Маруся) и раздражение — досада — удивление — радость — отчаяние (Платонов). Таким образом, набор эмоций ограничен: герои испытывают одни и те же чувства, но в противоположно направленном порядке, отсюда и ощущение непоправимости случившегося.

Авторская оценка проявляется уже в самом описании персонажей, в том числе и тех чувств, которые они испытывают: *Прифрантившись в светлый костюмчик... тщательно расчесав темные, редеющие на темени волосы, вышел он на палубу; Сонный и душевно умиленный, пошел он спать; рожа у студента была здоровая, и выражение на ней было такое, какое бывает у человека, приготовившегося дать кому-нибудь по физиономии: рот распыленный. Ноздри раздутые, глаза выпученные. Слово природа зафиксировала этот предпоследний момент, да так и пустила студента вдоль всей жизни; за пианино... сидел ...молодой человек, словно ямщик на облучке (чувствуется авторская ирония). Описание природы: Выплыла луна, совсем молодая, еще не светила ярко, а висела в небе просто как украшение — автор как бы «смазывает» тот романтический пейзаж, который только что представлялся читателю, и подчеркивает неестественность, кукольность чувств героя через свою ремарку: висела как украшение.*

Анализ структурной организации текста

Членимость текста

С точки зрения объемно-прагматического членения, текст разбит автором на части, разделенные звездочками, своего рода «главки», которые в свою очередь делятся на абзацы. Причем это деление достаточно

дробное: часто автор выделяет в абзац одно простое предложение или даже одно слово. Т.е. в структурно-смысловом плане выявление ССЦ в тексте не связано с делением на абзацы. В тексте можно выделить 23 ССЦ. Для примера рассмотрим первое ССЦ:

В каютке было душно нестерпимо, пахло раскленным утюгом и горячей клеенкой. Штору поднять было нельзя, потому что окно выходило на палубу, и так, в потемках, злясь и спеша, Платонов брлся и переодевался.

Вот двинется пароход — будет прохладнее, — утешал он себя. — В поезде тоже было не слаще.

Прифрантившись в светлый костюмчик, белые башмаки, тщательно расчесав темные, редеющие на темени волосы, вышел он на палубу. Здесь дышать было легче, но палуба вся горела от солнца, и ни малейшего движения воздуха не чувствовалось, несмотря на то, что пароход уже чуть-чуть подрагивал и тихо отплыли, медленно поворачиваясь, сады и колокольни гористого берега.

Перед нами ССЦ, т. к. данный отрезок текста представляет собой: ритмико-интонационное единство; единство мысли, темы (подготовка Платонова к выходу на палубу), причем эта мысль имеет законченный характер в данном ССЦ; кроме того, единый временной план (прош. вр.), создающий общую временную перспективу повествования; единая модальность. В композиционном плане здесь можно выделить повествовательный зачин (начинается обстоятельством места в каютке); далее — приготовления героя; и наконец, принятие решения: «пошли».

Контекстно-вариативное членение

Преобладающая форма авторской речи — повествование с элементами описания, но как такового описания в тексте мало (в *пароходном салончике было пусто; вечер был тихий, розовый* — такие случаи очень редки), даже природа предстает динамично: *выплыла луна, зажглись цветные фонарики на буйках и т. п.*

Чужая речь в тексте представлена в большинстве случаев в форме диалога, в меньшей степени — конструкций с косвенной речью (выразил удивление, что могут его занимать такие пошлости...), единичен при-

мер полилога (три участника) и монолога, насыщенного оценочной лексикой и характеризующего говорящего персонажа как недалекого и пошлого человека. Кроме этого, текст рассказа содержит и внутреннюю речь персонажа (Платонова), но в виде вкраплений конструкций с прямой и несобственно-прямой речью: *Скучновато!; Пошли; Но все-таки чего же это так пусто?; Ну и медик!; И какая чудесная начнется после этого телефона жизнь! Театры, конечно, самые серьезные, ученые лекции, выставки. Искусство имеет огромное значение... И красота. Например, ее красота; Да ведь это маленькая! Маленькая на Волге! Господи, что же я надела! Так обидеть маленькую!*

Связность текста

Логико-семантические связи в тексте рассказа:

- Частичный лексико-семантический повтор: в каютке было душно, в душную каюту; злясь, злился, обозлился, злой; скучновато, скучные нудные старухи, нудный вечер; обиделась, обидеть; дурища, дура; сонно, сонный, спать, про-спать; удивление, удивился; душевно умиленный, душевные разговоры; чудное свидание, чудесная ночь, чудесная жизнь.
- Синонимический повтор: залепетала, бормотала, зашептала; толстый купчина в картузе с женой, старой и тихой, священник, две невольные пожилые дамы; купец-мастодонт с супругой, нудные старухи, священник; мать-командириша, капитанова жена, маленькая капитанша.
- Тематический повтор: слова с семантикой страха (боялся, испуганно, спрятаться), скуки (скучновато, скучный, нудный), лексика, служащая для обозначения процесса речи (поехал, скулил, вопль, вопил, залепетать, распечь, зашептать, голос, запеть, бормотать, хрипеть, кричать).
- Дейктические средства — местоимения (он, тот, каждый) и наречия (здесь, и так, тогда).
- Активное употребление в тексте союзов.

Грамматические связи:

- В тексте доминируют глаголы прошедшего времени.

- Используются деепричастные обороты: *прифрантившись, расчесав темные волосы; тяжело дыша от волнения, сжимала его руку.*

Прагматические связи:

- Ассоциативные: *Платонов... осудил медика... Даже выразил удивление, что его могут занимать такие пошлости, когда судьба дала ему полную возможность служить святому делу помощи страдающему человечеству (Выражено традиционное понимание предназначения медика — помощи людям).*
- Цитата: «От ликующих, праздно болтающих» и «Приноси пользу народу».

Коммуникативная организация текста

В тексте выделяется несколько регистров: изобразительный — в описательных фрагментах; информативный — в сообщениях о фактах, имевших место в прошлом героев, реактивный — в репликах героев, в диалогах; волюнтивный: *Нет, не надо в Москву!*; генеритивный: *Он не видел Веры Петровны уже месяца три, а для флирта это срок долгий. Выветривается (обобщение информации, основанное на опыте героя).*

В тексте преобладает каноническая тема-рематическая структура, например: *Пришел и капитан, серый, одутловатый... С ним девочка лет четырнадцати. Или: Предстоящее свидание не волновало Платонова. Он не видел Веры Петровны уже месяца три... Встречаются и автономные структуры например: У маленькой пристани стояла коляска и суежились какие-то господа и дама в белом платье. Платонов решил, что на всякий случай благоразумнее будет спрятаться. Или: Вечер вышел очень нудный. Вера Петровна нервничала. Платонов злился...*

Рематическая доминанта в тексте комбинированная, наиболее частотны качественная (например, *Вечер вышел очень нудный; Рожа у студента Окулова была здоровая, красная...*) и динамическая (*Заметил Платонова и вскочил; и так, в потемках, злясь и спеша, Платонов брился и переодевался*).

Приемы актуализации смысла

- Лексические средства: лексика эмоций, активно используемая автором; лексика, стилистически снижен-

ная, служащая для характеристики героя автором и для самохарактеристики героя (*дурища, брехня, рожа*).

- Обилие восклицательных предложений в речи персонажей (и внешней, и внутренней), что создаёт повышенный эмоциональный тон.

— Инверсия (*вышел он на палубу; Больше всего боялся он встретить... и т. п.*).

— Образные средства: метонимия (*пел хрипловатый баритон...; На носу шевелилась ветерком белая легкая шалька, притянула Платонова*), сравнение (*за панино... сидел ...молодой человек, словно ящик на облучке, и лупил по клавишам; Маленькая капитанша повернулась к нему, как цветок к солнцу*).

Обобщение результатов анализа

Итак, перед нами произведение, которое гармонично вписывается в контекст всего творчества Тэффи: все художественные средства, все богатство языка «работают» на максимальную реализацию смысла в тексте и на восприятие этого смысла читателем. В данном рассказе, как, впрочем, и всегда, автор сумел соединить комизм с глубокой трагичностью жизни героев, показав, как концептуальная информация о любви преломляется в жизни героев рассказа и как по-разному понимают они это чувство. В достаточно небольшом объеме текста Тэффи смогла воплотить глубокий смысл, причем даже не прибегая к основным лексическим репрезентантам концепта «любовь», используя интерпретационное поле концепта.

У. Пеньковская

И. С. Тургенев. ЭГОИСТ

Определение функционально-стилевой принадлежности художественного текста

Это стихотворение в прозе. По функционально-стилевой принадлежности этот текст относится к художественному стилю.

Анализ семантического пространства текста

Концептуальное пространство текста

Ключевые слова. В тексте повторяются следующие слова: *здоровый, богатый; честность (честен), безжалостный, эгоист, эгоизм, не заботился, не понимал, не*

допускал, сам, собственный, добродетель; к ним при-
мыкают слова, пересекающиеся по семантике с клю-
чевым словом, лексически репрезентирующим в тек-
сте базовый концепт — «эгоизм»: бич, безукоризненно
гордый, капитал, давать, ростовщицы проценты, не-
преклонный, самодовольный, особа, изверг, чудо, про-
тивный, безобразие, порок, каменное сердце.

Все ключевые слова данного текста можно разде-
лить на две группы. В первую из них будут входить те
понятия, которые свойственны восприятию эгоизма
самим носителем этой черты характера: *здоровый, бо-
гатый, честность, добродетель, безукоризненно, гор-
дый, капитал, особа*. Подбор понятий для этой группы
был осуществлен при помощи психолингвистического
эксперимента, в ходе которого участники были постав-
лены в ситуацию отождествления себя с главным ге-
роем. Неудивительно, что были выбраны слова, харак-
теризующиеся положительным отношением к мораль-
ным жизненным установкам участников эксперимента.
Во вторую группу попали слова с отрицательными от-
тенками значений: *эгоист, эгоизм, безжалостный, не
заботился, не понимал, не допускал, безукоризненно,
безобразие, непреклонный, давать, ростовщицы про-
центы, сам, бич, самодовольный, изверг, чудо, против-
ный, порок, каменное сердце*. В этих словах выражает-
ся негативное отношение людей к эгоизму как к явле-
нию, не имеющему отношения к их собственным
моральным качествам.

Определение базового концепта. Слово *эгоист*¹
вынесено в сильную позицию текста — в позицию за-
главия, что подчеркивает его концептуальную значи-
мость. Ключевым же словом рассказа является поня-
тие, основополагающее в определении значения слова
«эгоист». Это слово *эгоизм*². Пользуясь определением
и опираясь на результаты психолингвистического эк-
сперимента, выделим две составляющие базового кон-
цепта: *себялюбие и пренебрежение к окружающим*.

¹ *Эгоист* — человек, отличающийся эгоизмом (Ожегов С. И.,
Шведова Н. Ю. Толковый словарь. М., 1999. С. 906).

² *Эгоизм* — себялюбие, предпочтение своих, личных интересов
интересам других, пренебрежение к интересам общества и окру-
жающих (Там же).

Описание концептосферы базового концепта

Ядром концептосферы является обобщенная когни-
тивно-пропозициональная структура: субъект эгоиз-
ма — предикат — причина эгоизма — внешнее прояв-
ление эгоизма — итог (суждение об эгоизме) — атрибу-
тивная характеристика эгоизма. Надо отметить, что
позиции причины и проявлений эгоизма в отношении
первой составляющей концепта (себялюбие) в тексте не
представлены. Это объясняется тем, что субъектом эго-
изма в первом случае является он (человек, объектом
внимания которого является только он сам). И если этот
человек не ощущает себя эгоистом, то проявлений этого
качества он не заметит. Атрибутивные параметры кон-
цепта: *каменное сердце; безобразие самодовольной, не-
преклонной, дешево доставшейся добродетели*.

Себялюбие

Субъект — он

Предикат: не обмолвился, не
промахнулся, возмущался, по-
рицал, преследовал

Проявления: лексических репре-
зентаций нет, так как ...он не
считал себя эгоистом — и
еще всего порицал и пресле-
довал эгоистов и эгоизм

Причина: Он не совершил ни
одного проступка, не впал ни
в одну ошибку, не обмолвился
и не промахнулся ни разу. Ни
одно действие не имело места
в действительности — зна-
чит, объективных причин нет

Итог: Да, я достойный, я нрав-
ственный человек!

Пренебрежение

к окружающим

Субъект — он; в отношении к
объекту — все: родные, дру-
зья, знакомые

Предикат: давил (всех), не де-
лал добра (никому), не забо-
тился (ни о ком), не понимал
(никого)

Проявления: давил всех со-
знанием своей честности,
был безжалостным, не делал
добра, не заботился ни о ком,
возмущался, если о нем не за-
ботились другие, не допускал
ничей слабости, никого и ни-
чего не понимал

Причина: Он родился здоро-
вым; родился богатым. Он
был безукоризненно честен!..
И гордый сознанием своей
честности, давил ею всех

Итог: О безобразии самого-
вольной, непреклонной, де-
шево доставшейся добро-
детели — ты едва ли не
противней откровенного
безобразия порока!

Приядерную зону составляют вербализованные когнииции — основные регулярные и наиболее типичные лексические репрезентации когнитивно-пропозициональной структуры концепта.

Ближайшая периферия формируется образными номинациями концепта «эгоизм». Базовый концепт «эгоизм» формирует лексическую парадигму (*гордость, честность, безжалостность, безобразие, порок*), пересекающуюся с семантической категорией безукоризненность, с одной стороны (*Он родился здоровым; родился богатым — и в течение всей своей долгой жизни, оставаясь богатым и здоровым, не совершил ни одного проступка, не впал ни в одну ошибку, не обмолвился и не промахнулся ни разу. Он был безукоризненно честен!..*), и с семантической категорией безжалостность — с другой (*Честность давала ему право быть безжалостным и не делать неуканного добра; и он был безжалостным — и не делал добра... Он никогда не заботился ни о ком. Не ведая за собой ни малейшей слабости, он не понимал, не допускал чужей слабости. Он вообще никого и ничего не понимал*).

Дальнейшая периферия — субъективно-модальные смыслы. Знания о них выводятся из семантики встречающихся в тексте образных средств. В данном случае дальнейшая периферия концептосферы «эгоизм» представлена в предложении: *Честность была его капиталом... и он брал с него ростовщицьи проценты*. Здесь честность представляется как материальное благо, капитал; а эгоизм — как проценты, которыми ростовщик мучает окружающих так же, как эгоист своей гордостью.

Денотативное пространство

Специфика денотативного пространства данного текста заключается в том, что оно не имеет конкретной референциальной формы, так как система персонажей в тексте почти не обнаруживается, и актуализация во времени и пространстве не является очевидной. Выявление структуры денотативного пространства в данном случае представляет собой нахождение взаимоотношений между целостным содержанием текста и его линейной связностью. Для точного описания целостного содержания текста следует прежде всего определить его глобальную ситуацию, которая соответствует основной

теме произведения и репрезентируется заглавием — «Эгоист». Таким образом, содержание текста сводится к рассказу об эгоисте, его жизни, моральных установках и отношении к окружающему миру. С глобальной ситуацией связано линейное развертывание текста. Если мы говорим, что содержание произведения сводится к человеческой жизни, то линейное развертывание описания совпадает с естественными этапами жизненного пути (рождение, жизнь, смерть): *Он родился... в течение всей своей долгой жизни... на смертном ложе*.

Выявление макроструктуры текста — набора макропропозиций и связывающих их отношений. Опираясь на глобальную пропозицию текста — модель общественного поведения человека, ее осмысление (осуждение) автором, выделим две макроструктуры текста:

- жизнь эгоиста;
- осуждение этой жизни автором.

Особенности лексико-семантических репрезентаций текстовых ситуаций. Связь между макропропозициями осуществлена при помощи расположения текста, соответствующего каждой из них. Чаще всего *moralite* либо предваряет, либо завершает описание, повествование или рассуждение. Здесь мы встречаем семантически закольцованную структуру развертывания текста: в первом предложении — *бич своей семьи*, а в последнем — *безобразии самодовольной, непреклонной, дешево доставшейся добродетели*.

Художественное время и способы его текстового воплощения. В данном произведении ощущение времени сближается с периодом жизненного существования, оно антропологизируется и предстает как время человеческой жизни.

Исходя из этого определяем время произведения как линейное и реальное. Докажем справедливость данного вывода. Основными признаками реального времени, представленными в произведении «Эгоист», являются:

- одномерность: присутствует только один временной план;
- односторонность (от прошлого к настоящему и будущему): *Он родился... в течение всей своей долгой жизни... на смертном ложе*;

- протяженность: употребляются глаголы несовершенного вида;
- однократность: рассказывается только об одном человеке, отличающемся эгоизмом. Это подтверждает и название текста «Эгоист».

Доказательство линейности времени можно провести, руководствуясь утверждением от обратного:

- время не цикличное: речь идет только об одной человеческой жизни, данной в виде перечисления характерных, свойственных герою действий;
- время не разом данное: здесь нет упоминания постоянства явления. Появление будущего времени свидетельствует о необходимости выразить нереальность предполагаемого события. Автор не может сказать, что герой его произведения действительно повторил эти слова на смертном ложе, он только предполагает, а не описывает. Это так называемая ахрония, проспекция, то есть взгляд в предполагаемое будущее.

Время не ускоряется и не замедляется. Оно почти стоит на месте, поскольку мы имеем дело не с повествованием или размышлением, а с описанием.

Художественное пространство и языковые способы его воплощения.

Основными характеристиками пространства, представленного в тексте, являются:

- антропоцентричность — связь с мыслящим субъектом, воспринимающим окружающую среду и осознающим пространство, и с его точкой зрения;
- круговая форма организации пространства, в центре которого находится человек: *он был весь, со всех сторон, снизу и сверху, сзади и спереди, окружен самим собою*. В данном случае человек является и центром своего мира, и всем миром вообще, так как *он вообще никого и ничего не понимает и не принимает*;
- ограниченность пространства — закрытое.

Исходя из перечисленных выше характеристик, можно сделать вывод о том, что в данном произведе-

нии мы встречаемся только с одним литературно-художественным типом пространства — психологическим (замкнутым в сознании субъекта). Точка зрения автора статична, так как нет динамики внутреннего мира героя произведения.

Эмотивное пространство текста

Выявление и характеристика эмотивных смыслов в образе персонажа. «Эгоист» И. С. Тургенева представляет собой эмотивное описание. В нем основная фрагментная эмоция — отвращение к поведению и моральным установкам человека, основной чертой характера которого является эгоизм. Выражение отрицательных эмоций осуществляется в основном лексическими средствами: безжалостный, не заботился, не понимал, не допускал, безукоризненно, безобразие, непреклонный, давить, ростовщичьи проценты, бич, самодовольный, изверг, противный, порок, каменное сердце. Все эти слова, характеризующие главного героя, обладают негативным семантическим оттенком. Отрицательная эмоция поддерживается использованием определенных синтаксических конструкций, дающих читателю возможность оценить не только отношение автора к персонажу, но и вынести собственное суждение о характере главного героя. Этими конструкциями являются предложения, в которых звучат суждения самого героя: *...добро по указу — не добро; что значит прощать? Самому себе прощать... не приходится... С какой стати... прощать другим? Да, я достойный, я нравственный человек!*

Выявление и характеристика эмотивных смыслов в структуре образа автора. В данном произведении описание ведется от третьего лица, то есть от лица автора, поэтому лексика с негативной семантикой, характеризующая главного героя, выявляет и отношение автора к описываемому им человеку. Подтверждается это тем, что авторская позиция эксплицирована в тексте в виде следующих фрагментов:

— Начало текста: *В нем было все нужное для того, чтобы сделаться бичом своей семьи*. Такой номинацией автор словно предвосхищает характер описываемого им человека, намекает на буквальность данного в заглавии определения. Не будь этого предложения, можно было бы предположить, что речь идет о добрейшем или чест-

нейшем человеке: *Он родился здоровым; родился богатым — и в течение всей своей долгой жизни, оставаясь богатым и здоровым, не совершил ни одного проступка, не впал ни в одну ошибку, не обмолвился и не промахнулся ни разу. Он был безукоризненно честен!..*

— Авторские иронические и презрительные замечания: кроме собственной — *столь примерной! — особы. <...> Он пуще всего порицал и преследовал эгоистов и эгоизм! Еще бы! Чужой эгоизм мешал его собственному. <...> Перед судом собственной совести, перед лицом собственного бога — он, это чудо, этот изверг добродетели, возводил очи горе...*

— Стилистические приемы нагнетания эмоции: *не понимал, не допускал ничьей слабости. Он вообще никого и ничего не понимал <...> ничего не дрогнет даже и тогда* (значит его никогда ничего не волновало и не трогало) *в его каменном сердце, — в этом сердце без пятнышка и без трещины.*

— Последняя фраза: *О безобразии самодовольной, непреклонной, дешево доставшейся добродетели — ты едва ли не противней откровенного безобразия порока!* Это абсолютно бесспорная отрицательная эмотивная оценка автора, которую он дает своему персонажу.

Выявление эмоциональной тональности текста. В семантике анализируемого текста доминирует эмоция негативного отношения, даже осуждения и порицания персонажа.

Для текста характерны фрагментные эмоции, конкретизирующие доминантный смысл и репрезентированные в разных типах контекста:

— повествовательный фрагмент: *Он родился здоровым; родился богатым — и в течение всей своей долгой жизни, оставаясь богатым и здоровым, не совершил ни одного проступка, не впал ни в одну ошибку, не обмолвился и не промахнулся ни разу;*

— описательный фрагмент с элементами эмотивных реакций, например: *Не ведая за собой ни малейшей слабости, он не понимал, не допускал*

ничьей слабости. Он вообще никого и ничего не понимал, ибо был весь, со всех сторон, снизу и сверху, сзади и спереди, окружен самим собою;
— риторическое восклицание: *О безобразии самодовольной, непреклонной, дешево доставшейся добродетели — ты едва ли не противней откровенного безобразия порока!*

Функционально-текстовые разновидности эмоций:

— интерпретационно-характерологические эмоции — представлены в большом количестве, поскольку психологический образ персонажа здесь очень конкретен. Чрезвычайно важно, что говорит и думает главный герой;

— изобразительно-жестовые эмоции — представлены в случаях, когда автор приводит слова, описывает мысли или движения своего героя: *Он возводил очи горе и твердым и ясным голосом произносил: «Да, я достойный, я нравственный человек!»;*

— эмоционально-оценочные, например: *В нем было все, чтобы сделаться бичом: здоровый, богатый, честен, давил всех, брал ростовщичьи проценты, безжалостный, не заботился, возмущался, не считал себя эгоистом, порицал и преследовал эгоистов;*

— интенциональные глобально-событийные эмоции: *Он был безукоризненно честен!.. <...> Честность была его капиталом... и он брал с него ростовщичьи проценты. <...> столь примерной! — особы. <...> Еще бы! <...> С какой стати стал бы он прощать другим? <...> О безобразии самодовольной, непреклонной, дешево доставшейся добродетели — ты едва ли не противней откровенного безобразия порока!*

Выявление экстенциональных эмотивных смыслов. Экстенциональные эмотивные смыслы выявлялись с помощью психолингвистического эксперимента, в котором участвовало 20 человек разных возрастных (от 1—3 до 72 лет) и социальных категорий.

Испытуемые должны были определить и сформулировать, используя эмотивную лексику, доминирующие регистровые разновидности эмотивных смыслов,

характерных, на их взгляд, для образов персонажа (вопрос 1) и автора (вопрос 2). Кроме того, им следовало сформулировать собственное эмоциональное отношение к данному текстовому фрагменту (вопрос 3).

В ходе разработки психолингвистического эксперимента была сформулирована рабочая гипотеза: все три ответа должны содержать негативное выражение эмоций читателя. Это частично подтвердилось.

- Эмотивные смыслы, характерные для образа персонажа, были разведены на следующие группы: *самодовольный* (6), *противный* (5), *отталкивающий* (3), *отвратительный* (2), *мерзкий* (1), *гадкий* (1), *самовлюбленный* (1), *святоша* (1). Рабочая гипотеза подтвердилась. Наибольшее количество ответов основано на номинациях, данных в тексте — 55 %.
- Эмотивные смыслы, соответствующие образу автора, были выражены всего тремя словами: *осуждает* (12), *негодует* (5), *издевается* (3). Рабочая гипотеза подтвердилась.
- Эмоциональное отношение читателей не всегда выражалось в четких определениях: *негодование* (5), *пренебрежение* (5), *непонимание* (4), *осуждение* (3), *я не такой* (2), *так жить нельзя!* (1). Рабочая гипотеза подтвердилась на 80 %. В двух случаях встречается ответ: *Я не такой!*, который нельзя отнести к негативной окраске восприятия. Эта реакция может быть обусловлена общей эмоционально-прагматической задачей, которую ставил автор, — заставить читателя взглянуть на себя и оценить свои моральные качества.

Анализ структурной организации текста

Членимость текста

Особенности объемно-прагматического членения текста (см. стр. 415)

Текст разделен автором на 12 абзацев. Можно предположить, что это дробление преследовало целью замедлить восприятие текста. Мы определили, что перед нами текст-описание, эмотивно нагруженный и ставящий перед читателем задачу саморефлексии и сравнения своих моральных качеств с моральными

качествами персонажа. Границы ССЦ не совпадают с границами абзацев и с порядком расположения текста. Этот художественный прием используется для того, чтобы скрыть последовательность этапов описания и создать цельную психологическую картину, впечатление читателя, подготовить его к заключительному риторическому восклицанию.

Авторский текст (12 абзацев)

В нем было все нужное для того, чтобы сделаться бичом своей семьи.

Он родился здоровым; родился богатым — и в течение всей своей долгой жизни, оставаясь богатым и здоровым, не совершил ни одного проступка, не впадал ни в одну ошибку, не обмолвился и не промахнулся ни разу.

Он был безукоризненно честен!.. И гордый сознанием своей честности, давил ею всех: родных, друзей, знакомых.

Честность была его капиталом... и он брал с него ростовщичьи проценты.

Честность давала ему право быть безжалостным и не делать неуканного добра; и он был безжалостным — и не делал добра... потому что добро по указу — не добро.

Он никогда не заботился ни о ком, кроме собственной — столь примерной! — особы, и искренно возмущался, если и другие также старательно не заботились о ней!

Выделение ССЦ, не совпадающих с границами абзацев и нарушающих последовательность расположения текста

1. В нем было все нужное для того, чтобы сделаться бичом своей семьи.

2. ³ Он родился здоровым; родился богатым — и в течение всей своей долгой жизни, оставаясь богатым и здоровым, не совершил ни одного проступка, не впадал ни в одну ошибку, не обмолвился и не промахнулся ни разу.

3. ² Он был безукоризненно честен!.. И гордый сознанием своей честности, давил ею всех: родных, друзей, знакомых. ² Честность была его капиталом... и он брал с него ростовщичьи проценты. Честность давала ему право быть безжалостным и не делать неуканного добра; ⁴ потому что добро по указу — не добро.

4. и он был безжалостным — и не делал добра... ³ ² Он никогда не заботился ни о ком, кроме собственной — столь примерной! — особы, и ис-

³ ² — начало нового абзаца.

И в то же время он не считал себя эгоистом — и пуще всего порицал и преследовал эгоистов и эгоизм! Еще бы! Чужой эгоизм мешал его собственному.

Не ведая за собой ни малейшей слабости, он не понимал, не допускал ничьей слабости. Он вообще никого и ничего не понимал, ибо был весь, со всех сторон, снизу и сверху, сзади и спереди, окружен самим собою.

Он даже не понимал: что значит прощать? Самому себе прощать ему не приходилось... С какой стати стал бы он прощать другим?

Перед судом собственной совести, перед лицом собственного бога — он, это чудо, этот изверг добродетели, возводил очи горе и твердым и ясным голосом произносил: «Да, я достойный, я нравственный человек!»

Он повторит эти слова на смертном ложе — и ничего не дрогнет даже и тогда в его каменном сердце, — в этом сердце без пятнышка и без трещины.

О безобразии самодовольной, непреклонной, дешево доставшейся добродетели — ты едва ли не противней откровенного безобразия порока!

кренно возмущался, если и другие также старательно не заботились о ней! <5> Z он не понимал, не допускал ничьей слабости. Он вообще никого и ничего не понимал <5> Он даже не понимал: что значит прощать? Самому себе прощать ему не приходилось... С какой стати стал бы он прощать другим?

5. Z И в то же время он не считал себя эгоистом — и пуще всего порицал и преследовал эгоистов и эгоизм! Еще бы! Чужой эгоизм мешал его собственному. Не ведая за собой ни малейшей слабости, он <4> никого и ничего не понимал, ибо был весь, со всех сторон, снизу и сверху, сзади и спереди, окружен самим собою.

6. Z Перед судом собственной совести, перед лицом собственного бога — он, это чудо, этот изверг добродетели, возводил очи горе и твердым и ясным голосом произносил: «Да, я достойный, я нравственный человек!» Z Он повторит эти слова на смертном ложе — и ничего не дрогнет даже и тогда в его каменном сердце, — в этом сердце без пятнышка и без трещины.

7. Z О безобразии самодовольной, непреклонной, дешево доставшейся добродетели — ты едва ли не противней откровенного безобразия порока!

- 4) отношение персонажа к окружающим (внешние проявления);
- 5) отношение персонажа к себе (внешние проявления);
- 6) отношение персонажа к себе (внутренний мир героя);
- 7) развязка (moralite) — риторическое восклицание.

— Описание внутреннего композиционного устройства ССЦ: все 7 ССЦ текста имеют смысловую завершенность. Каждое из 3–6 ССЦ отличаются друг от друга определенным набором лексических и синтаксических единиц, противопоставлены семантически (повторяют те же смыслы и разрабатывают одну микротему) и имеют зачинно-заключительные рамки.

Контекстно-вариативное членение текста

— Выявление и характеристика представленных в тексте композиционно-речевых форм авторской речи (описание, повествование, рассуждение). Доминантной формой композиционно-речевой формы авторской речи является описание с вкраплением повествования (В нем было все нужное для того, чтобы сделаться бичом своей семьи. Он родился здоровым; родился богатым — и в течение всей своей долгой жизни, оставаясь богатым и здоровым, не совершил ни одного проступка, не впал ни в одну ошибку, не обмолвился и не промахнулся ни разу. Он был безукоризненно честен!..) и рассуждения (О безобразии самодовольной, непреклонной, дешево доставшейся добродетели — ты едва ли не противней откровенного безобразия порока!).

— Характеристика используемых в тексте способов репрезентации чужой речи (полилог, диалог, монолог, конструкции с прямой, косвенной и несобственно-прямой речью, поток сознания, внутренний монолог, текстовые вкрапления с внутренней речью). В тексте используются следующие способы репрезентации чужой речи: — конструкция с прямой речью: *Перед судом собственной совести <...> он <...> произносил: «Да, я достойный, я нравственный человек!»;*

Структурно-смысловое членение текста

— Выявление ССЦ: текст состоит из 7 ССЦ:

- 1) завязка;
- 2) объективные сведения о персонаже;
- 3) отношение персонажа к окружающим (внутренний мир героя);

- текстовые вкрапления с внутренней авторской речью: не заботился ни о ком, кроме собственной — столь примерной! — особы; преследовал эгоистов и эгоизм! Еще бы! Чужой эгоизм мешал его собственному. К этой же группе относятся случаи авторских риторических вопросов и восклицаний: С какой стати стал бы он прощать другим? О безобразии самодовольной, непреклонной, дешево доставшейся добродетели — ты едва ли не противней откровенного безобразия порока!

Связность текста

Текстообразующие логико-семантические связи

Все разновидности этого рода связей построены на повторе информации, осуществляемом на разных участках текстового пространства, в различном объеме и различными средствами:

- полный тождественный повтор: Он родился **здоровым**; **родился богатым** — и <...> **оставаясь богатым и здоровым** <...>; **Честность** была его капиталом <...> **Честность** давала ему право; **Честность** давала ему право быть **безжалостным и не делать** неуказного добра; и он был **безжалостным** — и не делал добра...; Не ведая за собой <...> **слабости**, он не понимал... <...> **ничьей слабости**. Он вообще никого и ничего не понимал. Он даже не понимал... <...>...что значит **прощать**? Самому себе **прощать** ему не приходилось... С какой стати стал бы он **прощать** другим?; **Перед судом собственной совести**, перед лицом **собственного бога**; его **каменном сердце**, — в этом **сердце** без пятнышка и без трещины;
- частичный лексико-семантический повтор: **честен** — **честность**, **эгоист** — **эгоизм**, **добро** — **добродетель**, **сам** — **самодовольный** и т. д.;
- тематический повтор: в данном тексте сближаются слова, относящиеся к одной тематической группе и содержащие семы, указывающие на отношение предмета, действия, процесса, лица и т. д. к предмету, действию, процессу, лицу и т. д.: семья, **здоровый**, **жизнь**, **проступок**, **ошибка**, **промахнуться**, **гордый**, **сознание**, **род-**

- ной**, **грузья**, **знакомые**, **честность**, **безжалостный**, **особа**, **эгоист**, **порицать**, **понимать**, **прощать**, **суд**, **лицо**, **очи**, **голос**, **сердце**;
- синонимический повтор (как полные, так и контекстуальные синонимы): **проступок** — **ошибка**, **обмолвиться** — **промахнуться**, **возмущаться** — **порицать** — **преследовать**, **не понимать** — **не допускать**, **чужо** — **изверг**, **достойный** — **нравственный**, **каменное сердце** — **сердце без пятнышка и без трещины**;
- дейктический повтор: **Да, я достойный, я нравственный человек! Он повторит эти слова**. Приведенный выше стык предложений является единственным случаем дейктического повтора. Больше в тексте нет функциональных замен дейктическими словами. Автор сознательно повторяет фразы, чтобы сгустить впечатление читателя. Дейктическое слово **он** играет в тексте не заместительную, а смыслообразующую роль. Автор сознательно не указывает имени и социального статуса персонажа, обращая внимание читателя на основную черту характера этого человека, не отвлекаясь на неважные для описания характеристики;
- универсальные логико-смысловые отношения, выступающие как средство связности текста, выражены в употреблении союзов. В данном тексте употребляется только союз **и** (7 раз в роли средства связности текста). Это объясняется стремлением автора к нагнетанию эмоции неприязни к персонажу.

Текстообразующие грамматические средства связи

- Согласование грамматической семантики глаголов, их видовременных характеристик. В тексте употребляются глаголы прошедшего времени несовершенного вида.
- Употребление деепричастных оборотов: **В течение всей своей долгой жизни, оставаясь богатым и здоровым, не совершил ни одного проступка**; **Не ведая за собой ни малейшей слабости, он не понимал**.
- Синтаксический параллелизм: **он родился здоровым, он был честен, он не заботился, он не**

считал, он не понимал, он возводил очи горе; право быть безжалостным и не делать неуказного добра — был безжалостным — и не делал добра и т. д.

Анализ коммуникативной организации текста

Характеристика коммуникативного регистра текста и его фрагментов

В тексте преобладает генеритивный регистр (обобщение, осмысление информации, соотнесение ее с жизненным опытом, проецирование ее на общечеловеческое время за темпоральными рамками данного текста). Последний абзац текста выполнен в реактивном регистре (реактивно-оценочная функция).

Характеристика наиболее часто используемых в тексте тема-рематических структур

В тексте доминирует веерная тема-рематическая структура, где темой является слово *он*, а ремы только конкретизируют, описывают или характеризуют *его*. Встречаются также автономные тема-рематические текстовые структуры.

Анализ текстовых рематических доминант

В тексте присутствует комбинированная качествен-но-импрессивная рематическая доминанта.

Приемы актуализации смысла

Своеобразие выбора лексических единиц и используемых лексических категорий

В тексте использованы обычные лексические средства и категории. Выделить можно следующие особенности:

- употреблено словосочетание *ростовщицы проценты*, которое маркирует экстралингвистический параметр — время написания текста (XIX век);
- используется большое количество средств, направленных на отражение категории отрицательного. Это лексемы с негативной семантикой и отрицательные приставки, частицы, предлоги и местоимения: *не совершил ни одного проступка, безукоризненно, безжалостным, безобразие, ни малейшей, не понимал, ничьей, никого, ничего, без пятнышка, без трещины* и т. д.

Частотность повторяющихся синтаксических структур

Описательная часть текста выстроена с использованием только одной синтаксической структуры: N1Vf. Это обусловлено типом тема-рематической доминанты.

Особенности порядка слов

В тексте используется только прямой порядок слов.

Использование в тексте образных средств и стилистических приемов

К образным средствам и стилистическим приемам, использованным в данном тексте, можно отнести:

- уточняющие конструкции: *давил [честностью] всех: родных, грузей, знакомых; не заботился ни о ком, кроме собственной — столь примерной! — особы; Он даже не понимал: что значит прощать? Самому себе прощать ему не приходилось... он, это чудо, этот изверг добродетели.*

— риторические вопросы и восклицания.

Обобщение результатов

Итак, лингвистический анализ стихотворения в прозе И. С. Тургенева «Эгоист» показал, что все используемые в нем языковые средства нацелены на раскрытие замысла автора произведения — создать текст-описание, эмотивно нагруженный и ставящий перед читателем задачу саморефлексии и сравнения своих моральных качеств с моральными качествами персонажа.

Е. Холстинина

В. Набоков. КРАСАВИЦА

Текст В. Набокова выдержан в художественном стиле повествования. Семантическое пространство рассказа неоднозначно по своей структуре. Можно выделить несколько тем. Первой и доминирующей темой является тема жизни-судьбы. Это доказывает то, что текст представляет собой стилизацию под биографию, которая также сочетается с философской проблематикой. Тема жизни-судьбы поддерживается следующим лексическим окружением: *родилась; она с детства слыла красавицей; детство; все было в полном*

согласии с эпохой; в 1919 году перед нами взрослая барышня; а была в ее жизни пора, — на исходе 16-го года; некоторое время, натворило бы...нанесло бы... Но как-то ничего из этого не вышло, — все было как-то не так, зря...; но вот жизнь потемнела; так дотянула до тридцати лет; в нее самое никто не влюблялся; усталость; ненависть; привычной; терзалась; кое-чего ей не доставало; судьба и др.

Перед нами изображена жизнь, в которой не реализуется красота. Женщина красива, но красота не приносит ей счастья. Красота становится символом чего-то произошедшего, потерянного, бессмысленного и тупикового. Героине все предвещало прекрасное будущее, но финал оказался более чем прозаичным. В этом заключается трагедия жизни-судьбы многих русских эмигрантов. Таким образом, тема жизни-судьбы пересекается с темой нереализованной красоты или сломанной судьбы.

Третьей и логически связанной с темой жизни-судьбы является тема времени. Ядро этого семантического поля — категория времени. Контекстуально эта категория поддерживается следующими компонентами: *детство, воспоминание, эпоха, год, взрослая, жизнь, пора, лето, время, поколение, лета, день, прошлое, накануне, ночь, утро, завтрак, вечно, числительные (1900 год, 1919 год, шестнадцатого года, 1926 года, тридцать лет)*, глаголы прошедшего времени (*родилась, повелось, было, говорила, случалось*).

Рассмотрим позицию субъекта, связанную с концептом времени. В этой позиции используется следующий ряд слов: *Ольга Алексеевна, девочка, у нас, детство, запас воспоминаний, у нее, все, мать, все это, барышня, ее, гимназиста, студента, обаяние, она, он, тончик, спрос, глаза, нее, никто, хам, жизнь, что-то, отец, красавица, волосы, костюму, руки, внутренности, усталость, надежды, усталость, солнце, Верочка, подруга, судьба, тебе, матушка, сваха, муж, Форсман, нос, его, дурь, сама, ей, оба, они, мне, моей, стрела*. В позиции субъекта доминируют формы личного местоимения 3-го лица единственного и множественного числа, а на второе место можно поставить имена собственные.

Позицию предиката занимают глагольные формы прошедшего времени, имеющие как в плане выражения, так и в плане содержания временное значение:

родилась, слыла, было, повелось, прошло, умерла, расстреляли, была, не вышло, говорила, не бывала, случалось, писала, проживала, дотянула, умерла и др.

Позиция причины связана с тем, что речь идет о жизненной истории конкретного субъекта, связанного с судьбой целого поколения. Позиция проявления времени заполняется описанием календарного времени, его течением и вместе с тем изменением субъекта и его жизни. Образной характеристикой времени является выход в философский подтекст, выраженный образами судьбы и стрелы.

Ближайшей периферией семантического поля можно считать совмещенную репрезентацию, выраженную в форме жизни-судьбы. Любопытно, что категория времени, будучи связанной с категорией судьбы, представляет жизнь с точки зрения рационального. Именно время разбивает человеческую жизнь на года, на возрасты. И если смотреть на описание жизни героини через призму времени, то создается впечатление о жизни, как о тяжелой ноше. Понятие же судьбы противопоставляется времени иррациональным взглядом на жизнь, только судьба и случай способны менять временную предопределенность. Часто судьба помогает человеку переделать себя и свою жизнь, поскольку судьба — это и рождение, и смерть.

Дальнейшей периферией является образ стрелы, стремящейся попасть в цель. Данный образ относится к ключевой метафоре текста, необходимой для понимания рассказа.

Анализ *генотативного пространства* текста показал, что его макроструктура представляет собой жизнеописание главной героини Ольги Алексеевны с заострением внимания на отдельных годах, обрисовкой внешнего облика героини и ее занятий. Микроситуации в событийной структуре строятся на выделении черт внешности героини и того, что с ней происходит в тот или иной момент жизни. Наиболее полно развернута ситуация роковой встречи, которая перевернула жизнь главной героини. История Ольги Алексеевны излагается в прошедшем времени, доминируют глагольные формы прошедшего времени, используются числительные, выполняющие роль документального фактического материала. В тексте постоянно ощущается присут-

ствие авторской оценки, колеблющейся от сочувственно-трагической до иронической тональности. Именно авторская оценка определяет колорит эпитетов, использование легких зарисовок или ярких мазков в воссоздании внешнего и внутреннего портрета главной героини рассказа.

Художественное пространство в тексте представлено географически: Россия, Берлин, пансион на Аугсбургерштрассе. Замечательно, что постепенно в процессе повествования пространство все более локализуется: от *натопленных комнат у Зотовых, другой улицы, дамского клуба, дачи* — до *комнаты*. Пространство сужается, доходит до закрытого, добавляется, что следующим летом Ольга Алексеевна умирает при родах, и на этом рассказ заканчивается. Возникает ощущение того, что вместе с уменьшением пространства сама жизнь превращается в некую точку и затем исчезает.

Психологическое пространство также присутствует в данном тексте, но оно определяется через внешнее описание героини, детали одежды, реплики, поведение. Чаще всего внутреннее состояние отражается с помощью динамики, параллелизма синтаксических конструкций: *Но вот жизнь потемнела; Отец умер, она переехала на другую улицу; перестала бывать у знакомых; вязала шапочки... так дотянула до тридцати лет;* через детали портрета: *Это была теперь все та же красавица с очаровательным разрезом широко расставленных глаз и той редчайшей линией губ... Но волосы потеряли лоск, были плохо подстрижены, черному костюму пошел четвертый год... Теперь, когда в сумке шелковые внутренности были изограны (по крайней мере всегда была надежда найти беглый грош); теперь, когда такая усталость; теперь, когда, надевая единственные башмаки, она заставляла себя не думать об их подошвах... теперь, когда не было ни малейшей надежды вернуться в Россию, — а ненависть сделала столь привычной.* Описательные конструкции внешнего облика героини постепенно начинают выполнять функцию отражения внутренней жизни Ольги Алексеевны.

Кроме того, пространство представлено и предметно: *улица; там, где часы; дамский клуб; диван в углу; комната; телефонная будка.*

Таким образом, можно сказать, что художественное пространство служит канвой основного содержания, главное место в котором занимает тема жизни-судьбы.

Категория пространства тесно связана с категорией времени. Поскольку текст построен по принципу биографии, время представлено в нем линейно и отличается напряженной динамикой развития. Автор фокусирует наше внимание на отдельных этапах жизни главной героини: 1900-й год — год рождения, 1919-й год — выезд из России, 1926-й год — жизнь в пансионе, тридцать лет. Перед читателем разворачивается экскурс календарного времени жизни Ольги Алексеевны. Временное пространство в тексте немыслимо без параллельно выстраивающихся портретных зарисовок: *1900 год... Бледная девочка в белой матроске с косым пробором в каштановых волосах и такими веселыми глазами; 1919 год... перед нами взрослая барышня, с большим бледным лицом, перестаравшимся в смысле правильности, но все-таки очень красивым ...*

Вызывает интерес тот факт, что как и географическое пространство, временное пространство постепенно от фиксирования более крупных временных промежутков тяготеет к выделению мелких единиц времени: от детства, года, эпохи следует к ночи, утру, завтраку, накануне, но потом идет возврат к вечности.

Важной особенностью временной организации текста является временное сжатие или сгущение, которое может себя обнаруживать и на уровне предложения: *Все было в полном согласии с эпохой: мать умерла от тифа, брата расстреляли...* Для временного пространства характерны скачки от одного года к другому, образуя пробелы или нарушения временного порядка (переход от 1919 года к воспоминанию о шестнадцатилетии героини). Используется прием растяжения времени через описание героини и того, чем она занимается.

Бесспорно, что временной стержень рассказа организует текст, дает ему биографическую форму, объясняет преобладание глаголов прошедшего времени, лексики с временным значением, образует островки, которые заключают в себе динамику портретно-психологической эволюции главной героини. В единстве и

временной и пространственной планы текста дробят и структурируют повествование, создавая тем самым хронику жизни Ольги Алексеевны.

Эмотивное пространство текста представлено набором диктальных смыслов, репрезентирующихся в образах персонажей. По степени развертываемости в тексте можно выделить фразовые эмотивные смыслы: *Пошли в кинемоньку; Вчера ходили в дилю; Не котлеты, а мрак; Кого-то нет, кого-то жаль; Или сдавленным голосом/ с нагсагой: «Гас-пада офицеры»; Это же хамы; фрагментные, которые выражены в форме эмотивного описания: ...она лениво танцевала фокстрот под граммофон, передвигая не без изящества глинную ляжку, держа на отлете докуренную папиросу... Как прелестно, как многозначительно, бывало, поднимала она к губам бокал за тайное здоровье третьего лица, — сквозь ресницы глядя на доверившегося ей. Как любила в углу на диване обсуждать с тем или с другим чьи-нибудь сердечные обстоятельства, колебание шансов, вероятность объяснения...; ее муж, пожилой балтиец, — обритая голова, монокль; ... и лучше умолчим о состоянии чулок и др.; эмотивного повествования: Все было в полном согласии с эпохой: мать умерла от тифа, брата расстреляли, — готовые формулы, конечно, надоевший говорок, — а ведь все это было, было, иначе не скажешь, — нечего нос воротить и др.*

Кроме фразовых и фрагментных эмотивных смыслов, выделяются общетекстовые эмоции: *...Одним словом: особенное обаяние, которое, продержись оно еще некоторое время, натворило бы... нанесло бы... Но как-то ничего из этого не вышло, — все было как-то не так, зря, цветы, которые лень поставить в воду; прогулки в сумерках то с этим, то с тем; тупики поцелуев.*

По функции в тексте среди эмотивных смыслов можно особенно отметить интерпретационно-жестовые и оценочные: *Он служил в каком-то оптимистическом предприятии; славился порядочностью, добротой; был не дурак выпить; Она прибавила маленькую подобность, и Верочка покатила со смеху; и др.*

Авторская эмоция связана с общетекстовой авторской оценкой и проявляется прямо через систему эпитетов, отбор деталей описания и характеристик. Интенциональные эмоции и экстенциональные эмотивные

смыслы данного текста скорее всего совпадают, они определяют сочувственно-ироничную тональность повествования.

Структурная организация рассказа В. Набокова соответствует биографическому тексту. Спецификой данного произведения является отсутствие развернутого вступления. Сжатость, лаконичность — вот особенность набоковского повествования. В первом же предложении текста заявлено имя главной героини, год ее рождения, социальное положение и то, что далее будет рассказываться о ее жизни.

Основная часть повествования представляет собой портретные зарисовки, описание вещей, предметов, перечисление жестов, поступков и рода занятий. Кульминационным моментом можно считать встречу Ольги Алексеевны со своей подругой Верочкой. Авторское повествование заканчивается тем, что сообщается о смерти героини следующим летом. На этом автор не ставит точку, а добавляет философское рассуждение, взятое им из своей любимой сказки и приведенное в форме цитаты: *Какая стрела летит вечно? — Стрела, попавшая в цель. Это рассуждение становится ключевым выводом рассказа.*

Репрезентация чужой речи осуществляется через цитатные вкрапления говорящих субъектов: *произнося «шанс», «ау»; Пошли в кинемоньку; Вчера ходили в дилю; Не котлеты, а мрак и др.* Цитатные зарисовки характеризуют не только говорящего, но и атмосферу времени, поколение. Чужая речь подается через форму прямой речи: *Нет, матушка, годы не те, — отвечала Ольга Алексеевна, — да кроме того...* Автором используются конструкции косвенной речи: *Она накинулась на Ольгу Алексеевну, умоляя ее приехать к ним на дачу, говоря, что это судьба, что это замечательно, и как тебе живется, и много ли поклонников; Форсман в синем купальном халате сел рядом с ней и, кашлянув, спросил, согласна ли она стать его супругой — так и сказал: «супругой».*

В тексте преобладает композиционно-речевая форма авторской речи — повествование с элементами описания: *Бледная девочка в белой матроске с косым пробором в каштановых волосах и такими веселыми*

глазами, что ее все целовали в глаза, она с детства слыла красавицей: чистота профиля, выражение сложенных губ, шелковистость косы, доходившей до спинной впадинки, — все это и в самом деле было очаровательно. Повествование характеризуется передачей динамики событий, используются активные предикаты, доминируют глаголы прошедшего времени: *Но вот жизнь потемнела; что-то кончилось, уже вставали, чтобы уходить... Как скоро! Отец умер; она переехала на другую улицу; перестала бывать у знакомых; вязала шапочки и давала дешевые уроки французского языка в каком-то дамском клубе; так дотянула до тридцати лет.* Повествование и описание располагаются в тексте всегда по соседству, плавно перетекая одно в другое: *Лет шесть, то есть до 1926 года, она проживала в пансионе на Аугсбургерштрассе (там, где часы) вместе со своим отцом, плечистым, бровастым, желтым стариком, на тонких ногах в узеньких брючках...*

Автором включаются в текст и элементы рассуждения, которые можно наблюдать в начале и в конце повествования: *...Одним словом: особенное обаяние, которое, продержись оно еще некоторое время, натворило бы... нанесло бы... Но как-то не так, зря; Это все. То есть, может быть, и имеется какое-нибудь продолжение, но мне оно неизвестно, и в таких случаях вместо того, чтобы теряться в догадках, повторяю за веселым королем из моей любимой сказки: Какая стрела летит вечно? — Стрела, попавшая в цель.* В рассуждениях автор пытается проанализировать и сопоставить то, что происходит с героиней, с тем, что могло бы произойти. Рассуждения содержат философский подтекст, необходимый для понимания авторской идеи.

Особенностью объемно-прагматического членения текста является выделение абзацев. Абзацы логически разбивают текст по ходу повествования. Именно абзацы графически выделяют содержательные составляющие текста.

В структурно-смысловом членении текста можно указать на микротему, которая формально представлена ССЦ, объединяющим два абзаца. В ССЦ повествуется о встрече главной героини и ее роковых последствиях. С одной стороны, данная микротема вписывается в логику жизнеописания, но, с другой стороны,

детально рассматривает один случай в небольшом промежутке времени. Перелом в судьбе, изменение облика, внутренние переживания, ожидание событий и печальный финал образуют отдельное повествование, логически связанное с общим течением событий в рассказе.

Анализ связности текста показывает доминанту в тексте глаголов прошедшего времени совершенного вида: *набралось, потемнела, отказался, перестала, потеряли* и др. Синтаксический параллелизм наблюдается в активном употреблении параллельных синтаксических конструкций внутри БСП: *трещали сверчки, качались ветви, изредка падало с тугим стуком яблоко, и луна делала гимнастику на белой стене курятника.*

В рассказе доминируют СП с однородными и обособленными определениями, приложениями: *С жуткой легкостью, свойственной всем русским барышням ее поколения, она писала — патристические, шуточные, какие угодно — стихи. Приехал на неделю погостить Форсман, русский немец, состоятельный вдовец, спортсмен, автор охотничьих книг... и др.* Обособленные определения присоединяются к предикативной основе с помощью подчинительного союза *который*: *...и той редчайшей линией губ, в которой как бы уже заключена вся геометрия улыбки; запомнился хам, который на благотворительном балу залапал ее; Ольга Алексеевна, о которой сейчас будет идти речь, и др.*

Предложения часто осложнены деепричастными оборотами или одиночными деепричастиями: *...Однажды, едва не сбив с ног, из телефонной будки вихрем вымахнула Верочка; Она накинута на Ольгу Алексеевну, умоляя ее приехать к ним на дачу, говоря, что это судьба; ...Верочка продолжала уговаривать ее, дергая терьера, вертась... и др.* В предложениях встречаются вставные конструкции, вводные слова: *...и когда речь заходила о бывшей России (Верочка старалась заставить ее блеснуть прошлым); ...она проживала в пансионе... (там, где часы); Теперь, когда в сумке шелковые внутренности были так изограны (по крайней мере всегда была надежда найти беглый грош); случалось; бывало и др.* Предложения отличаются объемом, занимают иногда целый абзац: *Теперь, когда в сумке...*

На уровне предложения выделяются бессоюзная и союзная синтаксические связи. В тексте наиболее распространены БСП, части которого отделяются запятыми или точкой с запятой, тире с запятой и двоеточием: *Среди ночи перебив сонмище сонных мух в низкой комнате и так накурившись, что уже не могла затягиваться, Ольга Алексеевна, в раздражении, в тоске, ненавидя себя и всех, вышла в сад; там трещали сверчки, качались ветви, изредка падало с тугим стуком яблоко, и луна делала гимнастику на белой стене курятника.* В СП автор любит использовать повторяющиеся союзы в начале конструкций: *теперь, когда, как.*

Среди видов логико-семантической связи можно выделить дейктический повтор, выраженный с помощью форм местоимений: *она, у нее, ее, ей, та.* Антонимический повтор наблюдается в описании портрета главной героини: *Это была теперь все та же красавица... Но волосы потеряли лоск, были плохо подстрижены, черному костюму пошел четвертый год...* Частичный лексико-семантический повтор отметим на примере лексемы, заявленной в названии рассказа: *красавица, красивым, настоящая русская красота.* Тематическим повтором слову *красота* будут служить следующие лексемы: *очаровательно, обаяние, изящество, прелестно.*

Коммуникативная организация текста характеризуется преобладанием информативного регистра, поскольку автор сообщает историю жизни другого субъекта, говорит о том, что было в прошлом, грамматической доминантой является глагол прошедшего времени, а типом контекстно-вариативного членения повествование. Тема-рематическая структура данного текста — веерного типа, так как тема заявлена в самом начале текста и остается неизменной на всем его протяжении. Тематическая прогрессия основывается на местоименном повторе, на обозначении имени собственного: *Ольга Алексеевна, она, у нее, та, красавица.* Рематическая доминанта анализируемого рассказа имеет комбинированный тип, поскольку образует предметно-динамическую доминанту.

В тексте В. Набокова можно выделить следующие доминанты: во-первых, синтаксическая доминанта, которая представлена БСП, большим количеством полупредикативных конструкций, выраженных причаст-

ными и деепричастными оборотами: *Отец умер; она переехала на другую улицу; перестала бывать у знакомых; вязала шапочки и давала дешевые уроки французского языка в каком-то дамском клубе; так дотянула до тридцати лет. У Зотовых в жарко натопленных комнатах она лениво танцевала фокстрот под граммофон, передвигая не без изящества глиняную ляжку, держа на отлете докуренную папиросу и, когда глазами находила вращающуюся от музыки пепельницу, совала туда окурок, не останавливаясь.* Особенностью синтаксической доминанты данного текста является объемность предложений, которые могут достигать размера абзаца: *Теперь, когда в сумке шелковые внутренности были так изограны (по крайней мере всегда была надежда найти беглый грош); теперь, когда такая усталость; теперь, когда, надевая единственные башмаки, она заставляла себя не думать об их погосвах, точно так же как, входя наперекор чести в табачную давку, запрещала себе думать, сколько уже там задолжала; теперь, когда не было ни малейшей надежды вернуться в Россию, а — ненависть сделалась столь привычной, что почти перестала быть грехом; теперь, когда солнце зашло за трубу, — Ольга Алексеевна терзалась иногда роскошью каких-то реклам, написанных слюной Тантала, воображая себя богатой, вон в том платье, набросанном при помощи трех-четырёх наглых линий, на той палубе, под той пальмой, у балюстрады белой террасы.*

Во-вторых, пунктуационно доминирует использование таких знаков как точка с запятой, тире, запятая и тире. Данные средства пунктуации применяются в БСП.

В-третьих, стилиевой особенностью авторского повествования является умение с помощью отдельных штрихов создать портрет или характеристику героя: *...отцом плечистым, бровастым, желтоусым стариком, на тонких ногах в узеньких брючках, ...славился порядочностью, добротой; был не дурак выпить.* Автор использует прилагательные, сочетание прилагательных и существительных в качестве определений. Привлекает внимание избирательный, конкретный и порой лаконичный характер определений: *...пожилой балтиец, — обритая голова, монокль. Приехал на неделю*

некто Форсман, русский немец, состоятельный вдовец, спортсмен, автор охотничьих книг. ... У него был крупный, крепкий нос, с тончайшей розовой венкой на высокой горбинке.

Итак, можно сделать следующий вывод. Текст представляет собой завершенное художественное произведение. Стилизация под биографическую форму удачно реализуется на лексическом, морфологическом и синтаксическом уровнях. Автор мастерски обрисовывает контур времени, поколения, судьбы, портретов и характеров в рамках миниатюрного рассказа. Содержание текста имеет несколько уровней прочтения. Самый важный из них находится в философском подтексте рассказа. Авторская философия завуалирована ироничной тональностью текста, но чувствуется на всем его протяжении. Гармоничное сочетание иронии и сочувствия ненавязчиво воздействуют на читателя, заставляя его задуматься и проникнуться проблемой не в историческом масштабе, а с точки зрения трагедии человека, отдельной личности в истории.

И. Черняк

В. Пелевин. ЗИГМУНД В КАФЕ

Текст принадлежит к художественному стилю, выполнен в жанре рассказа, хотя по структуре сцен, свойствам персонажей, качеству реплик, эмоциональной насыщенности приближается к драматургии.

Анализ семантического пространства

Концептуальное пространство

Ключевые слова: *холодная зима, промахнулся, пробормотал, ни разу не было, на редкость тихо, странная форма, все время рушилась, темно, перегорела, пустой стол, скелет рыбы, банальное, мертвые, каменное лицо.*

Базовый концепт — «разрушение». Базовый концепт поддерживается эпиграфом и названием текста. Эпиграф содержит игру смыслов, выстроенную на переплетении фактической информации и подтекста, связанного с базовым концептом (образ истуканов с гладкими каменными лицами, лабиринты трещин и

пустот, где селятся птицы, — это реализация концепта смерти, разрушения). Название текста создает эффект неожиданности: в связи с именем Зигмунд у читателя возникают конкретные ассоциации из области культуры, которые *разрушаются* в процессе «узнавания», «расшифровки» образа.

Позиция субъекта: он (функция наблюдателя), *господин с бакенбардами и дама с высоким шиньоном, дети, официант и хозяйка*. Текст характеризуется сложной субъектной организацией. Характеристики субъектной организации: 1) полярность (с одной стороны — наблюдатель, с другой — все остальные действующие субъекты; следует заметить, что наблюдатель — единственный персонаж, у которого есть собственное имя); 2) бинарность (все субъекты организованы попарно: дама и господин, девочка и мальчик, хозяйка и официант, попугай и чучело птицы. Так как мы наблюдаем процесс разрушения не на уровне единичных героев, а в каждой паре субъектов, можно говорить об эффекте двойничества: каждая пара дублирует другую); 3) структурированность (все субъекты объединяются в макросубъект — мир, который разрушается. Таким образом, центральным субъектом в тексте оказывается мир в целом).

Позиция предиката замещается «бытийными» (*жить, не было, появилась, располагалась*) и экспрессивными (*глотал, возились, попытался, звякая*) глаголами.

Атрибутивные позиции: 1) образ действия и качество — самая большая группа (*укоризненно, расстроенная, полуспущенный, довольно странной формы и др.*); 2) качество с точки зрения временной соотношенности (*на его памяти ни разу, каждый раз, вдруг, на редкость*); 3) мера и степень проявления признака (*такой, не очень, темней, чем в остальных углах, чуть-чуть*); 4) причина (*отчего-то*).

Периферия поля. Система образов, сопряженных с концептом разрушения, богата: *холодная зима, угрожающий длинный острый зонт, игрушечный дом* (в обоих случаях — модель мира), который строит мальчик (*довольно странной формы, постройка все время рушилась*), все детские игрушки (*растрепанные куклы, бесформенные куски разноцветного пластилина*), перегоревшая лампочка, разъезжающаяся лестница, ске-

лет рыбы, пустой стол, чучело канарейки и т. п. Нам представляются наиболее интересными образы, связанные с детьми. Образ ребенка в любом художественном тексте имеет символическое значение. То, что детские игрушки оказываются сломанными, бесформенными, а сами дети не только относятся ко всему без *особого интереса* и вяло, но становятся причиной разрушения (девочка, мешающая играть брату; мальчик, который создает изначально обреченные на разрушение постройки), наполняет образы совершенно особым, глобальным смыслом.

Лексема «разрушение», приведенная в словарной статье в связи с лексемой «разрушить» («ломаю, уничтожить, превратить в развалины» — см.: Ожегов, 1982), не рассматривается как самостоятельная словарная дефиниция. Если при анализе исходить из семантики глагола «разрушить», то можно сделать следующий вывод: как процесс разрушения, так и его результат (оба значения представлены в тексте) должны сопровождаться позицией активного деятеля. Однако в тексте лексема наполняется иным, субъективно-авторским значением: разрушение становится постоянной характеристикой мира, не имеющей ни активного субъекта действия (*Долгое время никого не появлялось*), ни рационального объяснения (реализация позиции причины — *отчего-то*).

Денотативное пространство

Мир как целое становится наиболее значимой для автора категорией. Характеристика мира — главная задача текста. Выделяются следующие макропропозиции:

1. В рамках экспозиции: *холодная зима; Долгое время никого не появлялось, и Зигмунд успел впасть в легкую старческую дремоту.*
2. Приход дамы с господином.
3. Дети.
4. Дама с господином за столом.
5. Перегоревшая лампочка.
6. Дама с господином за столом.
7. «Дымовая конструкция».
8. Дети.
9. «Узнавание» наблюдателя.
10. Разговор хозяйки с господином.
11. Финал.

В каждой макропропозиции по-своему реализуется базовый концепт текста. Каждая макропропозиция раскрывает образ мира с точки зрения его основных характеристик — разрушенности, неустроенности, нелепости. Дублирование макроситуаций усиливает эффект чрезмерной замкнутости пространства, навязывает чувство подавленности, угнетенности, усталости от однообразия происходящего.

Макропропозиции дублируются и в плане структуры: внутри каждой из них располагается тематически не связанный эпизод, который также раскрывает центральный образ (это может быть дом, который строит мальчик; полупущенный резиновый мяч; люк, незаметный в полу, и др.). В тексте есть определенный способ связи макропропозиций. Неизменное *Ага*, принадлежащее наблюдателю, практически до самого финала становится единственной (!) передачей живой речи. Это *Ага* в любой другой ситуации (например, если бы читатель заранее знал, что в данном образе зашифрована птица) было бы расценено как бессмысленное, но здесь оно представляется то замечанием по поводу увиденного, то оценкой, то выражением удивления, беспокойства, страха.

Такое внутреннее устройство текста имеет конкретную смысловую нагрузку. Дублирование тем, и их достаточно четкая (и резкая) смена, и эпизодические вкрапления — все работает на создание впечатления фрагментарности, того, что способно максимально точно передать зрение птицы, отрывистое движение ее головы. Поэтому когда образ наблюдателя оказывается раскрыт, пропадает напряжение, изначально нагнетаемое автором.

Пространство, обрисованное в тексте, неоднозначно. Оно динамично, так как представлено через цепочку объектов, но и статично, так как, во-первых, уложено в циклы (постоянное возвращение то к детскому закутку, то к столику), а во-вторых, замкнуто в пределах одного макрообъекта (кафе). С точки зрения типологии — и здесь мы также наблюдаем эффект разрушения читательского ожидания — точечное пространство, ограниченное конкретным помещением, в момент кульминации оборачивается психологическим, читателю становится очевидно, что оно замкнуто не только стена-

ми кафе, но и узостью круга наблюдения птицы, сидящей в клетке. Хотя с точки зрения идеи произведения субъективная замкнутость, безусловно, вторична.

В тексте создается сложный образ времени — линейно-циклического, которое ограничено и конкретно (речь идет о замкнутом временном промежутке: нам известно, что время года — зима), и в то же время подвержено действию закона повторяемости, нескончаемого возврата к старому (каждый раз, когда...). Даже все то, что происходит на *редкость* или *вдруг*, теряется на фоне постоянного воспроизведения уже произошедших событий. В создании циклизированного временного потока играет роль и кольцевая композиция текста: от эпиграфа (*каменное лицо истукана*) — к финалу (*каменное лицо господина*).

С одной стороны, время замкнуто в пределах ситуации пребывания в кафе дамы и господина, с другой — имеет выход в прошлое (*Никогда на его памяти* и др.). Следует отметить, что в тексте нет отношения «настоящее — будущее». И хотя читателю очевидно, что изображен лишь один из бесконечно повторяющихся временных отрезков, возникает ощущение обрыва, конца, после того как господин, с прихода которого начинается рассказ, *сделав каменное лицо и надев шляпу... повернулся и пошел к дверям*.

Автор использует прием растяжения времени: эпизоды нарочито растянуты, каждая отдельная ситуация кажется нагруженной временем, отяжеленной им.

Безусловно, таким образом автор создает образ вечности, соответствующий по масштабу задаче произведения.

Эмотивное пространство

Диктальные и модальные эмотивные смыслы в произведении представлены широко и сопровождают образ каждого персонажа. Так как все оценки в тексте расставлены с отстраненной позиции: Зигмунд (автор через него) оценивает все происходящее, а остальные герои (через них автор) оценивают Зигмунда, — модальные смыслы преобладают над диктальными (диктальные смыслы выделены полужирным курсивом):

- 1) связанные с образами дамы: *благодарно улыбнулась, расстроенная гримаса, укоризненно покачала*

шпильюном, расхохоталась, с интересом наблюдала, машинально тыкая шпилькой в лежащую на тарелке голову рыбы;

- 2) связанные с образом господина: *недоверчиво скрипел, мгновенно среагировал, с чувством поцеловал руку, ощутил неловкость, сделал каменное лицо;*

- 3) связанные с образами детей: *горестно ковырял в носу; наскучило это занятие, следила без особого интереса;*

- 4) связанные с образом хозяйки: *уперев в бока руки, задумчиво, энергично кивнула, чуть-чуть поморщилась, напряженно, бледная от испуга, лицо было, как всегда, хмурым;*

- 5) связанные с образом официанта: *вопросительно поглядывал, решительно, замороженно следила, время от времени проводя по пересохшим губам кончиком языка.*

Таким образом, эмотивные портреты героев в тексте детально разработаны. Поскольку герои в основном лишены речи, раскрываются изобразительно-жестовые эмотивные смыслы. По преимуществу они имеют негативную окраску. Те номинации, которые в системе окрашены положительно, здесь приобретают противоположное значение. Так, образ дамы, характеризующийся в целом как *угрожающий, вызывающий недоверие*, определяет негативную семантику эмотивов *благодарно улыбнулась* (высокомерие), *расхохоталась* (хохот, как правило, атрибут дьявольского начала; сравни со «смех» и др.), *с интересом наблюдала* и тут же — *машинально тыкая шпилькой в лежащую на тарелке голову рыбы*. Негативная направленность эмоций поддерживается и усугубляется ситуациями, с которыми эмоции связаны в тексте.

С точки зрения эмотивного наполнения интересен образ Зигмунда. Он наблюдает за миром и оценивает его. Оказавшись сам в центре внимания, он испытывает страх и желание спрятаться. Отсюда: *изо всех сил закричал, беспокойно крикнул, сжался в пушистый комочек, кокетливо сказал, на всякий случай передвигаясь по жердочке в дальний угол клетки*. Мы уже упоминали, что это единственный персонаж, которому вплоть

до самого финала дарована способность к живой речи. Зигмунду достаточно одного слова для передачи широкого круга эмоций (см. выше). На протяжении повествования его состояние постепенно меняется от *тихо сказал* до *изо всех сил закричал*, то есть оно определяется через характеристики речи. Эмотивные смыслы, наполняющие образ Зигмунда, оказываются в итоге сопряжены с негативом, страхом, и, следовательно, включаются в общую картину.

Общая эмоциональная тональность текста — напряжение. Такая тональность реализуется во всей сумме негативных смыслов и отталкивающих образов: в их числе и дама с *высоким шиньоном, длинным острым зонтом*, и господин, который почему-то несет дамскую сумочку, и девочка, мешающая играть брату, и персонажи-неудачники — мальчик со сломанными игрушками; хозяйка, к которой пренебрежительно относятся посетители; официант, испугавшийся света. В конце концов — птица, настолько напуганная окружающим миром, что вынуждена, если ее заметят, сжиматься в комочек. Важным при определении тональности текста оказываются и образ грязной клетки (как отражение внешнего мира, в котором живут люди), и паутина на белой рубашке официанта. Каждая представленная ситуация важна, так как создает колорит текста, повышает его эмоциональность.

Вследствие этого текст обладает большой силой воздействия на читателя, способен вызывать самые разнообразные реакции: от интереса до полного отторжения.

Структурная организация текста

Членимость текста

Объемно-прагматическое членение опирается на семантику текста. Крупным планом подается каждый эпизод, в котором реализуется идея разрушения или угрозы. Так, например, отдельным абзацем даются: *Дама держала в руках глиняный острый зонтик* или *Недалеко от них на полу лежал полуспущенный резиновый мяч*. С другой стороны, акцентируется внимание на блоках, содержащих иносказание или подтекстовую информацию. Так, очень подробно, детально описываются сооружения, которые мальчик строит из кубиков и которые становятся микромоделью мира.

В строении текста в соответствии с макроструктурой выделяется ряд ССЦ, которые отделены одно от другого репликами героя-наблюдателя. Реплики наблюдателя, таким образом, образуют своеобразный метатекст, который служит еще и для управления вниманием читателя.

Первое ССЦ имеет в тексте функцию экспозиции, вводит читателя в текст. Оно выполнено в форме повествования. Финал текста (последнее ССЦ) также повествователен. Здесь раскрывается образ наблюдателя, «закольцовывается» композиция (как уже упоминалось, от эпиграфа к финалу), выводится мораль (*Это ведь его клетка, ему в ней и жить*). Основная же часть текста выдержана в описательной манере, что соответствует специфике содержания.

Каждое ССЦ имеет сложную структуру. Тема каждого из них разбита на части «чужеродными» текстовыми вкраплениями. Каждая часть микротемы оказывается при этом относительно самостоятельной. Так, например, в ССЦ, посвященном описанию детей (в начале текста), первая часть (до изображения мяча) содержит обобщенную обрисовку самих детей — их одежду, закуток, где они играют. Вторая же часть в большей степени направлена на изображение игрушек, охватывает больший круг слов-эмотивов. Текстовые вкрапления имеют, в свою очередь, особое значение для структуры текста в целом: они образуют «сверхуровень», так как объединяют микротемы между собой и связывают их в единую сеть, где манифестируется «сверхидея» текста, реализуется базовый концепт.

Контекстно-вариативное членение текста глубоко специфично. На разных уровнях здесь представлены различные композиционно-речевые формы авторской речи. Как мы уже отмечали, экспозиция и финал текста выполнены в повествовательной манере. Они характеризуются динамикой, насыщены глаголами активного действия. Если рассматривать каждое ССЦ как самостоятельный микротекст, то можно сказать, что для него также характерна повествовательность и динамичность. Например, в ССЦ «дама и господин за столом» (в начале текста) события последовательно и логично сменяются, что проявляется в использовании активных глаголов (*уже подали — глотал и говорил; цепляла с блюда — разглядывала перед тем как обмакнуть в соус и др.*).

Однако можно говорить о том, что основная часть текста (как целое) представляет собой описание. Действительно, перед нами цепочка эпизодов, связанных между собой очень слабо (только на концептуальном уровне). Это скорее статическое изображение, картинка, состоящая из разных фрагментов. На уровне текста (не отдельных ССЦ) динамика проявляется лишь в смене зафиксированных мгновений, которая происходит не на основании логической временной связи, а волей субъекта, от лица которого дается описание.

Можно интерпретировать текст и как рассуждение. В соответствии с этим в экспозиции задается тезис (иносказательно — «холодная зима»), далее в тексте предлагаются аргументы (все вышеописанные ситуации разрушения и угрозы), в заключение — сильный вывод-мораль («Ему в ней и жить»).

Чужая речь в тексте представлена в небольшом объеме. Это прежде всего регулярные единичные реплики героя-наблюдателя, максимально нагруженные как с точки зрения смысла, так и с точки зрения формальной структуры текста. Эти реплики имеют разный характер: сначала они монологичны, направлены на самого субъекта речи; далее, когда Зигмунд испытывает страх и беспокойство, они становятся призывом, попыткой привлечь внимание, то есть приобретают диалогическую окраску.

Речь других героев не эксплицируется вплоть до самого финала. Однако есть следующие указания на нее: *господин говорил что-то своей спутнице*, и она ему кивала в ответ! *дама стала что-то говорить своему кавалеру*. Общение героев зачастую происходит на уровне жестов; *дама кивала в ответ господину; официант показал хозяйке какой-то ...предмет; хозяйка энергично кивнула или отрицательно помотала головой или жестом остановила его*.

В финале рассказа возникает диалог хозяйки и господина, инициированный очередной репликой Зигмунда, который тем не менее оказывается невозможным в мире, изображаемом автором, и быстро прерывается. Показательно, что именно в ситуации этого — единственного, финального — диалога неосознанно для героев раскрывается мораль текста.

Связность текста

С точки зрения логико-семантических связей текст организуется многочисленными повторами.

Во-первых, полные тождественные повторы. Это касается прежде всего номинаций: *дама, господин, хозяйка, официант, мальчик, девочка*. Такие повторы связаны с тем, что приведенные номинации выполняют в тексте функцию имен. Повторяются слова с атрибутивным значением: *тихо сказал и вели себя на регулярность тихо*; регулярно воспроизводится временной атрибут *вдруг*; постоянной характеристикой хозяйки становится сочетание *энергично кивнула*; атрибут, указывающий на время года *снег*. Важную роль в тексте играет повтор сочетания *каменное лицо*.

Активно используются и дейктические повторы. В роли дейктических слов выступают местоимения, замещающие, как правило, позицию субъекта, номинацию.

Многочисленные тематические повторы связаны с реализацией базового концепта: *упала, шаткое сооружение, обрушилось, уничтожил* и др.

Синонимические повторы касаются прежде всего глаголов говорения: *сказал, говорил, крикнул* (ситуативный синоним, применительно к птице).

В тексте преобладают союзы с причинным значением (*из-за того, так что*) и временным (*пока, тогда*). Вероятно, в этом выражается попытка найти в мире некоторую определенность, устойчивость.

Текст изобилует деепричастными оборотами. Таким образом, каждое действие либо замкнуто в самом себе, либо проявляется как побочное, сопутствующее по отношению к другому.

Сильным грамматическим средством связи становится параллелизм видовременных форм глаголов. Это всегда прошедшее время; преимущественно совершенный вид. Следует отметить, что глаголы несовершенного вида появляются только в экспозиции (*открывалась, влетало, ежился*).

Текст образует широкий круг прагматических связей. Ассоциативные: имя персонажа восходит к мировой известности Фрейда, мотив двойничества — к Достоевскому, тема глобального разрушения становится интертекстуальной в литературе всего XX века, но в

русской литературе, кроме того, поднимается и у Достоевского, и Гоголя. Можно также говорить о связи с народной культурой. Действительно, в поэтике произведения, прежде всего в обрисовке персонажей (образы-маски, построенные на акцентуациях), находим черты площадного театра.

Образная система текста также богата. Здесь можно указать все то, о чем говорилось в связи с реализацией базового концепта. С этой точки зрения нагружен каждый минимально значимый объект текста. Особый интерес представляют игрушечные постройкы мальчика. Если первая характеризуется как шаткая, быстро ломается, то вторая уже кажется более устойчивой, имеет сложную организацию. Эта стена, охраняемая игрушечными солдатыками, на которой установлен мяч, становится символом защиты, опоры.

Коммуникативная организация текста

Текст выстроен на сочетании информативного, генеритивного и реактивного регистров.

- Информативный регистр реализуется в том, что читатель получает определенное информативно насыщенное сообщение, а также формально: грамматическая доминанта текста — глаголы прошедшего времени, тип контекстно-вариативного членения проявляет черты повествования.
- Генеритивный регистр реализуется в целеустановке текста: автору важно не просто представить информацию читателю, а обобщить ее, представить как факт мироустройства.
- Реактивный регистр организует финал текста в ситуации диалога, где наиболее концентрированно подается аксиологическая сторона текста: мораль, оценка Зигмунда хозяйкой (*Всю клетку обгадил*) и самим Зигмундом (*Зигмунд — молодец ... Зигмунд — умница*), оценка господином хозяйки (*вульгарная барменша*).

В тексте выявляется несколько тема-рематических доминант.

Ступенчатая тема-рематическая доминанта актуализируется внутри каждого отдельного ССЦ, представляющего собой самостоятельное мини-повествование. На уровне же всего текста представлено несколько автономных тема-рематических структур. Кроме того, в тек-

сте использован эффект тематических скачков (цель — передать мгновенность, фрагментарность восприятия).

На протяжении всего текста выдерживается качественно-динамическая тематическая доминанта. Она формально представлена четкостью расставленных акцентов, проявляющихся в данных характеристиках, обилием глаголов конкретного физического действия, которые во многом выполняют смыслообразующую функцию. Глаголы и лексика характеризации (имена прилагательные, наречия) составляют основное ядро слов-эмотивов, наиболее значимых в тексте.

Приемы актуализации смысла

В творческой манере В. Пелевина предпочтение отдается грамматическим приемам актуализации смысла.

В тексте находим пример окказиональной сочетаемости: *Долгое время никого не появлялось*.

В целом же преобладают морфолого-синтаксические средства актуализации.

Текстовой грамматической доминантой становится глагол, причем его сфера широка: личные формы (преобладание формы прошедшего времени совершенного вида), инфинитив, неличные формы (причастие, деепричастие). Парадоксально при этом, что устройство текста таково, что мы практически не видим в нем развернутого действия. Действие как правило не направлено, сконцентрировано в самом себе. Имена существительные в соответствии с содержанием текста представлены в основном предметной группой (*лестница, лампочка, пирожное* и др.). Среди прилагательных можно выделить характеризующе-оценочные (*мутный*) и характеристики по форме и цвету (*невысокая, волнистая, синеватый, белый* и др.).

Четко разграничена сфера употребления синтаксических структур. Сложные предложения оказываются в составе крупных текстовых блоков — ССЦ. Наоборот, сверхуровень (метатекст — реплики Зигмунда — и текстовые вкрапления, нарушающие структуру ССЦ) строится простыми предложениями. Таким образом, текст оказывается строго выстроен и — с грамматической точки зрения — предсказуем.

Подобная предсказуемость необходима при создании общей тональности, воспроизводстве циклических структур текста.

В тексте доминирует прямой порядок слов, однако находим несколько случаев инверсии: структуры, в которых деепричастные обороты предшествуют основной части предложения, содержащей глагол первичного действия (*приглаживая волосы, сказал* и др.) или инверсивное построение высказывания (*в руке у которого была шляпа* и др.)

Синтаксис текста индивидуален. Безусловно, чертой идиостиля оказывается насыщенность вводными и вставными конструкциями, нанизывание определений (*вид сверху на два открытых рояля, в которых лежали мертвые Бунюэль и Сальвадор Дали, оба со страшно глинными ушами*), в том числе несогласованных (предыдущий пример), множественность несогласованных конструкций и эллипсисов с тире. Тире вообще частотный знак в синтаксисе текста. Описание игрушечной стены: *В стене было оставлено несколько проходов, каждый из которых сторожило по три солдата — один снаружи, а двое — внутри. Стена была полукруглой, а в центре отгороженного ею пространства на аккуратно устроенной подставке из четырех кубиков помещался мяч — он опирался только на кубики и не касался пола.*

Лексические средства актуализации смысла представлены мало. Сам текст в целом имеет метафорическое, переносное значение, выстроен на игре смыслов, текста и подтекста.

Любой текст, имеющий отношение к искусству, всегда порождает множество ассоциаций.

В данной работе мы предложили только один из вариантов интерпретации рассказа, выстроенный вокруг концепции глобального разрушения мира, в котором живет человек.

Другим вариантом мог бы стать, например, анализ, произведенный с точки зрения философии Фрейда. Эрудированному и внимательному читателю очевидно, что образ люка, замаскированного под паркет, легко связывается с категорией подсознания, что Зигмунд — не случайно наблюдатель и не просто созерцатель, что не просто так субъекты представлены в оппозициях и т. д.

Мы сознательно не рассматривали этот аспект текста, так как это потребовало бы принципиально иного подхода и к образной структуре, и к семантическому пространству в целом.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абызова В. И. К проблеме соотношения объективного и субъективного в тексте // Текст, контекст, подтекст. М., 1986.
- Аверинцев С. С. Филология. Русский язык: Энцикл. М., 1979.
- Агмони В. Г. Грамматика и текст // Вопр. языкознания. 1985. № 1. С. 63—69.
- Агмони В. Г. Система форм речевого высказывания. СПб., 1994.
- Азнаурова Э. С. Стилистический аспект номинации словом как единицей речи // Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977.
- Азнаурова Э. С. Прагматика художественного слова. Ташкент, 1988.
- Азачеева Е. Н., Сенкевич Е. Н. Битональность как принцип организации художественного текста // Социолингвистические аспекты изучения немецкой лексики. Калинин, 1981.
- Акишина А. А. Структура целого текста. М., 1979. Вып. 2.
- Анализ художественного текста: Русская литература XX века: 20-е годы / Под ред. К. А. Роговой. СПб., 1997.
- Апухтина В. Б. Психолингвистический метод анализа смысловой структуры текста. М., 1977.
- Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
- Арнольд И. В. Стилистика декодирования: Курс лекций. Л., 1974.
- Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностр. яз. в шк. 1978. № 4.
- Арнольд И. В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопр. языкознания. 1982. № 4. С. 83—91.
- Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл. М., 1976.
- Арутюнова Н. Д. Номинация и текст // Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977.
- Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 5—32.

- Арутюнова Н. Д. Истина: фон и коннотации // Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991.
- Арутюнова Н. Д., Пагучева Е. В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. 16.
- Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Ахманова О. С., Гюббенет И. В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопр. языкознания. 1977. № 3. С. 47–54.
- Бабенко Л. Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Свердловск, 1989.
- Бабенко Л. Г. Глаголы комплексной полипропозитивной семантики // Русская глагольная лексика: пересекаемость парадигм. Екатеринбург, 1997.
- Бабенко Л. Г. и др. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко., И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. Екатеринбург, 2000.
- Бакина М. А. Словотворчество // Языковые процессы современной русской художественной литературы: Поэзия. М., 1977.
- Баранов А. Г. Функционально-прагматическая концепция текста. Ростов н/Д., 1993.
- Барлас Л. Г. Источники текстовой выразительности // Проблемы экспрессивной стилистики. Ростов н/Д., 1987.
- Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
- Барт Р. Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1980. Вып. 9.
- Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. М., 1987. С. 387–422.
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Бархударов А. С. Текст как единица языка и единица перевода // Лингвистика текста. М., 1974.
- Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопр. языкознания. 1974. № 3.
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975а.
- Бахтин М. М. Из предистории романного слова // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975б.
- Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

- Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Работы 20-х годов. Киев, 1994.
- Белянин В. П. Системность лексики текста как отражение системности картины мира автора // Психолингвистические исследования: (звук, слово, текст). Калинин, 1987.
- Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. М., 1988.
- Белянин В. П. Экспериментальные выявления психологического жанра текста // Общение: (структура и процесс). М., 1989.
- Белянин В. П. Психолингвистический и концептуальный анализ художественного текста с позиций доминанты // Логический анализ языка. Концептуальный анализ. М., 1990.
- Белянин В. П. Психолингвистическая типология художественного текста по эмоционально-смысловой доминанте: Автореф. ... д-ра филол. наук. М., 1992.
- Бергер Л. Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопр. философии. 1994. № 4.
- Берестнев Г. И. Морфология пространства сквозь призму языка // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Богин Г. И. Типология понимания текста: Учеб. пособие. Калинин, 1986.
- Болотникова Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск, 1989.
- Болотникова Н. С. Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в художественном тексте // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1992. № 4. С. 75–87.
- Брандес М. П. О роли композиционно-речевых форм в системе текста: Сб. науч. тр. М., 1980. Вып. 158. С. 58–68.
- Брандес М. П. Стилистический анализ. М., 1990.
- Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Семантика. М., 1983. С. 429–436.
- Брудный А. А. Текст и его смысл // Изв. АН Кирг. ССР. 1973. № 6. С. 80–83.
- Бурвикова Н. Д. Текст как объект лингвистического исследования в аспекте описания и преподавания русского языка как иностранного // Лингвистические и методические проблемы преподавания русского языка как неродного. М., 1991.
- Вежицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8. С. 402–421.
- Вежицка А. Семантические примитивы. М., 1983.

- Вежбицка А. Язык. Культура. Познание: Пер. с англ. / Отв. ред. М. А. Кронгауз. М., 1996.
- Винарская Е. Н. Выразительные свойства текста. М., 1989.
- Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
- Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.
- Виноградов В. В. О языке художественной прозы: Избр. тр. М., 1980.
- Винокур Г. Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925.
- Винокур Г. О. О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии // Тр. МИФЛИ. 1939. Т. 5. С. 3 — 54.
- Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991.
- Волков О. В. Точка зрения автора как центральная проблема композиции романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997. С. 221 — 222.
- Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки. М., 1985.
- Вольф Е. М. Оценка «странность» как вид модальности // Язык и логическая теория. М., 1987.
- Всеволодова М. В. К вопросу о категоризации пространства // Категоризация мира: пространство и время. М., 1987.
- Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. М., 1956.
- Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965.
- Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1980.
- Гак В. Г. О семантической организации текста // Лингвистика текста: Материалы науч. конф. М., 1974.
- Гак В. Г. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация: Общие вопросы. М., 1977.
- Гак В. Г. Онтологические и парадигматические логические классы в тексте // Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореза. М., 1987. Вып. 287.
- Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
- Гальперин И. Р. Системность контекстно-вариативных форм членения текста // Русский язык: Текст как целое и компоненты текста. М., 1982.
- Гаспаров М. А. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Проблемы структурной лингвистики. М., 1988. С. 125 — 136.
- Гаспаров М. А. Язык, понятие, образ: Лингвистика языкового существования. М., 1996.

- Гин Н. Б. Информативность поэтического текста. Калининград, 1996.
- Гиндин С. И. Современная лингвистика текста: Некоторые проблемы и результаты (1948 — 1975) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1977. Т. 36, № 4. С. 348 — 361.
- Гиндин С. И. Онтологическое единство текста и виды внутри-текстовой организации // Машинный перевод и прикладная лингвистика. М., 1991. Вып. 1.
- Гиндин С. И. Что знала риторика об устройстве текста? // Риторика: Пробл. журн. 1995. № 2. С. 120 — 131.
- Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974.
- Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.
- Гинзбург Л. Я. Нравственность свободного человека // Лит. газета. 1989. 11 янв. С. 7.
- Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.
- Глаголев Н. В. Вычленение семантических элементов коммуникативных стратегий в тексте // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1985. № 2.
- Гончарова Е. А. Интерпретация художественного текста. М., 1983а.
- Гончарова Е. А. Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном тексте // Лингвистические исследования художественного текста. Л., 1983б.
- Гончарова Е. А. Пути лингвистического выражения категорий «автор — персонаж» в художественном тексте. Томск, 1984.
- Гончарова Е. А. Особенности синтактико-семантической организации от 3-го и 1-го лица // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. Л., 1986.
- Гореликова М. И., Магомедова Д. М. Лингвистический анализ художественного текста. М., 1989.
- Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
- Григорьев В. П. Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. М., 1993.
- Григорьев В. П. Феномен Хлебникова // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность: К 60-летию чл.-кор. РАН Ю. Н. Караулова. М., 1995.
- Грыкалов А. А., Бахтин М. М., Мукаржовский Я. Знаки пути к человеку // Бахтинология: исследования, переводы, публикации. СПб., 1995.
- Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985.
- Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
- Гюббенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественных текстов. М., 1991.

- Данеш Ф., Гаузенблас К. Проблематика уровней с точки зрения структуры высказывания и системы языковых средств // Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие. М., 1969. С. 7–20.
- Дейк Т. А. ван. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8.
- Дейк Т. А. ван., Кинг В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1988. Вып. 23: Когнитивные аспекты языка.
- Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
- Дементьев В. В. Непрямая коммуникация и ее жанры. Саратов, 2000.
- Демьянков В. В. «Событие» в семантике, грамматике и координатах интерпретации текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. Т. 42, № 4.
- Доблаев Л. П. Смысловая структура учебного текста и проблемы ее понимания. Саратов, 1972.
- Долинин К. А. Интерпретация текста. М., 1985.
- Домашнев А. И., Шишкина И. П., Гончарова Е. А. Интерпретация художественного текста. М., 1989.
- Дридзе Т. М. Текст как иерархия коммуникативных программ: информационно-целевой подход // Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976.
- Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации: Проблемы семиосоциопсихологии. М., 1984.
- Женетт Ж. Работа по поэтике: Фигуры. М., 1998. Т. 1–2.
- Жинкин Н. И. Развитие письменной речи у учащихся 3–7 классов // Изв. АПН РСФСР. 1956. № 78.
- Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество: Исслед. по семантике, психолингв., поэтике. М., 1998.
- Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М., 1984.
- Задорнова В. Я. Стилистика английского языка. М., 1986.
- Зарубина Н. Д. К вопросу о лингвистических единицах текста // Синтаксис текста. М., 1979. С. 103–112.
- Зарубина Н. Д. Текст: лингвистический и методологический аспекты. М., 1981.
- Звегинцев В. А. О цельнооформленности единиц текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39, № 1.
- Золотова Г. А. Роль ремы в организации и типологии текста // Синтаксис текста. М., 1973.
- Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982.

- Золотова Г. А. К вопросу о конститутивных единицах текста // Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. М., 1984.
- Золотова Г. А. Говорящее лицо и структура текста // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность: К 60-летию чл.-кор. РАН Ю. Н. Караулова. М., 1995. С. 120–133.
- Золотова Г. А. Время в мире и в тексте // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Золотова Г. А., Охипенко Н. К., Сигорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998.
- Иванов В. В., Топоров В. Н. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975.
- Иванчикова Е. А. Видовременной контекст в художественном повествовании. М., 1976.
- Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. М., 1979.
- Иванчикова Е. А. Двусубъектное повествование в романе «Идиот» и формы его синтаксического изображения // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1992. № 2.
- Ивлева Г. Г. Антитеза как одна из закономерностей организации художественного текста // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность: К 60-летию чл.-кор. РАН Ю. Н. Караулова. М., 1995.
- Каменская О. Л. Парадигматические свойства текста // Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. 1987. Вып. 284.
- Каменская О. Л. Текст и коммуникация. М., 1990.
- Каньо Э. К вопросу о начале текста в литературном произведении // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 229–252.
- Караулов Ю. Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка. М., 1981.
- Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
- Караулов Ю. Н., Петров В. В. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса // Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
- Категории текста. М., 1984.
- Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Кирик А. А. Когнитивные исследования по дискурсу // Вопр. языкознания. 1994. № 4. С. 126–139.
- Ким И. Е. Человек в тексте: лингвистическое понятие «герой» // Бахтинология: исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 100–102.
- Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

- Ковтунова И. И. Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX в. // Очерки истории языка XX века. М., 1993.
- Кожевникова К. Формирование содержания и синтаксис художественного текста // Синтаксис и стилистика. М., 1976.
- Кожевникова К. Об аспектах связности в тексте как целом // Синтаксис текста. М., 1979.
- Кожевникова Н. А. О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы. М., 1977.
- Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе. XIX — XX вв. М., 1994.
- Кожина М. Н. О разграничении понятий «текст» и «речевой стиль» // Лингвистика текста: Материалы науч. конф. М., 1974.
- Кожина М. Н. Об отношении стилистики к лингвистике текста // Функциональный стиль научной прозы: Проблемы лингвистики и методики преподавания. М., 1980.
- Кожина М. Н. Речевой жанр и речевой акт (некоторые аспекты проблемы) // Жанры речи — 2. Саратов, 1999.
- Кошанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М., 1975.
- Кошанский Г. В. Контекстная семантика. М., 1980.
- Кошанский Г. В. О языковом механизме порождения текста // Вопр. языкознания. 1983. № 3.
- Кошанский Г. В. От предложения к тексту // Сущность развития и функции языка. М., 1987.
- Кошанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке. М., 1990.
- Корженский Я. Парадигматический компонент и теория текста // Синтаксис текста. М., 1979. С. 68 — 77.
- Крейдлин Г. Е. Таксономия и аксиология в языке и тексте. М., 1993.
- Кубрякова Е. С. Теория номинации и словообразования // Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977.
- Кубрякова Е. С. О связях между лингвистикой текста и словообразованием // Лингвистические проблемы текста. М., 1983.
- Кубрякова Е. С. Коммуникативный аспект речевой деятельности. М., 1986.
- Кубрякова Е. С. Номинативный аспект речевой деятельности. М., 1986.
- Кубрякова Е. С. Обеспечение речевой деятельности и проблема внутреннего лексикона // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. М., 1991.

- Кубрякова Е. С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика — психология — когнитивная наука // Вопр. языкознания. 1994а. № 4.
- Кубрякова Е. С. Парадигмы научного знания в лингвистике и ее современный статус // Изв. РАН. 1994б. Т. 53, № 2.
- Кубрякова Е. С. Лексикализация грамматики: пути исследования // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность: К 60-летию чл.-кор. РАН Ю. Н. Караулова. М., 1995.
- Кубрякова Е. С. Категоризация мира: пространство и время (вступ. слово) // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Кузнецов А. М. Коммуникативное воздействие литературно-художественного текста // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. М., 1990.
- Куликов С. В. Текст как иерархическая система напряжения // Общение: структура и процесс. М., 1982.
- Кусейн Ч. О. Референция и модальность // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1982. Вып. 13.
- Кухаренко В. А. Стилистическая организация текста художественной прозы // Лингвистика текста. М., 1974.
- Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М., 1988.
- Куш М. В. Текст как средство коммуникативных умений. М., 1989.
- Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
- Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998.
- Левицкий Ю. А. Структура связного текста: Учеб. пособие. Пермь, 1978.
- Лекант П. А. и др. Современный русский литературный язык. М., 1988.
- Леонтьев А. А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. М., 1969.
- Леонтьев А. А. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики и теории коммуникации // Синтаксис текста. М., 1979.
- Леонтьев А. А. Понятие текста в современной лингвистике и психолингвистике // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. Киев, 1979.
- Леонтьев А. Н. Психология образа // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер. 14, Психол. 1979. № 2.
- Леонтьев А. Н. Психология искусств и художественная литература // Лит. учеба. 1981. № 2.
- Леонтьев А. Н. Образ мира // Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. М., 1983. Т. 2.

- Лескисс Г. А. Синтагматика и парадигматика художественного текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. Т. 40, № 5. С. 430—441.
- Лингвистика текста: Материалы науч. конф. М., 1974.
- Лингвистические закономерности организации текста. М., 1991.
- Лингвистические структуры текста. М., 1988.
- Лихачев Д. С. О филологии. М., 1989.
- Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52, № 1.
- Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991.
- Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. М., 1990.
- Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.
- Лосева Л. М. Как строится текст. М., 1980.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
- Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы // Труды по знаковым системам. Тарту, 1980. Т. 10.
- Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1.
- Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Н. В. Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные сочинения: В 3 т. Тарту, 1993. Т. 1.
- Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XX века). СПб., 1994.
- Лотман Ю. М. Риторика // Риторика: Пробл. журн. 1995. № 2. С. 92—108.
- Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996а.
- Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996б.
- Лузина Т. Г. Художественный текст в коммуникативном аспекте // Проблемы типологии текста. М., 1984.
- Максимов Л. Ю. Лингвистический анализ художественного текста: Прогр. М., 1992.
- Маслов Б. А. Проблемы лингвистического анализа связного текста. Таллин, 1975.
- Мельчук И. А. Опыт теории лингвистических моделей «смысл — текст». М., 1974.
- Метафора в языке и тексте. М., 1988.
- Микоян А. С. Нарушение объективных свойств пространства и времени как литературно-художественный прием // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Милославский И. Г. Вопросы словообразовательного синтеза. М., 1980.

- Молчанова Г. Г. Семантика художественного текста: имплицитивные аспекты коммуникации. Ташкент, 1988.
- Молчанова Г. Г. Имплицитивные аспекты семантики художественного текста: Автореф. дис. д-ра филол. наук. М., 1990.
- Москальская О. И. Грамматика текста. М., 1981.
- Мостепаненко А. М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Л., 1969.
- Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М., 1967.
- Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст. М., 1975.
- Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.
- Мурзин Л. Н. Основы дериватологии. Пермь, 1984.
- Мурзин Л. Н. Язык, текст и культура // Человек — текст — культура. Екатеринбург, 1994.
- Мурзин Л. Н. О степенях свободы языка // Русское слово в языке, тексте и культурной среде. Памяти Эры Васильевны Кузнецовой. Екатеринбург, 1997.
- Мурзин Л. Н., Штерн А. С. Текст и его восприятие. Свердловск, 1991.
- Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М., 1996.
- Некрасов Н. А. Язык поэзии. Стих и проза // Русские писатели о языке (XVIII—XX вв.). М., 1954.
- Некрасова Е. А., Бакина М. А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.
- Нечаева О. А. Функционально-смысловые типы речи: (Описание, повествование, рассуждение). Улан-Удэ, 1974.
- Никитина С. Е. О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка: Культурный концепт. М., 1991.
- Николаева Т. М. Лингвистика текста: Современное состояние, синтаксис и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8.
- Николаева Т. М. «Событие» как категория текста и его грамматические характеристики // Структура текста. М., 1980.
- Новиков А. И. Применение денотатной структуры текста для перевода научно-технической литературы // Психолингвистические проблемы грамматики. М., 1979.
- Новиков А. И. Лингвистические и экстралингвистические элементы семантики текста // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.

- Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация. М., 1983.
- Новиков А. И. Значение как эстетическая категория // Русский язык: Языковое значение в функциональном и эстетическом аспектах. М., 1987.
- Новиков А. И. Семантическое пространство текста и способы его членения // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Новиков А. И., Ярославцева Е. И. Семантические расстояния в языке и тексте. М., 1990.
- Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. М., 1988а.
- Новиков Л. А. Язык и художественное познание: Методологические заметки об эстетическом освещении действительности // Методология лингвистики и аспекты изучения языка. М., 1988б.
- Новиков Л. А. Структура эстетического знания и острание // Русистика сегодня. 1994. № 2.
- Одинцов В. В. Стилистика текста. М., 1980.
- Ольшанский И. Г. Взаимодействие семантики слова и предложения // Вопр. языкознания. 1983. № 3.
- Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Человек. 1990. № 2.
- Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1986. Вып. 17: Теория речевых актов.
- Откупщикова М. И. Синтаксис связного текста. М., 1982.
- Очерки истории русской поэзии XX в.: Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. М., 1990.
- Очерки истории языка русской поэзии XX в.: Тропы в индивидуальном и поэтическом языке. М., 1990.
- Очерки поэтического языка XX в. М., 1983.
- Очерки теории языка русской поэзии XX в.: Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993.
- Пагучева Е. В. Высказывание и его соотносительность с действительностью. М., 1985.
- Пагучева Е. В. Разрушение иллюзии реальности как поэтический прием // Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995.
- Пагучева Е. В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996.
- Пелевина М. Ф. Стилистический анализ художественного текста. М., 1980.
- Пищальникова В. А. Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста. Барнаул, 1984.

- Пищальникова В. А. Концептуальный анализ художественного текста: Учеб. пособие. Барнаул, 1991.
- Пищальникова В. А. Проблема идиостиля: Психолингвистический аспект: Учеб. пособие. Барнаул, 1992.
- Плотников Б. А. Семиотика текста. Минск, 1992.
- Попова Н. Б. Информативность поэтического текста. Екатеринбург, 1992.
- Поспелов Н. С. Проблема сложного синтаксического целого в современном русском языке // Учен. зап. Моск. гос. ун-та. 1948. Вып. 137, кн. 2 (Тр. каф. рус. яз.).
- Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. М., 1988.
- Потебня А. А. Из записок по теории словесности // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: Антол. М., 1997.
- Поцелня Д. М. Образ мира в слове писателя. СПб., 1997.
- Поэтика и стилистика (1988 — 1990). М., 1991.
- Проблемы типологии текста: Сб. науч.-аналит. обзоров. М., 1984.
- Проскурякова И. Г. Лексикологические основы интерпретации учебного текста. СПб., 1994.
- Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. М., 1991.
- Реферовская Е. А. Лингвистические исследования структуры текста. М., 1983.
- Реферовская Е. А. Коммуникативная структура текста в лексико-грамматическом аспекте. М., 1989.
- Реформатский Л. Л. Лингвистика и поэтика. М., 1987.
- Ризель Э. Г. К вопросу об иерархии стилистических систем и основных текстологических единиц // Иностр. яз. в шк. 1975. № 6.
- Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995.
- Риффатер М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1980. Вып. 9.
- Рогова К. А. О филологическом анализе художественного текста // Художественный текст: Структура. Язык. Стил. СПб., 1993.
- Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М., 1988.
- Русский язык: текст как целое и компоненты текста // XI Виноградовские чтения. М., 1982.
- Сахарный Л. В. Человек и текст: две грамматики текста // Человек. Текст. Культура. Екатеринбург, 1994.

- Сигал К. Я. Иконизация пространства текста в свете данных когнитологии, психофизиологии и лингвистики // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Сигоров Е. В. Основы системной концепции текста. М., 1987а.
- Сигоров Е. В. Системное определение текста и некоторые проблемы коммуникативной лингвистики // Вопросы системной организации речи. М., 1987б.
- Сигоров Е. В. Референция, экспрессия, когнитивность и коммуникативное назначение языка // Значение языка и языкознания. М., 1991.
- Сиротинина О. Б. Некоторые размышления по поводу терминов «речевой жанр» и «риторический жанр» // Жанры речи — 2. Саратов, 1999.
- Слюсарева Н. А. Лингвистика речи и лингвистика текста // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика: (сложное синтаксическое целое). М., 1973.
- Солганик Г. Я. К проблеме модальности текста // Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. М., 1984.
- Солганик Г. Я. От слова к тексту. М., 1993.
- Сорокин Ю. А. Текст, цельность, связность, эмотивность // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Сорокин Ю. А. Психолингвистические аспекты изучения текста. М., 1985.
- Сорокин Ю. А. Текст и его пространство // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Сорокин Ю. А., Морковкин И. Ю. Национально-культурная специфика художественного текста: Конспект лекций. М., 1989.
- Степанов Г. В. Несколько замечаний о специфике художественного текста // Лингвистика текста. М., 1976. Вып. 103.
- Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста. М., 1980.
- Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика. М., 1988.
- Степанов Ю. С. Слово: Из статьи для словаря концептов: Концептуарий русской культуры // Philologica. 1994. № 1 — 2.
- Степанов Ю. С. Между «системой» и «текстом»: выражения «фактов» // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность: К 60-летию чл.-кор. РАН Ю. Н. Караулова. М., 1995.
- Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исслед. М., 1997.

- Степанов Ю. С. Язык и метод: к современной философии языка. М., 1998.
- Степанова В. В. Функциональные ориентиры в семантике слова и их текстовые воплощения // Проблемы исследования слова в художественном тексте. М., 1990. С. 4 — 17.
- Степанченко И. И. Поэтический язык Сергея Есенина: (анализ лексики). Харьков, 1991.
- Сулименко Н. Е. Лексические предпосылки свертывания информации в художественном тексте // Проблемы исследования слова в художественном тексте. Л., 1990. С. 17 — 26.
- Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопр. языкознания. 1995. № 6. С. 17 — 30.
- Тарковский А. А. О поэтическом языке // Тарковский А. А. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1991. Т. 2.
- Труды по знаковым системам, Тарту. 1988. Вып. 14: Текст в тексте: Semiotika.
- Текст как объект лингвистического анализа и перевода. М., 1984.
- Текстовый и сентенциональный уровень стилистического анализа. М., 1970.
- Телия В. Н. Вторичная номинация и ее виды // Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977.
- Томашевский Б. В. Стилистика Л., 1983.
- Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семиотика и структура. М., 1983.
- Торсуева И. Г. Детерминированность высказывания параметрами текста // Вопр. языкознания. 1986. № 1.
- Тростников М. В. Поэтология. М., 1997.
- Трошина Т. Н. О семантико-синтаксической целостности (когерентности) художественного текста // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Трошина Т. Н. Проблемы теории текста: Науч.-аналит. обзор // Теоретические проблемы советского языкознания. 1977 — 1986 гг. М., 1988.
- Тураева З. Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное. М., 1979.
- Тураева З. Я. Текст как высшая коммуникативная единица и его категории // Коммуникативные единицы языка. М., 1984.
- Тураева З. Я. Текст: структура и семантика. М., 1986.
- Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. М., 1965.
- Успенский Б. А. Языковые универсалии и активные проблемы типологического описания языка // Языковые универсалии и лингвистическая типология. М., 1969.

- Успенский Б. А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995.
- Федосюк М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте. М., 1988.
- Федосюк М. Ю. «Стиль» ссоры // Русская речь. Москва, 1993. № 5.
- Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. 1997. № 5.
- Фигуровский И. А. Синтаксис целого текста и ученические письменные работы. М., 1961.
- Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек // Собрание сочинений. М., 1982. Т. 4.
- Художественный текст: онтология и интерпретация. Саратов, 1992. С. 122 — 129.
- Черемисина Н. В. Мелодика и синтаксис русского синтаксиса // Синтаксис и стилистика. М., 1976. С. 65 — 84.
- Черемисина Н. В. Вопросы эстетики русской художественной речи. Киев, 1981.
- Черемисина Н. В. Словесная реминисценция и интерпретация текста // Лексика и фразеология: новый взгляд. М., 1990.
- Чернейко Л. О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. М., 1997.
- Чернухина И. Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста: Факторы текстообразования. Воронеж, 1977.
- Чернухина И. Я. Поэтическое речевое мышление. Воронеж, 1983.
- Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984.
- Чернухина И. Я. Общие особенности поэтического текста. М., 1987.
- Чернухина И. Я. Основы контрастивной поэтики. М., 1990.
- Чернухина И. Я. Виды речемыслительной деятельности и типология текстов: (на материале лирических стихотворений) // Человек — текст — культура. Екатеринбург, 1994.
- Черняховская Л. А. Модальность как текстовая категория и вопросы семантики языковой единицы. Уфа, 1976.
- Черняховская Л. А. Смысловая структура текста и ее единицы. // Вopr. языкознания. 1983. № 6.
- Шабес В. Я. Событие и текст. М., 1989.
- Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста. Л., 1990.
- Шендельс Е. И. Внутренняя организация текста // Иностр. яз. в шк. 1987. № 4.

- Шмелева Т. В. Речевой жар // Русистика. Берлин, 1990. № 2.
- Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи. Саратов, 1997.
- Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969а.
- Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969б.
- Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Иностр. лит. 1988. № 10.
- Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX — XX веков. М., 1988.
- Язык и композиция художественного текста. М., 1983.
- Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977.
- Языковая номинация: Общие вопросы. М., 1977.
- Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: набросок первый. Прага, 1921.
- Якобсон Р. Доминанта / Пер. И. Чернова // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. Т. 1.
- Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983.
- Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985.
- Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
- Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира: модели пространства, времени и восприятия. М., 1994.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-------------------	---

Глава 1

Текст как объект филологического анализа	7
--	---

1.1. Лингвистический анализ текста как особая область научного знания и как основа филологического анализа текста	7
1.2. Проблема определения текста как объекта лингвистического анализа	27

ГЛАВА 2

Экстралингвистические параметры текста	52
--	----

2.1. Творческая судьба автора и текст	52
2.2. Текст и действительность	61
2.3. Текст и культура. Категория интертекстуальности	66

ГЛАВА 3

Жанрово-стилевая организация текста	75
---	----

Глава 4

Семантическое пространство текста и его анализ	95
--	----

4.1. Аспекты изучения семантики текста. Понятие семантического пространства текста	95
4.2. Концептуальное пространство текста	103
4.3. Денотативно-событийное пространство текста	155

Содержание

4.4. Пространственно-временная организация текста	165
4.4.1. Художественное пространство и языковые средства его репрезентации	168
4.4.2. Художественное время и языковые средства его репрезентации	191
4.5. Образ автора и образ персонажа: эмотивное пространство текста	203

Глава 5

Структурная организация текста	255
--------------------------------------	-----

5.1. Членимость текста	255
5.1.1. Объемно-прагматическое членение текста	258
5.1.2. Структурно-смысловое членение текста	263
5.1.3. Контекстно-вариативное членение текста	265
5.2. Связность текста	285
5.2.1. Текстообразующие логико-семантические связи ...	286
5.2.2. Текстообразующие грамматические связи	294
5.2.3. Текстообразующие прагматические связи	296

Глава 6

Коммуникативная организация текста	301
--	-----

6.1. Коммуникативные регистры текста и текстовых фрагментов	302
6.2. Основные типы текстовых тема-рематических структур	309
6.3. Типы рематических доминант	314

Глава 7

Концепция доминанты и роль доминирующих текстовых средств в формировании текста	324
---	-----

7.1. Понятие текстовой доминанты	324
7.2. Языковые средства актуализации содержания текста	327

Приложение

Алгоритм комплексного лингвистического анализа художественного текста	332
Образцы филологического анализа текста, выполненного студентами 5-го курса филологического факультета Уральского государственного университета	335
Библиография	445