

Учебное пособие
для вузов

Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

ПРАКТИКУМ

*Рекомендовано Министерством образования
Российской Федерации в качестве учебного пособия
для студентов филологических специальностей вузов*

Москва
Академический Проект
2015

УДК 80/81
ББК 81
Б 12

Рецензенты:

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

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

Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В.

Б 12 Филологический анализ текста. Практикум /
Под ред. Л. Г. Бабенко. — М.: Академический
Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2015.— 400
с.—(«*Gaudeamus*»)

ISBN 5-8291-0299-4 — Академический Проект
ISBN 5-88687-132-2 — Деловая книга

Практикум представляет собой первый опыт комплексного филологического анализа художественного текста в структурном, семантическом и функциональном аспектах. В нем имеются задания, связанные с теоретическим осмыслением природы текста, его основных категорий и свойств, система упражнений, схемы и образцы анализа, вопросы для самопроверки.

УДК80/81
ББК 81

ISBN 5-8291-0299-4
ISBN 5-88687-132-2

© Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин, 2003
© Академический Проект, оригинал-
макет, оформление, 2015
© Деловая книга, 2015

■ Введение

Теоретические вопросы изучения текста

Определение текста и его свойств. — Цели, задачи, предмет и объект филологического анализа текста. — Основные аспекты изучения текста. — Уровни текста. — Единицы текста и анализа текста. — Основные категории и свойства текста. — Типы текстов

Упражнение 1. Прочитайте следующие определения текста. Выделите среди приведенных определений монопризнаковые (осуществленные на одном основании); покажите, на основе каких существенных свойств текста они формулируются. Отберите полипризнаковые определения текста, выявите различные комплексы текстовых свойств, служащих основанием определения текста для различных ученых. Какое определение текста вам представляется оптимальным и более полным, отображающим в полной мере природу текста?

...Текст предстает перед нами не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способные трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности. В связи с этим меняется представление об отношении потребителя и текста. Вместо формулы: «потребитель дешифрует текст» — возможна более точная: «потребитель общается с текстом». Он вступает с ним в контакты. Процесс дешифровки текста чрезвычайно усложняется, теряет свой однократный и конечный характер, приближаясь к знакомым актам

семиотического общения человека с другой автономной личностью (Русская словесность, 1997, с. 205).

Текст — это сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной цельностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой (Лукин, 1999, с. 5).

Текст (от латинского *textus* — ткань, сплетение, соединение) можно определить как объединенную смысловой и грамматической связью последовательность речевых единиц: высказываний, сверхфразовых единиц (прозаических строф), фрагментов, разделов и т. д. (Солганик, 2000, с. 16).

Под текстом понимается реализованное в речи и оформленное в структурном и интонационном отношении иерархически построенное смыслообразование (В. М. Алпатов).

Текст представляет собой почти жестко фиксированную, передающую определенный связный смысл последовательность предложений, связанных друг с другом семантически, что выражено различными языковыми способами (Откупщикова, 1982, с. 28).

...Текст как нечто целостное (цельное) есть некоторый концепт, то ментальное образование, которое в лингвистической литературе именуется цельностью текста (Сорокин, 1982, с. 62 — 63).

В свете коммуникативного подхода текст можно определить как речевое произведение, концептуально обусловленное (т. е. имеющее концепт, идею) и коммуникативно ориентированное в рамках определенной сферы общения, имеющее информативно-смысловую и прагматическую сущность (она может быть и нулевой) (Болотнова, 1999, с. 10).

Текст — идеальная высшая коммуникативная единица, тяготеющая к смысловой замкнутости и законченности, конституирующим признаком которой ... является связность, проявляющаяся каждый раз в других параметрах, на разных уровнях текста и в разной совокупности чистых связей (К. Кожевникова, 1979, с. 66).

4 В данной работе текст будет пониматься как некое упорядоченное множество предложений, объединенных

различными типами лексической, логической и грамматической связи, способное передавать определенным образом организованную и направленную информацию. Текст есть сложное целое, функционирующее как структурно-семантическое единство (Тураева, 1986, с. 11).

Понятие «текст» не может быть определено только лингвистическим путем. Текст есть прежде всего понятие коммуникативное, ориентированное на выявление специфики определенного рода деятельности. Иными словами, текст как набор некоторых знаков, текст как процесс (порождение знаков коммуникатором и восприятие-оценка его реципиентом) и продукт знаковой и паразнаковой деятельности коммуникатора и реципиента (для последнего он выступает каждый раз в качестве переструктурированного продукта) является в контексте определенной реализации некоторого текстуалитета. Под последним... следует понимать абстрактный набор правил, определяющих и формальные, и содержательные параметры существования некоторого конкретного текста (Сорокин, 1982, с. 66).

Текст представляет собой основную единицу коммуникации, способ хранения и передачи информации, форму существования культуры, продукт определенной исторической эпохи, отражение психической жизни индивида и т. д. (Белянин, 1988, с. 6).

...1) Текст — это сообщение (то, что сообщается) в письменной форме; 2) текст характеризуется содержательной и структурной завершенностью; 3) в тексте выражается отношение автора к сообщаемому (авторская установка). На основе приведенных признаков текст можно определить как сообщение в письменной форме, характеризующееся смысловой и структурной завершенностью и определенным отношением автора к сообщаемому (Лосева, 1980, с. 4).

Упражнение 2. Прочитайте определение текста, предложенное И. Р. Гальпериным. Определите существенные аспекты организации текста, включенные им в определение. В чем состоит двойственная природа художественного текста?

Текст — это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц

(сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку. Из этого определения следует, что под текстом необходимо понимать не фиксированную на бумаге устную речь, всегда спонтанную, неорганизованную, непоследовательную, а особую разновидность речетворчества, имеющую свои параметры, отличные от параметров устной речи. Устная речь имеет лишь звуковое воплощение, рассчитанное на слуховое восприятие. Она только линейна. Устная речь — это движение, процесс. Поступательное движение устной речи придает ей признак нестабильности. Зафиксированная (на бумаге или на магнитофонной ленте), она представляет собой лишь снятый момент, во время которого с большей или меньшей отчетливостью проявляются отдельные части высказывания. Дискретность устной речи наблюдается лишь в фиксированном виде. Однако будучи в какой-то степени объективированной, фиксация устной речи все же не становится текстом в том понимании, которое дано в определении. Все характеристики устной речи противопоставлены характеристикам текста. Текст — не спонтанная речь; он лишь имплицитно рассчитан на слуховое восприятие; он не только линейен, он не только движение, процесс — он также стабилен.

Текст обладает двойственной природой — состоянием покоя и движения. Представленный в последовательности дискретных единиц, текст находится в состоянии покоя, и признаки движения выступают в нем имплицитно. Но когда текст воспроизводится (читается), он находится в состоянии движения, и тогда признаки покоя проявляются в нем имплицитно. При чтении текста происходит перекодирование сообщения. Сигналы кода, рассчитанные на зрительное восприятие, трансформируются в слуховые сигналы, не полностью утрачивая характеристики первого кода (Гальперин, 1981, с. 18 — 19).

ственного текста от текстов других типов? Как вы понимаете эстетическую функцию художественного текста.

...Художественный текст представляет собой личностную интерпретацию действительности. Писатель описывает те фрагменты действительности, с которыми он знаком; развивает такие соображения, которые ему близки и понятны; использует языковые элементы и метафоры, которые наполнены для него личностным смыслом. И, забегаая вперед, выскажем положение: картина мира, отображенная в художественном тексте, является структуризацией и вербализацией картины мира автора как личности, обладающей акцентуированными характеристиками (Беянин, 2000, с. 55).

Художественный текст — это возникающее из специфического (эгоцентрического) внутреннего состояния художника душевное чувственно-понятийное постижение мира в форме речевого высказывания... (Адмони, 1994, с. 120).

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 (Бабенко, 2000, с. 64).

Художественный текст можно определить как коммуникативно-направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявленной в процессе его восприятия (Пищальникова, 1984, с. 3).

Под художественным текстом нужно понимать коммуникативно-направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявляемой в процессе его восприятия. С коммуникативной и психолингвистической точек зрения текст всегда создается «для кого-то», и даже его создание «с целью самовыражения» является текстом с коммуникативной направленностью (Маслова, 2000, с. 15).

Большинство текстов с точки зрения их организации стремится к соблюдению норм, установленных для данной группы текстов (функциональных стилей), и тем самым как бы сопротивляется нарушению правильности текста.

Это, однако, не всегда относится к художественным текстам, которые, хотя и подчиняются некоторым общепринятым нормам организации, все же сохраняют значительную долю «активного бессознательного», которое нередко взрывает правильность и влияет на характер организации высказывания (Гальперин, 1981, с. 25).

Чем же художественный текст отличается от текстов других типов? Иногда говорят о его особой эмоциональности, но разве разговорная речь менее эмоциональна? Многие видят своеобразие художественного текста в его эстетичности. Но можем ли мы сказать, что все другие тексты лишены эстетической значимости? Научные тексты могут доставлять нам не меньше эстетического наслаждения. Различие состоит в том, что язык художественных текстов иной, нежели тот, к которому мы обращаемся, строя другие типы текстов. Художник слова пользуется общим языком, но для описания ситуации, посредством которой он выражает свою философию, свое понимание мира. Именно ситуация играет роль языка, выражающего некоторые общие идеи и представления автора о мире. Главное — в этой «двухэтажности» художественного текста... При этом художественный текст может и не производить эстетического впечатления. Эстетичность текста зависит от таланта автора. Художественный текст должен обладать спецификой, которая не зависит от нашего восприятия, впечатления; отличительная черта текста должна быть присуща ему объективно (Мурзин, Штерн, 1991, с. 18 – 19).

Упражнение 4. Прочитайте различные определения дискурса. Как соотносятся дискурс и текст? Чем отличаются определения дискурса и разных авторов? Каковы его существенные признаки и функции?

Дискурс — «язык в языке». Дискурс существует прежде всего и главным образом в текстах, но таких, за которыми встает особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса,

особая семантика, — в конечном счете — особый мир (Степанов, 1995, с. 44).

...Одной стороной дискурс обращен к прагматической ситуации, которая привлекается для определения связности дискурса, его коммуникативной адекватности, для выявления его импликаций и пресуппозиций, для его интерпретации... Другой своей стороной дискурс обращен к ментальным процессам участников коммуникации: этнографическим, психологическим, социокультурным правилам и стратегиям порождения и понимания речи (Арутюнова, 1990, с. 147).

Следует признать при этом, что сам термин *дискурс* получает множество применений. Он означает, в частности:

- 1) эквивалент понятия «речь» в сосюровском смысле, т. е. любое конкретное высказывание;
- 2) единица, по размеру превосходящая фразу, высказывание в глобальном смысле; то, что является предметом исследования «грамматики текста», которая изучает последовательность отдельных высказываний;
- 3) в рамках теорий высказывания или прагматики «дискурсом» называют воздействие высказывания на его получателя и его внесение в «высказывательную» ситуацию (что подразумевает субъекта высказывания, адресата, момент и определенное место высказывания);
- 4) при специализации значения 3 «дискурс» обозначает беседу, рассматриваемую как основной тип высказывания;
- 5) у Бенвениста «дискурсом» называется речь, присваиваемая говорящим, в противоположность «повествованию», которое разворачивается без эксплицитного вмешательства субъекта высказывания;
- 6) иногда противопоставляются язык и дискурс (*langue/discours*) как, с одной стороны, система малодифференцированных виртуальных значимостей и, с другой, как диверсификация на поверхностном уровне, связанная с разнообразием употреблений, присущих языковым единицам. Различается, таким образом, исследование элемента «в языке» и его исследование «в речи» как «дискурсе»;

- 7) термин «дискурс» часто употребляется также для обозначения системы ограничений, которые накладываются на неограниченное число высказываний в силу определенной социальной или идеологической позиции. Так, когда речь идет о «феминистском дискурсе» или об «административном дискурсе», рассматривается не отдельный частный корпус, а определенный тип высказывания, который предполагается вообще присущим феминисткам или администрации;
- 8) по традиции АД [анализ дискурса] определяет свой предмет исследования, разграничивая высказывание и дискурс.

Высказывание — это последовательность фраз, заключенных между двумя семантическими пробелами, двумя остановками в коммуникации; дискурс — это высказывание, рассматриваемое с точки зрения дискурсного механизма, который им управляет. Таким образом, взгляд на текст с позиции его структурирования «в языке» определяет данный текст как высказывание; лингвистическое исследование условий производства текста определяет его как «дискурс». <...>

Предмет исследования АД составляют, таким образом, в основном высказывания, т. е. тексты в полном смысле этого термина:

- произведенные в институционных рамках, которые накладывают сильные ограничения на акты высказывания;
- наделенные исторической, социальной, интеллектуальной направленностью.

Имеются в виду, следовательно, высказывания, сложный и относительно устойчивый способ структурирования которых обладает значимостью для определенного коллектива, т. е. анализируются тексты, которые содержат разделяемые убеждения, вызываемые или усиливаемые ими, иными словами, тексты, которые предполагают позицию в дискурсном поле. Корпус текстов при этом рассматривается не сам по себе, а как одна из частей признанного социального института (Серио, 2001, с. 549 — 551).

ния на выделение единиц текста вам ближе? Аргументируйте свой ответ.

От более крупного членения текста, от глав, главков, отбивок мы должны перейти к основной, мельчайшей единице текста, которая выступает в качестве его конституента. Предложение, как это уже упоминалось, не является единицей текста. Единицей текста является более крупное единство, объединяющее ряд предложений, — это сверхфразовое единство (СФЕ), термин, который еще не получил всестороннего описания. Этот термин имеет ряд синонимов, как-то: «сложное синтаксическое целое», «компонент текста», «дискурс» (*discourse*), предложенный в работах пражских лингвистов, «регистр» (*register*), используемый в работах так называемой неофирсовской школы и эдинбургской школы, «высказывание» (*utterance*), «прозаическая строфа», «синтаксический комплекс», «монологическое высказывание», «коммуникативный блок» и т. д. Эти термины часто применяются для определения разнородных явлений, но все они имеют одно назначение — определить более крупную, чем предложение, единицу, в которой само предложение выступает в качестве конституента. Из этого следует, что предложение, являясь составной частью более крупного отрезка высказывания, не может одновременно быть и составной частью целого, объединяющего такие отрезки. <...>

Можно с уверенностью утверждать, что на данном этапе развития теории текста понятие сверхфразового единства (термин, который мы предпочитаем другим) уже не является чужеродным для лингвистики.

Если абстрагироваться от конкретных речевых воплощений, то в отрезках больших, чем предложение, обнаруживаются свои типологические закономерности, возводящие их в ранг единиц языка. <...>

Сверхфразовое единство — не механическая сумма предложений, а качественно новое структурно-смысловое образование, параметры которого существенно отличаются от параметров предложения. <...>

Можно выделить один общий принцип подхода к этой единице: СФЕ понимается, с большей или меньшей степенью четкости, как сложное структурное единство, состоящее более чем из одного самостоя-

тельного предложения, обладающее смысловой целостностью в контексте связной речи и выступающее как часть завершенной коммуникации (Гальперин, 1981, с. 67 — 69).

...Фрагменты любого текста, представляющие разные позиции говорящего по отношению к сообщаемому, — его «соприсутствие» или разные степени дистанцированности, — и выступают в качестве композиционно-речевых, конститутивных текстовых единиц. Нетерминологически мы называли их текстовыми реализациями регистров, блоками, фрагментами. Предложим термин *композитивы*, у которого есть свои преимущества и минусы.

Объем речевых единиц, или композитивов, в тексте оговорен выше: это может быть «полупредикативная», таксисная конструкция в составе полипредикативного предложения, может быть отдельное предложение, группа предложений, абзац. Гомогенными в регистровом отношении могут быть тексты определенных типов и жанров речи: научная статья или даже книга обходятся средствами информативного регистра (естественно, с внутренним членением по другим признакам) (Золотова, 1998, с. 441).

...Предложение — конституент текста и одновременно его интегрант. Любой текст мы можем разложить на предложения-высказывания. И вместе с тем той минимальной единицей, которая отличает один текст от другого, является предложение — интегрант текста (Мурзин, Штерн, 1991, с. 8).

Упражнение 6. Опишите текстовую природу и жанрово-стилевые признаки следующих литературно-художественных произведений. Докажите, что данные произведения являются текстом. На примере этих произведений покажите специфику художественных текстов и отличие прозаических текстов от поэтических. Почему И. С. Тургенев определил свое произведение «Христос» как стихотворение в прозе? Выделите в этих произведениях ССЦ. Почему именно ССЦ являются текстовыми единицами, а не предложениями-высказываниями? Как соотносятся в прозаическом тексте ССЦ и абзацы, а в поэтическом тексте — ССЦ и строфы?

Роза Иерихона

В знак веры в жизнь вечную, в воскресение из мертвых, клали на Востоке в древности Розу Иерихона в гробы, в могилы.

Странно, что называли розой, да еще Розой Иерихона этот клубок сухих, колючих стеблей, подобный нашему перекасти-поле, эту пустынную жесткую поросль, встречающуюся только в каменистых песках ниже Мертвого моря, в безлюдных синайских предгорьях. Но есть предание, что назвал ее так сам преподобный Савва, избравший для своей обители страшную долину Огненную, нагую мертвую теснину в пустыне Иудейской. Символ воскресения, данный ему в виде дикого волчца, он украсил наиболее сладчайшим из ведомых ему земных сравнений.

Ибо он, этот волчец, воистину чудесен. Сорванный и унесенный странником за тысячи верст от своей родины, он годы может лежать сухим, серым, мертвым. Но, будучи положен в воду, тотчас начинает распускаться, давать мелкие листочки и розовый цвет. И бедное человеческое сердце радуется, утешается: нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память!

Так утешаюсь и я, воскрешая в себе те светонесные древние страны, где некогда ступала и моя нога, те благословенные дни, когда на полудне стояло солнце моей жизни, когда, в цвете сил и надежд, рука об руку с той, кому Бог судил быть моей спутницей до гроба, совершал я свое первое дальнее странствие, брачное путешествие, бывшее вместе с тем и паломничеством во святую землю Господа нашего Иисуса Христа. В великом покое вековой тишины и забвения лежали перед нами ее Палестины — доли Галилеи, холмы иудейские, соль и жупел Пятиградия. Но была весна, и на всех путях наших весело и мирно цвели все те же анемоны и маки, что цвели и при Рахили, красовались те же лилии полевые и пели те же птицы небесные, блаженной беззаботности которых учила евангельская притча...

Роза Иерихона. В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого — и вот опять, опять дивно прозябает

мой заветный знак. Отдались, неотвратимый час, когда
иссякнет эта влага, оскудеет и иссохнет сердце — и уже
навек покроет прах забвения Розу моего Иерихона.

И. А. Бунин

19 октября 1827 г.

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

Бог помочь вам, друзья мои,
И в бурях, и в житейском горе,
В краю чужом, в пустынном море,
И в мрачных пропастях земли!

1827

А. С. Пушкин

Христос

Я видел себя юношей, почти мальчиком в низкой
деревенской церкви. Красными пятнышками тепли-
лись перед старинными образами восковые тонкие
свечи.

Радужный венчик окружал каждое маленькое пла-
мя. Темно и тускло было в церкви... Но народу стояло
передо мной много.

Все русые, крестьянские головы. От времени до
времени они начинали колыхаться, падать, поднимать-
ся снова, словно зрелые колосья, когда по ним медлен-
ной волной пробегает летний ветер.

Вдруг какой-то человек подошел сзади и стал со
мною рядом.

Я не обернулся к нему — но тотчас почувствовал,
что этот человек — Христос.

Умиление, любопытство, страх разом овладели
мною. Я сделал над собой усилие... и посмотрел на
своего соседа.

Лицо, как у всех, — лицо, похожее на все челове-
ческие лица. Глаза глядят немного ввысь, внимательно
и тихо. Губы закрыты, но не сжаты: верхняя губа как бы
покоится на нижней. Небольшая борода раздвоена. Руки
сложены и не шевелятся. И одежда на нем, как на всех.

«Какой же это Христос! — подумалось мне. — Такой простой, простой человек! Быть не может!»

Я отвернулся прочь. Но не успел я отвести взор от этого простого человека, как мне опять почудилось, что это именно Христос стоит со мной рядом.

Я опять сделал над собой усилие... И опять увидел то же лицо, похожее на все человеческие лица, те же обычные, хоть и незнакомые черты.

И мне вдруг стало жутко — и я пришел в себя. Только тогда я понял, что именно такое лицо — лицо, похожее на все человеческие лица, — оно и есть лицо Христа.

И. С. Тургенев
Декабрь 1878

Упражнение 7. Ознакомьтесь с представлением о структурной организации текста в концепции Н. С. Болотновой, схематически отраженной ею в таблице. Каковы основополагающие принципы подобного выделения уровней текста?

Подуровни текста	В лингвистическом аспекте	В экстралингвистическом аспекте
Информативно-смысловой	Фонетический Морфологический Лексический Синтаксический	Предметно-логический Тематический Сюжетно-композиционный
Прагматический	Экспрессивно-стилистический Функционально-стилистический	Эмоциональный Образный Идейный

Упражнение 8. Сравните представления о свойствах и категориях текста в данном фрагменте научной работы.

Выделим для анализа текста следующие его свойства: целостность (связность и обособленность), типологические и стилистические особенности, расчлененность на СФЕ, предложения текста (их семантика), лексика (значения слов), грамматические конструкции (их значения), инвентарь внутритекстовых связей и демаркаторов, тема-рематическое членение предложений текста (Тураева, 1990, с. 41).

Упражнение 9. Покажите текстовую природу рассказа И. Э. Бабеля «Мой первый гусь». Раскройте содержание основных категорий текста и выявите их проявление в данном рассказе. Определите, как соотносятся категории связности, целостности, завершенности с композицией этого рассказа. Покажите средства формирования образности, экспрессивности и эмотивности данного текста. Какова роль заглавия в выражении содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информации. Сравните семантику заглавия до прочтения рассказа и после прочтения, сопоставьте и сделайте выводы относительно их соотносительности.

Савицкий, начдив шесть, встал, заведя меня, и я удивился красоте гигантского его тела. Он встал и пурпуром своих рейтуз, малиновой шапочкой, сбитой набок, орденами, вколотыми в грудь, разрезал избу пополам, как штандарт разрезает небо. От него пахло духами и приторной прохладой мыла. Длинные ноги его были похожи на девушек, закованных до плеч в блестящие ботфорты.

Он улыбнулся мне, ударил хлыстом по столу и потянул к себе приказ, только что отдиктованный начальником штаба. Это был приказ Ивану Чеснокову выступить с вверенным ему полком в направлении Чугунов — Добрыводка и, войдя в соприкосновение с неприятелем, такового уничтожить...

«...Какое уничтожение, — стал писать начдив и измазал весь лист, — возлагаю на ответственность того же Чеснокова вплоть до высшей меры, которого и шлепну на месте, в чем вы, товарищ Чесноков, работая со мною на фронте не первый месяц, не можете сомневаться...»

Начдив шесть подписал приказ с завитушкой, бросил его ординарцам и повернул ко мне серые глаза, в которых танцевало веселье.

Я подал ему бумагу о прикомандировании меня к штабу дивизии.

— Провести приказом! — сказал начдив. — Провести приказом и зачислить на всякое удовольствие, кроме переднего. Ты грамотный?

— Грамотный, — ответил я, завидуя железу и цветам этой юности, — кандидат прав Петербургского университета...

— Ты из киндербальзамов, — закричал он, смеясь, — и очки на носу. Канон паршивенький!.. Шлют вас, не спросясь, а тут режут за очки. Поживешь с нами, што ль?

— Поживу, — ответил я и пошел с квартирьером на село искать ночлега.

Квартирьер нес на плечах мой сундучок, деревенская улица лежала перед нами, круглая и желтая, как тыква, умирающее солнце испускало на небе свой розовый дух.

Мы подошли к хате с расписными венцами, квартирьер остановился и сказал вдруг с виноватой улыбкой:

— Канитель тут у нас с очками и унять нельзя. Человек высшего отличия — из него здесь душа вон. А испортить вы даму, самую чистенькую даму, тогда вам от бойцов ласка...

Он помялся с моим сундучком на плечах, подошел ко мне совсем близко, потом отскочил в отчаянии и побежал в первый двор. Казаки сидели там на сене и брили друг друга.

— Вот, бойцы, — сказал квартирьер и поставил на землю мой сундучок. — Согласно приказания товарища Савицкого, обязаны вы принять этого человека к себе в помещение и без глупостей, потому этот человек пострадавший по ученой части...

Квартирьер побагровел и ушел, не оборачиваясь. Я приложил руку к козырьку и отдал честь казакам. Молодой парень с льняным висячим волосом и прекрасным рязанским лицом подошел к моему сундучку и выбросил его за ворота. Потом он повернулся ко мне задом и с особенной сноровкой стал издавать постыдные звуки.

— Орудия номер два нуля, — крикнул ему казак постарше и засмеялся, — крой беглым...

Парень истошил нехитрое свое умение и отошел. Тогда, ползая по земле, я стал собирать рукописи и дырявые мои обноски, вывалившиеся из сундучка. Я собрал их и отнес на другой конец двора. У хаты, на кирпичиках, стоял котел, в нем варилась свинина, она дымилась, как дымится издалека родной дом в деревне, и путала во мне голод с одиночеством без примера. Я покрыл сеном разбитый мой сундучок, сделал из пего изголовье и лег на землю, чтобы прочесть в «Правде»

речь Ленина на Втором конгрессе Коминтерна. Солнце падало на меня из-за зубчатых пригорков, казаки ходили по моим ногам, парень потешался надо мной без усталости, излюбленные строчки шли ко мне тернистой дорогой и не могли дойти. Тогда я отложил газету и пошел к хозяйке, сучившей пряжу на крыльце.

— Хозяйка, — сказал я, — мне жрать надо... Старуха подняла на меня разлившиеся белки полуослепших глаз и опустила их снова.

— Товарищ, — сказала она, помолчав, — от этих дел я желаю повеситься.

— Господа бога душу мать, — пробормотал я тогда с досадой и толкнул старуху кулаком в грудь, — толковать тут мне с вами...

И, отвернувшись, я увидел чужую саблю, валявшуюся неподалеку. Строгий гусь шатался по двору и безмятежно чистил перья. Я догнал его и пригнул к земле, гусиная голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла. Белая шея была разостлана в навозе и крылья заходили над убитой птицей.

— Господа бога душу мать! — сказал я, копаясь в гусе саблей. — Изжарь мне его, хозяйка.

Старуха, блестя слепотой и очками, подняла птицу, завернула ее в передник и потащила к кухне.

— Товарищ, — сказала она, помолчав, — я желаю повеситься, — и закрыла за собой дверь.

А на дворе казаки сидели уже вокруг своего котелка. Они сидели недвижимо, прямые, как жрецы, и не смотрели на гуся.

— Парень нам подходящий, — сказал обо мне один из них, мигнул и зачерпнул ложкой щи.

Казаки стали ужинать со сдержанным изяществом мужиков, уважающих друг друга, а я вытер саблю песком, вышел за ворота и вернулся снова, томясь. Луна висела над двором, как дешевая серьга.

— Братишка, — сказал мне вдруг Суровков, старший из казаков, — садись с нами есть, покеле твой гусь доспеет...

Он вынул из сапога запасную ложку и подал ее мне. Мы похлебали самодельных щей и съели свинину.

— В газете-то что пишут? — спросил парень с льняным волосом и опростал мне место.

— В газете Ленин пишет, — сказал я, вытаскивая «Правду», — Ленин пишет, что во всем у нас не достача...

И громко, как торжествующий глухой, я прочитал казакам ленинскую речь.

Вечер завернул меня в живительную влагу сумеречных своих простынь, вечер приложил материнские ладони к пылающему моему лбу.

Я читал, и ликовал, и подстерегал, ликуя, таинственную кривую ленинской прямой.

— Правда всякую ноздрю щекочет, — сказал Суровков, когда я кончил, — да как ее из кучи вытащить, а он бьет сразу, как курица по зерну.

Это сказал о Ленине Суровков, взводный штабного эскадрона, и потом мы пошли спать на сеновал. Мы спали шестеро там, согреваясь друг от друга, с перепутанными ногами, под дырявой крышей, пропускавшей звезды.

Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обогренное убийством, скрипело и текло.

Упражнение 10. Какое отношение текст имеет к уровням языковой системы? Найдите ответ на этот вопрос в следующих теоретических рассуждениях разных ученых. Сформулируйте различие подходов ученых в определении уровневой структуры языка и места в ней текста.

...Возникает вопрос: является ли текст уровнем языка? Можно по-разному подойти к решению этого вопроса. С точки зрения дихотомии языка и речи, т. е. рассмотрения языка в статике и динамике, в парадигматическом и синтагматическом планах, необходимо признать, что текст не является уровнем языка. С другой стороны, некоторые параметры текста дают основания для экстраполяции структуры уровней с оси парадигматики на ось синтагматики. К таким параметрам прежде всего относится вычленение единиц-конституентов, определение категорий текста, семантический аспект, без которого, как известно, не обходится анализ любого уровня. Отсюда следует, что текст может рассматриваться как уровень, но не языка, а речи. Речь тоже системна. Даже спонтанность речепроизводства не свободна от оков, накладываемых

на нее системой языка. Текст, который, как будет показано ниже, представляет собой сознательно организованный результат речетворческого процесса, подчиняется определенным для него закономерностям организации (Гальперин, 1981, с. 3).

...Подход к тексту с точки зрения уровней языка открывает перед лингвистами возможность охарактеризовать текст в известной системе лингвистических понятий.

Рассматривая текст в иерархии уровней языка, недостаточно утверждать, что уровень текста надстраивается над уровнем предложения. Необходимо решить вопрос, является ли уровень текста наивысшим. Только в этом случае текст будет характеризоваться теми свойствами, о которых говорил Э. Бенвенист, определяя единицу наивысшего уровня. Мы уже попытались показать, что текст вступает в синтагматические и парадигматические отношения с другими текстами... <...>

На более высоком уровне языка расширяется круг единиц и, следовательно, возникает более сложная система их отношений. Поэтому нет ничего удивительного в том, что на уровне текста, где число единиц становится фактически бесконечным, синтагматические и парадигматические отношения перестают быть заданными, заранее фиксированными, как бы «навязанными» говорящим со стороны языка. На уровне текста они приобретают такую степень свободы, чтобы уже конструироваться *ad hoc*, под влиянием складывающихся обстоятельств коммуникации, чтобы заново переконструироваться с изменением этих обстоятельств. Действительно, устанавливая те или иные отношения между текстами, мы никогда не можем сказать, что исчерпали все компоненты данной парадигмы или перебрали все возможные окружения данного текста... Носители языка, строя данный текст, обращаются к другим текстам не для того, чтобы исчерпывающе определить его, а для того, чтобы прояснить и объективировать его общий смысл. Для этого необходимо и достаточно поставить текст в синтагматический и парадигматический ряды с имеющимися «под рукой», во многом случайно запечатленными в памяти текстами. В этой зыбкости, даже окказиональ-

ности текстовой парадигматики и синтагматики нужно видеть специфику данного уровня, вполне оправданную общими закономерностями построения языка как семиотической системы.

Можно прийти к выводу, что уровень текста не является наивысшим уровнем языка. Таким уровнем, на наш взгляд, является уровень культуры. Если термин «текст» понимать в широком, семиотическом смысле... то можно сказать, что культура воплощается в текстах, она в них опредмечивается. Но вместе с тем культура выходит за пределы совокупности или даже системы текстов и растворяется в социуме. Она нуждается в столь многих и разнообразных языках — семиотических системах, что при переводе с одного языка на другой какая-то ее часть непременно останется вне текста. Следовательно, культура одновременно и принадлежит, и не принадлежит семиотическому миру, что и должно характеризовать наивысший уровень языка (Мурзин, 1991, с. 9 — 10).

...Знание объективируется средствами языка, и потому структуры языка на всех уровнях отражают определенные уровни обобщенной структуры знания. При таком подходе устанавливаются соответствия между структурами знания, как результатом мыслительной деятельности, и языковыми структурами, то есть при описании уровней языковой системы на первый план выдвигается способность единиц языка объективировать элементы знания, в том числе для целей коммуникации.

№ уровня	Уровни знания	Уровни языка
6	Совокупное знание о мире	Вся совокупность текстов
5	Отрасль знания	Область текстов
4	Фрагмент знания	Текст
3	Суждение	Предложение
2	Понятие	Лексический
1	Незавершенное понятие	Морфологический
0	Различение понятий	Фонологический

Упражнение 11. Прочитайте фрагменты работы Л. Н. Мурзина, посвященные осмыслению центральных категорий текста — связности и цельности. Подберите небольшой по объему текст и покажите существенные проявления этих категорий.

Связность текста можно раскрыть следующим образом. Два компонента текста связаны между собой, если они имеют некоторую общую часть; нет такого компонента, который бы не был связан хотя бы с одним компонентом текста (исключения при ближайшем рассмотрении оказываются кажущимися), и, таким образом, весь текст является связным.

Поскольку любой текст имеет знаковую природу, является двусторонним, можно говорить о двух типах связности: интрасвязности, т. е. внутренней, смысловой, и экстрасвязности, внешней, охватывающей субстанциональную сторону текста, и в первую очередь — звуковую или буквенную. Обычно в тексте налицо оба типа связности. Но они относительно независимы друг от друга. Интрасвязность, например, может не получать определенного выражения в фонетической или иной субстанции текста в случае скрытого содержания. Экстрасвязность может осуществляться параллельно интрасвязности в ритмической организации текста или в звуковых повторах (рифмах — в широком смысле) независимо от лексико-грамматического содержания текста.

Текст состоит из знаков, которые могут употребляться в функции средств связности, и тогда интрасвязность влечет за собой экстрасвязность, и наоборот: как план выражения и план содержания знака они предполагают друг друга, составляют единство. <...>

Связность всех компонентов текста автоматически не приводит к цельности, хотя, вероятно, и способствует ее становлению. Цельность представляет собой иную сторону текста. Текст воспринимается носителем языка как целое. Из психологии известно понятие гештальта, когда наблюдаемый объект воспринимается в целом — без учета тех или иных деталей. Текст не исключение: в процессе семиозиса и коммуникации он образ-гештальт. <...> Ситуативность, соотнесенность с ситуацией — конкретной или абстрактной, реальной или воображаемой, — неременное условие цельнос-

ти текста. Мы только тогда овладеваем языком, а не отдельными его компонентами, когда за текстом начинаем видеть ситуацию. Ситуативность отличает текст от любой другой значимой единицы языка. <...> Ситуативность проливает свет на природу текстовой цельности. Благодаря ситуативности текста цельность есть категория содержательная (в отличие от формальной природы связности), во всяком случае она ориентирована на содержание текста, на смысл, который приобретает текст, поставленный в соответствие с ситуацией.

Цельность текста в известном отношении аналогична цельнооформленности слова... Но если цельнооформленность слова весьма четко выражена формально (флексия, например, относится к слову в целом и тем самым как бы цементирует все его компоненты), то для цельности текста в языке не выработано достаточно строгих формальных средств. Тем не менее цельность текста получает определенное внешнее выражение. Не случайно, подобно слову, которое, будучи цельнооформленным, способно «перемещаться» в предложении и разных языках с разной степенью свободы, текст может быть «пересажен» в другой текст и стать нерасчлененным компонентом последнего... текст может войти даже в другую культуру (ср. средневековые тексты вагантов в их современной интерпретации, можно сказать, ассимиляции современной культурой). И все такие перемещения возможны благодаря цельности.

Что же обеспечивает цельность текста? Выше мы уже отмечали, что текст становится цельным, когда он соотносен с ситуацией. Но понятие ситуации слишком широкое, чтобы однозначно репрезентировать цельность текста. В ситуацию входит описываемый объект. Если признать, что текст и есть описание объекта, то можно утверждать, что цельность текста обеспечивается в первую очередь единством описываемого объекта (вне зависимости от того, какова природа этого объекта).

Опираясь на денотативное единство текста, мы можем говорить об его отдельности, т. е. отграниченности от других текстов. До тех пор, пока описывается один и тот же объект, мы имеем дело с одним и тем же текстом. <...>

А. А. Леонтьев (1976) подчеркивал, что цельность и связность различны по своей природе: цельность психолингвистична, связность лингвистична. Действительно, связность получает в тексте формальное выражение. Между компонентами текста устанавливаются определенные отношения, так или иначе фиксируемые специальными средствами. Связность текста, как и отдельного предложения, линейна, синтагматична. Цельность же, напротив, не располагает для своего выражения специальными средствами. Она обнаруживается по ассоциации с другими текстами, то есть субституционным путем. Следовательно, цельность парадигматична, и поскольку для ее характеристики необходимо привлечение психологических ассоциаций, она не может расцениваться как чисто лингвистическое свойство текста. Ее психологическая сущность связана с единым смыслом текста, который не вытекает из смыслов его компонентов, а как бы надстраивается над ними и объединяет их в иерархическое целое.

Противопоставляя цельность и связность, нельзя не видеть, что они и предполагают друг друга, составляя известное единство. Причем ведущей стороной этого единства является цельность (Мурзин, Штерн, 1991, с. 11 – 18).

Упражнение 12. Прочитайте следующий фрагмент, посвященный типологии текстов. В чем состоит проблема типологии текстов? Как ее решают различные ученые?

...Типы текста выделяются на основе разных классификационных признаков. Идеальной же, по мнению многих ученых, является такая классификация, в которой все типы текста выделяются на основе единого критерия и дают в итоге представление о тексте как сложной, иерархически организованной и многоплановой структуре.

Разработка такой классификации, по-видимому, дело будущего, что связано и с очень сложным устройством текста, и с отсутствием общепринятого его определения.

24 До создания же единой универсальной всеохватывающей классификации целесообразно рассмотреть

(или построить) несколько классификаций, отражающих разные стороны, разные составляющие, разные свойства текста. Можно надеяться, это позволит всесторонне охарактеризовать текст как лингвистическое явление.

Будем рассматривать следующие классификации:

1. По характеру построения (от 1-го, 2-го или 3-го лица).
2. По характеру передачи чужой речи (прямая, косвенная, несобственно-прямая).
3. По участию в речи одного, двух или большего количества участников (монолог, диалог, полилог).
4. По функционально-смысловому назначению (функционально-смысловые типы речи: описание, повествование, рассуждение и пр.).
5. По типу связи между предложениями (тексты с цепными связями, с параллельными, с присоединительными).
6. По функции языка и на экстралингвистической основе выделяются функциональные стили — функционально-стилистическая типология текстов».

(Солганик, 2000, с. 88 — 89).

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 (Бабенко, 2000, с. 55).

Упражнение 13. Раскройте особенности проявления текстовых категорий в поэтическом тексте. Охарактеризуйте тип текста по следующим параметрам: структурный, функционально-стилевой, параметр подготовленности, параметр алгоритмизации, параметр экспликации замысла, функционально-прагматический параметр, параметр целостности и связности. Покажите обусловленность связности поэтического текста его просодической организацией.

Охарактеризуйте модальность этого текста и средства ее выражения. Раскройте эстетическую природу данного стихотворения.

Февраль. Достать чернил и плакать!
 Писать о феврале навзрыд,
 Пока грохочущая слякоть
 Весною черною горит.
 Достать пролетку. За шесть гривен,
 Чрез благовест, чрез клик колес,
 Перенестись туда, где ливень
 Еще шумней чернил и слез.
 Где, как обугленные груши,
 С деревьев тысячи грачей
 Сорвутся в лужи и обрушат
 Сухую грусть на дно очей.
 Под ней проталины чернеют,
 И ветер криками изрыт,
 И, чем случайней, тем вернее
 Слагаются стихи навзрыд.

1912

Б. Пастернак

Упражнение 14. Как вы понимаете категорию завершенности художественного текста. Подберите текст и покажите на примере.

Упражнение 15. Найдите в стихотворении А. С. Пушкина «Пророк» языковые средства, способствующие его связности, напряженности, экспрессивности. Почему главнейшими текстовыми категориями являются связность и цельность? Покажите на примере этого стихотворения. Каковы особенности членимости этого текста? Как соотносятся объемно-прагматическое и структурно-смысловое членения в нем? Выявите ССЦ данного стихотворения, сформулируйте их микротемы и покажите особенности семантического развертывания основной темы этого стихотворения.

Духовной жаждою томим,
 В пустыне мрачной я влачился, —
 И шестикрылый серафим
 На перепутье мне явился.

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он, —
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

1826

Упражнение 16. Что такое смысловые связи в тексте и как они в нем формируются? Проанализируйте особенности связности стихотворения В. Хлебникова «Перевертень». Найдите в данном стихотворении палиндромы и определите их текстовые функции.

Кони, топот инок,
Но не речь, а черен он.
Идем, молод, долом меди.
Чин зван мечем навзничь.
Голод, чем меч долог?
Пал, а норов худ и дух ворона лап.
А что? Я лов? Воля отча!
Яд, яд, дядя!

Иди, иди!
 Мороз в узел, лезу взором.
 Солов зов, воз волос.
 Колесо. Жалко поклаж. Оселок.
 Сани, плот и воз, зов и толп и нас.
 Горддох, ход дрог.
 И лежу. Ужели?
 Зол, гол лог лоз.
 И к вам и трем с смерти мавки.

Упражнение 17. Покажите антропоцентричность художественного текста на примере рассказа А. П. Чехова «Унтер Пришибеев». Раскройте содержание категории модальности текста и покажите средства ее выражения на примере этого рассказа. Почему говорят о трех антропоцентрах художественного текста? Раскройте категории «образ автора» и «образ персонажа» на примере этого рассказа, определите авторскую позицию и средства ее выражения в нем. Проведите психолингвистический эксперимент с целью выявления специфики читательского восприятия данного рассказа, сгруппируйте эмотивные реакции читателей и определите эмоциональную тональность текста. Чем отличается спонтанная устная речь от разговорной речи, изображенной в художественном тексте, и в чем они сходны?

— Унтер-офицер Пришибеев! Вы обвиняетесь в том, что 3-го сего сентября оскорбили словами и действием урядника Жигина, волостного старшину Аляпова, сотского Ефимова, понятых Иванова и Гаврилова и еще шестерых крестьян, причем первым трем было нанесено вами оскорбление при исполнении ими служебных обязанностей. Признаете вы себя виновным?

Пришибеев, сморщенный унтер с колючим лицом, делает руки по швам и отвечает хриплым, придушенным голосом, отчеканивая каждое слово, точно командуя:

— Ваше высокородие, господин мировой судья! Стало быть, по всем статьям закона выходит причина аттестовать всякое обстоятельство во взаимности. Виновен не я, а все прочие. Все это дело вышло из-за, царствие ему небесное, мертвого трупа. Иду это я третьего числа с женой Анфисой тихо, благородно, смотрю — стоит на берегу куча разного народа людей.

По какому полному праву тут народ собрался? спрашиваю. Зачем? Нешто в законе сказано, чтоб народ табуном ходил? Кричу: разойдись! Стал расталкивать народ, чтоб расходились по домам, приказал сотскому гнать взашей...

— Позвольте, вы ведь не урядник, не староста, — разве это ваше дело народ разгонять?

— Не его! Не его! — слышатся голоса из разных углов камеры. — Житья от него нету, вашескородие! Пятнадцать лет от него терпим! Как пришел со службы, так с той поры хоть из села беги. Замучил всех!

— Именно так, вашескородие! — говорит свидетель староста. — Всем миром жалимся. Жить с ним никак невозможно! С образами ли ходим, свадьба ли, или, положим, случай какой, везде он кричит, шумит, все порядки вводит. Ребятам уши дерет, за бабами подглядывает, чтоб чего не вышло, словно свекор какой... Намеднись по избам ходил, приказывал, чтоб песней не пели и чтоб огней не жгли. Закона, говорит, такого нет, чтоб песни петь.

— Погодите, вы еще успеете дать показание, — говорит мировой, — а теперь пусть Пришибеев продолжает. Продолжайте, Пришибеев!

— Слушаю-с! — хрипит унтер. — Вы, ваше высокородие, изволите говорить, не мое это дело народ разгонять... Хорошо-с... А ежели беспорядки? Нешто можно позволять, чтобы народ безобразил? Где это в законе написано, чтоб народу волю давать? Я не могу позволять-с. Ежели я не стану их разгонять, да взыскивать, то кто же станет? Никто порядков настоящих не знает, во всем селе только я один, можно сказать, ваше высокородие, знаю, как обходиться с людьми простого звания, и, ваше высокородие, я могу все понимать. Я не мужик, я унтер-офицер, отставной каптенармус, в Варшаве служил, в штабе-с, а после того, изволите знать, как в чистую вышел, был в пожарных-с, а после того по слабости болезни ушел из пожарных и два года в мужской классической прогимназии в швейцарах служил... Все порядки знаю-с. А мужик — простой человек, он ничего не понимает и должен меня слушать, потому — для его же пользы. Взять хоть это дело к примеру... Разгоняю я народ, а на берегу на песочке утопый труп мертвого человека. По какому такому

основанию, спрашиваю, он тут лежит? Нешто это порядок? Что урядник глядит? Отчего ты, говорю, урядник, начальству знать не даешь? Может, этот утопый покойник сам утоп, а может, тут дело Сибирью пахнет. Может, тут уголовное смертоубийство... А урядник Жигин никакого внимания, только папироску курит. «Что это, говорит, у вас за указчик такой? Откуда, говорит, он у вас такой взялся? Нешто мы без него, говорит, не знаем нашего поведения?» Стало быть, говорю, ты не знаешь, дурак этакой, коли тут стоишь и без внимания. «Я, говорит, еще вчера дал знать становому приставу». Зачем же, спрашиваю, становому приставу? По какой статье свода законов? Нешто в таких делах, когда утопшие, или удавившие, и прочее тому подобное, — нешто в таких делах становой может? Тут, говорю, дело уголовное, гражданское... Тут, говорю, скорей посылать эстафет господину следователю и судьям-с. И перво-наперво ты должен, говорю, составить акт и послать господину мировому судье. А он, урядник, все слушает и смеется. И мужики тоже. Все смеялись, ваше высокородие. Под присягой могу показать. И этот смеялся, и вот этот, и Жигин смеялся. Что, говорю, зубья скалите? А урядник и говорит: «Мировому, говорит, судье такие дела не подсудны». От этих самых слов меня даже в жар бросило. Урядник, ведь ты это сказывал? — обращается унтер к уряднику Жигину.

— Сказывал.

— Все слышали, как ты это самое при всем простом народе: «Мировому судье такие дела не подсудны». Все слышали, как ты это самое... Меня, ваше высокородие, в жар бросило, я даже сробел весь. Повтори, говорю, повтори, такой-сякой, что ты сказал! Он опять эти самые слова... Я к нему. Как же, говорю, ты можешь так объяснять про господина мирового судью? Ты, полицейский урядник, да против власти? А? Да ты, говорю, знаешь, что господин мировой судья, ежели пожелают, могут тебя за такие слова в губернское жандармское управление по причине твоего неблагонадежного поведения? Да ты знаешь, говорю, куда за такие политические слова тебя угнать может господин мировой судья? А старшина говорит: «Мировой, говорит, дальше своих пределов ничего обозначить не мо-

жет. Только малые дела ему подсудны». Так и сказал, все слышали... Как же, говорю, ты смеешь власть уничижать? Ну, говорю, со мной не шути шуток, а то дело, брат, плохо. Бывало, в Варшаве или когда в швейцарах был в мужской классической прогимназии, то как слышу какие неподходящие слова, то гляжу на улицу, не видать ли жандарма: «Поди, говорю, сюда, кавалер», — и все ему докладываю. А тут, в деревне кому скажешь?.. Взяло меня зло. Обидно стало, что нынешний народ забылся в своеволии и неповиновении, я размахнулся и... конечно, не то чтобы сильно, а так, правильно, полегоньку, чтоб не смел про ваше высокородие такие слова говорить... За старшину урядник вступился. Я, стало быть, и урядника... И пошло... Погорячился, ваше высокородие, ну да ведь без того нельзя, чтоб не побить. Ежели глупого человека не побьешь, то на твоей же душе грех. Особливо, ежели за дело... ежели беспорядок...

— Позвольте! За непорядками есть кому глядеть. На это есть урядник, староста, сотский...

— Уряднику за всем не углядеть, да урядник и не понимает того, что я понимаю...

— Но поймите, что это не ваше дело!

— Чего-с? Как же это не мое? Чудно-с... Люди безобразят, и не мое дело! Что я; мне хвалить их, что ли? Они вот жалятся вам, что я песни петь запрещаю... Да что хорошего в песнях-то? Вместо того, чтоб делом каким заниматься, они песни... А еще тоже моду взяли вечера с огнем сидеть. Нужно спать ложиться, а у них разговоры да смехи. У меня записано-с!

— Что у вас записано?

— Кто с огнем сидит.

Пришибеев вынимает из кармана засаленную бумажку, надевает очки и читает:

— Которые крестьяне сидят с огнем: Иван Прохоров, Савва Микифоров, Петр Петров. Солдатка Шустрова, вдова, живет в развратном беззаконии с Семеном Кисловым. Игнат Сверчок занимается волшебством, и жена его Мавра есть ведьма, по ночам ходит доить чужих коров.

— Довольно! — говорит судья и начинает допрашивать свидетелей.

Унтер Пришибеев поднимает очки на лоб и с удивлением глядит на мирового, который, очевидно, не на

его стороне. Его выпученные глаза блестят, нос становится ярко-красным. Глядит он на мирового, на свидетелей и никак не может понять, отчего это мировой так взволнован и отчего из всех углов камеры слышится то ропот, то сдержанный смех. Непонятен ему и приговор: на месяц под арест!

— За что?! — говорит он, разводя в недоумении руками — По какому закону?

И для него ясно, что мир изменился и что жить на свете уже никак невозможно. Мрачные, унылые мысли овладевают им. Но, выйдя из камеры и увидев мужиков, которые толпятся и говорят о чем-то, он по привычке, с которой уже совладать не может, вытягивает руки по швам и кричит хриплым, сердитым голосом:

— Наррод, расходиcь! Не толпись! По домам!

Упражнение 18. Покажите особенности проявления антропоцентризма как свойства художественного текста в стихотворении С. Есенина. Как соотносятся категории образа автора и лирического героя в поэтическом стихотворении? Сгруппируйте лексические, синтаксические, стилистические средства выражения авторской позиции. Какова эмоциональная тональность этого стихотворения и чем она порождается? Покажите роль образных средств в формировании экспрессивности и эстетичности текста. В чем специфика категорий отдельности и завершенности? Покажите на примере этого текста.

Сыплет черемуха снегом,
Зелень в цвету и росе.
В поле, склоняясь к побегам,
Ходят грачи в полосе.
Никнут шелковые травы,
Пахнет смолистой сосной.
Ой вы, луга и дубравы, —
Я одурманен весной.
Радуют тайные вести,
Светятся в душу мою.
Думаю я о невесте,
Только о ней лишь пою.
Сыпь ты, черемуха, снегом,
Пойте вы, птахи, в лесу.

По полю зыбистым бегом
Пеной я цвет разнесу.

Упражнение 19. В чем специфика выражения образности в стихотворении О. Мандельштама «Природа — тот же Рим...»? Определите ключевую эстетизируемую метафору данного текста. Покажите текстообразующую функцию сравнения в данном стихотворении. Опишите пресуппозиции, связанные с адекватным осмыслением данного стихотворения. Какие ассоциации исторического характера возникают в вашем сознании после его прочтения?

Природа — тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи.
Природа — тот же Рим, и, кажется, опять
Нам незачем богов напрасно беспокоить —
Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,
Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!

Упражнение 20. Сделайте комплексный анализ текстовых категорий на примере стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус», выявите его основные текстовые единицы и текстовые уровни, охарактеризуйте текст в типологическом аспекте.

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит...
Увы, — он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

1832

Вопросы для самопроверки

1. Каковы предпосылки лингвистического анализа текста?
2. Назовите основные аспекты и направления изучения текста.
3. Чем объясняется множественность определений текста?
4. Покажите особенности изучения текста в психолингвистическом освещении.
5. Каковы основные аспекты изучения текста в прагматическом аспекте?
6. В чем заключаются основные деривационные механизмы текстообразования?
7. Раскройте своеобразие когнитивного направления в изучении текста.
8. В чем заключается проблема определения текста и чем она обусловлена?
9. Чем отличается художественный текст от других типов текста?
10. Покажите взаимодействие текста и культуры.
11. Раскройте понятия «уровни текста» и «уровни анализа текста». Как они соотносятся?
12. Какова проблема описания и выделения единиц текста?
13. Как решается проблема классификации и типологии текстов?
14. Назовите основные категории и свойства текста, раскройте их содержание.
15. Каковы предпосылки лингвистического анализа текста?
16. Назовите основные аспекты и направления изучения текста.

Глава 1

ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ АНАЛИЗА ТЕКСТА

Текст и культура. — Текст и общество. — Текст и эпоха. — Экстралингвистически обусловленные категории текста. — Интертекстуальность, диалогичность, социологичность. — Внетекстовые пресуппозиции: время создания литературно-художественного произведения, историко-культурная информация, связанная с именем автора, личность и судьба автора и др.

Упражнение 21. Прочитайте фрагменты статьи Ю. М. Лотмана «Семиотика культуры и понятие текста» (1996). Как автор определяет культурологический аспект анализа текста? Каковы принципы типологии социально-коммуникативных процессов?

В динамике развития семиотики за последние пятнадцать лет можно уловить две тенденции. Одна направлена на уточнение исходных понятий и определение процедур порождения. Стремление к точному моделированию приводит к созданию метасемиотики: объектом исследования становятся не тексты как таковые, а модели текстов, модели моделей и т. д. Вторая тенденция сосредоточивает внимание на семиотическом функционировании реального текста. <...>

Оформление семиотики культуры — дисциплины, рассматривающей взаимодействие разноустроенных семиотических систем, внутреннюю неравномерность семиотического пространства, необходимость культурного и семиотического полиглотизма, в значительной мере сдвинуло традиционные семиотические представления. Существенной трансформации подверглось

понятие текста. Первоначальные понятия текста, подчеркивавшие его единую сигнальную природу, или нерасчленимое единство его функций в некоем культурном контексте, или какие-либо иные качества, имплицитно или эксплицитно подразумевали, что текст есть высказывание на каком-либо одном языке. Первая брешь в этом, как казалось, само собой подразумеваемом представлении была пробита именно при рассмотрении понятия текста в плане семиотики культуры. Было обнаружено, что для того, чтобы данное сообщение могло быть определено как «текст», оно должно быть минимально, дважды закодировано. Так, например, сообщение, определяемое как «закон», отличается от описания некоего криминального случая тем, что одновременно принадлежит и естественному и юридическому языку, составляя в первом случае цепочку знаков с разными значениями, а во втором — некоторый сложный знак с единым значением. То же самое можно сказать и о текстах типа «молитва» и др. <...>

Дальнейшая динамика художественных текстов, с одной стороны, направлена на повышение их целостности и имманентной замкнутости, подчеркивание значимости границ текста, а с другой, на увеличение внутренней семиотической неоднородности, противоречивости произведения, развития в нем структурно-контрастных подтекстов, имеющих тенденцию ко все большей автономии. Колебание в поле «семиотическая однородность / семиотическая неоднородность» составляет одну из образующих историко-литературной эволюции. Из других важных моментов ее следует подчеркнуть напряжение между тенденцией к интеграции — превращению контекста в текст (складываются такие тексты как «лирический цикл», «творчество всей жизни как одно произведение» и проч.) и дезинтеграции — превращению текста в контекст (роман распадается на новеллы, части становятся самостоятельными эстетическими единицами). В этом процессе позиции читателя и автора могут не совпадать: там, где автор видит целостный единый текст, читатель может усматривать собрание новелл и романов (ср. творчество Фолкнера), и наоборот (так, Надеждин в значительной мере истолковал «Графа Нулина» как ультра-романтическое произведение потому, что поэма

появилась в одной книжке с «Балом» Баратынского и обе поэмы были восприняты критиком как один текст). Известны в истории литературы случаи, когда читательское восприятие того или иного произведения определялось репутацией издания, в котором оно было опубликовано, и случаи, когда это обстоятельство никакого значения для читателя не имело.

Сложные историко-культурные коллизии активизируют ту или иную тенденцию. Однако потенциально в каждом художественном тексте присутствуют они обе в их сложном напряжении.

Создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память. Одновременно он обнаруживает качество, которое Гераклит определил как «самовозрастающий логос». На такой стадии структурного усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые.

В этих условиях социально-коммуникативная функция текста значительно усложняется. Ее можно свести к следующим процессам:

1. Общение между адресантом и адресатом. Текст выполняет функцию сообщения, направленного от носителя информации к аудитории.

2. Общение между аудиторией и культурной традицией. Текст выполняет функцию коллективной культурной памяти. В качестве таковой он, с одной стороны, обнаруживает способность к непрерывному пополнению, а с другой, к актуализации одних аспектов вложенной в него информации и временному или полному забыванию других.

3. Общение читателя с самим собою. Текст — это особенно существенно для традиционных, древних, отличающихся высокой степенью каноничности текстов, — актуализирует определенные стороны личности самого адресата. В ходе такого общения получателя

информации с самим собою текст выступает в роли медиатора, помогающего перестройке личности читателя, изменению ее структурной самоориентации и степени связи с метакультурными конструкциями.

4. Общение читателя с текстом. Проявляя интеллектуальные свойства, высокоорганизованный текст перестает быть лишь посредником в акте коммуникации. Он становится равноправным собеседником, обладающим высокой степенью автономности. И для автора (адресанта), и для читателя (адресата) он может выступать как самостоятельное интеллектуальное образование, играющее активную и независимую роль в диалоге. В этом отношении древняя метафора «беседовать с книгой» оказывается исполненной глубокого смысла.

5. Общение между текстом и культурным контекстом. В данном случае текст выступает не как агент коммуникативного акта, а в качестве его полноправного участника, как источник или получатель информации. Отношения текста к культурному контексту могут иметь метафорический характер, когда текст воспринимается как заменитель всего контекста, которому он в определенном отношении эквивалентен, или же метонимический, когда текст представляет контекст как некоторая часть — целое. Причем, поскольку культурный контекст — явление сложное и гетерогенное, один и тот же текст может вступать в разные отношения с его разными уровневými структурами. Наконец, тексты, как более стабильные и отграниченные образования, имеют тенденцию переходить из одного контекста в другой, как это обычно случается с относительно долговечными произведениями искусства: перемещаясь в другой культурный контекст, они ведут себя как информант, перемещенный в новую коммуникативную ситуацию, — актуализируют прежде скрытые аспекты своей кодирующей системы. Такое «перекодирование самого себя» в соответствии с ситуацией обнажает аналогию между знаковым поведением личности и текста. Таким образом, текст, с одной стороны, уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры, а с другой, он имеет тенденцию осуществлять самостоятельное поведение, уподобляясь автономной личности.

Упражнение 22. Прочитайте следующие размышления В. П. Белянина о значимости для анализа и типологизации художественных текстов его экстралингвистических параметров.

...Одним из параметров типологизации является время написания текста (литература Средневековья, скажем, отличается от современной по своим языковым и стилевым характеристикам). Существенной для художественного текста является его (а точнее, его автора) национально-культурная принадлежность, определяющая язык и во многом речевую системность образных средств текста. <...>

Иногда лингвистический анализ сближается с лингвострановедческим, для которого текст является в первую очередь компонентом культуры. Тогда в тексте выявляются элементы, не могущие быть понятыми адекватно в рамках данной культуры и нуждающиеся в культурологическом комментировании. <...>

Исходя из сказанного, многоплановыми представляются и функции художественного текста. Он выступает в качестве и основной единицы коммуникации, и способа хранения и передачи информации, и формы существования культуры, и продукта определенной исторической эпохи, и отражения жизни индивида и т. п. Именно это создает основы для множественности описаний текста и для его многочисленных определений (Белянин, 2000, с. 8 — 14).

Упражнение 23. Прочитайте фрагмент научной работы В. А. Масловой, посвященный раскрытию содержания понятия «фон восприятия».

Создание фона восприятия — важный этап для филологического, целостного восприятия текста: связь произведения с эпохой, философскими течениями, религиозными верованиями, различными искусствами. Причем у какого-то писателя заметнее, например, социальные ориентации (Н. А. Некрасов, В. С. Высоцкий), у других же — собственно эстетические искания. Бывает, что в творчестве писателя или поэта эти тенденции переплетаются, создавая дополнительные сложности в восприятии и понимании произведения. Так, Ю. Карбачевский, активно не принимавший поэзию В. В. Мая-

ковского, встретившись с его глубоко лиричным и по-настоящему поэтическим стихотворением «Лиличка!», не мог им искреннее не восхищаться. Поэтому филологический анализ позволяет избежать того, чтобы живые фигуры отечественной словесности (А. С. Пушкин, Б. Л. Пастернак, А. П. Чехов, М. А. Булгаков и др.) затекали и превращались в «скульптурную группу».

На первый взгляд «филологическое» вмешательство в текст кажется досадной помехой, затрудняющей процесс приобщения к интимно-лирическому, сугубо индивидуальному эмоционально-рациональному постижению мира поэтом или писателем. На самом же деле такой анализ — это как бы увеличительное стекло, сквозь которое текст только сильнее воздействует на читателя, сильнее прижигает его душу. Нужно только соблюдать внутреннюю меру, не допускать излишне прямолинейного толкования, так как при этом могут исчезнуть «приращенные смыслы» (по В. В. Виноградову) — тончайшие оттенки, нюансы намерений и чувств, описываемых автором (Маслова, 2000, с. 13–14).

Упражнение 24. Прочитайте отрывок из книги С. С. Аверинцева «Поэты» (гл. «Судьба и весть Осипа Мандельштама»). Объясните смысл названия главы книги С. С. Аверинцева. Определите характер информации, содержащейся: а) в письме О. Мандельштама к Ю. Тынянову; б) в авторской речи. Какие аспекты затрагивает С. С. Аверинцев, исследуя творчество О. Мандельштама? Как определяет О. Мандельштам категорию «бытие поэта»? Составьте творческий портрет О. Мандельштама, используя данный отрывок, а также ваши знания о жизни, судьбе и творчестве этого поэта.

В письме Мандельштама к Тынянову от 21 января 1937 года — таком судорожном и трудном, написанном поистине *de profundis*, из глубины, из бездны, — есть слова: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию, но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в ее строении и составе».

Ничего не скажешь — все исполнилось, все сбылось. Предсказание воронежского ссыльного оправдано временем. Стихов его невозможно отторгнуть от полноты русской поэзии. Сдвиги «в ее строении и соста-

ве» необратимы — след алмазом по стеклу, как Мандельштам выразился однажды о воздействии Чаадаева. Масштаб мандельштамовского творчества — объективно уже вне споров. Другое дело, что всегда, может быть, будут люди, которых Мандельштам просто раздражает; что же, в его мысли, в его поэзии, во всем его облике и впрямь есть нечто царапающее, задевающее за живое, принуждающее к выбору между преданностью, которая простит все, и нелюбовью, которая не примет ничего. Отнестись к нему «академически», то есть безразлично, не удастся. Прописать бесприютную тень бесприютного поэта в ведомственном доме отечественной литературы, отвести для него нишу в пантеоне и на этом успокоиться — самая пустая затея. Уж какой там пантеон, когда у него нет простой могилы, и это очень важная черта его судьбы. Что касается литературы, не будем забывать, что в его лексиконе это слово бранное: отчасти вслед за дорогим ему Верленом, но куда резче Верлена и с другими акцентами. «Было два брата Шенье — презренный младший весь принадлежит литературе, казненный старший сам ее казнил». У нас еще будет случай подумать и поговорить о смысле этой фразы; а пока будем помнить поразительный факт: бытие поэта понято Мандельштамом как смертельная борьба не с «литературщиной», а с литературой, то есть именно с тем, говоря по-соловьевски, отвлеченным началом, которое берется благодушно узаконить поэзию — и через это благополучно нейтрализовать ее. Вот перспектива, перед лицом которой поэт — «оскорбленный и оскорбитель» (Аверинцев, 1996, с. 189 — 190).

Упражнение 25. Прочитайте отрывок из книги Ю. В. Казарина «Поэтический текст как система». Почему художественный текст должен рассматриваться как сложная система? Каково соотношение трех типов систем — языка, культуры и текста? Дайте определение культурного пространства текста. Перечислите экстралингвистические параметры художественного текста.

Поэтический текст, являясь одним из наиболее сложных и комплексных знаков систем языка и культуры, безусловно, как система, как совокупность языковых/текстовых знаков неоднороден и включает в

себя по крайней мере три структурных макрокомпонента — три пространства: культурное, языковое и эстетическое. Пространство ПТ (поэтического текста) — это явление метатекстовое, которое можно определить как комплекс представлений, образов, смыслов, формирующихся по отношению к данному поэтическому тексту и связанных как с его языковыми реализациями, логико-смысловой структурой, так и с категориями внетекстовыми — такими, как поэтическая графика, «дикция» (Бродский, 1998) и др., а также главным образом соотносимых с культурной и эстетической спецификой поэтического текста (поэтологические особенности ПТ: хронологические, биографические, географические, социальные и т. п. факты; индивидуально-авторские и объективные эстетические и функциональные особенности ПТ: идиостиль, метод, направление, школа и т. п.) (Казарин, 1999, с. 43).

Упражнение 26. Прочитайте отрывок из книги Д. С. Лихачева «Литература — реальность — литература». Каково, по мнению автора, соотношение литературы и реальной действительности? О каких экстралингвистических параметрах художественного текста говорит ученый?

В любом литературном явлении так или иначе многообразно и многообразно отражена и преображена реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов.

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

знании прошлого и действительности. Нет четких границ между литературой и реальностью (Лихачев, 1987, с. 221).

Упражнение 27. Прочитайте отрывок из комментария Д. С. Лихачева к стихотворению А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Какие экстралингвистические параметры этого стихотворения учитывает в своем комментарии Д. С. Лихачев? Произведите сопоставительный анализ петербургского пейзажа (аптеки на набережной Адмирала Лазарева) с графической и содержательной композицией стихотворения.

[Стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека...»] входит в цикл «Пляски смерти». Мост на Крестовский остров был по ночам особенно пустынен, не охранялся городовыми. Может быть, поэтому он всегда притягивал к себе самоубийц. До революции первая помощь при несчастных случаях оказывалась обычно в аптеках. В аптеке на углу Большой Зелениной и набережной (ныне набережной Адмирала Лазарева, дом 44) часто оказывалась помощь покушавшимся на самоубийство. Это была мрачная, захолустная аптека. Знаком аптеки служили большие вазы с цветными жидкостями (красной, зеленой, синей и желтой), позади которых в темную пору суток зажигались керосиновые лампы, чтобы можно было легче найти аптеку (золотой крендель был знаком булочной, золотая голова быка — мясной, большие очки с синими стеклами — оптической мастерской и пр.). Берег, на котором стояла аптека, был в те времена низким (сейчас былой деревянный мост заменен на железобетонный, подъезд к нему поднят и окна бывшей аптеки наполовину ушли в землю; аптеки тут уже нет). Цветные огни аптеки и стоявший у въезда на мост керосиновый фонарь отражались в воде Малой Невки. «Аптека самоубийц» имела опрокинутое отражение в воде; низкий берег без гранитной набережной как бы разрезал двойное тело аптеки: реальное и опрокинутое в воде, «смертное». Стихотворение «Ночь, улица...» состоит из двух четверостиший. Второе четверостишие (отраженно-симметричное к первому) начинается словом «Умрешь». Если первое четверостишие, относящееся к жизни, начинается словами «Ночь, улица, фонарь, аптека», то второе, говоря-

щее о том, что после смерти «повторится все, как встарь», заканчивается словами, как бы выворачивающими наизнанку начало первого: «Аптека, улица, фонарь». В этом стихотворении содержание его удивительным образом слито с его построением. Изображено отражение в опрокинутом виде улицы, фонаря, аптеки. Это отражение отражено (я намеренно повторяю однокоренные слова — «отражение отражено») в построении стихотворения, а тема смерти оказывается бессмысленным обратным отражением прожитой жизни: «Исхода нет» (Лихачев, 1987, с. 339).

Упражнение 28. Прочитайте отрывок из книги М. В. Тростникова «Поэтология». Выявите основные аспекты определения понятия «культурология», данного автором. Определите место культурологических исследований в филологическом анализе художественного текста.

Культурология как дисциплина по природе своей обобщающая подразумевает необходимость комплексного подхода к анализируемым явлениям, высокую степень аккумуляции исходных данных, эмпирически наблюдаемых членом культурного социума, вычленяемым и анализируемым в рамках традиционных гуманитарных дисциплин, объектом изучения которых являются более частные проблемы (Тростников, 1997, с. 5).

Упражнение 29. Прочитайте стихотворение Б. Пастернака «Марбург», а также примечания к этому тексту. Установите время создания этого стихотворения, а также повод, послуживший его написанию.

Я вздрагивал. Я загорался и гас,
Я трясся. Я сделал сейчас предложение, —
Но поздно, я сдрейфил, и вот мне — отказ.
Как жаль ее слез! Я святого блаженней!
Я вышел на площадь. Я мог быть сочтен
Вторично родившимся. Каждая малость
Жила и, не ставя меня ни во что,
В прощальном значении своем подымалась.
Плитняк раскалялся, и улицы лоб
Был смугл, и на небо глядел исподлобья
Булыжник, и ветер, как лодочник, греб

По липам. И все это были подоби́я.
 Но, как бы то ни было, я избегал
 Их взглядов. Я не замечал их приветствий.
 Я знать ничего не хотел из богатств.
 Я вон вырывался, чтоб не разреветься.
 Инстинкт прирожденный, старик-подхалим,
 Был невыносим мне. Он крался бок о бок
 И думал: «Ребятчя зазноба. За ним,
 К несчастью, придется присматривать в оба».
 «Шагни, и еще раз», — твердил мне инстинкт
 И вел меня мудро, как старый схоластик,
 Через девственный непроходимый тростник
 Нагретых деревьев, сирени и страсти.
 «Научишься шагом, а после хоть в бег», —
 Твердил он, и новое солнце с зенита
 Смотрело, как сызнова учат ходьбе
 Туземца планеты на новой планиде.
 Одних это все ослепляло. Другим —
 Той тьмою казалось, что глаз хоть выколи.
 Копались цыплята в кустах георгин,
 Сверчки и стрекозы, как часики, тикали.
 Плыла черепица, и полдень смотрел,
 Не смаргивая, на кровли. А в Марбурге
 Кто, громко свища, мастерил самострел,
 Кто молча готовился к Троицкой ярмарке.
 Желтел, облака пожирая, песок,
 Предгрозы́е играло бровями кустарника.
 И небо спекалось, упав на кусок
 Кровоостанавливающей арники.
 В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
 Как трагик в провинции драму Шекспирову,
 Носил я с собою и знал назубок,
 Шатался по городу и репетировал.
 Когда я упал пред тобой, охватив
 Туман этот, лед этот, эту поверхность
 (Как ты хороша!) — этот вихрь духоты...
 О чем ты? Опомнись! Пропало... Отвергнут.
 Тут жил Мартин Лютер. Там — братья Гримм,
 Когтистые крыши. Деревья. Надгробья.
 И все это помнит и тянется к ним.
 Все — живо. И все это тоже — подоби́я.
 Нет, я не пойду туда завтра. Отказ —
 Полнее прощанья. Все ясно. Мы квиты.

Вокзальная сутолока не про нас.
 Что будет со мною, старинные плиты?
 Повсюду портпледы разложит туман,
 И в обе оконницы вставят по месяцу.
 Тоска пассажиркой скользнет по томам
 И с книжкой на оттоманке поместится.
 Чего же я трушу? Ведь я, как грамматику,
 Бессонницу знаю. У нас с ней союз.
 Зачем же я, словно прихода лунатика,
 Явления мыслей привычных боюсь?
 Ведь ночи играть садятся в шахматы
 Со мной на лунном паркетном полу,
 Акацией пахнет, и окна распахнуты,
 И страсть, как свидетель, седеет в углу.
 И тополь — король. Я играю с бессонницей.
 И ферзь — соловей. Я тянусь к соловью.
 И ночь побеждает, фигуры сторонятся,
 Я белое утро в лицо узнаю.

1916, 1928

ПБ — 17. — Избр. — 26, без строф 1 — 7, 13 — 17, вар. ст. 37, 39, 40, 82 дата: 1916. — Зв. 1928, ; 9, вар. ст. 76, дата: 1915 — 28. — ПБ — 29. — Избр. — 33, без строф 5 — 8, 13 — 15. — Избр. — 34, без строф 5 — 8, 13 — 15. — Избр. — 45, без строф 14 — 15, вор. ст. 63, 70 — 72, дата: 1915. — Избр. — 48, без строф 5 — 8, 13 — 15, 17 — 18, вар. ст. 63, дата: 1915 — 1927. — Печ. по ПБ — 29. Авт. маш. с загл. «Из Марбургских воспоминаний — черновой фрагмент» и дарственной надписью: «Фанни Николаевне в память Энеева вечера возникновения сих воспоминаний. Борис Пастернак. 10.V.1916» (собр. И. Б. Збарского; см. примеч. 45). Экз. ПБ — 17 с правкой; М — 56, без строф 5 — 8, 13 — 15, к вар. ст. 70 — 72 авт. замечание для составителя сборника: «Чуть тронул. Рискните перенести правку. Не могу отделаться от чувства, что среди моря метафоричных неясностей здесь именно требуется психологическая, почти протокольная сухость». На полях М — 56 ответ Банникова: «Строфу поправленную тронуть еще, две последние строчки. Правка пока не перенесена». Верстка, без строф 5 — 8, 13 — 15. Сверка, без строф 5 — 8, 13 — 15, ст. 70 — 72 в ред. Пб — 29. Марбург — университетский город в Германии, где летом 1912 г. П. изучал филосо-

фию, писал стихи, сделал предложение И. Д. Высоцкой и получил отказ (ср. ВП, С. 208 — 241, 343 — 344 и ст-ние № 14). Арника — лекарственное растение. Портплед — дорожная сумка для постельных принадлежностей (Пастернак, 1990, с. 457).

Упражнение 30. Составьте историко-культурную справку к стихотворению Б. Пастернака «Марбург», учитывая такие экстралингвистические параметры, как личность автора, особенности его поэтики и индивидуально-авторского стиля, время написания данного текста, факты биографии поэта, отраженные в стихотворении и т. д. Найдите в тексте стихотворения лексику, репрезентирующую историко-культурную информацию.

Какими языковыми средствами отображаются ситуации предложения руки и отказа в данном стихотворении? Какими образными средствами выражается авторская оценка этих ситуаций?

Упражнение 31. Прочитайте стихотворение А. Блока «Я пригвожден к трактирной стойке...», а также примечания к этому тексту. Составьте историко-культурную справку к этому стихотворению, учитывая экстралингвистическую информацию, содержащуюся в комментариях к тексту стихотворения и известную вам из других источников. Найдите в тексте лексику, содержащую в себе национально-культурную информацию. Составьте функционально-текстовую лексическую группу, способствующую формированию образного представления счастья в стихотворении А. Блока.

Я пригвожден в трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне все — равно.
Вон счастье мое — на тройке
В серебристый дым унесено...
Летит на тройке, потонуло
В снегу времен, в дали веков...
И только душу захлестнуло
Серебристой мглой из-под подков...
В глухую темень искры мечет,
От искр всю ночь, всю ночь светло...
Бубенчик под дугой лепечет
О том, что счастье прошло...

И только сбруя золотая
 Всю ночь видна... Всю ночь слышна...
 А ты, душа... душа глухая...
 Пьяным пьяна... пьяным пьяна...
 26 октября 1908

Впервые — «Новое образование», 1910, № 1/2. К черновику этого стихотворения в записной книжке Блока непосредственно примыкает следующая запись — план дальнейших стрóf, проясняющий и расширяющий идейное содержание незавершенного замысла: «И вот поднимается тихий занавес наших сомнений, противоречий, падений и безумств: слышите ли вы задыхающийся гон тройки? Видите ли ее, ныряющую по сугробам мертвой и пустынной равнины? Это — Россия летит неведомо куда — в сине-голубую пропасть времен — на разубранной своей и разукрашенной тройке. Видите ли вы ее звездные очи — с мольбой, обращенною к нам: — Полюби меня, полюби красоту мою! — Но нас от нее отделяет эта бесконечная даль времен, эта синяя морозная мгла, эта снежная звездная сеть. — Кто же проберется навстречу летящей тройке тропами тайными и мудрыми, кротким словом остановит взмыленных коней, смелой рукою опрокинет демонского ямщика и...» (на этом запись обрывается; развитие этой темы — в статьях Блока 1908 г.: «Вопросы, вопросы и вопросы», «Народ и интеллигенция», «Стихия и культура» и «Дитя Гоголя» — см.: «Собр. соч.», тт. VIII и IX) (Блок, 1955, с. 745).

Упражнение 32. Прочитайте последнее стихотворение С. Есенина и примечания к нему. Охарактеризуйте данный текст в экстралингвистическом аспекте.

До свиданья, друг мой, до свиданья.
 Милый мой, ты у меня в груди.
 Предназначенное расставанье
 Обещает встречу впереди.
 До свиданья, друг мой, без руки, без слова,
 Не грусти и не печаль бровей, —
 В этой жизни умирать не ново,
 Но и жить, конечно, не новей.

Предсмертное стихотворение С. Есенина. Написано 27 декабря 1925 года в Ленинграде. Напечатано с автографа в ряде газет (впервые — в вечернем выпуске «Красной газеты», 1925, № 314, 29 декабря, и в журнале «Красная нива», 1926, № 4). Ответом на пессимистические заключительные строки этого стихотворения явилась боевая, проникнутая революционным мироотношением концовка знаменитого стихотворения В. Маяковского «Сергею Есенину»:

Для веселия
планета наша
мало оборудована.
Надо
вырвать
радость
у грядущих дней.
В этой жизни
помереть не трудно.
Сделать жизнь
значительно трудней.

В статье «Как делать стихи?» Маяковский вспоминает, что мысль о стихотворной полемике с есенинскими пессимистическими строчками возникла у него сразу же после знакомства с ними. «Я, — пишет Маяковский, — узнал об этом ... ночью, — огорчение, должно быть, так бы и осталось огорчением, должно быть, и подрастало бы к утру, но утром газеты принесли предсмертные строки:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей...

После этих строк смерть Есенина стала литературным фактом.

Сразу стало ясно, скольких колеблющихся этот сильный стих, именно — стих подведет под петлю и револьвер.

И никакими, никакими газетными анализами и статьями этот стих не аннулируешь.

С этим стихом можно и надо бороться стихом, и только стихом» (В. В. Маяковский. Полное собрание

сочинений, т. 10. М., 1941, стр. 226) (Есенин, 1956, с. 421).

Упражнение 33. Прочитайте стихотворение «Может, поздно, может, слишком рано...», которое предшествовало написанию С. Есениным своего последнего стихотворения. Сопоставьте две ситуации, связанные с гибелью С. Есенина, отображенные в этом, а также в последнем стихотворении, с одной стороны, и в стихотворении В. Маяковского «Сергею Есенину», с другой стороны (см. примечания к тексту стихотворения «До свиданья, друг мой, до свиданья...»). Какие языковые средства (лексические, синтаксические и др.) в стихотворении «Может, поздно, может, слишком рано...» использует автор для описания и оценки своей личности и судьбы? Составьте историко-культурную справку к тексту стихотворения С. Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья...», учитывая все известные экстралингвистические параметры этого текста.

Упражнение 34. Прочитайте следующие рассуждения ученых, связанные с раскрытием понятия пресуппозиции. Подберите примеры прецедентных текстов из современной массовой культуры.

Многое в толковании художественного произведения строится на пресуппозиции.

Пресуппозиция — это те условия, при которых достигается адекватное понимание смысла предложения. <...>

Подтекст же — явление чисто лингвистическое, но выводимое из способности предложений порождать дополнительные смыслы благодаря разным структурным особенностям, своеобразию сочетания предложений, символике языковых фактов. <...>

Здесь опять необходимо упомянуть о тезаурусе читателя. Чем этот тезаурус богаче и разнообразнее, чем больше развита способность читателя аналитически воспринимать текст, тем конкретнее выступают для него очертания несказанного, подразумеваемого (Гальперин, 1981, с. 44 — 45).

Уровень лингвистической прагматики — довольно широкий и не вполне определенный в своих границах — так или иначе связывается с целым текстом. Те

явления, которые обладают прагматической значимостью, проявляют себя только на фоне текста, за которым всегда стоит автор (даже если автор коллективный) — человек, языковая личность. <...> Говоря о прагматике, в лингвистике обычно на первый план выдвигают дейксис, оценку и пресуппозицию. Что касается последней, то она, предполагая общий фон знаний говорящего и слушающего, одной своей стороной примыкает к уровню когнитивному, уровню знаний о мире. Прагматическую значимость пресуппозиция обретает благодаря тому, что она всегда имеет субъективную окраску: выбор той или иной пресуппозиции целиком зависит от субъективного произвола говорящего. <...>

Прецедентные тексты... в каком-то смысле можно рассматривать как разновидность пресуппозиций. Поскольку подразумевается, что эти тексты должны быть известны всем носителям языка, то они входят в общий фонд знаний, в фонд «национальной памяти», составляя часть «апперцепционной базы» (Якубинский) говорящих и слушающих (Караулов, 1999, с. 97 — 99).

Упражнение 35. Прочитайте предисловие к книге / повести С. Довлатова «Чемодан» и новеллу «Крепкие финские носки». Найдите ключевые слова, указывающие на социально-политическую специфику тоталитарного государства. Выявите и сформулируйте пресуппозиции данного текста. Найдите в тексте языковые и стилистические средства, выражающие позицию автора по отношению к описываемым событиям.

... Но и такой, моя Россия,
ты всех краев дороже мне...

Александр Блок

Предисловие

В ОВИРе эта сука мне и говорит:

— Каждому отъезжающему полагается три чемодана. Такова установленная норма. Есть специальное распоряжение министерства.

Возражать не имело смысла. Но я, конечно, возразил:

— Всего три чемодана?! Как же быть с вещами?
— Например?
— Например, с моей коллекцией гоночных автомобилей?

— Продайте, — не вникая, откликнулась чиновница. Затем добавила, слегка нахмутив брови:

— Если вы чем-то недовольны, пишите заявление.

— Я доволен, — говорю.

После тюрьмы я был всем доволен.

— Ну, так и ведите себя поскромнее...

Через неделю я уже складывал вещи. И, как выяснилось, мне хватило одного-единственного чемодана.

Я чуть не зарыдал от жалости к себе. Ведь мне тридцать шесть лет.

Восемнадцать из них я работаю. Что-то зарабатываю, покупаю. Владею, как мне представлялось, некоторой собственностью. И в результате — один чемодан.

Причем, довольно скромного размера. Выходит, я нищий? Как же это получилось?!

Книги? Но, в основном, у меня были запрещенные книги. Которые не пропускает таможня. Пришлось раздать их знакомым вместе с так называемым архивом.

Рукописи? Я давно отправил их на Запад тайными путями.

Мебель? Письменный стол я отвез в комиссионный магазин. Стулья забрал художник Чегин, который до этого обходился ящиками. Остальное я выбросил.

Так и уехал с одним чемоданом. Чемодан был фанерный, обтянутый тканью, с никелированными креплениями по углам. Замок бездействовал. Пришлось обвязать мой чемодан бельевой веревкой.

Когда-то я ездил с ним в пионерский лагерь. На крышке было чернилами выведено: «Младшая группа. Сережа Довлатов». Рядом кто-то дружелюбно нацарапал: «говночист». Ткань в нескольких местах прорвалась.

Изнутри крышка была заклеена фотографиями. Рокки Марчиано, Армстронг, Иосиф Бродский, Лоллобриджида в прозрачной одежде. Таможенник пытался оторвать Лоллобриджиду ногтями. В результате только поцарапал.

52 А Бродского не тронул. Всего лишь спросил — кто это? Я ответил, что дальний родственник...

Шестнадцатого мая я оказался в Италии. Жил в римской гостинице «Дина».

Чемодан задвинул под кровать.

Вскоре получил какие-то гонорары из русских журналов. Приобрел голубые сандалии, фланелевые джинсы и четыре льняные рубашки. Чемодан я так и не раскрыл.

Через три месяца перебрался в Соединенные Штаты. В Нью-Йорк. Сначала жил в отеле «Рио». Затем у друзей во Флашинге. Наконец, снял квартиру в приличном районе. Чемодан поставил в дальний угол стенного шкафа. Так и не развязал бельевую веревку.

Прошло четыре года. Восстановилась наша семья. Дочь стала юной американкой. Родился сынок. Подрос и начал шалить. Однажды моя жена, выведенная из терпения, крикнула:

— Иди сейчас же в шкаф!

Сынок провел в шкафу минуты три. Потом я выпустил его и спрашиваю:

— Тебе было страшно? Ты плакал?

А он говорит:

— Нет. Я сидел на чемодане.

Тогда я достал чемодан. И раскрыл его.

Сверху лежал приличный двубортный костюм. В расчете на интервью, симпозиумы, лекции, торжественные приемы. Полагаю, он сгодился бы и для Нобелевской церемонии. Дальше — поплиновая рубашка и туфли, завернутые в бумагу. Под ними — вельветовая куртка на искусственном меху. Слева — зимняя шапка из фальшивого котика. Три пары финских креповых носков. Шоферские перчатки. И наконец — кожаный офицерский ремень.

На дне чемодана лежала страница «Правды» за май восьмидесятого года.

Крупный заголовок гласил: «Великому учению — жить!». В центре — портрет Карла Маркса.

Школьник я любил рисовать вождей мирового пролетариата. И особенно — Маркса. Обыкновенную кляксу размазал — уже похоже...

Я оглядел пустой чемодан. На дне — Карл Маркс. На крышке — Бродский. А между ними — пропащая, бесценная, единственная жизнь.

Я закрыл чемодан. Внутри гулко перекатывались шарики нафталина. Вещи пестрой грудой лежали на

кухонном столе. Это было все, что я нажил за тридцать шесть лет. За всю мою жизнь на родине. Я подумал — неужели это все?

И ответил — да, это все.

И тут, как говорится, нахлынули воспоминания. Наверное, они таились в складках этого убогого тряпья. И теперь вырвались наружу. Воспоминания, которые следовало бы назвать — «От Маркса к Бродскому». Или, допустим — «Что я нажил». Или, скажем, просто — «Чемодан»...

Но, как всегда, предисловие затянулось.

Креповые финские носки

Эта история произошла восемнадцать лет тому назад. Я был в ту пору студентом Ленинградского университета.

Корпуса университета находились в старинной части города. Сочетание воды и камня порождает здесь особую, величественную атмосферу. В подобной обстановке трудно быть лентяем, но мне это удавалось.

Существуют в мире точные науки. А значит, существуют и неточные. Среди неточных, я думаю, первое место занимает филология. Так я превратился в студента филфака.

Через неделю меня полюбила стройная девушка в импортных туфлях. Звали ее Ася.

Ася познакомила меня с друзьями. Все они были старше нас — инженеры, журналисты, кинооператоры. Был среди них даже один заведующий магазином.

Эти люди хорошо одевались. Любили рестораны, путешествия. У некоторых были собственные автомашины. Все они казались мне тогда загадочными, сильными и привлекательными. Я хотел быть в этом кругу своим человеком.

Позднее многие из них эмигрировали. Сейчас это нормальные пожилые евреи.

Жизнь, которую мы вели, требовала значительных расходов. Чаще всего они ложились на плечи Асиных друзей. Меня это чрезвычайно смущало.

Вспоминаю, как доктор Логовинский незаметно сунул мне четыре рубля, пока Ася заказывала такси...

Всех людей можно разделить на две категории. На тех, кто спрашивает. И на тех, кто отвечает. На тех, кто

задает вопросы. И на тех, кто с раздражением хмурится в ответ.

Асины друзья не задавали ей вопросов. А я только и делал, что спрашивал:

— Где ты была? С кем поздоровалась в метро? Откуда у тебя французские духи?..

Большинство людей считает неразрешимыми те проблемы, решение которых мало их устраивает. И они без конца задают вопросы, хотя правдивые ответы им совершенно не требуются...

Короче, я вел себя назойливо и глупо.

У меня появились долги. Они росли в геометрической прогрессии. К ноябрю они достигли восьмидесяти рублей — цифры, по тем временам чудовищной.

Я узнал, что такое ломбард, с его квитанциями, очередями, атмосферой печали и бедности.

Пока Ася была рядом, я мог не думать об этом. Стоило нам проститься, и мысль о долгах наплывала. Как туча.

Я просыпался с ощущением беды. Часами не мог заставить себя одеться.

Всерьез планировал ограбление ювелирного магазина.

Я убедился, что любая мысль влюбленного бедняка — преступна.

К тому времени моя академическая успеваемость заметно снизилась. Ася же и раньше была неуспевающей. В деканате заговорили про наш моральный облик.

Я заметил — когда человек влюблен и у него долги, то предметом разговоров становится его моральный облик.

Короче, все было ужасно.

Однажды я бродил по городу в поисках шести рублей. Мне необходимо было выкупить зимнее пальто из ломбарда. И я повстречал Фреда Колесникова.

Фред курил, облокотясь на латунный поручень Елисеевского магазина. Я знал, что он фарцовщик. Когда-то нас познакомила Ася.

Это был высокий парень лет двадцати трех с здоровым оттенком кожи.

Разговаривая, он нервно приглаживал волосы.

Я, не раздумывая, подошел:

— Нельзя ли попросить у вас до завтра шесть рублей?

Занимая деньги, я всегда сохранял немного развязный тон, чтобы людям проще было мне отказать.

— Элементарно, — сказал Фред, доставая небольшой квадратный бумажник.

Мне стало жаль, что я не попросил больше.

— Возьмите больше, — сказал Фред.

Но я, как дурак, запротестовал.

Фред посмотрел на меня с любопытством.

— Давайте пообедаем, — сказал он. — Хочу вас угостить.

Он держался просто и естественно. Я всегда завидовал тем, кому это удается.

Мы прошли три квартала до ресторана «Чайка». В зале было пустынно.

Официанты курили за одним из боковых столиков.

Окна были распахнуты. Занавески покачивались от ветра.

Мы решили пройти в дальний угол. Но тут Фреда остановил юноша в серебристой дакроновой куртке. Состоялся несколько загадочный разговор:

— Приветствую вас.

— Мое почтение, — ответил Фред.

— Ну как?

— Да ничего.

Юноша разочарованно приподнял брови:

— Совсем ничего?

— Абсолютно.

— Я же вас просил.

— Мне очень жаль.

— Но я могу рассчитывать?

— Бесспорно.

— Хорошо бы в течение недели.

— Постараюсь.

— Как насчет гарантий?

— Гарантий быть не может. Но я постараюсь.

— Это будет — фирма?

— Естественно.

— Так что — звоните.

— Непременно.

— Вы помните мой номер телефона?

— К сожалению, нет.

- Запишите, пожалуйста.
- С удовольствием.
- Хотя это и не телефонный разговор.
- Согласен.
- Может быть, заедете прямо с товаром?
- Охотно.
- Помните адрес?
- Боюсь, что нет...

И так далее.

Мы прошли в дальний угол. На скатерти выделялись четкие линии от утюга.

Скатерть была шершавая.

Фред сказал:

— Обратите внимание на этого фрайера. Год назад он заказал мне партию дельбанов с крестом...

Я перебил его:

— Что такое — дельбаны с крестом?

— Часы, — ответил Фред, — не важно... Я раз десять приносил ему товар — не берет. Каждый раз придумывает новые отговорки. Короче, так и не подписался. Я все думал — что за номера? И вдруг уяснил, что он не хочет ПОКУПАТЬ мои дельбаны с крестом. Он хочет чувствовать себя бизнесменом, которому нужна партия фирменного товара. Хочет без конца задавать мне вопрос: «Как то, о чем я просил?»...

Официантка приняла заказ. Мы закурили, и я поинтересовался:

— А вас не могут посадить?

Фред подумал и спокойно ответил:

— Не исключено. Свои же и продадут, — добавил он без злости.

— Так, может, завязать?

Фред нахмурился:

— Когда-то я работал экспедитором. Жил на девяносто рублей в месяц...

Тут он неожиданно приподнялся и воскликнул:

— Это — уродливый цирковой номер!

— Тюрьма не лучше.

— А что делать? Способностей у меня нет. Уродоваться за девяносто рублей я не согласен... Ну, хорошо, съем я в жизни две тысячи котлет. Изношу двадцать пять темно-серых костюмов. Перелистаю семьсот но-

меров журнала «Огонек». И все? И сдохну, не поцарапав земной коры?.. Уж лучше жить минуту, но по-человечески!..

Тут нам принесли еду и выпивку.

Мой новый друг продолжал философствовать:

— До нашего рождения — бездна. И после нашей смерти — бездна. Наша жизнь — лишь песчинка в равнодушном океане бесконечности. Так попытаемся хотя бы данный миг не омрачать унынием и скукой! Попробуем оставить царапину на земной коре. А лямку пусть тянет человеческий середняк. Все равно он не совершает подвигов. И даже не совершает преступлений...

Я чуть не крикнул Фреду: «Так совершали бы подвиги!». Но сдержался.

Все-таки я пил за его счет.

Мы просидели в ресторане около часа. Потом я сказал:

— Надо идти. Ломбард закрывается.

И тогда Фред Колесников сделал мне предложение:

— Хотите в долю? Я работаю осторожно, валюту и золото не беру.

Поправьте финансовые дела, а там можно и соскочить. Короче, подписывайтесь... Сейчас мы выпьем, а завтра поговорим...

Назавтра я думал, что мой приятель обманет. Но Фред всего лишь опоздал.

Мы встретились около бездействующего фонтана перед гостиницей «Астория».

Потом отошли в кусты. Фред сказал:

— Через минуту придут две финки с товаром. Берите тачку и езжайте с ними по этому адресу... Мы, кажется, на вы?

— На ты, естественно, что за церемонии?

— Бери мотор и езжай по этому адресу.

Фред сунул мне обрывок газеты и продолжал:

— Тебя встретит Рымарь. Узнать его просто. У Рымаря идиотская харя плюс оранжевый свитер. Через десять минут появлюсь я. Все будет о'кей!

— Я же не говорю по-фински.

— Это не важно. Главное — улыбайся. Я бы сам поехал, но меня тут знают...

Фред схватил меня за руку:

— Вот они! Действуй!

И пропал за кустами.

Страшно волнуясь, я пошел навстречу двум женщинам. Они были похожи на крестьянок, с широкими загорелыми лицами. На женщинах были светлые плащи, элегантные туфли и яркие косынки. Каждая несла хозяйственную сумку, раздувшуюся вроде футбольного мяча.

Бурно жестикулируя, я наконец подвел женщин к стоянке такси. Очереди не было. Я без конца повторял: «Мистер Фред, мистер Фред...» и трогал одну из женщин за рукав.

— Где этот тип, — вдруг рассердилась женщина, — куда он делся? Чего он нам голову морочит?!

— Вы говорите по-русски?

— Мапочка русская была.

Я сказал:

— Мистер Фред будет чуть позже. Мистер Фред просил отвезти вас к нему домой.

Подъехала машина. Я продиктовал адрес. Потом начал смотреть в окно. Не думал я, что среди прохожих такое количество милиционеров.

Женщины говорили между собой по-фински. Было ясно, что они недовольны.

Затем они рассмеялись, и мне стало легче.

На тротуаре меня поджидал человек в огненном свитере. Он сказал, подмигнув:

— Ну и хари!

— Ты на себя взгляни, — рассердилась Илона, которая была помоложе.

— Они говорят по-русски, — сказал я.

— Отлично, — не смутился Рымарь, — замечательно. Это сближает. Как вам нравится Ленинград?

— Ничего себе, — ответила Марья.

— В Эрмитаже были?

— Нет еще. А где это?

— Это где картины, сувениры и прочее. А раньше там жили цари.

— Надо бы взглянуть, — сказала Илона.

— Не были в Эрмитаже! — сокрушался Рымарь.

Он даже слегка замедлил шаги. Как будто ему претила дружба с такими некультурными женщинами.

Мы поднялись на второй этаж. Рымарь толкнул дверь, которая была не заперта. Всюду громоздилась посуда. Стены были увешаны фотографиями. На диване лежали яркие конверты от заграничных пластинок. Постель была не убрана.

Рымарь зажег свет и быстро навел порядок. Затем он спросил:

— Что за товар?

— Лучше ответь, где твой приятель с деньгами?

В ту же минуту раздались шаги и появился Фред Колесников. В руке он нес газету, которую достал из почтового ящика. Вид у него был спокойный и даже равнодушный.

— Терве, — сказал он финкам, — здравствуйте.

Затем повернулся к Рымарю:

— Ну и мрачные физиономии! Ты к ним приставаешь?

— Я?! — возмутился Рымарь. — Мы говорили о прекрасном! Кстати, они волокут по-русски.

— Отлично, — сказал Фред, — добрый вечер, госпожа Ленарт, как поживаете, Илона-барышня?

— Ничего, спасибо.

— Зачем вы скрываете, что говорите по-русски?

— А кто нас спрашивал?

— Сначала надо выпить, — заявил Рымарь.

Он достал из шкафа бутылку кубинского рома. Финки с удовольствием выпили. Рымарь снова налил.

Когда гости пошли в уборную, Рымарь сказал:

— Все чухонки — на одно лицо.

— Тем более что они — родные сестры, — пояснил Фред.

— Так я и думал... Кстати, физиономия этой госпожи Ленарт не внушает мне доверия.

Фред прикрикнул на Рымаря:

— А чья физиономия внушает тебе доверие, кроме физиономии следователя?

Финки быстро вернулись. Фред дал им чистое полотенце. Они подняли фужеры и улыбнулись — второй раз за целый день.

Хозяйственные сумки они держали на коленях.

— Ура, — сказал Рымарь, — за победу над Германией!

Мы выпили и финки тоже. На полу стояла радиолка, и Фред включил ее ногой. Черный диск слегка покачивался.

— Ваш любимый писатель? — надоедал финкам Рымарь.

Женщины посоветовались между собой. Затем Илона сказала:

— Возможно, Карьялайнен.

Рымарь снисходительно улыбнулся, давая понять, что одобряет названную кандидатуру. Однако сам претендует на большее.

— Ясно, — сказал он, — а что за товар?

— Носки, — ответила Марья.

— И больше ничего?

— А чего бы ты хотел?

— Сколько? — поинтересовался Фред.

— Четыреста тридцать два рубля, — отчеканила младшая, Илона.

— Майн гот! — воскликнул Рымарь. — Это же звериный оскал капитализма!

— Меня интересует — сколько пар? — отстранил его Фред.

— Семьсот двадцать.

— Креп-нейлон? — требовательно вставил Рымарь.

— Синтетика, — ответила Илона, — шестьдесят копеек пара. Всего — четыреста тридцать два рубля...

Тут я должен сделать небольшую математическую выкладку. Креповые носки тогда были в моде. Советская промышленность таких не выпускала. Купить их можно было только на черном рынке. Стоила пара финских носков — шесть рублей. А у финнов их можно было приобрести за шестьдесят копеек. Девятьсот процентов чистого заработка...

Фред вынул бумажник и отсчитал деньги.

— Вот, — сказал он, — еще двадцать рублей. Товар оставьте прямо в сумках.

— Надо выпить, — вставил Рымарь, — за мирное урегулирование Суэцкого кризиса! За присоединение Эльзаса и Лотарингии!

Илона переложилась на левую руку. Взяла наполненный до краев стакан.

— Давайте трахнем этих финок, — прошептал Рымарь, — в целях международного единства.

Фред повернулся ко мне:

— Видишь, с кем приходится дело иметь!

Я испытывал чувство беспокойства к страху. Мне хотелось поскорее уйти.

— Ваш любимый художник? — спрашивал Рымарь Илону.

При этом он клал ей руку на спину.

— Возможно, Мааптере, — говорила Илона, отодвигаясь.

Рымарь укоризненно приподнимал брови. Словно его эстетическое чувство было немного задето.

Фред сказал:

— Надо проводить женщин и дать водителю семь рублей. Я бы послал Рымаря, но он зажилит часть денег.

— Я?! — возмутился Рымарь. — С моей кристальной честностью?!

Когда я вернулся, повсюду лежали разноцветные целлофановые свертки.

Рымарь казался немного сумасшедшим.

— Пиастры, кроны, доллары, — твердил он, — франки, иены...

Потом вдруг успокоился, достал записную книжку и фломастер. Что-то подсчитал и говорит:

— Ровно семьсот двадцать пар. Финны — честный народ. Вот что значит — слаборазвитое государство...

— Помножь на три, — сказал ему Фред.

— Как это — на три?

— Носки уйдут по трешке, если сдать их оптом. Полтора куска с довеском чистого навара.

Рымарь быстро уточнил:

— Тысяча семьсот двадцать восемь рублей.

Безумие уживалось в нем с практицизмом.

— Пятьсот с чем-то на брата, — добавил Фред.

— Пятьсот семьдесят шесть, — вновь уточнил Рымарь...

Позже мы оказались с Фредом в шашлычной. Клеенка на столе была липкая.

Вокруг стоял какой-то жирный туман. Люди проплывали мимо, как рыбы в аквариуме.

Фред выглядел рассеянным и мрачным. Я сказал:

— В пять минут такие деньги!

Надо же было что-то сказать.

— Все равно, — ответил Фред, — будешь сорок минут дожидаться, когда тебе принесут чебуреки на маргарине.

Тогда я спросил:

— Зачем я тебе нужен?

— Я Рымарю не доверяю. Не потому, что Рымарь может обокрасть клиента. Хотя такое не исключено. И не потому, что Рымарь может зарядить клиенту старые облигации вместо денег. И даже не потому, что он склонен трогать клиента руками. А потому, что Рымарь — дурак. Что губит дурака? Тяга к прекрасному. Рымарь тянется к прекрасному. Вопреки своей исторической обреченности, Рымарь хочет японский транзистор. Рымарь идет в магазин «Березка», протягивает кассиру сорок долларов. Это с его-то рожей! Да он в банальном гастрономе рубль протягивает, и то кассир не сомневается, что рубль украден. А тут — сорок долларов! Нарушение правил валютных операций. Готовая статья... Рано или поздно он сядет.

— А я? — спрашиваю.

— Ты — нет. У тебя будут другие неприятности, Я не стал уточнять — какие.

Прощаясь, Фред сказал:

— В четверг получишь свою долю.

Я уехал домой в каком-то непонятном состоянии. Я испытывал смешанное чувство беспокойства и азарта. Наверное, есть в шальных деньгах какая-то гнусная сила.

Асе я не рассказал о моем приключении. Мне хотелось ее поразить.

Неожиданно превратиться в богатого и размашистого человека.

Между тем дела с ней шли все хуже. Я без конца задавал ей вопросы. Даже когда я поносил ее знакомых, то употреблял вопросительную форму:

— Не кажется ли тебе, что Арик Шульман просто глуп?..

Я хотел скомпрометировать Шульмана в Асиных глазах, достигая, естественно, противоположной цели.

Скажу, забегаю вперед, что осенью мы расстались. Ведь человек, который беспрерывно спрашивает, должен рано или поздно научиться отвечать...

В четверг позвонил Фред:

— Катастрофа!

— Что такое?

Я подумал, что арестовали Рымаря.

— Хуже, — сказал Фред, — зайди в ближайший галантерейный магазин.

— Зачем?

— Все магазины завалены креповыми носками. Причем, советскими креповыми носками. Восемьдесят копеек — пара. Качество не хуже, чем у финских. Такое же синтетическое дерьмо...

— Что же делать?

— Да ничего. А что тут можно сделать? Кто мог ждать такой подянки от социалистической экономики?! Кому я теперь отдам финские носки? Да их по рублю не возьмут! Знаю я нашу блядскую промышленность! Сначала она двадцать лет кочумает, а потом вдруг — раз! И все магазины забиты какой-нибудь одной хреновиной. Если уж зарядили поточную линию, то все. Будут теперь штамповать эти креповые носки — миллион пар в секунду...

Носки мы в результате поделили. Каждый из нас взял двести сорок пар.

Двести сорок пар одинаковых креповых носков безобразной гороховой расцветки.

Единственное утешение — клеймо «Мейд ин Финланд».

После этого было многое. Операция с плащами «болонья». Перепродажа шести немецких стереоустановок. Драка в гостинице «Космос» из-за ящика американских сигарет. Бегство от милицейского наряда с грузом японского фотооборудования. И многое другое.

Я расплатился с долгами. Купил себе приличную одежду. Перешел на другой факультет. Познакомился с девушкой, на которой впоследствии женился. Уехал на месяц в Прибалтику, когда арестовали Рымаря и Фреда. Начал делать робкие литературные попытки. Стал отцом. Добился конфронтации с властями. Потерял работу. Месяц просидел в Каляевской тюрьме.

И лишь одно было неизменным. Двадцать лет я щеголял в гороховых носках.

Я дарил их всем своим знакомым. Хранил в них елочные игрушки. Вытирал ими пыль. Затыкал носками щели в оконных рамах. И все же количество этой дряни почти не уменьшалось.

Так я и уехал, бросив в пустой квартире груды финских креповых носков.

Лишь три пары сунул в чемодан.

Они напомнили мне криминальную юность, первую любовь и старых друзей.

Фред, отсидев два года, разбился на мотоцикле «Чезет». Рымарь отсидел год и служит диспетчером на мясокомбинате. Ася благополучно эмигрировала и преподает лексикологию в Стэнфорде. Что весьма странно характеризует американскую науку.

Упражнение 36. Прочитайте стихотворения Я.Б. Садовского. Составьте исторический комментарий к стихотворению «Николай Первый». Найдите приметы диалогичности в этом стихотворении. Сформулируйте провидческую идею (пророчество) этого стихотворения, отметьте особенности образно-метафорических средств воплощения данной идеи. Какую социально-историческую и культурологическую информацию несут названия данных стихотворений? Выявите затекстовые ситуации общекультурного значения, выполняющие текстообразующую функцию. Охарактеризуйте особенности авторской интерпретации судеб известных русских исторических лиц.

Николай Первый

Ты стройно очертил волшебный круг,
И Русь замкнулась под прозрачным шаром.
В нем истекало солнце тихим жаром,
В нем таял, растворяясь, каждый звук.

Ты первый сам своим поверил чарам
И всемогуществу державных рук,
Тщету молитв и суету наук
Отдав безразлично мужикам и барам.

Чтоб конь Петров не опустил копыт,
Ты накрепко вковал его в гранит:
Да повинуются Царю стихия.

Взлетев над безвоздушной пустотой,
Как оный вождь — ты крикнул солнцу: стой.
И в пустоте повиснула Россия.

1916

Екатерина

При какой усердной мине
Молодой канцелярист
Подносил Екатерине
Золотообрезный лист?

Как ложились в ровном строе
Под прелестною рукой
Есть высокий, *рцы* двойное,
Наш, похожий на *покой*?

Где, пока на документах
Прижимали воск орлы,
Ждали старцы в синих лентах
Высочайшей похвалы?

Кем?.. А почерк величавый
Так же строен и высок,
И крупницы яркой славы
Золотой хранит песок.

1917

Суворов

Бриллиантовой шпаги
Золотые ножны,
Ордена и бумаги
Мне теперь не нужны.

Лишь солдатские души
В беспечальном раю
Помнят оклик петуший
И улыбку мою.

Все промчится беспечно
В мире лжи и греха,
Но останется вечно
Дерзкий крик петуха.

1917

Гоголь

В синей с гербами карете
Граф Бенкендорф проезжал.
Франтик в атласном жилете
На мостовую упал.

Неторопливый квартальный
Франту подняться помог:
«Случай, конечно, печальный,
Долго ль остаться без ног.
Это уж кучер таковский.
Ваша фамилия, чин?» —
«Имя мне Гоголь-Яновский». —
«Вы дворянин?» — «Дворянин».
«Вот ваш картузик, встряхнитесь
И отправляйтесь домой.
Только вперед берегитесь,
Кучер у графа лихой».
1917

Кукольник

Утром кофей, департамент,
Деловой суровый мир.
Под пером скрипит пергамент,
Зеленеет вицмундир.
Бакенбарды и височки,
Уходя в воротники,
Ставят литеры и точки,
Ухмыляются в платки.
До обеда час прогулки.
В полусумраке зари
Потемнели переулки,
Замигали фонари.
Петербургские морозы,
Форнарина, Рафаэль,
Романтические грезы
И бобровая шинель.
1917

Жена Пушкина

С рожденья предал
Меня Господь.
Души мне не дал,
А только плоть.

Певец влюбленный
Сошел ко мне
И, опаленный,
Упал в огне.

В земле мы оба,
Но до сих пор
Враги у гроба
Заводят спор.
Ответ во многом
Я дам не им,
А перед Богом
И перед ним.

1917

Фет

В моих мечтах не поздним старцем
Ты грустно смотришь на зарю,
А скачешь юным ординарцем
К великодушному царю.

Как часто всадник вдохновенный
Припоминал на склоне лет
Тот миг, когда в игре военной
Монарху предстоял поэт.

В степи сошлись владыки мира,
И вот, без гимнов и литавр,
С державой сочеталась лира
И с нежной розой строгий лавр.

1917

Цари и поэты

Екатерину пел Державин
И Александра Карамзин,
Стихами Пушкина был славен
Безумца Павла грозный сын.

И в годы, пышные расцветом
Самодержавных олеандр,
Воспеты Тютчевым и Фетом
Второй и Третий Александр.

Лишь пред тобой немели лиры
И замирал хвалебный строй,
Невольник трона, раб порфиры,
Несчастный Николай Второй!

1917

Упражнение 37. Прочитайте рассуждения Л. Н. Мурзина о культуре и месте текста в культуре.

Культура (в собственном узком смысле, т. е. духовная культура) представляется наивысшим семиотическим уровнем; этот уровень двойствен и противоречив. С одной стороны, получая свое выражение в текстах и через тексты, культура остается в пределах языка в самом широком смысле последнего термина. Это положение важно для культурологии, и мы вправе рассчитывать на успешное исследование культуры лингвистическими, шире — семиотическими методами. Но постулировать этот уровень важно в первую очередь для самой теоретической лингвистики. Ведь текст как объект лингвистического исследования, уже значительно обогативший нашу науку, именно в составе культуры приобретает свою полную окончательную определенность: только зная культуру, в которую включается данный текст, мы получаем возможность постигнуть его наиболее глубокие смысловые пласты.

Однако, с другой стороны, культура не может быть сведена к отдельным текстам, даже к их бесконечному числу. Она обладает своими особыми качествами, которые и выводят ее за рамки языка. Перефразируя слова Э. Бенвениста, можно сказать, что культура принадлежит не только миру языка (семиотических систем), но и миру социума, миру действительной жизни (Мурзин, 1994, с. 169).

Упражнение 38. Расскажите, какая историко-культурная информация связана у вас с именами следующих поэтов и писателей: М. В. Ломоносова, И. А. Крылова, В. А. Жуковского, Н. А. Некрасова, А. Блока, В. Маяковского, С. Есенина, М. Горького, М. Булгакова, Ч. Айтматова, В. Высоцкого, С. Довлатова, А. И. Солженицына (на выбор).

Упражнение 39. Прочитайте следующие определения категории интертекстуальности. Покажите различие осмысления этой категории разными учеными. Чья точка зрения вам кажется ближе?

...Прочтение текста — акт одноразовый... <...> ...и вместе с тем оно сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры (а какой язык не является таковым?), старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию. Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение... <...> ...текст... <...> ...образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже *читанных* цитат — из цитат без кавычек (Барт, 1989, с. 418).

...Интертекстуальность — это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, интер/ ... \альности, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формулируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или предшествующей литературе (Смирнов, 1985, с. 12).

...Каждый тип дискурса, определяемый обычно как литературный, имеет нелитературных «родственников», более близких ему, чем какой-либо иной тип «литературного дискурса». Так, некоторые типы лирических стихотворений и молитва подчиняются большему количеству общих для них правил, чем то же стихотворение или исторический роман типа «Война и мир». Таким образом, оппозиция между литературой и нелитературой уступает место типологии дискурсов (Тодоров, 1983, с. 368).

Каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд. Именно поэтому можно утверждать, что теория интертекстуальности — это путь к обновлению нашего понимания истории, которая может быть включена в структуру текста в динамическом, постоянно меняющемся состоянии (Ямпольский, 1993, с. 407 — 408).

Всякий текст содержит в себе явные и скрытые цитаты, поскольку создается не на пустом месте, а в сформированной до него текстовой среде. Отсюда вытекает, что все тексты находятся в диалогических отношениях: «...всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону», — пишет французский семиолог и литературовед Ю. Кристева... Эта исследовательница была основателем так называемой теории интертекстуальности, согласно которой текст существует только как точка пересечения множества интертекстуальных (= межтекстовых) связей. <...> Интертекстуальность, понимаемая как наличие в тексте элементов (частей) других текстов, присуща любому тексту. Однако если это свойство становится для данного текста доминирующим, то он теряет цельность (Лукин, 1999, с. 54).

Цитата — одно из основных понятий интертекстуальности, которая разрабатывается преимущественно в рамках литературоведения и семиотики искусства. По этой причине содержание, вкладываемое в термин «цитата», характеризуется широтой охвата и некоторой неопределенностью. <...>. ...В свете сказанного цитата — это любое осознанное или не осознанное автором включение в его текст любого знака из «чужого» текста или другой знаковой системы. И поскольку художник создает текст в процессе диалога с другими текстами, с культурой вообще, понимаемой также как текст, всякий художественный текст состоит из цитат или, иными словами, является интертекстом. Следовательно, интертекстуальность всегда первична по отношению к текстовости — «нет текста, кроме интертекста» (Ш. Гривель). <...> Роль цитаты в тексте может быть различной — от незначительной до весьма существенной, если она располагается в сильной позиции текста. Самый простой случай цитаты последнего рода — цитата-заглавие: «Гамлет Щигровского уезда» И. С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова, «Красная Шапочка» Д. С. Мережковского и т. п. (Лукин, 1999, с. 71).

С точки зрения читателя интертекстуальность — это установка на (1) более углубленное понимание текста или (2) разрушение непонимания текста (тек-

стовых аномалий) за счет многомерных связей с другими текстами (Фатеева, 1997, с. 12).

Межтекстовая компетентность читателя (реципиента) оказывается решающей в декодировании (понимании) смыслов данного текста. Ю. Кристева, Г. Г. Рупрехт, У. Эко утверждают: ни один текст не читается (не понимается) независимо от читательского опыта. Межтекстовые читательские фреймы являются специальным средством перекодирования каждого нового текста, который в свою очередь расширяет глобальный интертекстуальный фрейм... Несомненно, у разных читателей (получателей текста) эти интертекстуальные фреймы различны, чем и объясняются различные уровни (и их глубина) понимания одного и того же текста (и особенно его эмотивных смыслов) различными читателями. Текст и как выражение, и как содержание видится разным читателям по-разному, отсюда и множественность (до непримиримости) его интерпретаций.

Интертекстуальность как межтекстуальный фрейм, таким образом, является еще одной закономерностью, без учета которой адекватное понимание всех смыслов художественного текста невозможно. <...> Интертекстуальное поле — место встречи бесконечных смысловых валентностей, ибо само это поле — «бесконечный корпус»... текстов, который присутствует в памяти читателя и «всплывает» при прочтении очередного текста, влияя на его осмысление. Прочтение любого текста осуществляется в свете интертекста и порождения транстекста (Шаховский и др., 1998, с. 37–38).

Интертекст — это объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности человека, способная бесконечно самогенерировать по стреле времени. В соответствии с этим утверждения типа «Интертекст вокруг нас» или «У нас один интертекст» представляются некорректными... <...>

...Онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его «вписанность» в процесс (литературной) эволюции, мы и называем интертекстуальностью. Можно сказать, что художественное произведение становится тек-

стом тогда, когда актуализируется его интертекстуальность.

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, извлекая ее из других текстов. В рамках семиотики интертекстуальность может быть сопоставлена с сосюровским понятием значимости, ценности (*valeur*), т. е. соотносительности 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... В культурологическом (общеестетическом) смысле интертекстуальность соотносима с понятием культурной традиции — семиотической памяти культуры (Лотман, 1996, с. 14).

Собственно говоря, во всех трактовках интертекстуальности присутствует нечто общее: интертекстуальность — это глубина текста, обнаруживающаяся в процессе его взаимодействия с субъектом.

Можно высказать гипотезу о том, что интертекстуальность — критерий эстетической ценности текста: если произведение не обладает этим свойством, оно не имеет шансов войти в литературу. Таким образом, история литературы есть история художественных произведений, история поэтического языка — это история текстов, или, иначе говоря, история интертекста (Кузьмина, 1999, с. 24 — 26).

Упражнение 40. Прочитайте фрагмент рассуждений М. Тростникова, рассматривающего категорию интертекста с точки зрения поэтологии.

...Особое значение для поэтологии имеет понятие интертекст, т. е. совокупность всех возможных подтекстов и данного текста, или, в более широком аспекте, совокупность всех возможных интерпретаций аллюзий и параллелей, имплицитно содержащихся в данном тексте. Интертекст представляет собой как бы единый цельный организм. Чем больше связей этого интертекста удастся установить и обосновать, тем лучше для интерпретации произведения. <...>

В рамках поэтологии теория интертекста может быть рассмотрена в трех основных аспектах:

1) прямое заимствование, цитирование, включение в поэтический текст высказывания, принадлежащего другому автору («Как хороши, как свежи были розы» — И. Мятлев, И. Тургенев, И. Северянин);

2) заимствование образа, некий намек на образный строй другого произведения («Не жалею, не зову, не плачу» С. Есенина и четвертая глава поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души»);

3) заимствование идеи мирозерцания, способа и принципа отражения мира. Это наиболее трудновычленимое заимствование, которое подразумевает полное копирование чужеродной эстетики без использования идей другого автора в своем творчестве (так, поэтика В. Маяковского представляет собой поэтику А. Рембо, механически перенесенную на русскую почву) (Тростников, 2001, с. 563 – 564).

Упражнение 41. Прочитайте определение прецедентного текста, предложенное Ю. Н. Карауловым. Как соотносятся прецедентный текст и категория интертекстуальности?

Назовем прецедентными — тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, т. е. хорошо известные и окружению данной личности, включая и предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности. <...> Ср., с одной стороны, употребленную говорящим цитату — «В мои лета не должно сметь / Свое суждение иметь», а с другой стороны, предупреждение Щедрина о том, что в пореформенной России «ожили господа Молчалины», или высказанную, напри-

мер, в лекции или статье мысль о том, что Грибоедов беспощадно высмеял низкопоклонство, деячество, «умеренность и аккуратность» тех, «кто на всех глупцов похож». В каждом из приведенных случаев в речь (дискурс, текст) говорящего, в его аргументацию вводится текст «Горя от ума»: намек (цитата или имя) — и вот уже определенное явление социально-психологического характера или какое-то событие общественно-политического, исторического значения оживает, активизируется в сознании слушателя, прецедент вступает в игру (Караулов, 1987, с. 216 — 217).

Под последними [прецедентными текстами] понимаются всякие явления культуры, хрестоматийно известные всем (или почти всем) носителям данного языка. Это могут быть собственно литературные или философские тексты. Например, по поводу последних: в бывшем Советском Союзе в бюрократических, научных, культурных учреждениях были обязательными политзанятия (политические или методологические семинары), на которых изучались произведения классиков марксизма-ленинизма. Поэтому книгу Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» или «Шаг вперед, два шага назад», хотя бы по названию, знали все. Не говоря уже о произведениях классической русской литературы, известных всем со школьной скамьи (опять-таки, хотя бы по названию). Но к числу «прецедентных текстов» относятся также театральные спектакли, кино, телевизионные программы, реклама, песни, анекдоты, живописные полотна, скульптура, памятники архитектуры, музыкальные произведения и т. п. Естественно, если соответствующие произведения обладают широкой известностью, если они прецедентны в сознании среднего носителя языка. Прецедентны в том смысле, что, зная о них, он одновременно знает, что окружающие (в идеале все носители того же языка) тоже о них знают. Эти «тексты» — общее достояние нации, элементы «национальной памяти»... Именно поэтому упоминание о них, отсылка к ним, вообще оперирование прецедентными текстами в процессе коммуникации служат самым разнообразным целям. Они используются как критерий оценки и сравнения, как аргумент в дискуссии, к ним прибегают для демонстрации преимущества перед партнером в диало-

ге (например, когда упоминается «текст», который как бы все должны знать, а партнер по диалогу не знает) или для подтверждения принадлежности партнеров коммуникации к одному и тому же речевому коллективу или социально-культурному слою. Нередко апелляция к прецедентному тексту служит для говорящего своеобразным способом самооценки (Караулов, 1999, с. 44).

Упражнение 42. Найдите проявление категории интертекстуальности в следующем фрагменте книги И. А. Бунина «Окаянные дни». Подумайте, почему И. А. Бунин после реформы русской графики 1918 года использует в своем произведении дореволюционную графику. Каковы текстовые функции подобного использования графических средств? Как связана графика этого текста с категориями интертекстуальности и информативности?

Найдите в данном тексте интертекстуальные включения разного рода. Покажите роль лексики в отображении определенной эпохи, в формировании образа художественного времени и выражения оценочного отношения к нему. Какие сигналы исторического времени имеются в тексте? Без знания каких пресуппозиций невозможно адекватно понять текст?

Газеты зовутъ въ походъ на Европу. Вспомнилось: осень 14 года, собраніе московскихъ интеллигентовъ въ Юридическомъ обществѣ. Горькій, зеленѣя отъ волненія, говорить рѣчь:

— Я боюсь русской побѣды, того, что дикая Россія навалится стомилліоннымъ брюхомъ на Европу!

Теперь это брюхо большевицкое, и онъ уже не боится.

Рядомъ съ этимъ есть въ газетахъ и «предупрежденіе»: «Въ связи съ полнымъ истощеніемъ топлива, электричества скоро не будетъ». Итак, въ одинъ мѣсяцъ все обработали: ни фабрикъ, ни желѣзныхъ дорогъ, ни трамваевъ, ни воды, ни хлѣба, ни одежды — ничего!

Да, да — «вотъ выйдутъ семь коровъ тощихъ и пожрутъ семь тучныхъ, но сами отъ того не станутъ тучнѣе».

Сейчасъ (одиннадцатый часъ, ночь) открылъ окно, выглянулъ на улицу: луна низко, за домами, нигдѣ ни души и такъ тихо, что слышно, какъ гдѣ-то на мостовой

грызетъ кость собака, — и откуда только могла она взять эту кость? Вотъ дожили, — даже кости дивишься!

Перечитываю «Обрывъ». Длинно, но какъ умно, крѣпко. Все-таки дѣлаю усилія, чтобы читать — такъ противны теперь эти Марки Волоховы. Сколько хамовъ пошло отъ этого Марка! «Что же это вы залѣзли въ чужой садъ и ѣдите чужія яблоки?» — «А что это значить: чужой, чужія? И почему мы не ѣсть, если хочется?». Маркъ истинно гениальное созданіе, и вотъ оно, изумительное дѣло художниковъ: такъ чудесно схватываетъ, концентрируетъ и воплощаетъ человѣкъ типическое, разсѣянное въ воздухѣ, что во сто кратъ усиливаетъ его существованіе и вліяніе — и часто совершенно наперекоръ своей задаче. Хотѣлъ высмѣять пережитокъ рыцарства — и сдѣлалъ Донъ-Кихота, и уже не отъ жизни, а отъ этого несуществующаго Донъ-Кихота начинаютъ рождаться сотни живыхъ Донъ-Кихотовъ. Хотѣлъ казнить марковщину — и наплодилъ тысячи Марковъ, которые плодились уже не отъ жизни, а отъ книги. — Вообще, какъ отдѣлать реальное отъ того, что даетъ книга, театръ, кинематографъ? Очень многіе живые участвовали въ моей жизни и воздѣйствовали на меня, вѣроятно, гораздо менѣе, чѣмъ герои Шекспира, Толстого. А въ жизнь другихъ входитъ Шерлокъ, въ жизнь горничной — та, которую она видѣла въ автомобилѣ на экранѣ. (Бунин, 1991, 92 — 93).

Упражнение 43. Как вы понимаете социологичность текста? Найдите ее проявление в стихотворении А. С. Пушкина «Пир Петра Первого». Знание каких исторических событий необходимо для адекватного осмысления данного стихотворения? Охарактеризуйте образ Петербурга, созданный в этом поэтическом произведении. В какую культурную парадигму «образ Петербурга» он входит, в чем его своеобразие? Найдите в данном стихотворении проявление категории интертекстуальности.

Над Невою резво вьются
Флаги пестрые судов;
Звучно с лодок раздаются
Песни дружные гребцов;
В царском доме пир веселый;

Речь гостей хмельна, шумна;
И Нева пальбой тяжелой
Далеко потрясена.
Что пирует царь великий
В Питербурге-городке?
Отчего пальба и клики
И эскадра на реке?
Озарен ли честью новой
Русский штык иль русский флаг?
Побежден ли швед суровый?
Мира ль просит грозный враг?
Иль в отъятый край у шведа
Прибыл Брантов утлый бот,
И пошел навстречу деда
Всей семьей наш юный флот,
И воинственные внуки
Стали в строй пред стариком,
И раздался в честь науки
Песен хор и пушек гром?
Годовщину ли Полтавы
Торжествует государь,
День, как жизнь своей державы
Спас от Карла русский царь?
Родила ль Екатерина?
Именинница ль она,
Чудотворца-исполина
Чернобровая жена?
Нет! Он с подданным мирится;
Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну;
И в чело его целует,
Светел сердцем и лицом;
И прощенье торжествует,
Как победу над врагом.
Оттого-то шум и клики
В Питербурге-городке,
И пальба и гром музыки
И эскадра на реке;
Оттого-то в час веселый
Чаша царская полна,
И Нева пальбой тяжелой
Далеко потрясена.

Упражнение 44. Прочитайте стихотворение А. Тарковского. Кому посвящено стихотворение? Что вы можете сказать об отношениях двух русских поэтов в период перед началом Великой Отечественной войны? Найдите интертекстуальные связи в этом стихотворении. Прочитайте стихотворение Н. Заболоцкого. Сопоставьте содержание этого стихотворения с содержанием стихотворения А. Тарковского с тем же названием.

Стирка белья

Марина стирает белье.
В гордыне шипучую пену
Рабочие руки ее
Швыряют на голую стену.
Белье выжимает. Окно —
На улицу настезь, и платье
Развешивает.
Все равно,
Пусть видят и это распятье.
Гудит самолет за окном,
По тазу расходится пена,
Впервой надрывается днем
Воздушной тревоги сирена.
От серого платья в окне
Темнеют четыре аршина
До двери.
Как в речке на дне —
В зеленых потемках Марина.
Два месяца ровно со лба
Отбрасывать пряди упрямо,
А дальше хозяйка-судьба,
И переупрямит над Камой...
12 января 1963

Стирка белья

В стороне от шоссеиной дороги,
В городишке из хаток и лип,
Хорошо постоять на пороге
И послушать колодезный скрип.
Здесь, среди голубей и голубок,

Меж амбаров и мусорных куч,
 Бьются по ветру тысячи юбок,
 Шароваров, рубах и онуч.
 Отдыхая от потного тела
 Домотканной основой холста,
 Здесь с монгольского ига висела
 этих русских одежд пестрота.
 И виднелись на ней отпечатки
 Человеческих выпуклых тел,
 Повторяя в живом беспорядке,
 Кто и как в них лежал и сидел.
 Я сегодня в сообществе прачек,
 Благодетельниц здешних мужей.
 Эти люди не давят лежащих
 И голодных не гонят взашей.
 Натрудив вековые мозоли,
 Побелевшие в мыльной воде,
 Здесь не думают о хлебосолье,
 Но зато не бросают в беде.
 Благо тем, кто смятенную душу
 Здесь омоет до самого дна,
 Чтобы вновь из корыта на сушу
 Афродитою вышла она!

1957

Упражнение 45. Прочитайте стихотворение М. Ю. Лермонтова «Смерть Поэта» и сформулируйте, в чем заключается социальная функция художественного текста. Сформулируйте социальную оценку современной поэту эпохи, содержащуюся в стихотворении. Какие лексические, синтаксические и стилистические приемы он использует для выражения своей оценочной позиции? Покажите связь оценочности, эмотивности и экспрессивности текста. Раскройте содержание категории прагматичности и покажите ее специфику на примере данного текста.

Погиб Поэт! — невольник чести —
 Пал, оклеветанный молвой,
 С свинцом в груди и жаждой мести,
 Поникнув гордой головой!..
 Не вынесла душа Поэта
 Позора мелочных обид,

Восстал он против мнений света
 Один, как прежде... и убит!
 Убит!.. к чему теперь рыдания,
 Пустых похвал ненужный хор
 И жалкий лепет оправдания?
 Судьбы свершился приговор!
 Не вы ль сперва так злобно гнали
 Его свободный, смелый дар
 И для потехи раздували
 Чуть затаившийся пожар?
 Что ж? веселитесь... — он мучений
 Последних вынести не мог:
 Угас, как светоч, дивный гений,
 Увял торжественный венок.
 Его убийца хладнокровно
 Навел удар... спасенья нет:
 Пустое сердце бьется ровно,
 В руке не дрогнул пистолет.
 И что за диво?.. издалика,
 Подобный сотням беглецов,
 На ловлю счастья и чинов
 Зброшен к нам по воле рока;
 Смеясь, он дерзко презирал
 Земли чужой язык и нравы;
 Не мог щадить он нашей славы;
 Не мог понять в сей миг кровавый,
 На что он руку поднимал!..
 И он убит — и взят могилой,
 Как тот певец, неведомый, но милый,
 Добыча ревности глухой,
 Воспетый им с такою чудной силой,
 Сраженный, как и он, безжалостной рукой.

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
 Вступил он в этот свет завистливый и душный
 Для сердца вольного и пламенных страстей?
 Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,
 Зачем поверил он словам и ласкам ложным,
 Он, с юных лет постигнувший людей?..

И прежний сняв венок — они венец терновый,
 Увитый лаврами, надели на него:
 Но иглы тайные сурово
 Язвили славное чело;

Отравлены его последние мгновенья
 Коварным шепотом насмешливых невежд,
 И умер он — с напрасной жаждой мщенья,
 С досадой тайною обманутых надежд.
 Замолкли звуки чудных песен,
 Не раздаваться им опять:
 Приют певца угрюм и тесен,
 И на устах его печать.

А вы, надменные потомки
 Известной подлостью прославленных отцов,
 Пятою рабскою поправшие обломки
 Игрою счастья обиженных родов!
 Вы, жадною толпой стоящие у трона,
 Свободы, Гения и Славы палачи!
 Таитесь вы под сению закона,
 Пред вами суд и правда — все молчи!..
 Но есть и божий суд, наперсники разврата!
 Есть грозный суд: он ждет;
 Он не доступен звону злата,
 И мысли и дела он знает наперед.
 Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
 Оно вам не поможет вновь,
 И вы не смоете всей вашей черной кровью
 Поэта праведную кровь!

1837

Упражнение 46. Какими средствами создается образ автора в стихотворении Б. Пастернака «Марбург» (см. упражнение 29). Какая жизненная ситуация поэта стоит за данным текстом? Опишите пресуппозиции, связанные с содержанием этого стихотворения. Найдите лексику, прямо или косвенно указывающую на географическое пространство описываемой ситуации. Как соотносится композиция стихотворения с формированием образа лирического субъекта и как этот образ связан с образом автора?

Упражнение 47. Найдите языковые приметы эпохи Гражданской войны 1918–1921 гг. в рассказе И. Бабеля «Соль». Определите жанрово-стилевую специфику данного литературно-художественного текста. В чем сущность ка-

тегории диалогичности художественного текста и как она воплощается в данном рассказе? Выявите лексику, связанную с историческим временем, изображенным в рассказе, а также речевые штампы, устойчивые сочетания и пр.

Дорогой товарищ редактор. Хочу описать вам за неосознанность женщин, которые нам вредные. Надеются на вас, что вы, объезжая гражданские фронты, которые брали под заметку, не миновали закоренелую станцию Фастов, находящуюся за тридевять земель, в некотором государстве, на неведомом пространстве, я там, конечно, был, самогон-пиво пил, усы обмочил, в рот не заскочило. Про эту вышеизложенную станцию есть много кой-чего писать, но, как говорится в нашем простом быту, — господнего дерьма не перетаскать. Поэтому опишу вам только за то, что мои глаза собственноручно видели.

Была тихая, славная ночь семь ден тому назад, когда наш заслуженный поезд Конармии остановился там, груженный бойцами. Все мы горели способствовать общему делу и имели направление на Бердичев. Но только замечаем, что поезд наш никак не отваливает, Гаврилка наш не крутит, в чем тут остановка? И действительно, остановка для общего дела вышла громадная по случаю того, что мешочники, эти злые враги, среди которых находилась также несметная сила женского полу, нахальным образом поступали с железнодорожной властью. Безбоязненно ухватились они за поручни, эти злые враги, на рысях пробегали по железным крышам, коловоротили, мutilи, и в каждой руке фигурировала небезызвестная соль, доходя до пяти пудов в мешке. Но недолго длилось торжество капитала мешочников. Инициатива бойцов, повылазивших из вагона, дала поруганной власти железнодорожников вздохнуть грудью. Один только женский пол со своими торбами остался в окрестностях. Имея сожаление, бойцы которых женщин посадили по теплушкам, а которых не посадили. Так же и в нашем вагоне второго взвода оказались налицо две девицы, а пробивши первый звонок, подходит к нам представительная женщина с дитем, говоря:

— Пустите меня, любезные казачки, всю войну я страдаю по вокзалам с грудным дитем на руках и те-

перь хочу иметь свидание с мужем, но по причине железной дороги ехать никак невозможно, неужели я у вас, казачки, не заслужила?

— Между прочим, женщина, — говорю я ей, — какое будет согласие у взвода, такая получится ваша судьба. — И, обратившись к взводу, я им доказываю, что представительная женщина просится ехать к мужу на место назначения и дите действительно при ней находится и какое будет ваше согласие — пускать ее или нет?

— Пускай ее, — кричат ребята, — опосле нас она и мужа не захочет...

— Нет, — говорю я ребятам довольно вежливо, — кланяюсь вам, взвод, но только удивляет меня слышать от вас такую жеребятину. Вспомните, взвод, вашу жизнь и как вы сами были детьми при ваших матерях, и получается вроде того, что не годится так говорить...

И казаки, проговоривши между собой, какой он, стало быть, Балмашев, убедительный, начали пускать женщину в вагон, и она с благодарностью лезет. И каждый, раскипавшись моей правдой, подсаживает ее, говоря наперебой:

— Садитесь, женщина, в куток, ласкайте ваше дите, как водится с матерями, никто вас в кутке не тронет, и приедете вы, нетронутая, к вашему мужу, как это вам желательно, и надеемся на вашу совесть, что вы вырастите нам смену, потому что старое старится, а молодняка, видать, мало. Горя мы видели, женщина, и на действительной и на сверхсрочной, голодом нас давило, холодом обожгло. А вы сидите здесь, женщина, без сомнения...

И, пробивши третий звонок, поезд двинулся. И славная ночка раскинулась шатром. И в том шатре были звезды-каганцы. И бойцы вспоминали кубанскую ночь и зеленую кубанскую звезду. И думка пролетела, как птица. А колеса тарахтят, тарахтят...

По прошествии времени, когда ночь сменилась со своего поста и красные барабанчики заиграли зорю на своих красных барабанах, тогда подступили ко мне казаки, видя, что я сижу без сна и скучаю до последнего.

— Балмашев, — говорят мне казаки, — отчего ты ужасно скучный и сидишь без сна?

— Низко кланяюсь вам, бойцы, и прошу маленького прощения, но только дайте мне переговорить с этой гражданкой пару слов...

И, задрожав всем корпусом, я поднимаюсь со своей лежанки, от которой сон бежал, как волк от своры злодейских псов, и подхожу до нее, и беру у нее с рук дите, и рву с него пеленки, и вижу по-за пеленками добрый пудовик соли.

— Вот антиресное дите, товарищи, которое титек не просит, на подол не мочится и людей со сна не беспокоит...

— Простите, любезные казачки, — встревает женщина в наш разговор очень хладнокровно, — не я обманула, лихо мое обмануло...

— Балмашев простит твоему лиху, — отвечаю я женщине, — Балмашеву оно немногoго стоит, Балмашев за что купил, за то и продает. Но оборотись к казакам, женщина, которые тебя возвысили как трудящуюся мать в республике. Оборотись на этих двух девиц, которые плачут в настоящее время, как пострадавшие этой ночью. Оборотись на жен наших на пшеничной Кубани, которые исходят женской силой без мужей, и те, то же самое одинокие, по злой неволе насильничают проходящих в их жизни девушек... А тебя не трогали, хотя тебя, неподобную, только и трогать. Оборотись на Расею, задавленную болью...

А она мне:

— Я соли своей решила, я правды не боюсь. Вы за Расею не думаете, вы жидов спасаете...

— За жидов сейчас разговора нет, вредная гражданка. Жида сюда не касаются. А вы, гнусная гражданка, есть более контрреволюционерка, чем тот белый генерал, который с вострой шашкой грозит нам на своем тысячном коне... Его видать, того генерала, со всех дорог, и трудящийся имеет свою думку-мечту его порезать, а вас, несчетная гражданка, с вашими антиресными детками, которые хлеба не просят и до ветра не бегают, — вас не видать, как блоху, и вы точите, точите...

И я действительно признаю, что выбросил эту гражданку на ходу под откос, но она, как очень грубая, посидела, махнула юбками и пошла своей подлой дорожкой. И, увидев эту невредимую женщину, и не ска-

занную Расею вокруг нее, и крестьянские поля без колоса, и поруганных девиц, и товарищей, которые много ездят на фронт, но мало возвращаются, я захотел спрыгнуть с вагона и себя кончить или ее кончить. Но казаки имели ко мне сожаление и сказали:

— Ударь ее из винта.

И, сняв со стенки верного винта, я смыл этот позор с лица трудовой земли и республики.

И мы, бойцы второго взвода, клянемся перед вами, дорогой товарищ редактор, и перед вами, дорогие товарищи из редакции, беспощадно поступать со всеми изменниками, которые тащат нас в яму и хотят повернуть речку обратно и выставить Расею трупами и мертвой травой.

За всех бойцов второго взвода — Никита Балмашев, солдат революции.

Упражнение 48. Найдите в данном стихотворении О. Мандельштама лексику, которая характеризует две эпохи, историческую и современную поэту. Какова роль топонимов и антропонимов в отображении исторической эпохи? Какие культурологические ассоциации они у вас возбуждают? Сделайте культурологический комментарий к тексту, опираясь на его интертекстуальные связи. Почему О. Мандельштама называют «культурным, ложноклассическим» поэтом?

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
— Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, — и через плечо поглядела.
Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки, — идешь — никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни,
Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.
После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
Как ресницы на окнах опущены темные шторы.
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.
Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники быются в кудрявом порядке;
В каменистой Тавриде наука Эллады, — и вот
Золотых десятинов благородные, ржавые грядки.

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина.
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —
Не Елена, другая, — как долго она вышивала?
Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Август 1917, Алушта

Упражнение 49. Прочитайте стихотворение И. Иртеньева «Про Федота». Опишите социальные приметы времени, отраженные в данном стихотворении. Какими языковыми средствами они передаются? Найдите в стихотворении интертекстуальные включения разного рода. Какова их роль в расширении текстового художественного пространства и времени? Какова эмоциональная тональность текста?

Был Федот хороший слесарь,
Им гордился весь завод,
«Вечный двигатель прогресса» —
Называл его народ.
В цех придя без опоздания,
Он трудился день-деньской
И за смену три задания
Выполнял одной рукой.
На Доске висел почета,
Был по шашкам чемпион,
И с идеей хозрасчета
Всей душой сроднился он.
Если б так и дальше длилось,
Стал бы он Герой Труда,
Но однажды приключилась
С нашим Федею беда.
Как-то раз в конце недели,
А точнее, под выходной,
Он смотрел программу теле
На диване в час ночной.
И хоть ту программу кто-то
Окрестил невинно «Взгляд»,
Оказался для Федота
Этот «Взгляд» страшней, чем яд.

Охмурили неформалы
 Трудового паренька,
 Стал читать он что попало,
 Начиная с «Огонька».
 Из семьи уйдя рабочей,
 Позабыв родной завод,
 На тусовках дни и ночи
 Он проводит напролет.
 За версту бывает слышно,
 Как подкуренный Федот
 С диким криком «Хари Кришна!»
 Вдоль по улице идет.
 От его бывшего вида
 Не осталось ничего,
 Он вот-вот умрет от СПИДа,
 И не только от него.
 И не зря в народе люди
 Меж собою говорят:
 — Так с любым Федотом будет,
 Кто программу смотрит «Взгляд»!

Упражнение 50. Прочитайте стихотворение А. Еременко «Переделкино». Найдите в тексте различные способы выражения интертекстуальности, сгруппируйте их по типам, покажите их текстовые функции.

Гальванопластика лесов.
 Размешан воздух на ионы.
 И переделкинские склоны
 смешны, как внутренность часов.
 На даче спят. Гуляет горький
 холодный ветер. Пять часов.
 У переезда на пригорке
 с усов слетела стая сов.
 Поднялся вихорь, степь дрогнула.
 Непринужденна и светла,
 выходит осень из загула,
 И сад встает из-за стола.
 Она в полях и огородах
 разруху чинит и разбой
 и в облаках перед народом
 идет-бредет сама собой.

Льет дождь. Цепных не слышно псов
на штаб-квартире патриарха,
где в центре английского парка
Стоит Венера. Без трусов.
Рыбачка Соня как-то в мае,
причалив к берегу баркас,
сказала Косте: — Все вас знают,
а я так вижу в первый раз...
Льет дождь. На темный тес ворот,
на сад, раздерганный и нервный,
на потемневшую фанерку
и надпись «Все ушли на фронт».
На даче сырость и бардак,
и сладкий запах керосина.
Льет дождь. На даче спят два сына,
Допили водку и коньяк.
С кустов слетают кое-как
криволинейные вороны.
И днем, и ночью, как ученый,
по кругу ходит Пастернак.
Направо — белый лес, как бредень.
Налево — блок могильных плит.
И воет пес соседский, Федин,
и, бедный, на ветвях сидит.
И я там был, мед-пиво пил,
изображая смерть, не муку.
Но кто-то камень положил
в мою протянутую руку.
Играет ветер, бьется ставень,
а мачта гнется и скрипит.
А по ночам гуляет Сталин,
Но вреден север для меня.

Упражнение 51. Подберите современные литературно-художественные произведения, авторы которых активно используют интертекстуальные включения разного рода.

Упражнение 52. Подберите микротексты из разных источников: кино, рекламы, речи политических деятелей, литературы, функционирующие самостоятельно в качестве прецедентных текстов.

Вопросы для самопроверки

1. Как рассматривается текст в качестве социально-психологического феномена?
2. Какова роль личностных смыслов в процессе восприятия художественного текста?
3. Раскройте понятие текстовых пресуппозиций и покажите их значимость в текстовом анализе.
4. В чем специфика социологичности как категории текста?
5. Почему диалогичность текста можно изучать как категорию экстралингвистического плана?
6. Покажите соотносительность понятий «интертекстуальность» и «интертекст».
7. Назовите основные экстралингвистические параметры художественного текста.
8. Как соотносятся культурное и семантическое пространства художественного текста?
9. Каково соотношение личности автора и лирического субъекта в лирическом стихотворении? в прозаическом и в драматургическом текстах?
10. Дайте определение понятиям «быт» и «бытие» по отношению к писателю.
11. Как соотносятся категории художественного хронотопа с реальным временем и реальным пространством (на примере художественного текста по выбору студента/учащегося)?
12. Как вы понимаете термины «эстетическое пространство» и «культурное пространство» художественного текста?
13. Как соотносятся экстралингвистические параметры с признаком антропологичности текста?
14. Определите типовую структуру историко-культурного комментария текста.
15. Раскройте понятие термина «творческое поведение» на материале творчества и судьбы какого-либо писателя (по выбору студента/учащегося).
16. Приведите примеры выражения художественных смыслов единицами экстралингвистического пространства художественного текста.

Глава 2

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Функционально-стилевая дифференциация тестов. — Классификация и типология текстов. — Теория речевых актов и речевых жанров применительно к анализу художественного текста. — Текстовые функции речевых актов и первичных речевых жанров. — Вторичные (сложные) речевые жанры.

Упражнение 53. Прочитайте фрагмент рассуждений В. П. Белянина относительно типологических параметров текста. Почему основными параметрами художественного текста являются стиль и жанр?

...Основным параметром художественного текста является его стиль. Существовая на пересечении идиолекта (специфики речи автора), жанровых и языковых особенностей выражения, стиль как единый тон и колорит текста напрямую связан с замыслом, выступая способом его реализации.

Важнейшим типологическим параметром художественного текста остается жанр как исторически сложившийся тип литературного произведения. Текст может быть отнесен к тому или иному жанру в зависимости от преобладающих эстетических качеств, объема, общей структуры.

Жанровое обозначение произведения как романа, повести или рассказа говорит читателю не только о его объеме, но и о характере описания (объемном или фрагментарном); время написания — не только о возможных трудностях, которые текст может представлять для чтения (если он, к примеру, написан в VII веке), но и о фрагменте культуры, который он охватывает (Белянин, 2000, с. 9).

Упражнение 54. Прочитайте следующие рассуждения М. М. Бахтина, посвященные проблеме речевых жанров. Раскройте понятие речевого жанра, предложенное исследователем. Что такое первичные и вторичные речевые жанры? Каковы перспективы анализа художественного текста в свете теории речевых жанров?

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

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

ны отнести и многообразные формы научных выступлений и все литературные жанры (от поговорки до многотомного романа). <...>

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

Игнорирование природы высказывания и безразличное отношение к особенностям жанровых разновидностей речи в любой области лингвистического исследования приводят к формализму и чрезмерной абстрактности, искажают историчность исследования, ослабляют связи языка с жизнью. Ведь язык входит в жизнь через конкретные высказывания (реализующие его), через конкретные же высказывания в жизнь входит и язык. Высказывание — это проблемный узел исключительной важности. <...>

Всякий стиль неразрывно связан с высказыванием и с типическими формами высказываний, то есть речевыми жанрами. Всякое высказывание — устное и письменное, первичное и вторичное и в любой сфере — может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем. Но не все жанры одинаково благоприятны для такого отражения индивидуальности говорящего в языке высказывания, то есть для индивидуального стиля. Наиболее благоприятны жанры художественной литературы: здесь индивидуальный стиль прямо входит в само задание высказывания, является одной из ведущих целей его (но и в пределах художественной литературы разные жанры представляют разные возможности для выражения индивидуальности в языке и разными сторонам индивидуальности). Наименее благоприятные условия для отражения индивидуальности в языке наличны в тех речевых жанрах, которые требуют стандартной формы, например, во многих видах деловых документов, в военных командах, в словесных сигналах на производстве и др. Здесь могут найти отражение только самые поверхностные, почти биологические стороны индивидуальности (и то преимущественно в устном осуществлении высказываний этих стандартных типов). В огромном большинстве речевых жанров (кроме литературно-художественных) индивидуальный стиль не входит в замысел высказывания, не служит одной его целью, а является, так сказать, эпифеноменом высказывания, дополнительным продуктом его. В разных жанрах могут раскрываться разные слои и стороны индивидуальной личности, индивидуальный стиль может находиться в разных взаимоотношениях с общенародным языком. <...> Самое определение стиля вообще и индивидуального стиля в частности требует более глубокого изучения как природы высказывания, так и разнообразия речевых жанров.

Органическая, неразрывная связь стиля с жанром ясно раскрывается и на проблеме языковых, или функциональных, стилей. По существу, языковые, или функциональные, стили есть не что иное, как жанровые стили определенных сфер человеческой деятельности и общения. В каждой сфере бытуют и применяются свои жанры, отвечающие специфическим условиям данной

сферы, этим жанрам и соответствуют определенные стили (Бахтин, 1979, с. 327 — 241).

Упражнение 55. Прочитайте фрагменты статьи М. Н. Кожинной, посвященные освещению некоторых аспектов проблемы соотносительности речевого жанра и речевого акта. Какие актуальные вопросы теории речевых актов и речевых жанров ставятся в ее работе?

Итак, исходные позиции и определение изучаемой единицы как речевой, как единицы речевого общения являются общими, сходными в ТРА [теории речевых актов] и концепции РЖ [речевых жанров] Бахтина.

Отсюда общим у них является и принцип изучения этой единицы — непременно в контексте экстралингвистических факторов: говорящий, слушающий (отношения между ними), передающееся содержание, условия и обстоятельства производства РА или РЖ, цель общения (интенции, намерения говорящего, ситуация общения, сфера деятельности и общения и некоторые др.). Отсюда построение структуры РА и РЖ и характеристика их функций.

Общим является и динамический аспект: РА и РЖ как единицы процесса языкового общения и речевой деятельности, как звенья (элементы) в динамике речи, в процессе построения текста, дискурса; слово как действие и деятельность общения.

Однако уже в этих отмеченных чертах аналогии РА и РЖ обнаруживаются заметные и даже существенные отличия концепции РЖ Бахтина по сравнению с ТРА.

При всем устремлении в специфику речи при определении РА в теории речевых актов все же остается «привязка» к грамматике языка. <...>

Но главное отличие концепции РЖ Бахтина от ТРА в том небезызвестном факте, что в трактовке речевого общения и его единиц он стоит на социологических позициях, а не психологических (как это представлено в ТРА). Отсюда следует целый ряд довольно заметных различий, в том числе и принципиального характера. Вместе с тем другим существенным отличием взглядов Бахтина относительно РЖ от определения РА в ТРА является стилистический аспект, обусловленный научными интересами ученого, — аспект, который остался вне поля зрения ТРА (в крайнем случае представлен

на периферии учения, факультативно) и который, кстати, очень слабо реализован в жанроведческих работах русистики. Между тем учет этих двух аспектов принципиально важен в плане соотношения РЖ и РА. <...>

При определении РЖ среди экстралингвистических факторов непременно (и многократно, акцентированно) называется сфера общения и деятельности, которая и определяет репертуар речевых жанров... При этом, что для нас немаловажно, и сферы общения, и стиль трактуются учеными в русле идей функциональной стилистики. <...>

По-видимому, если отвлечься от семантико-прагматического аспекта и предположить возможность рассмотрения РЖ и РА с учетом других аспектов, то с чисто количественной стороны — объема (размера) единиц — РА и РЖ все же удобнее рассматривать как разные явления. Речевой акт — это (действие) отдельная реплика в диалоге, наделенная определенной иллокутивной силой и вызывающая, предполагающая определенный перлокутивный эффект. Это может быть и диалог — в смысле единства двух реплик собеседников (адресата и адресанта). Иначе говоря, это элементарная единица речи (одна из элементарных, если учесть высказывание).

Вероятно, стоит терминологически «развести» единое в общем (с семантико-прагматической стороны) явление при рассмотрении его с количественной стороны — в аспекте единиц речи (элементарных — РА и более сложных — РЖ). Но возможно, это тот случай, когда количество переходит в качество. Речевой же жанр — особенно если учесть вторичные речевые жанры — это более развернутое и сложное речевое построение, состоящее из нескольких речевых актов. Вторичные же РЖ могут быть представлены как множество (цепь) речевых актов с видоизменяющимися конкретными целями. Ср., например, тонкие переходы разноцелевых тактик в речи Чичикова при разговоре с Коробочкой (просьба, увещевание, разъяснение, угроза, атака...), за счет чего, кстати, и создается стилевое своеобразие речи этого текстового отрезка «Мертвых душ». <...>

Пока же, заключая рассмотрение вопроса о соотношении РЖ и РА в предварительном плане, очевидно, можно принять следующую схему: РА и первичный

РЖ (как элементарные речевые единицы при первом шаге, ступени анализа речи) → вторичный РЖ (как сложный РЖ, исследуемый на следующей ступени анализа речевого континуума и проблемы речевых жанров). Таким образом, положение о том, что РЖ — отечественный аналог РА, лишь в какой-то мере справедливо, по нашему мнению, относительно первичных РЖ (но не вторичных), и то при учете всех отмеченных выше замечаний и оговорок.

Актуальными проблемами жанроведения остаются, с нашей точки зрения, вопросы дальнейшего изучения специфики вторичных жанров по сравнению с первичными и принципы трансформации последних в составе первых: вопросы типологии РЖ и особенности их структуры; степень и характер их стереотипичности; подчеркиваемая Бахтиным необходимость разработки истории РЖ («в каждую эпоху задают тон определенные жанры») и целый блок стилиевых аспектов: своеобразие состава и функционирования различных РЖ в разных сферах общения (в смысле — в разных функциональных стилях); определение специфических, базовых для каждого функционального стиля (и далее — подстиля и иных внутрителиевых разновидностей) речевых жанров; возможности типологии РЖ на основе функциональных стилей; здесь возникает и вопрос о синонимии и омонимии первичных РЖ и, кажется, намечается речеведческий критерий различения полисемии и омонимии; проблемы функционирования первичных РЖ в текстах вторичных РЖ и их стилистические функции и др. Одним из актуальных вопросов является сложная проблема изучения архитектоники и композиции вторичных речевых жанров в разных сферах общения, т. е. представляющих разные функциональные стили. Учитывая положения М. М. Бахтина о значимости изучения композиционных единств «с определенными типами построения целого, типами его завершения, типами отношения говорящего к другим участникам речевого общения»... в контексте специфики РЖ в разных сферах речевого общения и действительности, следует более глубоко, а не только на поверхностном уровне (вступление — основная часть — заключение) изучить проблему композиции текста в аспекте РЖ (Кожина, 1999, с. 54 — 60).

Упражнение 56. Прочитайте фрагменты из работ И. Р. Гальперина, О. Б. Сиротининой, Л. Н. Мурзина. В чем обнаруживается обусловленность природы текста его жанрово-стилевыми особенностями? Каковы проблемы типологии текстов в функционально-стилевом аспекте?

Итак, текст как факт речевого акта системен. Текст представляет собой некое завершенное сообщение, обладающее своим содержанием, организованное по абстрактной модели одной из существующих в литературном языке форм сообщений (функционального стиля, его разновидности и жанров) и характеризуется своими дистинктивными признаками. <...>

Рассматривая параметры (грамматические категории) текста и пытаясь выявить некоторые типологические черты этого объекта, я отдаю себе отчет в принципиальных различиях, существующих между художественными текстами и нехудожественными — официальными документами, газетной информацией, научной прозой. Как было сказано, в каждом из функциональных стилей языка по-разному реализуются грамматические категории и не все они обязательно представлены. В художественном произведении эстетико-познавательная функция трансформирует все другие функции языка, преломляя их в желаемом направлении. В других текстах они выступают в преломленном виде.

Текст как произведение речетворческого процесса может быть подвергнут анализу с точки зрения соответствия/несоответствия каким-то общим закономерностям, причем эти закономерности должны рассматриваться как инварианты текстов каждого из функциональных стилей. Только такое индуктивное исследование поможет определить общую типологию текста. <...>

Большинство текстов с точки зрения их организации стремится к соблюдению норм, установленных для данной группы текстов (функциональных стилей), и тем самым как бы сопротивляется нарушению правильности текста.

Это, однако, не всегда относится к художественным текстам, которые, хотя и подчиняются некоторым общепринятым нормам организации, все же сохраняют значительную долю «активного бессознательного», которое

нередко взрывает правильность и влияет на характер организации высказывания (Гальперин, 1981, с. 20 – 25).

Возможна классификация текстов, учитывающая не только время их создания или сферу использования, но и сами принципы текстовой организации. Так, в художественных текстах, очень специфичных по своей организации, используются особенности образного мышления, образного отражения и моделирования действительности. Разговорные тексты (если можно говорить о наличии таковых) основаны на ассоциативном мышлении, конкретно-чувственном и эмоциональном восприятии действительности. Научные, или теоретические, тексты основаны на логико-понятийном, строго логическом воспроизведении результатов познания со стандартами представления исходного, доказываемого и доказанного знания. Научно-популярные тексты допускают элементы образного мышления и широко используют приемы занимательности изложения. Инструктивные, или прикладные, тексты основаны на изложении готового знания и рассчитаны на прямое исполнение предписанного.

Собственно информационные тексты (какая-то информация обязательно содержится — передается адресату речи в каждом типе текста) состоят лишь из перечня фактов — это словари, справочники различных типов. Сущностью агитационных текстов является определенная установка, воздействие на сознание и чувства адресата речи — отсюда яркая оценочность как самих фактов, так и отношения к ним. Тексты средств массовой информации — сплав собственно информационных и агитационных с преобладанием в разные периоды либо первого, либо второго типа, но всегда содержащих элементы обоих.

Рекламные тексты — один из видов передачи информации, чаще всего в торговле, главной целью которого является привлечение внимания покупателей (или зрителей), создание спроса на товар (спектакль, концерт, телепередачу и т. д.). Они могут быть письменными и устными, но кроме передачи определенной информации о товаре обязательно воздействуют на потенциального покупателя (Сиротинина, 2001, с. 97 – 98).

Остановимся на некоторых моментах типологии текстов. Традиционно разрабатывается функционально-стилистическая классификация текстов. На размытость границ между стилями речи и, следовательно, соответствующими типами текстов обращалось внимание давно... Но не в этом основной недостаток данной классификации. Она осуществляется по одному основанию, тогда как на деле стили (функциональные типы текстов) противопоставлены по ряду оснований. На первый взгляд деловой, научный, публицистический, художественный типы текстов четко разграничены по областям общения. Но углубленный анализ каждого типа текста показывает, что художественные тексты занимают в данном ряду особое место. <...>

Мы полагаем, что строить функциональную типологию текстов нужно, отталкиваясь от противопоставления одного типа текстов одновременно всем другим функционально-стилистическим разновидностям текстов. Следует говорить, например, о разговорном и книжном (неразговорном), о научном и ненаучном текстах и т. п. <...>

Итак, если мы всякий раз будем искать специфику одних текстов в их противопоставлении другим, то в конце концов получим функционально-стилистическую типологию текстов. Конечно, не нужно думать, что эта типология будет абсолютно строгой. Как всякая типология, она будет лишь приблизительно размежевывать тексты. В действительности тексты, кроме ведущих черт, которые относят их к тому или иному типу, будут совмещать в себе и множество других черт, которые делают границы между функциональными типами текстов весьма расплывчатыми. <...>

Проблема классификации и типологии текстов, как показывает анализ, вряд ли может быть исчерпана. Открытие новых сторон текста влечет за собой выделение новых типологий, а каждая «старая» классификация требует уточнений и углубленной характеристики (Мурзин, 1991, с. 18 – 20).

Упражнение 57. Прочитайте фрагмент из известного произведения. Каковы речевые, стилистические особенности этого отрывка из произведения? Можно ли по фрагменту текста определить его принадлежность к функционально-

му стилю, особенности его жанровой организации? Какие категории, признаки текста при этом оказываются существенными?

Сделав один или два поворота, герой наш очутился наконец перед самым домом, который показался теперь еще печальнее. Зеленая плесень уже покрыла ветхое дерево на ограде и воротах. Толпа строений: людских, амбаров, погребов, видимо ветшавших, — наполняла двор, возле них направо и налево видны были ворота в другие дворы. Все говорило, что здесь когда-то хозяйство текло в обширном размере, и все глядело ныне пасмурно. Ничего не заметно было оживляющего картину: ни отворявшихся дверей, ни выходивших откуда-нибудь людей, никаких живых хлопот и забот дома! Только одни главные ворота были растворены, и то потому, что въехал мужик с нагруженной телегой, покрытой рогожей, показавшийся как бы нарочно для оживления сего вымершего места; в другое время и они были заперты наглухо, ибо в железной петле висел замок-исполин. У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру, которая начала вздорить с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы, только один голос показался ему несколько сиплым для женщины. «Ой, баба! — подумал он про себя и тут же прибавил: — Ой, нет!» — «Конечно, баба!» — наконец сказал он, рассмотрев попристальнее. Фигура с своей стороны глядела на него тоже пристально. Казалось, гость был для нее в диковинку, потому что она обсмотрела не только его, но и Селифана, и лошадей, начиная с хвоста и до морды. По висевшим у ней за поясом ключам и по тому, что она бранила мужика довольно поносными словами, Чичиков заключил, что это, верно, ключница.

— Послушай, матушка, — сказал он, выходя из брички, — что барин?..

— Нет дома, — прервала ключница, не дожидаясь окончания вопроса, и потом, спустя минуту, прибавила: — А что вам нужно?

— Есть дело!

— Идите в комнаты! — сказала ключница, отворотившись и показав ему спину, запачканную мукою, с большой прорехой пониже.

Упражнение 58. Прочитайте приведенные ниже тексты и фрагменты текстов одного автора — А. Платонова, обратите внимание на их жанрово-стилевые особенности, а также индивидуально авторские особенности идиостиля. Охарактеризуйте тексты А. Платонова в композиционно-жанровом аспекте. Выявите особенности включения различных речевых актов в прозаические, драматические, поэтические, публицистические и разговорные тексты. Опишите функционально-стилевые особенности данных произведений. Выявите индивидуально-авторские особенности стиля А. Платонова, проявляющиеся в произведениях различной жанровой природы. Найдите ключевые повторяющиеся образы, идеи писателя, свойственные его индивидуально-авторской картине мира. Найдите проявление категории интертекстуальности в данных произведениях. Чем отличаются функции простых речевых актов, включенных в тексты различных функциональных стилей?

Цветок на земле

Скучно Афоне жить на свете. Отец его на войне, мать с утра до вечера работает в колхозе на молочной ферме, а дедушка Тит спит на печке. Он и днем спит, и ночью спит, а утром, когда просыпается и ест кашу с молоком, он тоже дремлет.

— Дедушка, ты не спи, ты уж выспался, — сказал нынче утром Афоня дедушке.

— Не буду, Афонюшка, я не буду, — ответил дед. — Я лежать буду и на тебя глядеть.

— А зачем ты глаза закрываешь и со мной ничего не говоришь? — спросил тогда Афоня.

— Нынче я не буду глаза смежать, — обещал дедушка Тит. — Нынче я на свет буду смотреть.

— А отчего ты спишь, а я нет?

— Мне годов много, Афонюшка... Мне без трех девяносто будет, глаза уж сами жмурятся.

— А тебе ведь темно спать, — говорил Афоня. — На дворе солнце горит, там трава растет, а ты спишь, ничего не видишь.

— Да я уж все видел, Афонюшка.

— А отчего у тебя глаза белые и слезы в них плачут?

— Они выцвели, Афонюшка, они от света выцвели и слабые стали; мне глядеть ведь долго пришлось.

Афоня осмотрел деда, какой он есть. В бороде деда были хлебные крошки, и там жил еще один комарик. Афоня встал на лавку, выбрал две крошки из бороды у деда, а комарика прогнал оттуда — пусть живет отдельно. Руки дедушки лежали на столе; они были большие, кожа на них стала как кора на дереве, и под кожей видны были толстые черные жилы, эти руки много земли испахали.

Афоня поглядел в глаза деду. Глаза его были открыты, но смотрели равнодушно, не видя ничего, и в каждом глазу светилась большая капля слезы.

— Не спи, дедушка! — попросил Афоня.

Но дедушка уже спал. Мать подсадила его, сонного, на печку, укрыла одеялом и ушла работать. Афоня же остался один в избе, и опять ему скучно стало. Он ходил вокруг деревянного стола, смотрел на мух, которые окружили на полу хлебную крошку, упавшую из бороды деда, и ели ее; потом Афоня подходил к печке, слушал, как дышит там спящий дед, смотрел через окно на пустую улицу и снова ходил вокруг стола, не зная, что делать.

— Мамы нету, папы нет, дедушка спит, — говорил Афоня сам себе.

Потом он посмотрел на часы-ходики, как они идут. Часы шли долго и скучно: тик-так, тик-так, будто они баюкали деда, а сами тоже утомились и хотели уснуть.

— Проснись, дедушка, — просил Афоня. — Ты спишь?

— А? Нету, я не сплю, — ответил дедушка Тит с печки.

— Ты думаешь там?

— А? Нету, я все обдумал, Афонюшка, я смолodu думал.

— Дедушка Тит, а ты все знаешь?

— Все, Афоня, я все знаю.

— А что это, дедушка?

— А чего тебе, Афонюшка?

— А что это все?

— А я уже позабыл, Афоня.

— Проснись, дедушка, скажи мне про все!

— А? — произнес дедушка Тит.

— Дедушка Тит! Дедушка Тит! — звал Афоня. — Ты вспомни!

Но дед уже умолк, он опять уснул в покое на русской печи.

Афоня тогда сам залез на печь к дедушке и начал будить его, чтобы он проснулся. А дед спал и только шептал тихо во сне неслышные слова. Афоня уморился его будить и сам уснул возле деда, прильнув к его доброй знакомой груди, пахнувшей теплой землею.

Очнувшись от сна, Афоня увидел, что дед глядит глазами и не спит.

— Вставай, дедушка, — сказал Афоня. А дед опять закрыл глаза и уснул.

Афоня подумал, что дед тогда не спит, когда он спит; и он захотел никогда не спать, чтобы подкараулить деда, когда он совсем проснется.

И Афоня стал ожидать. Часы-ходики тикали, и колесики их поскрипывали и напевали, баюкая деда.

Афоня тогда слез с печи и остановил маятник у часов. В избе стало тихо. Слышно стало, как отбивает косу косарь за рекой и тонко звенит мошка под потолком.

Дедушка Тит очнулся и спросил:

— Ты чего, Афоня? Что-то шумно так стало? Это ты шумел?

— А ты не спи! — сказал Афоня. — Ты скажи мне про все! А то спишь и спишь, а потом умрешь, мама говорила — тебе недолго осталось; кто мне тогда скажет про все?

— Обожди, дай мне квасу испить, — произнес дед и слез с печи.

— Ты опомнился? — спросил Афоня.

— Опомнился, — ответил дед. Пойдем сейчас белый свет пытаться.

Старый Тит испил квасу, взял Афонию за руку, и они пошли из избы наружу.

Там солнце высоко стояло на небе и освещало зреющий хлеб на полях и цветы на дорожной меже.

Дед повел Афонию полевой дорогой, и они вышли на пастбище, где рос сладкий клевер для коров, травы и цветы. Дед остановился у голубого цветка, терпеливо

росшего корнем из мелкого чистого песка, показал на него Афоне, потом согнулся и осторожно потрогал тот цветок.

— Это я сам знаю! — протяжно сказал Афоня. — А мне нужно, что самое главное бывает, ты скажи мне про все! А этот цветок растет, он не все!

Дедушка Тит задумался и осерчал на внука.

— Тут самое главное тебе и есть!.. Ты видишь — песок мертвый лежит, он каменная крошка, и более нет ничего, а камень не живой и не дышит, он мертвый прах. Понял теперь?

— Нет, дедушка Тит, — сказал Афоня. — Тут понятного нету.

— Ну, не понял, так чего же тебе надо, раз ты такой непонятливый? А цветок, ты видишь, жалконький такой, а он живой, и тело себе он сделал из мертвого праха. Стало быть, он мертвую сыпучую землю обращает в живое тело, и пахнет от него самого чистым духом. Вот тебе и есть самое главное дело на белом свете, вот тебе и есть, откуда все берется. Цветок этот — самый святой труженик, он из смерти работает жизнь.

— А трава и рожь тоже главное делают? — спросил Афоня.

— Одинаково, — сказал дедушка Тит.

— А мы с тобой?

— И мы с тобой. Мы пахари, Афонюшка, мы хлебу расти помогаем. А этот вот желтый цвет на лекарство идет, его и в аптеке берут. Ты бы нарвал их да снес. Отец-то твой ведь на войне; вдруг поранят его, или он от болезни ослабнет, вот его и полечат лекарством.

Афоня задумался среди трав и цветов. Он сам, как цветок, тоже захотел теперь делать из смерти жизнь; он думал о том, как рождаются из сыпучего песка голубые, красные, желтые счастливые цветы, поднявшие к небу свои добрые лица и дышавшие чистым духом в белый свет.

— Теперь я сам знаю про все! — сказал Афоня. — Иди домой, дедушка, ты опять, должно, спать захотел: у тебя глаза белые... Ты спи, а когда умрешь, ты не бойся, я узнаю у цветов, как они из праха живут, и ты опять будешь жить из своего праха. Ты, дедушка, не бойся!

Дед Тит ничего не сказал. Он невольно улыбнулся своему доброму внуку и пошел опять в избу на печку.

А маленький Афоня остался один в поле. Он собрал желтых цветов, сколько мог их удержать в охапке, и отнес в аптеку, на лекарства, чтобы отец его не болел на войне от ран. В аптеке Афоне дали за цветы железный гребешок. Он принес его деду и подарил ему: пусть теперь дедушка чешет себе бороду тем гребешком.

— Спасибо тебе, Афонюшка, — сказал дед. — А цветы тебе ничего не сказывали, из чего они в мертвом песке живут?

— Не сказывали, — ответил Афоня. — Ты вон сколько живешь, и то не знаешь. А говорил, что знаешь про все. Ты не знаешь.

— Правда твоя, — согласился дед.

— Они молча живут, надо у них допытаться, — сказал Афоня. — Чего все цветы молчат, а сами знают?

Дед кротко улыбнулся, погладил головку внука и посмотрел на него, как на цветок, растущий на земле. А потом дедушка спрятал гребешок за пазуху и опять заснул.

Ученик лица

Пьеса в пяти действиях

Действующие лица:

Пушкин Александр, поэт, ученик лица.

Арина Родионовна, няня поэта.

Пушкин Василий Львович, дядя поэта.

Ольга Сергеевна, сестра поэта.

Чаадаев Петр Яковлевич, друг Александра, гвардейский офицер.

Жуковский Василий Андреевич.

Даша, Маша, крепостные девушки в людской Ольги Сергеевны.

Пушкин Иван, Кюхельбекер Вильгельм, Дельвиг Антон, друзья Александра, ученики лица.

Энгельгардт Егор Антонович, директор лица.

Карамзина Екатерина Андреевна.

Державин Гаврила Романович.

Петров Захарий, гвардейский офицер, адъютант коменданта Царского Села.

Фекла.

Фома, сторож лицея.

Посол датского короля, знатная дама с усами, музыкант со скрипкой, Варсофоньев, офицер, лакей в доме Ольги Сергеевны, 1-й преподаватель лицея, 2-й преподаватель Лицея, генерал Савостьянов Геннадий Петрович, ямщик Кузьма, конвойный солдат, кухарка в доме Ольги Сергеевны, публика на экзамене в лицее.

Действие первое

Людская в доме сестры Пушкина, Ольги Сергеевны, в Петербурге. Убранство простое, почти крестьянское, как в русской избе, и по этой причине уютное и милое. Стоит зима; окошко в морозном узоре; за окошком метель. Дверь, выходящая в сени, заиндевела.

Старая няня Ольги и Александра Пушкиных, Арина Родионовна, сидит на скамье, дремлет и вяжет: «И медлят поминутно спицы в ее наморщенных руках». Возле нее сидит Маша, отроковица-подросток, живущая в доме Ольги Сергеевны; рот ее открыт, большие глаза ее серьезны, печальны и внимательны, она точно прислушивается. И в самом деле: слышно дыхание метели за окном, а издалека, из внутренних покоев, слышатся человеческие голоса и звуки музыки. В доме Ольги Сергеевны семейное торжество: день рождения хозяйки. В доме, должно быть, гости. И няня, Арина Родионовна, прислушивается; потом, зевнув, крестит рот и опять медленно вяжет спицами, словно бы дремля, а на самом деле бодрствуя и понимая все, что совершается вокруг, вблизи и вдали.

Со двора входит Даша (она чуть старше Маши), черная кухарка, с вязанкой дров; она бросает дрова на пол возле русской печи.

Арина Родионовна (Даше). Чего ты так — ногами шумаркаешь, дровами гремишь: все броском да рывком!

Даша. А чего, бабушка? Я ничего!

Арина Родионовна. Полы-то крашенные, господа за них деньги платили, а ты их сбиваешь.

Даша. Я больше, бабушка, не буду.

Арина Родионовна. Не надо, умница.

Даша. Не буду, бабушка, я тихо буду.

Арина Родионовна. Да, то-то! А то как же!

Маша. Дашка, засвети огонь в печи. На дворе люто.

Арина Родионовна. И то, Даша. Ишь, студено стало.

Даша. Сейчас. Бабушка, я сейчас — я втупорже засвечу.

Маша. Огонь добрый, он горит! Я его люблю!

Даша заправляет русскую печь березовой корой и запаливает ее огнем. Кора вспыхивает, свет из печи играет на полу, на стенах, отсвечивает на потолке, — людское жилище преображается, как в волшебстве. Из господских горниц явственно доносятся музыка — вальс, простая мелодия восемнадцатого века. Даша снимает валенки, остается босая и оттопыривает такт вальса большими ногами, вольно размахивая руками.

Маша. И я хочу! И я хочу так топать и руками махать!

Арина Родионовна. А чего же! Встань и спляши!

Маша. А я боюсь! Мне стыдно, бабушка!

Арина Родионовна. Кого тебе стыдно-то? Господ тут нету. Я тут с тобою. Не бойся никого, чего ты...

Маша. А я ведь дурочка!

Арина Родионовна (поглаживая головку Маши). Кто тебе сказывал так, сиротка моя, — души у того нету.

Маша. Люди, бабушка, говорят. Они знают.

Арина Родионовна. Люди говорят... А чего они знают? Они сами по слуху да по испугу живут. Ты погляди-ка на батюшку, на ангела нашего Александра Сергеевича: разумный да резвый, и славный какой, и ничего как есть не боится, — как только его земля держит! Господи, сохрани и помилуй его, сколь страху за него терплю!

Маша. А ты любишь его, бабушка?

Арина Родионовна. И-и, детка моя милая: усну — забуду, усну — забуду... Я и живу-то одной памятью по нем да лаской его. Хоть он и при матери своей рос, да не близко, а у меня-то возле самого сердца вырос: вон где!

Маша. И я его люблю!

Даша. И я!

Арина Родионовна (как бы про себя). И вы, и вы!... Вы все его любите, да кто его сбережет!... Вам-то он в утешение, а мне — в заботу...

Маша. И мне в заботу! *(Она живо, с улыбкой на лице, спрыгивает со скамьи.)* Я ему огня нарву, он цветы любит! *(Она пытается сорвать отраженный свет из печи, волнующийся на полу и на стене; ей это не удастся, она видит — руки ее пустые; тогда Маша бросается в устье русской печи, хватая там руками огонь, вскрикивает от боли, выскакивает обратно и мечется посреди людской.)* Огонь, огонь! Стань добрый, стань добрый, стань цветочком! Я сгораю — не мучай меня!

Даша берет деревянную бадейку с водой и враз окатывает Машу.

Даша. Ништо, небось потухнет.

Арина Родионовна. Аль вовсе сдурели! Дашка, потри ей ледышкой жженые пальцы, боль и пройдет, да одежду сухую надень на нее, — глянь-ка, за печью висит. Эка, резвые да бедовые какие!

Даша босиком выметывается за дверь за ледышкой, сейчас же возвращается обратно и уводит Машу с собою за печь. Отворяется дверь, что ведет в господские горницы, появляется Василий Львович Пушкин, дядя Александра. У него книга под мышкой...

Умная внучка

Жили старик со старухой, и с ними внучка Дуня жила. И не такая уж Дуня была красивая, как в сказках сказывается, только умная она была и охотная к домашней работе.

Вот раз собираются старики на базар в большое село и думают: как им быть? Кто им щи сварит и кашу готовит, кто корову напоит и подоит, кто курам проса даст и на насест их загонит?

А Дуня им говорит:

— Кто же, как не я! Я и щи сварю и кашу напарю, я и корову из стада встречу и на ночь ее обряжу, я и кур угомоню, я и в избе приберу, я и сено поворошу, пока ведро стоит во дворе.

— Да ты мала еще, внученька, — говорит ее бабушка, — семь годов всего сроку тебе!

— Семь — не два, бабушка, семь — это много. Я управлюсь!

Уехали дедушка с бабушкой на базар, а к вечеру воротились. Видят они, и правда: в избе прибрано, пища

сготовлена, на дворе порядок, скотина и птица сытые, сено просушено, плетень починен (дедушка-то два лета собирался его починить), вокруг колодезного сруба песком посыпано — наработано столько, что словно тут четверо было.

Глядят старик со старухой на свою внучку и думают: жить им теперь да радоваться!

Однако недолго пришлось бабушке радоваться на внучку: заболела бабушка и померла. Остался старик один с Дуней. Трудно было дедушке одному остаться на старости лет. Вот живут они одни, без бабушки. Дуня ублажает дедушку и всякую работу в хозяйстве справляет одна; хоть мала была, да ведь прилежна.

Случилось дедушке в город поехать, надобность пришла. По дороге он нагнал богатого соседа, тот тоже в город ехал. Поехали они вместе. Ехали-ехали, и ночь наступила. Богатый сосед и бедный Дунин дедушка увидели огонек в придорожной избе и постучались в ворота. Стали они на ночлег, распрягли лошадей: у Дуниного дедушки-то была кобыла, а у богатого мужика мерин.

Ночью дедушкина лошадь родила жеребеночка, а жеребенок несмышленный, отвалился он от матери и очутился под телегой того богатого мужика.

Проснулся утром богатый.

— Гляди-ко, сосед, — говорит он старику, — у меня мерин жеребеночка ночью родил!

— Как можно? — дедушка говорит. — В камень просо не сеют, а мерин жеребят не рождает! Это моя кобыла принесла!

А богатый сосед:

— Нет, — говорит, — это мой жеребенок! Кабы твоя кобыла принесла, жеребенок-то и был бы возле нее! А то ишь где — под моей телегой!

Заспорили они, а спору конца нету: у бедного правда, а у богатого выгода, один другому не уступает.

Приехали они в город. В том городе в те времена царь жил. А царь тот был самый богатый человек во всем царстве, он считал себя самым умным человеком и любил судить-рядить своих подданных.

Вот пришли богатый и бедный к царю-судье. Дунин дедушка и жалуется царю:

— Не отдает мне богатый жеребеночка, говорит-де жеребенка мерин родил!

А царю-судье что за дело до правды: он и так и этак мог рассудить, да ему сперва потешиться захотелось.

И он сказал:

— Вот четыре загадки вам — кто решит, тот и жеребенка получит: «Что всего на свете сильнее и быстрее?», «А что всего на свете жирней?», а еще «Что всего мягче и что всего милее?!»

Дал им царь сроку три дня, а на четвертый день чтоб ответ был.

А пока суд да дело, царь велел оставить у себя во дворе и дедушкину лошадь с жеребенком и телегой, и мерина богатого мужика: пусть и бедный и богатый пешими живут, пока их царь не рассудит.

Пошли богатый и бедный домой. Богатый думает: пустое, дескать, царь загадал, я отгадку знаю. А бедный горюет: не знает он отгадки.

Дуня встретила дедушку и спрашивает:

— О ком ты, дедушка, скучаешь? О бабушке? Так ведь я с тобой осталась!

Рассказал дедушка внучке, как дело было, и заплакал, жалко ему жеребеночка.

— А еще, — дедушка говорит, — царь загадки загадал, а я отгадки не знаю. Где уж мне их отгадать!

— А скажи, дедушка, каковы загадки? Не умнее они ума.

Дедушка сказал загадки. Дуня послушала и говорит в ответ:

— Поедешь к царю и скажешь: сильнее и быстрее всего на свете ветер; жирнее всего — земля: что ни растет на ней, что ни живет — всех она питает; а мягче всего на свете руки, дедушка: на что человек ни ляжет, все руку под голову кладет; а милее сна ничего на свете не бывает, дедушка.

Через три дня пришли к царю-судье Дунин дедушка и его богатый сосед.

Богатый и говорит царю:

— Хоть и мудрые твои загадки, государь наш судья, а я их сразу отгадал: сильнее и быстрее всего — так это каряя кобыла из вашей конюшни: коли кнутом ее ударить, так она зайца догонит. А жирнее всего — так это тоже ваш рябой боров: он такой жирный стал, что давно на ноги не поднимается. А мягче всего ваша

пуховая перина, на которой вы почиваете. А милее всего ваш сынок Никитушка!

Послушал царь-судья — и к старику бедняку:

— А ты что скажешь? Принес отгадку или нет?

Старик и отвечает, как внучка его научила. Отвечает, а сам боится: должно быть, не так он отгадывает; должно быть, богатый сосед правильно сказал.

Царь-судья выслушал и спрашивает:

— Сам ты придумал ответ иль научил тебя кто?

Старик правду говорит:

— Да где ж мне самому-то, царь-судья! Внучка у меня есть, таково смышленная да умелая, она и научила меня.

Царю любопытно стало, да и забавно, а делать ему все равно нечего.

— Коли умна твоя внучка, — говорит царь-судья, — и на дело умелая, отнеси ей вот эту ниточку шелковую. Пусть она соткет мне полотенце узорчатое, и чтоб к утру готово было. Слыхал иль нет?

— Слышу, слышу! — отвечает дедушка царю. — Аль я уж бестолковый такой!

Спрятал он ниточку за пазуху и пошел домой. Идет, а сам робеет: где уж тут из одной нитки целое полотенце соткать — того и Дунюшка не сумеет... Да к утру, еще и с узорами!

Выслушала Дуня своего деда и говорит:

— Не кручинься, дедушка, это не беда еще!

Взяла она веник, отломила от него прутик, подала дедушке и сказала:

— Пойди к царю-судье этому и скажи: пусть найдет он такого мастера, который сделает из этого прутика кросны, чтобы было мне на чем полотенце ткать.

Пошел старик опять к царю. Идет, а сам другой беды ждет, другой задачи, на которую ума у Дунюшки не хватит.

Так оно и вышло.

Дал царь старику полтора ста яиц и велел, чтобы стариковская внучка к завтрашнему дню полтора ста цыплят вывела.

Вернулся дед ко двору.

— Одна беда не ушла, — говорит, — другая явилась.

И рассказал он внучке новую царскую задачу.

А Дуня ему в ответ:

— И это еще не беда, дедушка!

Взяла она яйца, испекла их и к ужину подала.

А на другой день говорит:

— Ступай, дедушка, сызнава к царю. Скажи ему, чтобы прислал он цыплятам на корм однодневного пшена; пусть в один день поле вспашут, просом засеют, созреть дадут, а потом сожнут да обмолят, провеют и обсушат. Скажи царю: цыплята другого пшена не клюют, того гляди помрут.

И пошел дед сызнава. Выслушал его царь-судья и говорит:

— Хитра твоя внучка, да и я не прост. Пусть твоя внучка явится утром ко мне — ни пешком, ни на лошади, ни голая, ни одетая, ни с гостинцем, да и не без подарочка!

Пошел дед домой. «Эка прихоть!» — думает.

Как узнала Дуня новую загадку, то загорюнилась было, а потом повеселела и говорит:

— Ступай, дедушка, в лес к охотникам да купи мне живого зайца и перепелку живую... Ан нет, ты не ходи, ты старый, ты уморишься ходить, ты отдыхай. Я сама пойду — я маленькая, мне охотники и даром дадут зайца и перепелку, а покупать их нам не на что.

Отправилась Дунюшка в лес и принесла оттуда зайца да перепелку. А как наступило утро, сняла с себя Дуня рубаху, надела рыбацкую сеть, взяла в руки перепелку, села верхом на зайца и поехала к царю-судье.

Царь как увидел ее, удивился и испугался.

— Откуда страшилище едет такое? Прежде не видано было такого уroda!

А Дунюшка поклонилась царю и говорит:

— Вот тебе, батюшка, принимай, что принести велено было!

И подает ему перепелку. Протянул руку царь-судья, а перепелка — порх! — и улетела.

Поглядел царь на Дуню.

— Ни в чем, — говорит, не уступила: как я велел, так ты и приехала. А чем вы, — спрашивает, — кормитесь с дедом?

Дуня отвечает царю:

— А мой дедушка на сухом берегу рыбу ловит, он сетей в воду не ставит. А я подолом рыбу домой ношу да уху в горсти варю!

Царь-судья осердился:

— Что ты говоришь, глупая! Где это рыба на сухом берегу живет? Где уху в горсти варят?

А Дуня против ему говорит:

— А ты-то умен? Где это видано, чтобы мерин жеребенка родил? А в твоём царстве и мерин рожает! Озадачился тут царь-судья:

— А как узнать было, чей жеребенок? Может, чужой забежал.

Осерчала Дунюшка.

— Как узнать? — говорит. — Да тут бы и дурень рассудил, а ты царь! Пусть мой дедушка на своей лошади в одну сторону поедет, а богатый сосед — в другую. Куда побежит жеребенок, там и мать его.

Царь-судья удивился:

— А ведь и правда! Как же я-то не рассудил, не догадался?

— А коли бы ты по правде судил, — ответила Дуня, — тебе бы и богатым не быть.

— Ах ты, язва! — сказал царь. — Что дале из тебя выйдет, когда ты большая вырастешь?

— А ты рассуди сперва, чей жеребенок, тогда я скажу тебе, кем я большая буду.

Царь-судья назначил тут суд на неделе. Пришли на царский двор Дунин дедушка и сосед их богатый. Царь велел вывести их лошадей с телегами. Сел Дунин дедушка в свою телегу, а богатый в свою; и поехали они в разные стороны. Царь и выпустил тогда жеребенка, а жеребенок побежал к своей матери, дедушкиной лошади. Тут и суд весь. Остался жеребенок у дедушки.

А царь-судья спрашивает у Дуни:

— Скажи теперь, кем же ты большая будешь?

— Судьею буду.

Царь засмеялся:

— Зачем тебе судьею быть? Судья-то ведь я!

— Тебя чтоб судить.

Дедушка видит — плохо дело, как бы царь-судья не рассерчал. Схватил он внучку да в телегу ее. Погнал он лошадь, а жеребенок рядом бежит.

Царь выпустил им вслед злого пса, чтоб он разорвал внучку и деда. А Дунин дедушка хоть и стар был, да сноровист и внучку в обиду никому не давал. Пес догнал телегу, кинулся было, а дед его кнутовищем, кну-

товищем, а потом взял запасную важку-оглобелку, что в телеге лежала, да оглобелкой его — пес и свалился.

А дедушка обнял внучку.

— Никому, никому, — говорит, — я тебя не отдам: ни псу, ни царю. Расти большая, умница моя.

Мария

Отрывок из поэмы

В моем сердце песня вечная
И вселенная в глазах.
Кровь поет по телу речкою,
Ветер в тихих волосах.
Ночью тайно поцелует
В лоб горячая звезда,
И к утру меня полюбит
Без надежды, навсегда.
Голубая песня песней
Ладит с думою моею,
А дорога — неизвестней,
В этом мире я ничей.
Я родня траве и зверю
И сгорающей звезде,
Твоему дыханью верю
И вечерней высоте.
Я не мудрый, а влюбленный,
Не надеюсь, а молю.
Я теперь за все прощенный,
Я не знаю, а люблю.

Но одна душа у человека

Из публицистики 20-х годов

Древнейшая идея человечества вылита Достоевским в четыре художественные формы с родной его душе целомудренностью и тревожной, смертельной страстью — идея пола.

Первой функцией жизни человека была не мысль, не сознание, а половая страсть — стремление к продолжению жизни, первая стычка со смертью, желание бессмертия и вечности.

Мы живем в то время, когда пол пожирается мыслью. Страсть темная и прекрасная изгоняется из жизни сознанием. Философия пролетариата открыла это и

помогает борьбе сознания с древним, еще живым зверем. В этом заключается сущность революции духа, загорающейся в человечестве.

Буржуазия произвела пролетариат. Пол родил сознание.

Пол — душа буржуазии. Сознание — душа пролетариата.

Буржуазия и пол сделали свое дело жизни — их надо уничтожить. Пусть прошлое не висит кандалами на быстрых ногах вперед уходящего...

Наша общая задача — подавить в своей крови древние горячие голоса страсти, освободить себя и родить в себе новую душу — пламенную победившую мысль. Пусть не женщина — пол со своей красотой-обманом, а мысль будет невестой человеку. Ее целомудрие не разрушит наша любовь.

Достоевский бился на грани мира пола и мира сознания. И то одно, то другое брало верх в его истомленной душе мученика.

Мышкин — Рогожин, вот две стихии, два центра, два мечущихся дьявола сердца Достоевского. А Настасья Филипповна — это слияние двух миров — Мышкина и Рогожина — в одно в самый опасный, смертельный, неустойчивый момент, висение над бездной на травинке.

Настасья Филипповна — сам Достоевский, ни живущий, ни мертвый, путающий смерть с жизнью, союзник то Бога, то дьявола, пугающийся и раненный насмерть сомнением, падающий, ищущий Достоевский.

Настасья Филипповна не жила, а искала жизнь и находила ее то в дьяволе — Рогожине, то в Боге — Мышкине. Потому что душа ее — дитя третьего, неведомого царства, где никто не царствует, где ничего нет, где свобода, пустота и вихри мертвых пустынь. Туда ведет провал в гранитной стене жизни. Это тот мир, откуда истекают все другие миры — и Мышкин, и Рогожин. Этот путь давно пройден вселенной, и только Достоевский со своей душой — Настасьей Филипповной — отстал и бродит там один, зовет и молится. <...>

«Идиот» как пьеса выражает собою борьбу полов. Рогожин — сама земля, ее черные мощные недра, вырвавшаяся еще бессознательная жизнь и в своем полете к вечности уничтожающая и себя и самую возможность вечности (Настасью Филипповну).

Мышкин — родной наш брат. Он вышел же из власти пола и вошел в царство сознания. Только одно осталось у него прежнего — сожаление. Он еще не знает сущности жалости: она не в любви к хилому, а в борьбе, превращении хилого в сильного, постройке железных дворцов мощи на болотных зыбях бессилия. Жалость — тление души. Борьба и ненависть — ее огонь и взрыв.

Князь Мышкин — пролетарий: он рыцарь мысли, он знает много; в нем душа Христа — царя сознания и врага тайны. Он не отвечает ударом на удар: он знает, что бить злых — это бить детей. Прощение малым.

Рогожин в исполнении Т. Волкова должен бы быть еще грубее. Автор забыл, что Рогожин — непроснувшееся, почти не живущее существо, что разница между ним, деревом, ветром — небольшая.

Мышкин не должен быть жалок: в недрах души его есть знание, что он — великий дух. И в его жизни это должно прорываться и быть видимо (видела же это Настасья Филипповна). Мышкин — царь у Достоевского, а этого никто не заметил в игре актера.

Тов. Мрозовская — Настасья Филипповна — позабыла, что она Мрозовская и стала Настасьей Филипповной. Отрекшись от себя, она превратила «игру», театр в ожившую по воле артиста действительность.

Она явила собой образ души Достоевского, погибающего духа сомнения и неуверенности, ищущего спасения духа в страдании, искупления — в грехе и преступлении, идущего к жизни неизвестными людям путями.

Из писем к жене

Дорогая Муся!

Посылаю «Епифанские шлюзы». Они проверены. Передай их немедленно кому следует. Обрати внимание Молотова и Рубаеновского на необходимость точного сохранения моего языка. Пусть не спутают...

Как ты живешь и чего ешь с Тоткой?

Я такую пропасть пишу, что у меня сейчас трясется рука. Я хотел бы отдохнуть с тобой хоть недельку, хоть три дня. Денег нет, а то бы я приехал нелегально в Москву на день-два...

А все-таки постараюсь пробиться в Москву на день. Очень соскучился, до форменных кошмаров...

...Любовь — мера одаренности жизнью людей, но она, вопреки всему, в очень малой степени сексуальность. Любовь страшно пронизательна, и любящие насквозь видят друг друга со всеми пороками и не жалуют один другого обожанием...

Любовь совсем не собственничество. Быть может, брак — это социальное приложение любви — и есть собственничество и результат известных материальных отношений людей — это верно. Но любовь, как всякую природную стихию, можно приложить и иначе. Как электричеством, ею можно убивать, светить над головою и греть человечество...

Окруженный недобрыми людьми (но работая среди них, ты понимаешь меня!), я одичал и наслаждаюсь своими отвлеченными мыслями. Поездка моя по уездам была тяжела... Жизнь тяжелее, чем можно выдумать, теплая крошка моя. Скитаясь по захолустьям, я увидел такие грустные вещи, что не верил, что где-то существует роскошная Москва, искусство и проза. Но мне кажется — настоящее искусство, настоящая мысль только и могут рождаться в таком захолустье. Но все-таки здесь грустная жизнь, тут стыдно даже маленькое счастье... Оставим это...

...Я окончательно и скоро навсегда уезжаю из Тамбова.

...Здесь дошло до того, что мне делают прямые угрозы. Я не люблю тебе об этом писать.

...Оставим эту скуку, милая невеста, вечное счастье мое! Два дня назад я пережил большой ужас. Проснувшись ночью (у меня неудобная жесткая кровать) — ночь слабо светилась поздней луной, — я увидел за столом у печки, где обычно сижу я, самого себя. Это не ужас, Маша, а нечто более серьезное. Лежа в постели, я увидел, как за столом сидел тоже я и, полуулыбаясь, быстро писал. Причем то я, которое писало, ни разу не подняло головы, и я не увидел у него своих глаз. Когда я хотел вскочить или крикнуть, то ничто во мне не послушалось. Я перевел глаза в окно, но увидел там обычное смутное ночное небо. Глянув на прежнее место, себя я там не заметил.

До сих пор я не могу отделаться от этого видения, и жуткое предчувствие не оставляет меня. Есть много поразительного на свете. Но это — больше всякого чуда.

Не помню где — в Москве или в Тамбове — я тоже видел сон, что говорю с Михаилом Кирпичниковым (я тогда писал «Эфирный тракт»), и через день я умертвил его. Каждый день я долго сижу и работаю, чтобы свалиться и уснуть...

Тамбов 1927

Упражнение 59. Прочитайте рассказ И. Бабеля «Соль» (см. упражнение 47). Покажите, как первичные речевые жанры, включенные в текст рассказа, выполняют текстообразующие функции в составе сложного речевого жанра. Определите жанрово-стилевое своеобразие данного литературного произведения.

Упражнение 60. Приведите из рассказа И. Бабеля «Мой первый гусь» (см. упражнение 9) высказывания персонажей, представляющие собой различные речевые акты, и охарактеризуйте их текстовые функции. Опишите главного персонажа рассказа (Савицкого) как языковую личность.

Упражнение 61. Из рассказа А. П. Чехова «Унтер Пришибеев» (см. упражнение 17) выпишите парадигмы высказываний различных персонажей и охарактеризуйте особенности этих высказываний в свете теории речевых актов. Рассмотрите речевые высказывания, соотношенные с одной денотативной ситуацией, и определите их жанрово-речевую природу. Покажите отличие первичных (простых) от вторичных (сложных) речевых жанров, а также (на конкретных примерах) текстовые функции первичных в составе вторичных.

Упражнение 62. В стихотворении А. Блока «Скифы» найдите использование простых речевых актов и речевых жанров, опишите их текстовые функции. Определите, какими средствами (лексическими, синтаксическими) передается разговорная интонация в данном произведении (см. упражнение 84).

Упражнение 63. В поэме А. Блока «Двенадцать» выявите высказывания, передающие речь персонажей, опишите и типологизируйте их в свете теории речевых актов и первичных речевых жанров. Выявите их роль в формировании концептосферы поэмы (см. упражнение 85).

Вопросы для самопроверки

1. В чем заключается существенное различие речевой структуры текстов разных функциональных стилей? Подберите примеры и докажите свои рассуждения анализом конкретных текстов.
2. Какие функции доминируют в текстах разных стилей?
3. Изложите основные положения теории речевых актов.
4. Раскройте понятие «речевой жанр».
5. В чем заключается отличие первичных (простых) от вторичных (сложных) речевых жанров?
6. Каковы перспективы анализа художественного текста в свете теории речевых актов и речевых жанров?
7. Подберите примеры из различных литературно-художественных произведений, представляющих собой сложные речевые жанры, содержащие в себе различные простые речевые жанры.

Глава 3

СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА И ЕГО АНАЛИЗ

Семантика текста и семантическое пространство текста. — Структура семантического пространства. — Типы информации, выражаемой в тексте.

Упражнение 64. Прочитайте гл. 2 «Семантическое пространство текста и его анализ» в учебнике Л. Г. Бабенко «Лингвистический анализ художественного текста». Ознакомьтесь с различными вариантами интерпретации видов информации в тексте.

Анализ разных видов информации, проведенный на официально-деловых, газетных, художественных, публицистических текстах, показал, что информация как основная категория текста и, подчеркнем, относящаяся только к тексту различна по своему прагматическому назначению. Представляется целесообразным различать информацию а) содержательно-фактуальную (СФИ), б) содержательно-концептуальную (СКИ), в) содержательно-подтекстовую (СПИ).

Содержательно-фактуальная информация содержит сообщения о фактах, событиях, процессах, происходящих, происходивших, которые будут происходить в окружающем нас мире, действительном или воображаемом. В такой информации могут быть даны сведения о гипотезах, выдвигаемых учеными, их взглядах, всякие сопоставления фактов, их характеристики, разного рода предположения, возможные решения поставленных вопросов и пр. Содержательно-фактуальная информация эксплицитна по своей природе, т. е. всегда выражена вербально. Единицы языка в СФИ обычно употребляются в их прямых, предметно-логических,

словарных значениях, закрепленных за этими единицами социально обусловленным опытом.

Содержательно-концептуальная информация сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами СФИ, понимание их причинно-следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической, культурной жизни народа, включая отношения между отдельными индивидуумами, их сложного психологического и эстетико-познавательного взаимодействия. Такая информация извлекается из всего произведения и представляет собой творческое переосмысление указанных отношений, фактов, событий, процессов, происходящих в обществе и представленных писателем в созданном им воображаемом мире. Этот мир приближенно отражает объективную действительность в ее реальном воплощении. СКИ не всегда выражена с достаточной ясностью. Она дает возможность, и даже настоятельно требует, разных толкований. Таким образом, различие между СФИ и СКИ можно представить себе как информацию бытийного характера, причем под бытийным следует понимать не только действительность реальную, но и воображаемую. <...> Содержательно-концептуальная информация — преимущественно категория текстов художественных, хотя может быть получена из научно-познавательных текстов. <...>

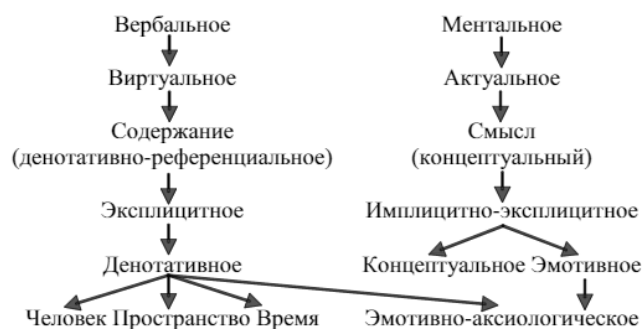
Таким образом, СКИ — это комплексное понятие, не сводимое к идее произведения. СКИ это замысел автора плюс его содержательная интерпретация. Этот вид информации снимает энтропию эстетико-познавательного плана.

Содержательно-подтекстовая информация представляет собой скрытую информацию, извлекаемую из СФИ благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения, а также благодаря способности предложений внутри СФИ приращивать смыслы.

СПИ — факультативная информация, но когда она присутствует, то вместе с СФИ образует своеобразный текстовой контрапункт (Гальперин, 1981, с. 27 – 28).

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

Текстовое семантическое пространство



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. (Бабенко, 2000, с. 76 – 77)

Упражнение 65. Прочитайте два стихотворения Н. Заболоцкого, посвященные описанию внешне одной ситуации. Сделайте структурно-смысловой анализ этих стихотворений, выявляя в них, во-первых, разные типы информации (по И. Р. Гальперину); во-вторых, разные типы семантического пространства (по Л. Г. Бабенко).

Гроза идет

Двигается нахмуренная туча,
Обложив полнеба вдалеке,
Двигается, огромна и тягуча,
С фонарем в приподнятой руке.
Сколько раз она меня ловила,
Сколько раз, сверкая серебром,
Сломанными молниями била,

Каменный выкатывала гром!
 Сколько раз, ее увидев в поле,
 Замедлял я робкие шаги
 И стоял, сливаясь поневоле
 С белым блеском вольтовой дуги!
 Вот он — кедр у нашего балкона.
 Надвое громами расщеплен,
 Он стоит, и мертвая корона
 Подпирает темный небосклон.
 Сквозь живое сердце древесины
 Пролегает рана от огня,
 Иглы почерневшие с вершины
 Осыпают звездами меня.
 Пой мне песню, дерево печали!
 Я, как ты, ворвался в высоту,
 Но меня лишь молнии встречали
 И огнем сжигали на лету.
 Почему же, надвое расколот,
 Я, как ты, не умер у крыльца,
 И в душе все тот же лютый голод,
 И любовь, и песни до конца!

Гроза

Содрогаясь от мук, пробежала над миром зарница,
 Тень от тучи легла, и слилась, и смешалась с травой.
 Все труднее дышать, в небе облачный вал шевелится,
 Низко стелется птица, пролетев над моей головой.
 Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья,
 Человеческий шорох травы, вещий холод на темной руке,
 Эту молнию мысли и медлительное появление
 Первых дальних громов — первых слов на родном языке.
 Так из темной воды появляется в мир светлоокая дева,
 И стекает по телу, замирая в восторге, вода,
 Травы падают в обморок, и направо бегут и налево
 Увидавшие небо стада.
 А она над водой, над просторами круга земного,
 Удивленная, смотрит в дивном блеске своей наготы.
 И, играя громами, в белом облаке катится слово,
 И сияющий дождь на счастливые рвется цветы.

ния темы, намеченный в предисловии. В этот цикл входят рассказы «Креповые финские носки», «Номенклатурные полуботинки», «Приличный двубортный костюм», «Офицерский ремень», «Куртка Фернана Леже», «Поплиновая рубашка», «Зимняя шапка», «Шоферские перчатки». Какую информацию несет парадигма названий рассказов и название книги? Как связана творческая судьба писателя с происхождением вещей, привезенных автором-эмигрантом в чемодане в США?

Концептуальное пространство художественного текста

Роль заголовка, названий частей целого текста. — Эпиграф в тексте. Набор ключевых слов. — Понятия «концепт» и «концептосфера». — Концептуальный анализ. — Базовый концепт текста и его концептосфера. — Модель концептуального анализа художественного текста.

Упражнение 67. Прочитайте подраздел «Концептуальное пространство текста» гл. 2 учебника (Л. Г. Бабенко, 2000) и нижеприведенные фрагменты из научных работ разных авторов, посвященные исследованию природы концепта, концептосферы, концептуального анализа художественного текста. Сопоставьте точки зрения Д. С. Лихачева и С. А. Аскольдова на природу концепта. Что такое художественный концепт? Покажите роль писателей и поэтов в обогащении концептосферы национального языка, приведите примеры из литературы. Какова структура концептосферы художественного текста и как она выводится из его содержания?

Вопрос о природе общих понятий или концептов — средневековой терминологии универсалий — старый вопрос, давно стоящий на очереди, но почти не тронутый в своем центральном пункте. <...>

В настоящее время проблема природы концептов осложняется в другой области, а именно со стороны теоретического исследования искусства слова. Здесь слово и непосредственно связанное с ним переживание вызывают последствия иного рода, а именно глубоко волнующие эмоции, назвать которые эстетическими было бы слишком мало. <...>

Проблема концептов и проблема художественного слова имеет не только точки соприкосновения, но в

основании положительно совпадают. И тут и там мы имеем одно и то же загадочное явление. Слова в одном случае, не вызывая никакого познавательного «представления», понимаются и создают нечто, могущее быть объектом точной логической обработки. В другом случае слово, не вызывая никаких художественных «образов», создает художественное впечатление, имеющее своим результатом какие-то духовные обогащения. Что это за туманное «нечто», в котором в области знания всегда, а в искусстве слова в значительной мере заключается основная ценность? В проблеме познания это «нечто» носит название «концепта», под которым надо разуместь два его вида: «общее представление» и «понятие». В проблеме искусства это «нечто» пока не связано с четким термином. Мы будем называть его «художественным концептом» с полным сознанием имеющихся в данном случае существенных отличий. <...>

Чтобы подойти к уяснению природы концептов, необходимо уловить самую существенную их сторону как познавательных средств. Эту сторону мы видим в функции заместительства. Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода. <...> Не следует, конечно, думать, что концепт есть всегда заместитель реальных предметов. Он может быть заместителем некоторых сторон предмета или реальных действий, как, например, концепт «справедливость». Наконец, он может быть заместителем разного рода хотя бы и весьма точных, но чисто мысленных функций. Таковы, например, математические концепты. <...>

Концепты познания — общности, концепты искусства — индивидуальны. <...> К концептам познания не примешиваются чувства, желания, вообще иррациональное. Художественный концепт чаще всего есть комплекс того и другого, т. е. сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений. <...> Самое же существенное отличие художественных концептов от познавательных заключается все же именно в неопределенности возможностей. В концептах знания эти возможности подчинены или требованию соответствия реальной действительности, или же законам логики. Связь элементов художественного концепта зиждется на совершенно чуждой логике и реальной прагматике художественной ассоциативности.

Нельзя сказать, чтобы в этой ассоциативности не было своей закономерности и требовательности. Но они все же не укладываются ни в какие правила и представляют в каждом отдельном случае особую индивидуальную норму вроде нормы развития музыкальной мелодии. Если это закон, то закон индивидуального роста.

Таким образом, природа художественных концептов частично совпадает с природой концептов познания. В них тоже есть своя заместительная сила, поскольку то, что они означают, больше данного в них содержания и находится за их пределами. И именно ассоциативная запредельность придает им художественную ценность. <...> Художественный концепт не есть образ или если и содержит его, то случайно и частично. Но он несомненно тяготеет именно прежде всего к потенциальным образам и так же направлен на них, как и познавательный концепт направлен на конкретные представления, подходящие под его логический «родовой» объем. В художественном концепте есть тоже свое «родовое», однако оно совершенно свободно от рамок логического определения. В нем «родовое» есть органический сrostок возможных образных формирований, определяемый основной семантикой художественных слов. <...> В каждом художественном концепте заключена как бы задача найти по части целое. Пусть это целое никогда вполне не разворачивается. Но самое важное, что вы имеете ключ к его раскрытию, потенциально им обладаете, т. е. и здесь, как в познании, потенциальному принадлежит определенное значение и ценность. Но надо сказать больше. Здесь потенция иногда ценнее того, что мы в силах в ней раскрыть. Потенция здесь иногда как бы упирается в невозможность в смысле раскрытия. Ценность этого невозможного особенно ясна в концептах художественно-эмотивных, т. е. заключающих не только потенцию к раскрытию образов, но и разнообразие волнующих чувств и настроений. Неопределенное нечто, обещаемое в первичном значении, то нечто, которое мы даже бессильны вполне раскрыть в направлении обещанного, отличается иногда чрезвычайной остротой художественного воздействия. Таковы, например, концепты ужаса и любовного очарования. Здесь неизвестное и как бы бездонное нечто в этом роде волнует нас гораз-

до глубже, чем раскрытое или легко раскрываемое (Аскольдов, 1928, с. 28 – 44).

...В отличие от С. А. Аскольдова я полагаю, что концепт существует не для самого слова, а, во-первых, для каждого основного (словарного) значения слова отдельно, и, во-вторых, предлагаю считать концепт своего рода «алгебраическим» выражением значения («алгебраическим выражением» или «алгебраическим» обозначением), которым мы оперируем в своей письменной и устной речи, ибо охватить значение во всей его сложности человек просто не успевает, иногда не может, а иногда по-своему интерпретирует его (в зависимости от своего образования, личного опыта, принадлежности к определенной среде, профессии и т. д.). Заместительная функция концепта облегчает языковое общение еще в одном отношении: он позволяет при языковом общении преодолевать несущественные, но всегда существующие между общающимися различия в понимании слов, их толковании, отвлекаться от «мелочей» (иногда, впрочем, очень важных, например, в поэзии).

Какое из словарных значений слова замещает собой концепт, выясняется обычно из контекста, а иногда даже из общей ситуации. Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека. <...>

И слово, и его значения, и концепты этих значений существуют не сами по себе в некоей независимой невесомости, а в определенной человеческой «идиосфере». У каждого человека есть свой, индивидуальный культурный опыт, запас знаний и навыков (последнее не менее важно), которыми и определяется богатство значений слова и богатство концептов этих значений, а иногда, впрочем, и их бедность, однозначность. <...>

Чем меньше культурный опыт человека, тем беднее не только его язык, но и «концептосфера» его словарного запаса, как активного, так и пассивного. Имеет значение не только широкая осведомленность и богатство эмоционального опыта, но и способность быстро извлекать ассоциации из запаса этого опыта и осведомленности. <...>

128 Концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации — ее литература, фоль-

клор, наука, изобразительное искусство (оно также имеет непосредственное отношение к языку и, следовательно, к национальной концептосфере), она соотносима со всем историческим опытом нации, и религией особенно. <...> Концепты создаются не только в индивидуальном опыте человека, и не все люди в равной мере обладают способностью обогащать «концептосферу» национального языка. Особое значение в создании концептосферы принадлежит писателям (особенно поэтам), носителям фольклора, отдельным профессиям и сословиям (особенно крестьянству). Поэтому, как кажется (этот вопрос требует еще доработки), имеют концепты не только слова, но и фразеологизмы, являющиеся также заместителями, часто очень богатыми, отдельных понятий. <...> В концептосферу входят также названия произведений, которые через свои значения порождают концепты. Так, например, когда мы говорим «Обломов», мы можем, грубо говоря, заметить три значения этого слова: либо название известного произведения Гончарова, либо героя этого произведения, либо определенный тип человека. И вот в зависимости от того, читали ли мы Гончарова, насколько глубоко и по-своему поняли его и сблизили со своим культурным опытом, все три концепта будут в пределах контекста различаться по смыслу и «потенциям». Тем не менее для всякого человека слово «Обломов» говорит чрезвычайно много. В потенции в нашем сознании со словом «Обломов» возникает целый мир столичной и деревенской жизни, мир русского характера, сословных и возрастных особенностей и т. д.

Концептосфера русского языка, созданная писателями и фольклором, исключительно богата. Концептосфера языка — это в сущности концептосфера русской культуры.

Национальный язык — это не только средство общения, знаковая система для передачи сообщений, национальный язык в потенции — как бы «заместитель» русской культуры. <...>

Русский язык действительно «жгуче знойный» по возбуждаемым им концептам. «Жгучего зноя» не может возбудить язык, склонный к обнаженно понятийным и однозначным определениям, к терминологичности, удобный для науки, техники и для компьютера,

лишенный богатого человеческого национального, исторического опыта.

Характерно, что поэты, начавшие писать стихи на русском, больше всего благодаря богатству своей концептосферы приспособленному для поэзии своими потенциальными возможностями, не могут перейти на другой язык. Об этом говорил мне и Иосиф Бродский, с которым я встретился в августе этого года. Он признал, что пишет отзывы, статьи, рецензии на английском, но не мыслит перейти на английский в поэзии: английский удобнее для науки, техники, математики, физики, прост для компьютеров, но, несмотря на богатый опыт в поэзии, труден для нее — во всяком случае, труднее русского. <....>

Итак, богатство языка определяется не только богатством «словарного запаса» и грамматическими возможностями, но и богатством концептуального мира, концептуальной сферы, носителем которой является язык человека и его нации.

Концептуальная сфера, в которой живет любой национальный язык, постоянно обогащается, если есть достойная его литература и культурный опыт. Она трудно поддается сокращению, и только в тех случаях, когда пропадает культурная память в широком смысле этого слова. <...>

Термин «концептосфера» вводится мною по типу терминов В. И. Вернадского: ноосфера, биосфера и пр.

Понятие концептосферы особенно важно тем, что оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но неким концентратом культуры — культуры нации и ее воплощения в разных слоях населения вплоть до отдельной личности. <...>

Уже самый поверхностный взгляд на концептосферу русского языка демонстрирует исключительное богатство и многообразие русской культуры, созданной за тысячелетие в разных сферах русского народа на огромном пространстве и в различных соотношениях с культурами других народов (через язык, искусство и пр.) (Д. С. Лихачев, цит. по: Русская словесность, 1990, с. 284 — 287).

Если перенести эти рассуждения на текст, то можно сказать, что концептуализация, или методика экспликации концептуализированной области, основана на

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

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

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

...Индивидуально-авторская картина мира имеет в тексте отраженный характер, она в большей степени

субъективна и несет на себе черты языковой личности ее создателя. Это обусловлено эстетическим характером отражения действительности и антропоцентризмом текста. Продуктивным способом описания индивидуально-авторской картины мира является концептуальный анализ, который заключается в выведении из содержания всего текста базового концепта, а также сведений, знаний о концепте, составляющих его концептосферу. В литературно-художественном тексте осуществляется эстетическая концептуализация мира, проявляющаяся и в том, что автор как творческая личность, наряду с общепринятыми знаниями, привносит в представления о мире и свои частные, индивидуальные знания. Аспекты концептуализации обусловлены, во-первых, объективными законами мироустройства, во-вторых, оценочной позицией автора, его углом зрения на факты действительности. Выдвижение обнаруживается в актуализации определенных свойств и признаков объекта, избранных в качестве существенных при актуализации. В свою очередь, аспекты концептуализации во многом объясняют полевую структуру концептосферы, которая зависит от способов языковой репрезентации концепта (Бабенко, 2000, с. 82 – 105).

Упражнение 68. В чем заключается смысл названия и связь его с концепцией поэмы «Мертвые души»?

Упражнение 69. Почему Л. Н. Толстой назвал свой роман-эпопею «Война и мир», а не «Декабристы»? Как это отразилось на содержании романа?

Упражнение 70. Что вы знаете об истории поиска названия романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»?

Упражнение 71. В чем смысл названия романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история»?

Упражнение 72. Раскройте значение метафор, заключенных в названиях следующих литературно-художественных произведений: «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Мертвые души», «Пожар», «Собачье сердце», «Хамелеон», «Человек в футляре», «Вишневый сад», «На дне», «Маскарад»,

«Царь-рыба», «Плаха», «Архипелаг ГУЛАГ», «Красное колесо».

Упражнение 73. Приведите примеры метафорических названий литературно-художественных произведений.

Упражнение 74. Какова роль в формировании концепции произведения названий новелл, входящих в роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»?

Упражнение 75. Почему первая глава романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова называется «Никогда не разговаривайте с неизвестными»?

Упражнение 76. Как связано с развитием сюжета название главы 5 романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова «Было дело в Грибоедове»?

Упражнение 77. Каков смысл названия главы 21 «Полет» романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова?

Упражнение 78. Главы повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» называются: «Сержант гвардии» (глава 1), «Вожатый» (глава 2), «Крепость» (глава 3), «Поединок» (глава 4), «Любовь» (глава 5), «Пугачевщина» (глава 6), «Пристав» (глава 7), «Незванный гость» (глава 8), «Разлука» (глава 9), «Осада города» (глава 10), «Мятежная слобода» (глава 11), «Сирота» (глава 12), «Арест» (глава 13), «Суд» (глава 14), Приложение, «Пропущенная глава». Подумайте, какова роль названий в раскрытии содержания этих глав.

Упражнение 79. Найдите эпитафии к главам повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» и соотнесите их с содержанием этого произведения.

Упражнение 80. Вспомните, какой эпитаф использует А. С. Пушкин в стихотворении «Памятник».

Упражнение 81. Прочитайте и подумайте, почему М.А.Булгаков в качестве эпитафа к первой части романа

«Мастер и Маргарита» использует следующий отрывок из «Фауста» Гете:

...Так кто ж ты, наконец?
— Я — часть той силы, что вечно хочет зла
и вечно совершает благо...

Упражнение 82. Прочитайте книгу/повесть С. Довлатова «Чемодан» (см. упражнение 35). Раскройте роль эпиграфа в формировании концептуального пространства текста. Как предисловие семантически связано с содержанием эпиграфа? Выявите набор ключевых слов в предисловии и определите их роль в формировании тематической и смысловой структуры книги «Чемодан».

Упражнение 83. Какова роль эпиграфа в стихотворении В. Брюсова «Кинжал»? Определите, какие культурологические ассоциации вызывает это стихотворение и какова роль эпиграфа в их порождении. Покажите связь эпиграфа с эмотивностью, образностью и экспрессивностью стихотворения. Выявите в тексте набор ключевых слов, соотносенных с названием стихотворения и формирующих его концептосферу, а также функционально-текстовые группы слов, репрезентирующих основной концепт стихотворения и формирующих его концептосферу. Опишите концептосферу данного стихотворения, выделяя ядро — базовую позицию, приядерную зону, ближайшую и дальнейшую периферии.

Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок...

М. Лермонтов

Из ножен вырван он и блещет вам в глаза,
Как и в былые дни, отточенный и острый.
Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры.
Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века, загадочно былые.
Как ненавижу я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый,

Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой,
 Не веря в робкие призывы.
 Но чуть слышал я заветный зов трубы,
 Едва раскинулись огнистые знамена,
 Я — отзыв вам кричу, я — песенник борьбы,
 Я вторю грому с небосклона.
 Кинжал поэзии! Кровавый молний свет,
 Как прежде, пробежал по этой верной стали,
 И снова я с людьми, — затем, что я поэт,
 Затем, что молнии сверкали.

Упражнение 84. Объясните смысл эпиграфа к стихотворению А. Блока «Скифы». Определите, как соотносится смысл эпиграфа с содержанием стихотворения. Какова связь эпиграфа с названием стихотворения? Какую роль играет эпиграф в формировании концептосферы произведения? Составьте список ключевых слов, связанных с базовым концептом стихотворения. Покажите, какова их роль в формировании структуры концептосферы стихотворения.

Панмонголизм! Хоть имя дико,
 Но мне ласкает слух оно.

Владимир Соловьев

Миллионы — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы.

Попробуйте, сразитесь с нами!

Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы,

С раскосыми и жадными очами!

Для вас — века, для нас — единый час.

Мы, как послушные холопы,

Держали щит меж двух враждебных рас

Монголов и Европы!

Века, века ваш старый горн ковал

И заглушал грома лавины,

И дикой сказкой был для вас провал

И Лиссабона, и Мессины!

Вы сотни лет глядели на Восток,

Копя и плавя наши перлы,

И вы, глумясь, считали только срок,

Когда наставить пушек жерла!

Вот — срок настал. Крылами бьет беда,

И каждый день обиды множит,

И день придет — не будет и следа
От ваших Пестумов, быть может!

О, старый мир! Пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред Сфинксом с древнею загадкой!

Россия — Сфинкс. Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,
Она глядит, глядит, глядит в тебя
И с ненавистью, и с любовью!..

Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!
Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжет, и губит!

Мы любим все — и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно все — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Мы помним все — парижских улиц ад,
И венецьянские прохлады,
Лимонных рощ далекий аромат,
И Кельна дымные громады...

Мы любим плоть — и вкус ее, и цвет,
И душный, смертный плоти запах...
Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет
В тяжелых, нежных наших лапах?

Привыкли мы, хватая под уздцы
Играющих коней ретивых,
Ломать коням тяжелые крестцы
И усмирять рабынь строптивых...

Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятия!
Пока не поздно — старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем — братья!

А если нет — нам нечего терять,
И нам доступно вероломство!
Века, века — вас будет проклипать
Больное позднее потомство!

Мы широко по дебрям и лесам
Перед Европою пригожей

Расступимся! Мы обернемся к вам
 Своею азиатской рожей!
 Идите все, идите на Урал!
 Мы очищаем место бою
 Стальных машин, где дышит интеграл,
 С монгольской дикою ордою!
 Но сами мы — отныне вам не щит,
 Отныне в бой не вступим сами,
 Мы поглядим, как смертный бой кипит,
 Своими узкими глазами!
 Не сдвинемся, когда свирепый гунн
 В карманах трупов будет шарить,
 Жечь города, и в церковь гнать табун,
 И мясо белых братьев жарить!..
 В последний раз — опомнись, старый мир!
 На братский пир труда и мира,
 В последний раз — на светлый братский пир
 Сзывает варварская лира!
 30 января 1918

Упражнение 85. Прочитайте поэму А. Блока «Двенадцать», определите ее жанрово-стилевое своеобразие. Составьте список ключевых слов по главам поэмы, объясните, как соотносится набор ключевых слов с названием поэмы и как он связан с семантическим развертыванием основной темы произведения. Найдите в поэме прецедентные тексты и объясните их текстовые функции. Определите базовый концепт поэмы и его когнитивно-пропозициональную структуру. Опишите концептосферу поэмы и соотнесите ее структуру с композицией поэмы.

Двенадцать

1

Черный вечер.
 Белый снег.
 Ветер, ветер!
 На ногах не стоит человек.
 Ветер, ветер —
 На всем божьем свете!

Завивает ветер
Белый снежок.
Под снежком — ледок.
Скользко, тяжело,
Всякий ходок
Скользит — ах, бедняжка!

От здания к зданию
Протянут канат.
На канате — плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию!»
Старушка убивается — плачет,
Никак не поймет, что значит,
На что такой плакат,
Такой огромный лоскут?
Сколько бы вышло портянок для ребят,
А всякий — раздет, разут...

Старушка, как курица,
Кой-как перемотнулась через сугроб.
— Ох, Матушка-Заступница!
— Ох, большевики загонят в гроб!

Ветер хлесткий!
Не отстает и мороз!
И буржуй на перекрестке
В воротник упрятал нос.

А это кто? — Длинные волосы
И говорит вполголоса:
— Предатели!
— Погибла Россия!
Должно быть, писатель —
Вития...

А вон и долгополый —
Сторонкой — за сугроб...
Что нынче невеселый,
Товарищ поп?

Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед,
И крестом сияло
Брюхо на народ?

Вон барыня в каракуле
К другой подвернулась:

— Ужъ мы плакали, плакали...
Поскользнулась
И — бац — растянулась!
Ай, ай!
Тяни, подымай!
Ветер веселый
И зол, и рад.
Крутит подола,
Прохожих косит,
Рвет, мнет и носит
Большой плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию».
И слова доносит:
...И у нас было собрание...
...Вот в этом здании...
...Обсудили —
Постановили:
На время — десять, на ночь — двадцать пять...
...И меньше — ни с кого не брать...
...Пойдем спать...
Поздний вечер.
Пустеет улица.
Один бродяга
Сутулится,
Да свищет ветер...
Э, бедняга!
Подходи —
Поцелуемся...
Хлеба!
Что впереди?
Проходи!
Черное, черное небо.
Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба... —
Товарищ! Гляди
В оба!

2

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни...

В зубах — цыгарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!

Тра-та-та!

Холодно, товарищи, холодно!
— А Ванька с Катькой — в кабаке...
— У ей керенки есть в чулке!

— Ванюшка сам теперь богат...
— Был Ванька наш, а стал солдат!

— Ну, Ванька, сукин сын, буржуй,
Мою, попробуй, поцелуй!

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!
Катька с Ванькой занята —
Чем, чем занята?..

Тра-та-та!

Кругом — огни, огни, огни...
Оплечь — ружейные ремни...

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!

Эх, эх, без креста!

3

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить —

В красной гвардии служить —
Буйну голову сложить!

Эх ты, горе-горькое,
Сладкое житье!
Рваное пальтишко,
Австрийское ружье!

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови —
Господи, благослови!

4

Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катькою летит —
Електрический фонарик
На оглобелях...
Ах, ах, пади!..

Он в шинелишке солдатской
С физиономией дурацкой
Крутит, крутит черный ус,
Да покручивает,
Да пошучивает...

Вот так Ванька — он плечист!
Вот так Ванька — он речист!
Катьку-дуру обнимает,
Заговаривает...

Запрокинулась лицом,
Зубки блещут жемчугом... —
Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая...

5

У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа,
У тебя под грудью, Катя,
Та царапина свежа!

Эх, эх, попляши!
Больно ножки хороши!

В кружевном белье ходила —
Походи-ка, походи!

С офицерами блудила —
Поблуди-ка, поблуди!

Эх, эх, поблуди!
Сердце екнуло в груди!

Помнишь, Катя, офицера —
Не ушел он от ножа...
Аль не вспомнила, холера?
Али память не свежа?

Эх, эх, освежи,
Спать с собою положи!

Гетры серые носила,
Шоколад Миньон жрала,
С юнкерьем гулять ходила —
С солдатыем теперь пошла?

Эх, эх, согреши!
Будет легче для души!

6

...Опять навстречу несется вскачь,
Летит, вопит, орет лихач...

Стой, стой! Андрюха, помогай!
Петруха, сзади забегай!..

Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах!
Вскрутился к небу снежный прах!.

Лихач — и с Ванькой — наутек...
Еще разок! Вводи курок!

Трах-тарарах! Ты будешь знать,
.....
Как с девочкой чужой гулять!..

Утек, подлец! Ужо, постой,
Расправляюсь завтра я с тобой!

А Катька где? — Мертва, мертва!
Простреленная голова!

Что, Катька, рада? — Ни гу-гу...
Лежи ты, пададь, на снегу!..

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

И опять идут двенадцать,
За плечами — ружьеца.
Лишь у бедного убийцы
Не видать совсем лица...

Все быстрее и быстрее
Уторапливает шаг.
Замотал платок на шее —
Не оправиться никак...

— Что, товарищ, ты не весел?
— Что, дружок, оторопел?
— Что, Петруха, нос повесил,
— Или Катьку пожалел?

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...

— Из-за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я, бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах!

— Ишь, стервец, завел шарманку,
Что ты, Петька, баба, что ль?

— Верно, душу наизнанку
Вздумал вывернуть? Изволь!
— Поддержи свою осанку!
— Над собой держи контроль!
— Не такое нынче время,
Чтобы нянчиться с тобой!
Потяжеле будет бремя
Нам, товарищ дорогой!

И Петруха замедляет
Торопливые шаги...

Он головку вскидывает,
Он опять повеселел...

Эх, эх!
Позабавиться не грех!

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!
Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!

8

Ох, ты, горе-горькое!
Скука скучная,
Смертная!

Ужь я времячко
Проведу, проведу...

Ужь я темячко
Почешу, почешу...

Ужь я семячки
Полущу, полущу...

Ужь я ножичком
Полосну, полосну!..

Ты лети, буржуй, воробышком!
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...

Упокой, господи, душу рабы твоея...
Скучно!

9

Не слышно шуму городского,
Над невской башней тишина,
И больше нет городского —
Гуляй, ребята, без вина!

Стоит буржуй на перекрестке
И в воротник упрятал нос.
А рядом жметесь шерстью жесткой
Поджавший хвост паршивый пес.

Стоит буржуй, как пес голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
И старый мир, как пес безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.

10

Разыгралась чтой-то выюга,
Ой, выюга, ой, выюга!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся...

— Ох, пурга какая, спасе!
— Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?
Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —
Али руки не в крови
Из-за Катькиной любви?
— Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!
Вперед, вперед, вперед
Рабочий народ!

11

...И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

Их винтовочки стальные
На незримого врага...
В переулочки глухие,
Где одна пылит пурга...
Да в сугробы пуховые —
Не утянешь сапога...

В очи бьется
Красный флаг.
Раздается
Мерный шаг.
Вот — проснется
Лютый враг...

И выюга пылит им в очи
Дни и ночи
Напролет...

Вперед, вперед,
Рабочий народ!

12

...Вдаль идут державным шагом, —
Кто еще там? Выходи!
Это — ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...

Впереди — сугроб холодный,
— Кто в сугробе — выходи!..
Только нищий пес голодный
Ковыляет позади...

— Отвяжись ты, шелудивый,
Я штыком пощекочу!
Старый мир, как пес паршивый,
Провались — поколочу!

...Скалит зубы — волк голодный —
Хвост поджал — не отстает —
Пес холодный — пес безродный...
— Эй, откликнись, кто идет?

— Кто там машет красным флагом?
— Приглянись-ка, эка тьма!
— Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?

— Все равно, тебя добуду,
Лучше сдайся мне живьем!
— Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнем!

Трах-тах-тах! — И только эхо
Откликается в домах...
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...

Трах-тах-тах!
Трах-тах-тах...

...Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,

Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос.

Январь 1918

Упражнение 86. Восстановите сюжеты известных сказок по набору приведенных ниже ключевых слов:

1. *Емеля-дурак, печь, щука, царь, Марья-царевна, дворец.*
2. *Старик, старуха, море, сеть, золотая рыбка, корыто.*
3. *Гора, малахит, мастер, хозяйка.*
4. *Курица, яйцо, золотое, дед, баба, мышь.*
5. *Три девицы, царь Салтан, жена-царица, баба Баба-риха, окиян, остров Буян, князь Гвидон.*

Схема анализа концептуального пространства текста

1. Выделение предтекстовых пресуппозиций, важных для формирования концептуального пространства текста.
2. Анализ семантики заглавия и его семантического радиуса.
3. Проведение психолингвистического эксперимента с целью выявления набора ключевых слов текста.
4. Анализ лексического состава текста с целью выявления экспрессивных и образных средств.
5. Выявление повторяющихся слов, сопряженных парадигматически и синтагматически с ключевыми словами.
6. Процедура семантического вывода абстрактного имени — репрезентанта текстового концепта, опирающаяся на обобщение результатов анализа, полученных на первых пяти его этапах.
7. Обобщение всех контекстов, в которых употребляются ключевые слова — носители концептуального смысла, с целью выявления характерных свойств концепта: его атрибутов, предикатов, ассоциаций, в том числе образных.
8. Структурирование концептосферы: выделение ядра — базовой когнитивно-пропозициональной

структуры, приядерной зоны — основных лексико-фразеологических репрезентаций, ближайшей и дальнейшей периферий.

Образец анализа

1. Объектом филологического анализа, в том числе и концептуального, в 1–5 главах практикума избран рассказ В. М. Шукшина «Срезал». Для формирования концептуального пространства текста важным является знание пресуппозиций, связанных с представлением о творческой судьбе В. М. Шукшина, его мировосприятии, воплощенном в его фильмах, актерских работах, киносценариях, литературно-художественных произведениях. Особенно необходимо иметь представление о типично шукшинском персонаже — чудике, человеке искреннем, странном, способном на поступки, труднообъяснимые с точки зрения привычной морали обывателя, обладающем богатым духовным миром.

2. Заглавие рассказа обозначено личной глагольной формой в прошедшем времени «Срезал», которое мало что говорит читателю о содержании рассказа, является необычным по форме, даже окказиональным и туманным в информативном отношении. Данная глагольная словоформа выполняет текстообразующую функцию, многократно повторяясь в рассказе.

3. Проведение психолингвистического эксперимента позволило выявить набор ключевых слов рассказа, в который входят следующие лексемы: *Глеб Капустин, знатные земляки, кандидат наук, срезал, гошлый, смеяться*.

4. Анализ лексического состава текста с целью выявления экспрессивных и образных средств показал, что основная текстовая доминанта рассказа — глагольная метафора *срезал*. На это указывает следующее. Во-первых, она вынесена в заглавие, что подчеркивает текстовую значимость выражаемого ею смысла. Во-вторых, она является носителем нестандартного текстового смысла, выражаемого данной глагольной метафорой, необычностью употребления глагола. В-третьих, повторяемость данной метафоры в рассказе (7 раз) в контекстах, конкретизирующих и раскрывающих ее смысл, также обнаруживает ее выдвижение в тексте в качестве доминирующей. В-четвертых,

способность этой метафоры группировать вокруг себя, притягивать к себе синонимические слова и выражения также подчеркивает ее текстовую значимость:

Но — видно было — подбирался к прыжку; Он улыбался, поддакнул тоже насчет детства, а сам все взглядывал на кандидата — примеривался; Глеб взмыл ввысь... И оттуда, с высокой выси, ударил по кандидату; Люблю по носу щелкнуть; Оттянул он его; Причесал бедного Константина Ивановича... А! Как миленького причесал!

Концептуальную значимость имеет и сравнение *Глеб коршуном взмыл над полковником*, которое органично вливается в образную структуру рассказа и фактически формирует образ Глеба Капустина, уподобляя его хищной птице, испытывающей наслаждение от неожиданного нападения на людей, не ожидающих подвоха.

5. Повторяемость лексики (тождественный, синонимический, тематический повторы) — особенность данного рассказа. Особо актуальными для концептуального пространства рассказа являются слова, парадигматически и синтагматически сопрягаемые с ключевыми словами. В данном рассказе особенно важными оказываются многочисленные обозначения ситуации «срезания» (см. примеры выше) и лексика смеха.

Лексика со значением смеха характеризует главных персонажей, которые много смеются и смеются по-разному. Она отличается частотностью употребления в рассказе, неоднократным повторением одних и тех же лексем. В совокупности эта лексика составляет довольно большую функционально-текстовую группу слов, включающую синонимы, в том числе экспрессивно-стилистические. Данный класс слов чрезвычайно важен для формирования концептуальной семантики текста.

Наряду с ключевым предикатом «срезал» важными оказываются и атрибутивные характеристики как самой ситуации, так и ее главного субъекта — Глеба Капустина.

6. Обобщение результатов анализа, полученных на первых пяти его этапах, позволяет в качестве основного для этого рассказа считать концепт «срезать».

7. Обобщение всех контекстов, в которых употребляются ключевые слова — носители концептуального смысла, с целью выявления характерных свойств концепта (его атрибутов, предикатов, ассоциаций, в том

числе образных), показало чрезвычайно высокую значимость ССЦ, в котором в свернутом виде изображается сущность ситуации срезывания, когда Глеб «срезал» знатного земляка — полковника:

И как-то так повелось, что когда знатные приезжали в деревню на побывку, когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ — слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, если земляк интересовался, — тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал гостя. Многие этим были недовольны, но некоторые мужики ждали, когда Глеб Капустин придет и срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж вместе к гостю. Прямо как на спектакль ходили. В прошлом году Глеб срезал полковника. Заговорили о войне 1812 года... Выяснилось, что полковник не знает, кто велел поджечь Москву. Точнее, он сказал, что какой-то граф, но фамилии перепутал, назвал Распутин. Глеб коршуном взмыл над полковником... И срезал. Пока бегали к учительнице домой — узнавать фамилию графа, — Глеб сидел красный в ожидании решающей минуты и только повторял: «Спокойствие, спокойствие, товарищ полковник, мы же не в Филях, верно?» Глеб остался победителем; полковник очень расстроился, бил себя кулаком по голове и недоумевал.

После описания драматургии типичной ситуации срезывания, В. М. Шукшин показывает, как в замедленной съемке, медленно разворачивающееся действие «срезания» кандидатов наук.

8. Структурирование концептосферы рассказа показало, что ядро концептосферы — базовая когнитивно-пропозициональная структура: субъект — предикат «срезать» — объект воздействия — способ воздействия — цель воздействия — причина.

Приядерная зона — основные лексические репрезентации пропозиции.

— Субъект — Глеб Капустин, мужик лет сорока, деревенский краснобай, начитанный и ехидный, «демагог-кляузник».

— Предикат «срезать» — в рассказе встречается в одной грамматической форме — «срезал».

— Объект воздействия — знатные земляки: полковник, кандидаты наук, кандидат, Константин Иванович,

Валя. Всех их объединяет одно — они выходцы из одной деревни, земляки, достигшие профессиональных успехов и живущие в городе.

— Способ воздействия — каскад абсурдных вопросов типа: *Ну и как насчет первичности?; Как сейчас философия определяет понятие невесомости?; Поэтому я и спрашиваю: растерянности не наблюдается среди философов?; Второй вопрос: как вы лично относитесь к проблеме шаманизма в отдельных районах Севера?; Хорошо! Еще один вопрос: как вы относитесь к тому, что Луна тоже дело рук разума?* и под.

— Цель воздействия — месть (мстительно щурил глаза).

— Причина — себя показать: *Вы извините, мы тут... далеко от общественных центров, поговорить хочется, но не особенно-то разбежишься — не с кем.*

Ближайшая периферия — ситуации, сопрягаемые с ситуацией срезывания: ожидание жителями спектакля «срезания», высмеивание знатных жителей, диалоги на абсурдные темы, растерянность знатных земляков, наслаждение, испытываемое Глебом Капустинным, восхищение и сожаление зрителей-земляков.

Дальнейшая периферия — образные ассоциации, оценочные номинации происходящего: Глеб Капустин, сравниваемый с коршуном, любящий «по носу щелкнуть — не задирайся выше ватерлинии!», любящий взмывать кверху, ввысь в момент унижения и посрамления своих оппонентов, испытывающий от этого наслаждение, вызывающий этим нелюбовь матерей знатных людей, вызывающий удивление, даже восхищение, но не вызывающий любви из-за своей жестокости, так как «жестокость никто, никогда, нигде не любил еще».

Вопросы для самопроверки

1. Каковы основные аспекты изучения текста в пространственном измерении?
2. Раскройте сущность понятия «семантическое пространство текста» и покажите его структуру.
3. Покажите существенные различия типов информации текста в содержательном (концептуальная/событийная/модальная информация) и формальном (эксплицитная/имплицитная) освещении.

4. Осветите исходные теоретические положения концептуального анализа.
5. Раскройте содержание термина «концепт» и покажите его соотносительность с концептуальным анализом.
6. Что такое «базовая когнитивно-пропозициональная структура текста»?
7. Покажите структурную организацию концептосферы и раскройте ее основные составляющие: ядро, приядерная зона, ближайшая и дальнейшая периферии.
8. Сделайте концептуальный анализ небольших литературно-художественных произведений, сравните структуры их концептосфер.
9. Какова роль мировоззрения автора в формировании концептосферы его произведений?
10. Покажите связь идиостиля, индивидуально-авторской картины мира и структуры концептосферы его произведений.

Денотативное пространство художественного текста

Понятие денотативного пространства текста и его структуры. — Тема текста и ее семантическое развертывание. — Набор микротем, их отношения в тексте. — Событийная и пропозициональная структура текста. — Художественное время и средства его создания. — Художественное пространство и текстовые способы его воплощения.

Упражнение 87. Ознакомьтесь с представлением о денотативном пространстве, также с его формулировками, предложенными разными учеными. В чем состоит сущность денотативного пространства текста и каковы его составляющие? Какова методика выделения денотативной структуры текста? Как соотносятся текстовые ситуации и пропозиции? Что составляет макроструктуру текста?

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 и 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 (Бабенко, 2000, с.114 – 115).

Дискурс дает представление о предметах или людях, об их свойствах и отношениях, о событиях или действиях или об их сложном сплетении, т. е. о некотором фрагменте мира, который мы именуем ситуацией... Модель представляет собой когнитивный коррелят такой ситуации... Модель включает личное знание, которым люди располагают относительно подобной ситуации <...> ...для когнитивных моделей типична фрагментарность и неполнота; во-вторых, модели могут репрезентировать реальные ситуации на различных уровнях обобщения; в-третьих, входящие в модель понятия не произвольны, они отражают социально значимую интерпретацию ситуаций; в-четвертых, несмотря на социальную обусловленность концептуального представления ситуаций, когнитивные модели являются личными, т. е. субъективными. <...>

Понимание речи в первую очередь предполагает создание носителем языка семантического представления дискурса в форме базы текста, состоящей из локально и глобально связанной последовательности пропозиций... помимо базы текста требуются особые структуры организации знания в форме ситуационных моделей... База текста в этом случае репрезентирует смысл текста в данном контексте, а модель — ситуацию, о которой идет речь в тексте (денотат текста). <...> Расположение пропозиций в повествовательном тексте может быть различным, а описываемая ситуация при этом будет той же. <...> ...Определение макроструктуры... должно основываться на значениях предложений дискурса, т. е. на выраженных ими пропозициях. Макроструктуры... должны состоять из макропропозиций. Макропропозиция... является пропозицией, выведенной из ряда пропозиций, выраженных предложениями дискурса. <...> Макроправила — это правила семантического отображения: они устанавливают связь одной последовательности пропозиций с последовательностями пропозиций более высокого уровня и

таким образом выводят глобальное значение эпизода или всего дискурса из локальных значений, т. е. значений предложений дискурса. <...> [Макроправила:] 1. Опускание: при наличии последовательности пропозиций необходимо опустить те пропозиции, которые не служат условиям интерпретации... 2. Обобщение: при наличии последовательности пропозиций необходимо заменить эту последовательность на пропозицию, выводимую из каждой пропозиции данной последовательности. 3. Построение: при наличии последовательности пропозиций необходимо заменить ее пропозицией, выведенной из всего репертуара пропозиций, входящих в эту последовательность. <...>

Макроструктура дискурса является концептуальным глобальным значением, которое ему приписывается. <...> Тематические выражения могут встречаться в различных местах дискурса, но предпочтительно в его начале или в конце или же в начале или в конце соответствующих эпизодов и абзацев. Тематические выражения имеют особые поверхностные структуры: обычно они не только предшествуют дискурсу или следуют за ним, встречаются в начале или в конце абзацев, но и выражаются отдельными предложениями, выделяются курсивом или отделяются от других выражений паузами... Тематические выражения могут иметь различную протяженность: от последовательности предложений до отдельных предложений, фраз или слов (ван Дейк, 1989, с. 42 – 83).

В научном тексте денотативной основой являются предмет, явление или процесс внешнего мира, которые могут быть достаточно объективно описаны не только автором данного текста. В художественном же тексте такая объективная или событийная основа может составить лишь часть внешней формы — его тематику и сюжет. Композиция художественного текста и его образная система не имеют внешней опоры в реальности. <...>

В отношении художественного текста речь должна идти не столько о сумме знаний, сколько об образах сознания, вербализованных в тексте. При этом надо учитывать, что сама действительность настолько разнообразна, что, описывая ее, даже один и тот же автор несколько раз может менять стиль, менять свое отно-

шение к разным ее сторонам. Иными словами, разнообразие литературы отражает разнообразие жизни. Кроме того, нельзя не видеть и того, что автор изменяется: взрослеет, стареет. Меняется и его текст, отражая степень его зрелости, языковой опыт, знания. Мы не говорим уже о том, что сами условия существования могут значительно меняться на протяжении жизни одного человека.

И все же при анализе художественного текста нельзя не видеть, что имеется некоторый системообразующий фактор произведений, имеется определенная стереотипность в отражении действительности. Индивидуальная картина мира и является тем интегрирующим фактором, который связывает воедино все ощущения и восприятия личности. <...>

Одним из определений цельности текста является такое: текст является цельным, если его можно сократить без ущерба для содержания до объема одного высказывания. Поэтому говорить о доминанте текста можно тогда, когда есть возможность представить смысл текста в компрессированном виде, сжать текст до некоторого небольшого высказывания. <...> Сложность в отношении художественного текста состоит, однако, в том, что при представлении его в виде денотативной цепочки он превращается в подобие публицистического текста. Иными словами, при адаптации и компрессии текста может происходить утрата взгляда автора на действительность из-за того, что невозможно кратко передать многомерный и коннотативный смысл художественного текста (Белянин, 2000, с. 50).

Упражнение 88. Сравните изображение одной затекстовой ситуации (грозы) в разных стихотворениях Н. А. Заболоцкого (см. упражнение 65). Выявите их денотативную и пропозициональную структуры, определите тип логикосмысловых отношений, связывающих текстовые пропозиции.

Упражнение 89. Прочитайте сказку А. Платонова «Умная внучка» (см. упражнение 58), сделайте анализ денотативного пространства, охарактеризуйте особенности пространственно-временных отношений в этой сказке.

Упражнение 90. Прочитайте стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил». Сформулируйте его основную тему. Выпишите лексику, участвующую в развитии основной темы в этом стихотворении. Выявите отображенные в тексте ситуации, определите логико-смысловые отношения, связывающие их, опишите в целом денотативную и пропозиционную структуры текста.

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

1829

Упражнение 91. Ознакомьтесь с содержанием категории континуума и типологией художественного времени и пространства в учебнике. Покажите различие терминов «континуум» и «хронотоп». Подберите небольшие литературно-художественные произведения и покажите на них содержание категории континуума, художественного времени и пространства.

Категория континуума непосредственно связана с понятиями времени и пространства. Сам термин «континуум» означает непрерывное образование чего-то, т. е. нерасчлененный поток движения во времени и в пространстве. Однако движение возможно проанализировать только в том случае, если приостановить его и увидеть в разложенных частях дискретные характеристики, которые во взаимодействии создают представление о движении. Таким образом, континуум как категорию текста можно в самых общих чертах представить себе как определенную последовательность фактов, событий, развертывающихся во времени и в пространстве, причем развертывание событий протекает не одинаково в разных типах текстов. Временные и пространственные параметры художественного текста кардинально отличаются от тех, которые мы находим в других типах текстов. Создавая мир вообра-

жаемый, мир, в котором действуют вымышленные лица и в большинстве случаев в условном пространстве, автор волен сжимать, расширять, обрывать и вновь продолжать время действия и пространство в угоду заранее ограниченной содержательно-фактуальной информации. Хронологическая последовательность событий в художественном тексте вступает в противоречие с реальным течением времени, которое, подчиняясь замыслу автора, лишь создает иллюзию временных и пространственных отношений. Как образ в художественном произведении лишь подобие, типизация живого прототипа, так время и пространство представлены в нем лишь в своих типических проявлениях. Я имею в виду сменность и условность обозначения их единиц: час, минута, утро, вечер, месяц, год, раньше, позже, и др., а также: далеко, близко, за горизонтом, высоко, низко и др.

Континуум художественного текста основан обычно на нарушении реальной последовательности событий. Иными словами, континуум не обязательно обеспечивается линейностью изложения. Переплетение временных планов повествования предопределяет и членение отрезков текста. Наше сознание ищет опору в реальном проявлении временного континуума. Чем хаотичнее представлена связь событий во временном и пространственном отношениях, тем труднее воспринимается сама содержательно-концептуальная информация произведения. <...>

Континуум не может быть показан в тексте в его точных формально-временном и пространственном протяжениях. Оставаясь по существу непрерывным в последовательной смене временных и пространственных фактов, континуум в текстовом воспроизведении одновременно разбивается на отдельные эпизоды (кадры), но наличие категории когезии дает возможность воспринимать весь текст как процесс. <...>

Континуум в его разбиении на эпизоды — важная грамматическая категория текста. Кроме чисто психологических оснований — возможность и легкость восприятия процесса при его детализации, — континуум обеспечивает возможность переакцентуации отдельных деталей. При первом чтении текста каждый отрезок воспринимается в соответствии с конкретными

временным и пространственным параметрами, выдвигаемыми ситуацией. Но при повторном (и тем более многократном) чтении конкретность временная и пространственная часто исчезает или затушевывается. Части высказывания становятся вневременными и внепространственными. Мысль как бы освобождается от вериг конкретности и приобретает наиболее обобщенное выражение.

Таким образом, можно сделать предположение о том, что континуум — это категория, обеспечивающая конкретность, реалистичность описания. Поэтому временная и пространственная конкретность в художественном изображении является лишь условным «заземлением» содержательно-фактуальной информации (Гальперин, 1981, с. 87 — 89).

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 субъек-

та — автора художественного текста и с точки зрения субъектов — персонажей текста.

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

Учитывая, во-первых, степень и характер объектной наполненности литературно-художественного пространства, во-вторых, явно/неявно выраженный характер взаимодействия субъекта и окружающего пространства, в-третьих, фокус, точку зрения наблюдателя, в том числе и автора, и персонажа, можно выделить различные типы литературно-художественного пространства. Так, с учетом характера наполненности пространства можно говорить о следующих типах 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 нежесткой, подвижной, передающей динамику внутреннего мира субъекта. Локализаторами при этом обычно выступают номинации органов чувств: сердце, душа, глаза и т. п.

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 про-

пространство, которое может быть направленным и ненаправленным, горизонтально ограниченным и открытым, близким и далеким.

3. Точечное, внутренне ограниченное пространство: дом, комната, палата и т. п. Это пространство какого-либо определенного места, имеющего обозримые границы, пространство наблюдаемое.

4. Фантастическое пространство, наполненное 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.

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

6. Социальное пространство субъекта-деятеля, субъекта-преобразователя. Это свое для человека, освоенное им пространство, в котором в основном протекает его сознательная жизнь.

Выделенные типы литературно-художественных пространств не отрицают друг друга и чаще всего в целостном художественном тексте взаимодействуют, взаимопроникают, дополняют друг друга.

Итак, художественный образ пространства в литературном произведении субъективно детерминирован, имеет концептуально-психологическое основание, что обуславливает его уникальность и своеобразие. Обобщение близких, похожих по характеру репрезентации пространственных отношений в контексте различных литературно-художественных произведений позволяет говорить об общих закономерностях воплощения пространства в художественном тексте, о его основных типологических разновидностях: психологическом, географическом, точечном, фантастическом, космическом. При этом выделяются моно- и политопические пространственные структуры, статические и динамические по характеру изображения, имеющие различную пространственную перспективу, обусловленную точкой зрения автора и особенностями локализации в пространстве персонажей.

Что касается отдельного художественного текста, то создаваемый на его страницах образ пространства всегда уникален и своеобразен.

Время — такой же обязательный атрибут денотативного пространства текста, как и пространство. <...>

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. <...>

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. <...>

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. (Бабенко, 2000, с. 149 – 152).

Упражнение 92. Прочитайте рассказ И. А. Бунина «Книга», определите его тему и выделите фрагменты текста, содержащие основные вехи семантического развертывания темы. Объясните, как связано название рассказа с развитием его главной темы. Определите набор ключевых слов и связанных с ним микротем рассказа, выявите их роль в раскрытии основной темы. Опишите пропозициональную структуру рассказа. Охарактеризуйте типологические особенности художественного времени и пространства данного рассказа и специфику их речевого воплощения.

Лежа на гунне в омете, долго читал — и вдруг возмутило. Опять с раннего утра читаю, опять с книгой в руках! И так изо дня в день, с самого детства! Полжизни прожил в каком-то несуществующем мире, среди людей, никогда не бывших, выдуманных, волнуясь их судьбами, их радостями и печалью, как своими собственными, до могилы связав себя с Авраамом и Исааком, с пелазгами и этрусками, с Сократом и Юлием Цезарем, Гамлетом и Данте, Гретхен и Чацким, Собакевичем и Офелией, Печориным и Наташей Ростовой! И как теперь разобраться среди действительных и вымышленных спутников моего земного существования? Как разделить их, как определить степени их влияния на меня?

Я читал, жил чужими выдумками, а поле, усадьба, деревня, мужики, лошади, мухи, шмели, птицы, облака — все жило своей собственной, настоящей жизнью. И вот я внезапно почувствовал это и очнулся от книжного наваждения, отбросил книгу в солому и с удивлением и с радостью, какими-то новыми глазами смотрю кругом, остро вижу, слышу, обоняю, — главное, чувствую что-то необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное, то глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни и во мне самом и о чем никогда не пишут как следует в книгах.

Пока я читал, в природе сокровенно шли изменения. Было солнечно, празднично; теперь все померкло, стихло. В небе мало-помалу собрались облака и тучки,

кое-где, — особенно к югу, — еще светлые, красивые, а к западу, за деревней, за ее лозинами, дождевые, синеватые, скучные. Тепло, мягко пахнет далеким полевым дождем. В саду поет одна иволга.

По сухой фиолетовой дороге, пролегающей между гумном и садом, возвращается с погоста мужик. На плече белая железная лопата с прилипшим к ней синим черноземом. Лицо помолодевшее, ясное. Шапка сдвинута с потного лба.

— На своей девочке куст жасмину посадил! — бодро говорит он. — Доброго здоровья. Все читаете, все книжки выдумываете?

Он счастлив. Чем? Только тем, что живет на свете, то есть совершает нечто самое непостижимое в мире.

В саду поет иволга. Все прочее стихло, смолкло, даже петухов не слышно. Одна она поет — не спеша выводит игривые трели. Зачем, для кого? Для себя ли, для той ли жизни, которой сто лет живет сад, усадьба? А может быть, эта усадьба живет для ее флейтового пения?

«На своей девочке куст жасмину посадил». А разве девочка об этом знает? Мужику кажется, что знает, и, может быть, он прав. Мужик к вечеру забудет об этом кусте, — для кого же он будет цвести? А ведь будет цвести, и будет казаться, что не даром, а для кого-то и для чего-то.

«Все читаете, все книжки выдумываете». А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены! И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!

20 августа 1924

Упражнение 93. Прочитайте стихотворение М. Ю. Лермонтова «Дума», выделите основную тему и набор микротем, участвующих в ее семантическом развертывании. Определите характер отношений, связывающих микротемы, и особенности семантического развертывания основной темы. Охарактеризуйте тип и средства со-

здания художественного времени, воплощенного в данном стихотворении.

Печально я гляжу на наше поколение!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания и сомненья,
В бездействии состарится оно.
Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели.
Как пир на празднике чужом.
К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно малодушны
И перед властью — презренные рабы.
Так тощий плод, до времени созрелый,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
Висит между цветов, пришлец осиротелый,
И час их красоты — его паденья час!

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.
Едва касались мы до чаши наслаждения,
Но юных сил мы тем не сберегли;
Из каждой радости, бояся пресыщенья,
Мы лучший сок навеки извлекли.
Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства —
Зарытый скупостью и бесполезный клад.
И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.
И предков скучны нам роскошные забавы,
Их добросовестный, ребяческий разврат;
И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад.

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovитой,

Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

1838

Упражнение 94. Прочитайте цикл стихотворений А. Блока «Пляски смерти» и определите главную тему, соединяющую все стихотворения в цикл. Определите тему каждого стихотворения, входящего в данный цикл. Как соотносятся темы отдельных стихотворений цикла между собой? В каждом отдельном стихотворении, входящем в цикл, выявите набор микротем, покажите динамику тематического развертывания. Составьте набор ключевых слов цикла, сгруппируйте их тематически и найдите для каждой темы слово-доминанту. Какова событийная структура данного цикла? Выявите базовый концепт данного поэтического цикла и опишите его концептосферу. Определите тип художественного времени и тип художественного пространства, воплощенных в данном цикле, и выявите речевую специфику их создания.

1

Как тяжело мертвецу среди людей
Живым и страстным притворяться!
Но надо, надо в общество втираться,
Скрывая для карьеры лязг костей...

Живые спят. Мертвец встает из гроба,
И в банк идет, и в суд идет, в Сенат...
Чем ночь белее, тем чернее злоба,
И перья торжествующе скрипят.

Мертвец весь день трудится над докладом.
Присутствие кончается. И вот —
Нашептывает он, виляя задом,
Сенатору скабрезный анекдот...

Уж вечер. Мелкий дождь зашлепал грязью
Прохожих, и дома, и прочий вздор...
А мертвеца — к другому безобразью
Скрежещущий несет таксомотор.

В зал многолюдный и многоколонный
Спешит мертвец. На нем — изящный фрак,

Его дарят улыбкой благосклонной
Хозяйка-дура и супруг-дурак.
Он изнемог от дня чиновной скуки,
Но лязг костей музыкой заглушон...
Он крепко жмет приятельские руки —
Живым, живым казаться должен он!
Лишь у колонны встретится очами
С подругою — она, как он, мертва.
За их условно-светскими речами
Ты слышишь настоящие слова.
«Усталый друг, мне странно в этом зале». —
«Усталый друг, могила холодна». —
«Уж полночь». — «Да, но вы не приглашали
На вальс NN. Она в вас влюблена...»
А там — NN уж ищет взором страстным
Его, его — с волнением в крови...
В ее лице, девически прекрасном,
Бессмысленный восторг живой любви...
Он шепчет ей незначащие речи,
Пленительные для живых слова,
И смотрит он, как розовеют плечи,
Как на плечо склонилась голова...
И острый яд привычно-светской злости
С нездешней злостью расточает он...
«Как он умен! Как он в меня влюблен!»
В ее ушах — нездешний, странный звон:
То кости лязгают о кости.

10 февраля 1912

2

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.

10 октября 1912

3

Пустая улица. Один огонь в окне.
Еврей-аптекарь охает во сне.
А перед шкапом с надписью *Venena*,
Хозяйственно согнув скрипучие колена,
Скелет, до глаз закутанный плащом,
Чего-то ищет, скалясь черным ртом...
Нашел... Но ненароком чем-то звякнул,
И череп повернул... Аптекарь крякнул,
Привстал — и на другой свалился бок...
А гость меж тем — заветный пузырек
Сует из-под плаща двум женщинам безносым
На улице, под фонарем белесым.
Октябрь 1912

4

Старый, старый сон. Из мрака
Фонари бегут — куда?
Там — лишь черная вода,
Там — забвенье навсегда.
Тень скользит из-за угла,
К ней другая подползла.
Плащ распахнут, грудь бела,
Алый цвет в петлице фрака.
Тень вторая — стройный латник,
Иль невеста от венца?
Шлем и перья. Нет лица.
Неподвижность мертвеца.
В воротах гремит звонок,
Глухо щелкает замок.
Переходят за порог
Проститутка и развратник...
Воет ветер леденящий,
Пусто, тихо и темно.
Наверху горит окно.
Все равно.
Как свинец, черна вода.
В ней забвенье навсегда.
Третий призрак. Ты куда,
Ты, из тени в тень скользящий?
7 февраля 1914

Вновь богатый зол и рад,
Вновь унижен бедный.
С кровель каменных громад
Смотрит месяц бледный,

Насыляет тишину,
Оттеняет крутизну
Каменных отвесов,
Черноту навесов...

Все бы это было зря,
Если б не было царя,
Чтоб блюсти законы.

Только не ищи дворца,
Добродушного лица,
Золотой короны.

Он — с далеких пустырей
В свете редких фонарей
Появляется.

Шея скручена платком,
Под дырявым козырьком
Улыбается.

7 февраля 1914

Упражнение 95. Дайте характеристику пространственно-временных отношений в рассказе И. Бунина «Роза Иерихона» (упражнение 6). Определите тип художественного пространства и времени данного произведения. Какими средствами создаются его политопическая и политемпоральная структуры? Какова роль топонимов, антропонимов и других классов слов в формировании хронотопа рассказа? Какова денотативная структура рассказа и как она соотносена с его концептосферой и репрезентацией пространственно-временных отношений?

Упражнение 96. Прочитайте стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Воробей». В чем философский смысл данного произведения и как он соотносится с различными типами информации этого произведения: событийно-фактуальной и концептуальной, эксплицитной и имплицитной? Перечислите основные микротемы, участвующие в раскрытии

основной темы произведения. Выявите текстовые ситуации, формирующие его денотативную структуру, определите логико-смысловые отношения, связывающие их. Каковы особенности хронотопа данного стихотворения в прозе? Сравните пространственно-временную организацию этого стихотворения со стихотворением «Христос» (см. упражнение 6). Выявите функционально-смысловую группу лексики с пространственным значением в этих стихотворениях. Опишите пространственную позицию рассказчика в них.

Я возвращался с охоты и шел по аллее сада. Собака бежала впереди меня.

Вдруг она уменьшила свои шаги и начала красться, как бы зачуяв перед собою дичь.

Я глянул вдоль аллеи и увидел молодого воробья с желтизной около клюва и пухом на голове. Он упал из гнезда (ветер сильно качал березы аллеи) и сидел неподвижно, беспомощно растопырив едва прораставшие крылышки.

Моя собака медленно приближалась к нему, как вдруг, сорвавшись с близкого дерева, старый черногрудый воробей камнем упал перед самой ее мордой — и весь взъерошенный, искаженный, с отчаянным и жалким писком прыгнул раза два в направлении зубастой раскрытой пасти.

Он ринулся спасать, он заслонил собою свое детище... но все его маленькое тело трепетало от ужаса, голосок одичал и охрип, он замирал, он жертвовал собою!

Каким громадным чудовищем должна была ему казаться собака! И все-таки он не мог усидеть на своей высокой, безопасной ветке... Сила, сильнее его воли, сбросила его оттуда.

Мой Трезор остановился, попятился... Видно, и он признал эту силу.

Я поспешил отозвать смущенного пса — и удалился, благоговей. Да, не смейтесь. Я благоговел перед той маленькой, героической птицей, перед любовным ее порывом.

Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь.

Апрель 1878

Упражнение 97. Прочитайте следующие стихотворения И. Анненского. Покажите, какую роль в организации литературно-художественного пространства играют названия данных стихотворений? Выявите различные типы пространств, воплощенных в текстах этих стихотворений. Охарактеризуйте комплекс языковых средств, участвующих в создании различных типов пространства в этих стихотворениях. Раскройте особенности политопических структур и типы совмещаемых пространств в каждом из этих стихотворений.

Поэзия

Над высью пламенной Синая
Любить туман Ее лучей,
Молиться Ей, Ее не зная,
Тем безнадежно горячей.

Но из лазури фимиама,
От лилий праздного венца,
Бежать... презрев гордыню храма
И славословие жреца,

Чтоб в океане мутных далей,
В безумном чаянье святынь,
Искать следов Ее сандалий
Между заносами пустынь.

На пороге

(Тринадцать строк)

Дыханье дав моим устам,
Она на факел мой дохнула,
И целый мир на Здесь и Там
В тот миг безумья разомкнула,
Ушла, — и холодом пахнуло
По древожизненным листам.

С тех пор Незримая, года
Мои сжигая без следа,
Желанье жить все жарче будит,
Но нас никто и никогда
Не примирит и не рассудит,
И верю: вновь за мной когда
Она придет — меня не будет.

В дороге

Перестал холодный дождь,
Сизый пар по небу вьется,
Но на пятна нив и рощ
Точно блеск молочный льется.

В этом чаянье утра
И предчувствии мороза
Как у черного костра
Мертвы линии обоза!

Жеребячий дробный бег,
Пробы первых свистов птичьих
И кошмары снов мужичьих
Под рогожами телег.

Тошно сердцу моему
От одних намеков шума:
Все бы молча в полутьму
Уводила думу дума.

Не сошла и тень с земли,
Уж в дыму овины тонут,
И с бадьями журавли,
Выпрямляясь, тихо стонут.

Дед идет с сумой и бос,
Нищета заводит повесть:
О, мучительный вопрос!
Наша совесть... Наша совесть...

Там

Ровно в полночь гонг унылый
Свел их тени в черной зале,
Где белел Эрот бескрылый
Меж искусственных азалий.

Там, качаяся, лампады
Пламя трепетное лили,
Душным ладаном услады
Там кадили чаши лилий.

Тварь единая живая
Там тянула к брашну жало,
Там отрава огневая
В кубки медные бежала.

На оскала смех застылый
Тени ночи напоздали,
Бесконечный и унылый
Длился ужин в черной зале.

ТРИЛИСТНИК СУМЕРЕЧНЫЙ
Сиреневая мгла

Наша улица снегами залегла,
По снегам бежит сиреневая мгла.
Мимоходом только глянула в окно,
И я понял, что люблю ее давно.
Я молил ее, сиреневую мглу:
«Погости, побудь со мной в моем углу,
Не тоску мою древнюю развей,
Поделись со мной, желанная, своей!»
Но лишь издали услышал я ее ответ:
«Если любишь, так и сам отыщешь след,
Где над омутом синее тонкий лед,
Там часочек погощу я, кончив лет,
А у печки-то никто нас не видал...
Только те мои, кто волен да удал».

Тоска мимолетности

Бесследно канул день. Желтея, на балкон
Глядит туманный диск луны, еще бестенной,
И в безнадежности распахнутых окон,
Уже незрячие, тоскливо-белы стены.
Сейчас наступит ночь. Так черны облака...
Мне жаль последнего вечернего мгновенья:
Там все, что прожито, — желанье и тоска,
Там все, что близится, — унылость и забвенье.
Здесь вечер как мечта: и робок и летуч,
Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов,
И где разорвано и слито столько туч...
Он как-то ближе розовых закатов.

Свечку внесли

Не мерещится ль вам иногда,
Когда сумерки ходят по дому,
Тут же возле иная среда,
Где живем мы совсем по-другому?

С тенью тень там так мягко слилась,
Там бывает такая минута,
Что лучами незримыми глаз
Мы уходим друг в друга как будто.

И движеньем спугнуть этот миг
Мы боимся, иль словом нарушить,
Точно ухом кто возле притник,
Заставляя далекое слушать.

Но едва запылает свеча,
Чуткий мир уступает без боя,
Лишь из глаз по наклонам луча
Тени в пламя бегут голубое.

Упражнение 98. Покажите роль топонимов и антропонимов в формировании художественного пространства и времени на примере стихотворения А. С. Пушкина «Пир Петра Первого» (см. упражнение 43).

Упражнение 99. Выявите функционально-смысловые группы слов с темпоральным и пространственным значением в стихотворении А. Блока «Скифы» (См. упражнение 84) и опишите их функции в создании его хронотопа.

Упражнение 100. Охарактеризуйте особенности денотативной структуры и хронотопа литературной сказки на примере сказки А. Платонова «Умная внучка» (см. упражнение 58).

Схема анализа денотативного пространства текста

1. Анализ событийно-пропозициональной структуры текста.
 - 1.1. Определение глобальной ситуации, изображенной в тексте.
 - 1.2. Выделение макроситуаций и отображающих их в тексте макропропозиций.
 - 1.3. Выделение внутриситуативных предметных отношений внутри элементов макро- и микропропозиций.
 - 1.4. Описание денотативной и пропозициональной структуры текста с учетом логико-семантических отношений, связывающих макропропозиции, с учетом иерархии этих отношений (базисные межситуативные связи).

2. Анализ литературно-художественного пространства.

2.1. Определение разновидности художественного пространства, воплощенного в тексте.

2.2. Определение структуры литературно-художественного пространства (монотопическая — политопическая).

2.3. Тип пространства по характеру развертывания в тексте (статическое — динамическое).

2.4. Выявление пространственной перспективы, обусловленной точкой зрения автора и особенностями локализации в пространстве персонажей.

2.5. Описание комплекса языковых средств, репрезентирующих образ пространства в тексте.

3. Анализ литературно-художественного времени.

3.1. Определение типа текстового времени — линейного, циклического, разомданного.

3.2. Описание специфических особенностей сюжетного времени.

3.3. Выделение имеющихся в тексте ахроний.

3.4. Выявление функционально-смыслового класса слов и словосочетаний с темпоральным значением и их текстовых функций.

3.5. Определение грамматических (морфологических и синтаксических) средств, участвующих в порождении литературно-художественных представлений о времени.

4. Обобщение результатов анализа.

Образец анализа

В рассказе В. М. Шукшина «Срезал» основным сигналом глобальной ситуации является ключевой предикат *срезал*, который вынесен в сильную позицию текста — в позицию заглавия, как мы уже отмечали. Этот предикат в заглавии никак не конкретизирован в субъектно-объектном отношении, что затемняет его семантику, делает ее неопределенной и многозначной, тем самым создавая для читателя эффект напряжения, ожидания, эффект загадки, которую нужно разгадать. В то же время узуальная семантика предиката все-таки

содержит в свернутом виде некоторые намеки на тип изображаемой ситуации, в которой ожидается существование активного лица, каким-либо отрицательным образом воздействующего на кого-, что-либо.

Динамический характер глобальной ситуации проявляется в характере ее текстового развертывания. Не случайно в повествовательной структуре рассказа репрезентирующий ее предикат повторяется семь раз, каждый раз в новом свете раскрывая аспекты одной и той же ситуации «срезывания». Глобальная ситуация является организующей структурой, задающей количество участников, связанных определенными отношениями. В данном рассказе круг участников ситуации очерчен сразу в первом текстовом фрагменте. Это Агафья Журавлева, к которой приехали погостить ее сын, невестка (оба кандидаты) и их дочь. Это деревенский житель Глеб Капустин, а также деревенские мужики, собравшиеся у Глеба и ожидавшие его.

Текст представляет собой линейно упорядоченную совокупность дискретных текстовых единиц — ССЦ, поэтому после определения глобальной ситуации анализ денотативного пространства текста следует начинать с выделения макропропозиций, отображающих макроситуации. Глобальная пропозиция выводится из макропропозиций, выраженных высказываниями ССЦ, а каждая макропропозиция — из ряда пропозиций, выраженных отдельными высказываниями.

Предметные отношения, обнаруживаемые внутри элементов микро- и макропропозиций, можно рассматривать в качестве внутриситуативных, а логико-семантические отношения между макроситуациями — в качестве базисных, межситуативных.

Всего из содержания рассказа «Срезал» выводится 16 макропропозиций: 1. Приезд кандидатов в деревню Новая к Агафье Журавлевой. 2. Психологическая характеристика Глеба Капустина и описание в общем виде того, как он «срезает» знатных гостей. 3. Эпизод из прошлого, повествующий, как Глеб Капустин «срезал» полковника. 4. Встреча Глеба с ожидавшими его мужиками. 5. Поход в гости к Журавлевым. 6. Прием гостей за столом у Журавлевых. 7. Первая попытка Глеба «срезать» кандидата — диалог о первичности духа и материи. 8. Второй вопрос Глеба — проблема шаманизма. 9. Диалог о Луне. 10. Ключевой монолог Глеба, «срезающего»

кандидата. 11. Монолог-поучение Глеба о блатной лексике и недопустимости ее употребления. 12. Самохарактеристика Глеба, определение им самим своей особенности. 13. Монолог-поучение Глеба о народе. 14. Оценка мужиками Глеба Капустина. 15. Авторская оценка ситуации «срезывания». 16. Воображаемая картина объяснения Глебом Капустиным мотивов его поступка.

Все перечисленные макропропозиции в разных аспектах участвуют в раскрытии глобальной ситуации. Надо отметить, что участники ее охарактеризованы с разной степенью глубины. Так, деревенские мужики никак не индивидуализируются и представляют собой как бы группу зрителей, ожидающих представления, спектакля, в котором главный герой — Глеб Капустин. Именно он в данном рассказе дается крупным планом, и фактически каждая макроструктура содержит описание его внешних и внутренних черт, доминирующих психологических качеств, его речевых особенностей. Оппоненты Капустина обрисованы в меньшей степени, причем их характеры полностью не раскрываются — лишь некоторые выразительные детали намекают на их сущность. См., например, описание того, как Константин Иванович Журавлев приехал в гости к матери:

Деревня Новая — небольшая деревня, а Константин Иванович еще на такси подкатил, и они еще всем семейством долго вытаскивали чемоданы из багажника... Сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын с семьей, средний, Костя, богатый, ученый.

Здесь обращают на себя внимание описание того, как приехали кандидаты в деревню (подкатили на такси, долго вытаскивали чемоданы), и оценочные прилагательные (*богатый, умный*).

Основная часть макропропозиций репрезентирует саму сущность глобальной ситуации «срезывания». Сначала (вторая макропропозиция) эта ситуация дается в самом общем виде в текстовом фрагменте, описывающем внешние и внутренние качества Глеба Капустина, она раскрывается как ситуация, составляющая доминанту психологии данного персонажа. Суть этой ситуации в том, что *...когда знатные приезжали в деревню на побывку, когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ — слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, если земляк*

интересовался, — тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал знатного гостя... В данном фрагменте пока просто обращается внимание на то, что Глеб Капустин обычно «срезал» знатного гостя, но не раскрывается, как он это делал. В этом же фрагменте автор сразу же обрисовывает роль деревенских мужиков: *...Многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж — вместе — к гостю. Прямо как на спектакль ходили.* Сравнение глобальной описываемой ситуации со спектаклем, а мужиков со зрителями проходит через весь рассказ, является ключевым, строевым.

Третий фрагмент конкретизирует обозначенную отвлеченно информацию об изображаемой ситуации на примере из прошлого:

В прошлом году Глеб срезал полковника — с блеском, красиво. Заговорили о войне 1812 года... Выяснилось, что полковник не знает, кто велел поджечь Москву. То есть он знал, что какой-то граф, но фамилию перепутал, сказал — Распутин. Глеб Капустин коршунм взмыл над полковником... И срезал. <...> Глеб остался победителем; полковник бил себя кулаком по голове и недоумевал. Он очень расстроился.

Только теперь становится ясно, что «срезать знатного человека» для Глеба Капустина — это обнаружить незнание, некомпетентность знатного человека в каком-либо вопросе, показав при этом собственное превосходство и тем самым поставив приезжего в неудобное положение перед односельчанами — неизменными зрителями деревенского спектакля.

Следующие три макропропозиции (4, 5, 6-я), как при замедленной киносъемке, показывают психологическую подготовку Глеба Капустина к его любимому номеру; подготовку деревенских жителей к спектаклю одного актера, который деревенский чудик так любит устраивать, чтобы унижить и поставить на место знатных людей; первое знакомство Глеба с оппонентами-кандидатами у них в гостях, его психологический настрой на словесную дуэль:

Все сели за стол. И Глеб Капустин сел. Он пока помалкивал. Но — видно было — подбирался к прыжку. Он улыбался, поддакнул тоже насчет детства, а сам все взглядывал на кандидата — примеривался.

За столом разговор пошел дружнее, стали уж вроде и забывать про Глеба Капустина... И тут он попер на кандидата.

Надо подчеркнуть, что сам писатель подсказывает читателю границы текстовых фрагментов, используя определенную лексику, ключевые слова, синтаксические конструкции. В частности, слова *И тут он попер на кандидата* сигнализируют об основной макропропозиции текста — развернутом изображении того, как Глеб «срезает» кандидата наук. Первый вопрос, который он задает кандидату, касается первичности духа и материи:

— Ну, и как насчет первичности?

— *Какой первичности? — опять не понял кандидат. И внимательно посмотрел на Глеба. И все посмотрели на Глеба.*

— *Первичности духа и материи. — Глеб бросил перчатку. Глеб как бы стал в небрежную позу и ждал, когда перчатку поднимут. Кандидат поднял перчатку.*

После того как Глеб добивается того, что сам кандидат наук, а затем и его жена, тоже кандидат наук, от парадоксальности и неожиданности вопросов (второй вопрос — о шаманизме, третий — о жизни на Луне) приходят в растерянность, Глеб достигает такого состояния интеллектуального и эмоционального превосходства, что начинает поучать знатных гостей деревни. Вот как описывает это состояние автор:

Глеб взмыл ввысь... И оттуда, с высоты выси, ударил по кандидату. И всякий раз в разговорах со знатными людьми деревни наступал вот такой момент — когда Глеб взмывал вверх. Он, наверно, ждал такого момента, радовался ему, потому что дальше все случилось само собой.

В следующих текстовых фрагментах диалог сменяется монологом и две макропропозиции представляют собой поучения «взмывшего ввысь» Глеба, направленные в адрес кандидатов: монолог о блатной лексике и о понимании народа.

В завершение рассказа дается оценка изображенных конкретных ситуаций «срезывания» с разных точек зрения.

Во-первых, сам главный персонаж-актер объясняет мотивы своего любимого действия: *Хотите, объяс-*

ню, в чем моя особенность? <...> Люблю по носу щелкнуть — не задирайся выше ватерлинии! Скромней, дорогие товарищи...

Во-вторых, деревенские мужики-зрители дают оценку очередному спектаклю Глеба Капустина:

— Оттянул он его!.. Дошлый, собака. Откуда он про Луну-то так знает?

— Срезал.

— Откуда что берется!

И мужики изумленно качали головами.

— Дошлый, собака. Причесал бедного Константина Иваныча... А! Как миленького причесал! А эта-то, Валя-то, даже рта не открыла.

— Чего тут... Дошлый, собака!

В-третьих, в описании реакции мужиков на очередное выступление деревенского чудака Глеба Капустина звучит и оценка автора:

В голосе мужиков слышалась даже как бы жалость к кандидатам, сочувствие. Глеб же Капустин по-прежнему неизменно удивлял. Изумлял. Восхищал даже. Хоть любви, положим, тут не было. Нет, любви не было. Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще.

Итак, в создании глобальной ситуации участвуют макроситуации, репрезентированные в наборе макропропозиций на поверхностном уровне текста, все они связаны между собой различными отношениями: конкретизации, причинно-следственными, оценочными. В формировании концептуального значения глобальной ситуации-события участвуют в первую очередь ключевые слова (в данном рассказе неоднократно повторяемый предикат *срезал*, а также функционально близкие ему метафорические номинации). Именно они формируют текстовые смысловые связи, объединяющие макроситуации в единый текстовой денотат — глобальную ситуацию, которая в самом общем виде сразу задается заголовком текста.

Дискретность текста, вычленение в его денотативном пространстве макроситуаций обеспечивают разные признаки и параметры. Это и состав участников (первый эпизод — старуха Агафья Журавлева и ее дети; второй эпизод — Глеб Капустин; третий эпизод —

Глеб Капустин, полковник и деревенские мужики; четвертый эпизод — Глеб Капустин и деревенские мужики и т. д.). Это и категория времени (ключевая ситуация описывается и обобщенно, вне времени, как характеризующая психологическая доминанта характера Глеба Капустина, и в прошлом, и в настоящем времени, в завершение дана оценка ситуации в будущем), и категория пространства (это и открытое деревенское пространство, и замкнутое пространство деревенской избы).

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

Таким образом, текстовые ситуации хотя и основаны на жизненном опыте автора и изображают мир, подобный миру действительности, но они всегда являются принципиально новыми, уникальными, так как содержат личные знания автора о мире и составляющих его фрагментах и ситуациях. Для текстовых ситуаций могут быть характерны обобщенность, неразвернутость или, наоборот, излишняя детализация, конкретизация, развернутость описания ситуаций в самых разных аспектах. В репрезентации их обнаруживаются разные уровни обобщения и конкретизации с разных точек зрения, позиций и в разных аспектах. Последовательность ситуаций может соответствовать реальному их следованию, а может быть произвольной, нарушенной или может прямо не эксплицироваться. В тексте возможна различная интерпретация одной и той же неизменной ситуации, при этом расположение в тексте пропозиций, ее репрезентирующих, может быть различным. Все это обусловлено тем, что глобальная ситуация и макроструктура текста являются концептуальным глобальным значением, несущим индивидуально значимую для автора информацию.

В рассказе можно отметить следующие особенности организации пространства.

Здесь представлен достаточно многочисленный ряд слов, составляющих лексическую функционально-се-

мантическую парадигму с пространственным значением и формирующих образ пространства в данном тексте. Это дейктические номинации пространственных координат (*вперед, навстречу, тут, далеко, откуда, ввысь, везде, здесь, там, потом*), топонимы (*деревня Новая, Фили, Москва, Луна, Земля, Север*), слова, обозначающие объекты и предметы, заполняющие текстовое пространство (*палорама, изба Агафьи, враждебная улица, дорога, школа, соседняя деревня, стол*) и др. Ключевые для создания образа пространства слова повторяются в тексте неоднократно: «деревня Новая» (3), «крыльцо дома Глеба Капустина» (3), «изба Агафьи» (3), «стол в избе Агафьи» (6), «Луна» (4), «тут» (7), «там» (4).

Данный рассказ отличается многослойностью образа пространства. Прежде всего в нем находит отражение линейное географическое пространство, которое отличается реалистичностью и точностью описания, что достигается использованием конкретных топонимов (*деревня Новая и Москва*), которые (а также оппозиция *здесь/тут — там*) организуют политопическую структуру текстового пространства в рассказе. Первый топоним появляется сразу в первом абзаце рассказа, передает точную адресацию событий и создает определенный информационный настрой для восприятия содержания произведения: *Деревня Новая — небольшая деревня*. Он является организующим центром, воссоздающим образ обжитой человеком пространственной среды — деревни, которая получает дискретное воплощение и конкретизируется рядом объектов: изба бабки Агафьи, стол в ее избе, крыльцо дома Глеба Капустина. В. М. Шукшин выделяет для описания немного пространственных объектов, но показывает их крупным планом, замедленно, объемно, неоднократно повторяя лексику с одним и тем же пространственным значением в одном текстовом фрагменте. Например:

Кандидат Константин Иванович встретил гостей радостно, захлопотал насчет стола. Гости скромно подождали, пока бабка Агафья накрыла стол, поговорили с кандидатом...

— Ну, садитесь за стол, грузья.

Все сели за стол.

За столом разговор пошел дружнее.

В данном фрагменте все семь фраз содержат номинации одного и того же пространственного объекта — стола, вокруг которого разворачивается основное событие.

В рассказе реализуется классическая линейная перспектива, так как наблюдается совпадение пространственных позиций повествователя и персонажа, повествователь находится в той же точке, там же, что и группа персонажей, описание надличностное, объективированное. За счет последовательности пропозиций и смены объектов, наполняющих пространство, передается внутренняя динамика пространства. В данном рассказе персонажи и связанные с ними ситуации последовательно локализуются в разных пространственных точках: на крыльце избы Глеба Капустина, по дороге к избе бабки Агафьи, в избе бабки Агафьи, за столом в избе бабки Агафьи, по дороге домой из гостей. За счет последовательности пропозиций и смены объектов, наполняющих пространство, передается его динамика. При этом активно используются предикаты движения и местоположения, сочетающиеся с различными предложно-падежными формами существительных пространственной семантики, что также способствует динамизму представления пространства. Приведем в качестве примера лишь один текстовой фрагмент:

Глеб пришел с работы (он работал на пилораме), умылся, переоделся... Ужинать не стал. Вышел к мужикам на крыльцо.

Потом Глеб два раза посмотрел в сторону избы Агафьи Журавлевой. Спросил:

— Гости к бабке Агафье приехали?

— Кандидаты!

<...>

— Ну, пошли попроведаем кандидатов, — скромно сказал Глеб.

<...>

Глеб шел несколько впереди остальных, шел спокойно, руки в карманах, шурился на избу бабки Агафьи, где теперь находились два кандидата. Получалось вообще-то, что мужики ведут Глеба. Так ведут опытного кулачного бойца, когда становится известно, что на враждебной улице появился некий новый ухарь.

Дорогой говорили мало.

Как видим даже по этому небольшому фрагменту, для создания образа динамического пространства автор активно использует предикаты движения, причем наблюдается тождественный повтор одних и тех же глаголов движения.

В то же время надо отметить, что движение персонажей в данном рассказе не однонаправленное, скорее это движение круговое, постоянно повторяющееся по одному маршруту в ситуации, когда Глеб Капустин «срезает» знатных гостей. Автор подчеркивает это использованием — обычно в рассуждениях — разного рода обобщенных синтаксических конструкций. Например:

И как-то так повелось, что когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ — слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, если земляк интересовался, — тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал знатного гостя. Многие этим были недовольны, но многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж — вместе — к гостю. Прямо как на спектакль ходили.

Подобное умозаключение обобщающего характера завершает последний монолог Глеба, адресованный кандидатам наук: *Глеб усмехнулся и не торопясь вышел из избы. Он всегда один уходил от знатных людей.*

Второй топоним (*Москва*) аккумулирует в данном рассказе сложную информацию. Во-первых, он (наряду с топонимом *Фили*) предстает в качестве включенного текста во фрагменте, изображающем ситуацию срезывания полковника, так как является в нем сигналом культурно-исторической информации, обращает внимание читателя к историческому прошлому России (пожар в Москве, война с Наполеоном и др.). Во-вторых, данный топоним напрямую соотносится с оппонентом Глеба Капустина — кандидатом наук Константином Ивановичем, приехавшим из Москвы, которая для деревенского чудика Глеба является местом, куда уезжают деревенские жители и там становятся знатными людьми. Поэтому для Глеба Капустина деревня Новая противопоставляется Москве. Лексическими знаками, усиливающими это противопоставление,

становятся наречия *здесь*, *тут* и *там*, неоднократно употребляющиеся в речи главного персонажа Глеба:

(1) — Вы извините, мы **тут**... далеко от общественных центров...

(2) — Но вы забываете, что поток информации сейчас распространяется везде равномерно. Я хочу сказать, что **здесь** можно удивить наоборот... Можно понадеяться, что **тут** кандидатов в глаза не видели, а их тут видели — и кандидатов, и профессоров, и полковников... Так что мой вам совет, товарищ кандидат: почаще спускайтесь на землю.

(3) — Я в заключении не был и с цепи не срывался. Зачем? **Тут**, — оглядел Глеб мужиков, — тоже никто не сидел — не поймут...

Данные пространственные ориентиры разграничивают близкое, обжитое для главного персонажа пространство (деревня Новая, реальная, земная) и пространство далекое, воображаемое (большой столичный город, далекий от реальной земли и земного). Наиболее полно эта оппозиция выявляется в монологе Глеба Капустина, деревенского умника, обучающего кандидата наук культуре речи. Приведем фрагмент из этого монолога:

— ...А там дочка услышит. Услышит и «покатит бочку» в Москву на кого-нибудь. Напрасно. Мы тут тоже немножко... «микитим». И газеты тоже читаем, и книги, случается, почитываем... И телевизор даже смотрим. И, можете себе представить, не приходим в бурный восторг ни от КВН, ни от «Кабачка "13 стульев"». Спросите, почему? Потому что там — та же самонадеянность. Ничего, мол, все съедят. И едят, конечно, ничего не сделаешь. Только не надо делать вид, что все там гении. Кое-кто понимает... Скромней надо.

В данном монологе пространственные локализаторы *тут*, *здесь* и *там* получают в устах главного персонажа ценностную характеристику, противопоставляются в оценочном плане: положительной семантикой обогащается образ деревни Новой, а отрицательной — далекая Москва, где живут знатные, но самоуверенные люди. Эта оппозиция осложняется дополнительной пространственной характеристикой вертикальной ориентации — низ (земное, деревенское) и верх (ото-

рванное от земли, городское), — которая также оценочна. Явно выражена положительная оценка земного: *Так что мой вам совет, товарищ кандидат: почаще спускайтесь на землю.* В то же время сам Глеб Капустин стремится быть выше знатных городских людей, для чего и провоцирует своими странными вопросами ситуации, когда он может, унизив собеседников, себя возвысить. Не случайно такой ключевой для ситуации «срезывания» момент самовозвышения Глеба описан с использованием оппозиции «верх — низ»: *Глеб взмыл ввысь... И оттуда, с высокой выси, ударил по кандидату.*

Еще одна точка географического пространства в рассказе — Крайний Север — способствует расширению представления о географическом пространстве данного текста, вовлекая в повествование новые объекты и упоминая новых участников. В результате замкнутое на первый взгляд точечное географическое пространство (деревня Новая), в котором происходит основное событие, размыкается, становится открытым, связанным синхронно и исторически не только с центром страны, с ее столицей, но и с одной из ее удаленных точек — Крайним Севером.

Эту же функцию расширения художественного пространства рассказа выполняет упоминание в нем Луны, которая в данном случае является не просто объектом космического пространства — она становится также знаком пространства фантастического, рукотворной планеты, на которой обитают разумные существа:

— <...> Еще один вопрос: как вы относитесь к тому, что Луна тоже дело рук разума?

<...>

— Вот высказано учеными предположение, что Луна лежит на искусственной орбите, допускается, что внутри живут разумные существа... <...>

— Допуская мысль, что человечество все чаще будет посещать нашу, так сказать, **соседку по космосу**, можно допустить также, что в один прекрасный момент разумные существа не выдержат и вылезут к нам навстречу. Готовы мы, чтоб понять друг друга?

Образ Луны в пространственной перспективе двойственен. С одной стороны, она символизирует безграничное космическое пространство, а с другой стороны, она же сближается с Землей в фантастическом

пространстве, являясь ее соседкой. Показателен в этом плане следующий фрагмент монолога Глеба Капустина:

...Допустим, на поверхность Луны вылезло разумное существо... <...>

— ...Я предлагаю: начертить на песке схему нашей Солнечной системы и показать ему, что я с Земли, мол. <...> В подтверждение этого можно показать ему на схеме, откуда он: показать на Луну, потом на него. Логично? Мы, таким образом, выяснили, что мы соседи...

Конечно, надо учитывать и тот факт, что подобное скольжение главного персонажа Глеба Капустина по разным пространственным измерениям, предпринятое с тем, чтобы обнаружить свою эрудицию, не только формирует многослойный образ художественного пространства, но и выполняет текстовую функцию создания комического — изображения абсурдности сюжетного события.

Каждое отдельное литературное произведение имеет собственные уникальные особенности создания образа художественного времени. Рассказ В. М. Шукшина, который мы анализируем, несмотря на небольшой объем, отличается сложным переплетением временных значений. Темпоральное пространство данного текста наполнено одним событием, изображенным в различных временных планах. В этом небольшом рассказе выявляется представительный функционально-смысловой класс слов и словосочетаний с темпоральным значением, актуализирующих разные свойства сюжетного времени: его длительность (*долго, два раза, пока, без передышки, за всю свою жизнь, сто раз, сотни раз* и пр.); диалектику времени, движение от прошлого к настоящему и будущему (*тогда, тогда-то — теперь, сейчас — потом, завтра, дальше*); временную фиксированность (*к вечеру, решающая минута, в один прекрасный момент, такой момент*); повторяемость, цикличность (*как всегда, опять, всякий раз*). В данном тексте имеются ахронии: ретроспекции: *1812 год, в прошлом году*, проспекция *завтра*. Можно говорить о сложном переплетении различных темпоральных значений, создающих образ многомерного, иерархически организованного темпорального пространства текста с доминантой циклического кругового движения вре-

мени: автор создает в данном рассказе, как уже отмечалось, образ деревенского чудака Глеба Капустина, «мужика ехидного и начитанного», основной страстью которого было *щелкнуть по носу* («не задирайся выше ватерлинии») знатных людей из деревни Новой, когда они приезжали сюда из больших городов погостить к родственникам. Это событие («срезывание знатных людей») постоянно повторяется в жизни жителей деревни, что отражается в циклическом характере сюжетного времени. При этом сюжетное время имеет внутреннее развитие, внутреннюю темпоральную динамику, внутреннюю линейную организацию.

Временная двуплановость сюжетного времени — циклического и линейного одновременно — задается в первых же абзацах рассказа. С одной стороны, в них фиксируется время изображаемого конкретного события (*Сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын. К вечеру узнали подробности... Вечером же у Глеба Капустина на крыльце собрались мужики*); с другой стороны, утверждается его типичность, повторяемость, узнаваемость (*И как-то так повелось, что когда знатные приезжали в деревню на побывку, когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ — слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, — если земляк интересовался...* (см. фрагмент текста на с. 184).

Подобное изображение времени достигается использованием лексико-синтаксических конструкций суммирующего, обобщающего характера, в которых позицию субъекта занимает словосочетание *знатные люди*. Весь контекст задается предикативной конструкцией, акцентирующей повторяемость события: *так повелось*. Обобщенность описания усиливается сравнением ситуации со спектаклем, на который ходят деревенские мужики. Возврат в прошлое, когда в качестве типичной ситуации приводится история с полковником (*В прошлом году Глеб срезал полковника — с блеском, красиво*), также актуализирует смысл временной повторяемости, цикличности.

Сама структура текстового времени в рассказе имеет круговую форму: в последнем авторском описании употребление наречия *всегда* подчеркивает повторяемость данного события, его типичность: *Глеб ус-*

мехнулся и не торопясь вышел из избы. Он *всегда* один уходил от знатных людей.

Описание основного для сюжета рассказа события — «срезания» кандидатов — также двупланово. С одной стороны, оно внутренне драматично, имеет собственную динамику развития, с другой стороны, автор постоянно подчеркивает различными средствами типичность и повторяемость его протекания. Выделяемые в структуре события основные части — экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка — все двуплановы во временном отношении. Так, информация о том, что приехавший в гости к Агафье Журавлевой сын — кандидат наук, повторяется трижды: в начале рассказа, в первом ССЦ и дважды во втором ССЦ, в котором даются оценочная характеристика Глеба Капустина и описание в общем виде того, как он обычно «срезал» знатных людей и как он «срезал» полковника. Второе ССЦ начинается и завершается фразой с одним и тем же смыслом: *И вот теперь Журавлев — кандидат...* (начало фрагмента); *И вот теперь приехал кандидат Журавлев...* (конец фрагмента). Подобное повторение с внешним усилением темпорального значения настоящего времени включает описываемую конкретную ситуацию в один событийный ряд с уже имевшими место в прошлом подобными ситуациями, делая их типичными, знаковыми для главного персонажа. Последующие повествовательные фрагменты и диалоги персонажей постоянно перебиваются авторскими описаниями, рассуждениями, содержащими оценку происходящего и констатирующими его всеобщий надвременной характер. Например, в следующем текстовом фрагменте автор одновременно показывает, как мужики по традиции перед ситуацией «срезания» приходят к Глебу Капустину, и описывает, как Глеб внутренне готовится к предстоящей ситуации-схватке, что обнаруживается в его поведении:

Глеб пришел с работы (он работал на пилораме), умылся, переоделся... Ужинать не стал. Вышел к мужикам на крыльцо.

Закурили. Малость поговорили о том о сем — нарочно не о Журавлеве. Потом Глеб раза два посмотрел в сторону избы бабки Агафьи Журавлевой. Спросил:

— Гости к бабке Агафье приехали?

— *Кандидаты!*

— *Кандидаты?* — удивился Глеб. — *О-о!.. Голой рукой не возьмешь.*

Мужики посмеялись: мол, кто не возьмет, а кто может и взять. И посматривали с нетерпением на Глеба.

— *Ну, пошли попроведаем кандидатов,* — скромно сказал Глеб.

И пошли.

Глеб шел несколько впереди остальных...

В данном фрагменте автор непрямо, косвенно подчеркивает типичность изображаемой конкретной ситуации: неоднократным употреблением глагола *ждать* при описании состояния мужиков — зрителей предстоящего спектакля, повторением глаголов зрительного восприятия при характеристике Глеба Капустина, готовящегося к предстоящей схватке: *два раза посмотрел, щурился на избу*. В создании оценочной семантики фрагмента участвуют и сравнение Глеба с кулачным бойцом, и используемый эпитет *враждебная улица*.

Показательным является описание кульминации события — диалога-спора Глеба с кандидатами наук Константином Ивановичем и его женой, когда Глеб Капустин наконец добился цели своими странными, порой нелепыми вопросами — вызвал сомнение и недоумение в сознании кандидатов, тем самым поставил их в неудобное положение, унизил и сам над ними возвысился:

Глеб взмыл ввысь. И оттуда, с высокой выси, ударил по кандидату. И всякий раз в разговорах со знатными людьми наступал вот такой момент — когда Глеб взмывал кверху...

В данном текстовом фрагменте ключевым для репрезентации циклического времени является словосочетание *всякий раз*, которое указывает на повторяемость, типичность изображаемой ситуации. Следующий за данным авторским описанием диалог, в котором преобладает речь Глеба, негромко, но напористо и без передышки поучающего кандидатов, также насыщен темпоральной лексикой. Приведем из этого диалога только фразы с такой лексикой:

190 (1) — *Только, может быть, мы сперва научимся газеты читать?*

- (2) ...Но даже костюм и то надо иногда чистить.
 (3) — Глеб говорил негромко и без передышки...
 <...> — Но вы забываете, что поток информации сейчас распространяется везде равномерно. — <...> А вот и жена ваша сделала удивленные глаза... А там дочка услышит. <...> Вы же, когда сдавали кандидатский минимум, вы же не «катили бочку» на профессора.
 (4) — Не попали. За всю свою жизнь ни одной анонимки или кляузы ни на кого не написал.
 (5) — А вот когда одни останетесь, подумайте хорошенько. <...> Можно ведь сто раз повторить слово «мед», но от этого во рту не станет сладко. <...> Можно сотни раз писать во всех статьях слово «народ», но знаний от этого не прибавится. Так что когда уж выезжаете в этот самый народ, то будьте немножго собранней.

В этом диалоге встречается и лексика с семантической временной длительности, и лексика, указывающая на меру времени, на конкретный временной период. Диалог-спор завершается моральной победой Глеба, который, добившись успеха, усмехнулся и не торопясь вышел из избы. Он всегда один уходил от знатных людей. Здесь автор фиксирует разрешение конфликта конкретного события и одновременно переводит его в ранг вневременных, повторяющихся событий, изображая ход времени круговым, циклическим. Кроме того, концовка рассказа сориентирована на будущее:

Завтра Глеб Капустин, придя на работу, между прочим (играть будет), спросит мужиков:
 — Ну, как там кандидат-то?
 И усмехнется.
 — Срезал ты его, — скажут Глебу.
 — Ничего, — великодушно заметит Глеб. — Это полезно. Пусть подумает на досуге. А то слишком много берут на себя...

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

Вопросы для самопроверки

1. Раскройте понятия «текстовая ситуация», «эпизод», «событие» и покажите их сходство и различия.
2. Что такое денотативное пространство текста и какова его структура?
3. Как используется понятие пропозиции в лингвистическом анализе текста? Покажите различия между микропропозицией, макропропозицией и глобальной пропозицией.
4. Что такое пропозициональная структура текста? Назовите типы текстовых пропозициональных структур.
5. Раскройте содержание категории континуума литературно-художественного произведения и покажите особенности ее осмысления в научной литературе.
6. Каковы основные свойства пространства в философском осмыслении?
7. Покажите специфические особенности литературно-художественного пространства.
8. Каковы принципы типологии литературно-художественных моделей пространства (психологическое, реальное географическое, точечное замкнутое/открытое незамкнутое, фантастическое, космическое, социальное)?
9. В чем своеобразие концепций литературно-художественного пространства в работах Б. А. Успенского, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана?
10. Покажите на примерах различных текстов богатство языковых способов репрезентации пространства.
11. Раскройте универсальные представления о времени и его свойствах.
12. В чем заключается специфика литературно-художественного времени?
13. Покажите на конкретных текстах типологическое многообразие литературно-художественного времени.
14. Каковы основные способы репрезентации индивидуально-авторских представлений о времени: текстовые ахронии (ретроспекции и проспекции), сжатие (свертывание) и растягивание (развертывание) времени протекания событий, дискретность времени? В чем заключается их специфика?

15. Опишите лексико-синтаксические и другие текстовые средства и приемы создания литературно-художественного времени. Подберите самостоятельно текстовые иллюстрации к разным текстовым средствам его воплощения.

Эмотивное пространство текста и его анализ

Понятие эмотивного пространства текста и его макроструктуры. — Эмотивно-психологические смыслы в структуре образов персонажей. — Эмотивные смыслы в структуре образа автора. — Эмоционально-оценочная позиция автора художественного текста и средства ее выражения. — Эмоциональная тональность текста и средства ее создания

Упражнение 101. Прочитайте подраздел «Эмотивное пространство текста» в гл. 2 учебника Л. Г. Бабенко (2000) и следующие фрагменты научных работ, посвященных эмотивной семантике текста.

Что такое эмотивный текст? Чем обусловлена эмоционально-смысловая доминанта текста и какова процедура ее выявления? Как соотносятся категории модальности текста и эмоциональной тональности? Чем отличаются диктальные эмотивные смыслы от модальных эмотивных смыслов, интенциональные от экстенциональных? Каковы разновидности эмотивных смыслов в структуре образа автора и образов персонажей? Покажите различия разных типов художественно-эмотивных смыслов на примерах из текстов, подобранных самостоятельно.

В нашей работе представлен принципиально новый подход к художественному тексту. В качестве базовых приняты следующие постулаты.

Первый постулат: за языком стоит не только система языка, но и психология. Каждый языковой элемент обусловлен не только лингвистическими, но и психологическими закономерностями.

Второй постулат: за разными текстами стоит разная психология. Разнообразие психологических типов людей рождает разнообразие когнитивных структур.

Основным является третий постулат: структуры художественного текста коррелируют со структурами акцентуированного сознания. Художественный текст в ряде случаев является результатом порождения акцентуированного (или психопатического) сознания.

Четвертый постулат: организующим центром художественного текста предстает его эмоционально-смысловая доминанта. Будучи ядром модели порождения текста, эмоционально-смысловая доминанта организует семантику, морфологию, синтаксис и стиль художественного текста.

Пятый постулат: текст — это не имманентная сущность, а элемент целой системы «действительность — сознание — модель мира — язык — автор — текст — читатель — проекция».

Шестой постулат: читатель имеет право на собственную интерпретацию смысла художественного текста. Эта интерпретация зависит не только от текста, но и от психологических особенностей читателя. Максимально адекватно читатель интерпретирует тексты, созданные на базе близких ему как личности психологических структур (Белянин, 2000, с. 10).

Под эмоционально-смысловой доминантой нами понимается система когнитивных и эмотивных эталонов, характерных для определенного типа личности и служащих психической основой метафоризации и вербализации картины мира в тексте (Там же, с. 57).

Одна из трудностей определения эмотивного текста состоит в том, что в его плане выражения и в поверхностном содержании могут отсутствовать формальные эмоциональные знаки — в то время как все смысловое пространство текста может служить символом переживаемых эмоций, т. е. быть глубинно, имплицитно эмотивным. <...>

Глубинные эмоции автора благодаря формальным эмотивным знакам языка могут получать эксплицитное (внешнее) выражение в тексте: лексические эмотивы и их эмотивное согласование, грамматические эмотивные структуры, специфическое композиционное структурирование текста, внутритекстовые эмоциональные рамки разных типов, эмоциональные кинемы и просодемы. Эти параметры эмотивного текста указывают на

внешнюю выраженность эмотивности (они варьируют ее плотность) и эмоциональный тон текста. Кроме того, они позволяют предположить возможность моделирования эмотивного текста. Поэтому знания о них могут оказаться полезными для компьютерной лингвистики, пытающейся добавить эмоции в синтезированную речь. Они же формируют модуль, который представляет информацию об эмоциональном состоянии говорящего как информационном фокусе эмотивного текста.

Функционально эмотивный текст транслирует эмоции на адресата. Для такого текста главное — выразить их так, чтобы адресат осознал этот информационный фокус. Поэтому полагаем, что эмотивный текст — это прежде всего текст для адекватного восприятия и понимания эмоционального содержания. А понимание это может быть или рациональным, или эмоциональным, т. к. сейчас уже неоспоримым является тот факт, что за каждым текстом стоит не только система языка, но и языковая личность, по-своему ее интерпретирующая. Исходя из вышеотмеченного, определение эмотивного текста как такого текста, который изменяет чувства и отношения, можно считать справедливым только для эмоциогенного текста, который может быть стопроцентно неэмотивным, т. е. функционально-стилистически нейтральным. Например, текст неожиданной телеграммы.

Эмотивное смысловое пространство текста по предлагаемой здесь концепции не ориентировано на эмоциогенный прагматический эффект (на эмоциональную рефлексия), однако определенное эстетическое ожидание оно не исключает (Шаховский, 1998, с. 40 — 41).

Упражнение 102. Ознакомьтесь с типологией художественных текстов, разработанной В. П. Беляниным. Почему он определяет направление своих научных изысканий как психиатрическое литературоведение?

Применение метода морфологического анализа В. Я. Проппа... к художественному тексту позволило построить модели текстов, выявить некоторые их классы, каждый из которых создает свой, вполне определенный мир идеального. Подчеркнем еще раз, что такая типологизация текстов стала возможной не только благодаря выявлению преобладающих в них эмоциональ-

но-смысловых доминант, но и пониманию их психопатологической природы.

Психолингвистический анализ в целом показал, что каждому типу текста соответствует определенный тематический набор объектов описания (тем) и определенные сюжетные построения. В рамках каждого типа текста можно выделить семантически довольно ограниченный список предикатов, которыми характеризуются выбранные объекты материального, социального, ментального и эмоционального мира человека. В свою очередь, этим предикатам соответствуют наборы лексических элементов, которые встречаются наиболее часто в текстах одного типа, а в текстах других типов, входя в другие семантические пространства, имеют иные смыслы.

Определенные повторы наблюдаются в семантических и фонетических структурах элементов ономастического пространства некоторых типов текстов (иными словами, есть закономерность в использовании имен собственных). Различными оказываются не только синтаксические и стилистические особенности строения типов текстов, но и их ритм.

Тем самым, каждый тип текста (из выделенных нами) обладает своей структурной, семантической и языковой системностью. <...>

Нами были выделены типы текстов, которые получили следующие названия: «светлый», «активный», «темный», «печальный», «веселый», «красивый», «сложный».

Положенный в основу построения типологии принцип определения эмоционально-смысловой доминанты позволяет достаточно однозначно отнести тот или иной текст к определенному классу. При этом речь идет не только об исследователе или о людях, обученных выявлять эмоционально-смысловую доминанту в тексте, а о том, что семантические и стилистические особенности текста могут быть настолько очевидны, что, оказывая воздействие на читателя, позволяют и ему самостоятельно атрибутировать текст.

Следует, однако, сделать ряд оговорок. Во-первых, типология не является всеобъемлющей — имеется большое количество текстов, не вписывающихся в нее. Это связано с рядом моментов. Один из них обусловлен спецификой лежащего в основе типологии пси-

хиатрического подхода, который не охватывает и не может охватить все многообразие типов личности. Другой связан с возможностью дальнейшей детализации и углубления типологии (некоторые типы текста еще предстоит описать).

Во-вторых, значительная часть текстов (в особенности так называемых высокохудожественных) может нести в себе несколько доминант. Наблюдения показывают, что здесь также существуют закономерности сочетания доминант, которые имеются в «чистом» виде в других текстах. Мы будем именовать такие тексты «смешанными» и выделим их в особую группу.

Эмоционально-смысловая доминанта является, на наш взгляд, основанием для достаточно строгой и в то же время вполне операциональной типологизации художественных текстов (Белянин, 2000, с. 59 – 61).

...Модальность оказывается категорией, присущей языку в действии, т. е. речи, и поэтому является самой сущностью коммуникативного процесса. <...>

Введение субъективно-модального значения в общую категорию модальности представляется важным этапом в расширении рамок грамматического анализа предложения и служит мостиком, переброшенным от предложения к высказыванию и к тексту. Представляется целесообразным разделить субъективно-оценочную модальность на фразовую и текстовую. Если фразовая модальность выражается грамматическими или лексическими средствами, то текстовая, кроме этих средств, применяемых особым образом, реализуется в характеристике героев, в своеобразном распределении предикативных и релятивных отрезков высказывания, в предложениях, в умозаключениях, в актуализации отдельных частей текста и в ряде других средств.

В разных типах текстов модальность проявляется с разной степенью очевидности. Текстовая модальность особенно рельефно выступает в поэтических произведениях. Субъективно-оценочная характеристика предмета мысли в таких текстах главенствует. Не будет преувеличением сказать, что поэтические тексты насквозь модальны, причем модальность не является только суммой модальных элементов, разбросанных по отдельным предложениям-высказываниям. <...>

Другое дело модальность в научных текстах. Бесстрастность, логичность, аргументированность — типичные качества научных текстов — обычно не оставляют места субъективно-оценочной модальности. Поэтому в таких текстах модальность можно определить как нулевую. <...>

В передовых и публицистических статьях газеты текстовая модальность выступает также весьма отчетливо.

Текстовая модальность выявляется тогда, когда читатель в состоянии составить себе представление о каком-то тематическом поле, т. е. о группе эпитетов, сравнений, описательных оборотов, косвенных характеристик, объединенных одной доминантой и разбросанных по всему тексту или же по его законченной части <...> Субъективно-оценочная модальность не проявляется в одноразовом употреблении какого-либо средства. Эпитеты, сравнения, определения, детали группируются, образуя магнитное поле, в котором энергией текста эти детали обретают синонимичные значения. <...>

Краткое описание модальности текста показывает, что эта категория в применении к единицам, выходящим за пределы предложения, кардинально меняет свое назначение даже в плане субъективно-оценочного характера. Из двух видов модальности — объективной и субъективной — первая вообще не свойственна художественному тексту. Более того, объективно-модальное значение чаще всего ограничивается только предложением. Ведь отношение реальность/ирреальность в художественных текстах вообще снимается, поскольку художественные произведения дают только изображенную реальность. Эти произведения — плод воображения писателя, поэта, драматурга. <...>

Особую трудность представляет собой кристаллизация категории текстовой модальности в художественной прозе, потому что текстовая модальность расплывается в массе оценок отдельных элементов текста, и фразовая модальность в какой-то степени затемняет текстовую. Создавая воображаемый мир, художник слова не может быть беспристрастен к этому миру. Представляя его как реальный, он в зависимости от своего метода художественной изобразительности либо

прямо, либо косвенно выражает свое отношение к изображаемому. Нередко литературоведы находят возможным определять это отношение, не пользуясь данными лингвистического анализа произведения, а только по литературным источникам, таким, как факты биографии писателя, его письма, дневники и пр., а среди лингвистов до сих пор встречается тенденция держаться принципа — я лингвист, и поэтому все литературоведческое мне чуждо. Я старался показать, что рассмотрение такой текстовой категории, как текстовая субъективная модальность, должно объединить усилия литературоведов и лингвистов.

Методы и приемы литературоведческого и лингвистического анализов тесно взаимодействуют в определении текстовой модальности. Текстология, которая до сих пор принадлежала литературоведению, должна быть областью, где та и другая науки могут успешно дополнять друг друга (Белянин, 1981, с. 113 — 119).

В художественном тексте сосуществуют различные эмотивные смыслы, что порождает богатство эмотивного содержания текста, его эмоциональное многоголосие, полифонизм эмоциональных тонов, отражающих сложную картину мира чувств, создаваемого автором. Текстовые эмотивные смыслы не только передают представление автора о мире чувств человека, но и выражают отношение автора к этому миру, оценивают его с позиций автора, и в то же время они явно прагматичны, направлены на эмоциональное заражение читателя, обладают большой иррадиирующей 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 минимально развернутых (словосочетание, предложение) до максимально развернутых (фрагмент текста, текст). Вследствие этого с учетом формы воплощения диктальных эмотивных смыслов в тексте разграничиваются *фразовые, фрагментные и общетекстовые* смыслы. Дальнейшая их дифференциация связана с учетом типа повествования и композиционных речевых форм фрагментов: описательные эмотивные смыслы, повествовательные эмотивные смыслы, эмотивные рассуждения, эмотивный диалог, различные эмотивные конструкции с чужой речью.

Эмотивные смыслы, включенные в структуру образа персонажа, функционально подразделяются на *интерпретационные* (характерологические и изобразительно-жестовые) и *эмоционально-оценочные* смыслы. Первые интерпретируют с позиции автора эмоциональное состояние персонажа и проявление этого состояния во внешности, жестах, поведении, речи;

вторые являются средством эмоциональной оценки персонажа и с позиций автора, и с позиций других персонажей.

Вся совокупность диктальных эмотивных смыслов, различных по форме воплощения в тексте и по выполняемой функции, представляет собой парадигму диктальных эмотивных смыслов вариантного типа.

Художественный текст создает картинно-образный облик мира эмоций, конкретизированный в образах персонажей. Микромир души человека на его страницах предстает в целостности и уникальности, сложности и динамизме. Психологи выделяют категорию общего чувства (смешанного чувства, по терминологии Л. С. Выготского), под которым подразумевается сложность эмоционального состояния человека в определенный временной отрезок. Искусство имеет дело именно с подобными смешанными чувствами. Сколько людей, столько и уникальных эмоциональных миров, а искусство и призвано познавать и отображать эти индивидуальные миры.

Эмотивные смыслы, характерные для образа автора, по своей природе интенциональны. Это внутренние, запрограммированные автором смыслы, выражающие его эмотивные интенции. Подобные эмоционально-оценочные смыслы, идущие от автора, так же, как и диктальные, семантически и функционально неоднородны и проявляются в тексте разнообразно. Можно говорить о локальных, эпизодических оценках, существующих в тексте в виде вставных вкраплений, дополнительных включений, которые выражаются отдельными эмотивными лексемами, обычно наречиями, прилагательными, интенсификаторами. Можно говорить и о генерализованных способах выражения эмоционально-оценочных авторских смыслов в форме развернутых контекстов.

Экспрессивные контексты-«всплески» фиксируют в концентрированном виде и выражают в наиболее яркой форме субъективно-модальные значения динамично, 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.

Экстенсиональные эмотивные смыслы — это надтекстовые эмотивные смыслы, направленные на читателя и заражающие его определенными эмоциями, которые затем сам читатель по закону обратной связи приписывает содержанию текста. Эти эмотивные смыслы трудноуловимы, индивидуальны и в связи с этим анализировать их чрезвычайно сложно. В порождении этих смыслов участвуют текстовые фрагменты, насыщенные эмотивной информацией, воплощающие эмоциогенные ситуации.

Если в области лексической семантики соотношение денотативного и коннотативного значений давно рассмотрено в пользу первого (денотация — основа категориально-лексической семантики), то в области текстовой семантики вопрос соотношения диктальных и модальных смыслов широко не обсуждается и в связи с этим не решен окончательно.

Диктальные эмотивные смыслы составляют денотативный макрокомпонент эмотивного содержания текста, интенциональные и экстенсиональные — 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 соотношенности 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. (Бабенко, 2000, с. 214 – 218).

Упражнение 103. Определите эмоциональную тональность цикла стихотворений А. Блока «Пляски смерти» (см. упражнение 94) и каждого стихотворения в отдельности. Проведите психолингвистический эксперимент с целью выявления ключевой эстетизируемой эмоции цикла и его эмоционально-смысловой доминанты.

Упражнение 104. Прочитайте рассказ В. М. Шукшина «Горе». Обратите внимание на языковые средства, участвующие в формировании эмоционально-оценочной позиции автора. Какую роль в выражении эмоционально-оценочной позиции автора и в формировании эмоциональной тональности играет пейзаж? Найдите в этом рассказе лексику, выражающую отношение автора к персонажам. Какую авторскую оценку выражает стилистически окрашенная лексика в речи деда Нечая? Найдите в рассказе лирические отступления, содержащие эмоционально-оценочные рассуждения. Покажите роль речевого портрета персонажа как средства выражения оценочной позиции автора.

Бывает летом пора: полынь пахнет так, что сдуреть можно. Особенно почему-то ночами. Луна светит, тихо...

Неспокойно на душе, томительно. И думается в такие огромные, светлые, ядовитые ночи вольно, дерзко, сладко. Это даже — не думается, что-то другое: чудится, ждётся, что ли. Притаишься где-нибудь на задах огорода, в лопухах, — сердце замирает от необъяснимой, тайной радости. Жалко, мало у нас в жизни таких ночей. Они помнятся.

Одна такая ночь запомнилась мне на всю жизнь.

Было мне лет двенадцать. Сидел я в огороде, обхватив руками колени, упорно, до слез смотрел на луну. Вдруг услышал: кто-то невдалеке тихо плачет. Я оглянулся и увидел старика Нечая, соседа нашего. Это он шел, маленький, худой, в длинной холщовой рубаше. Плакал и что-то бормотал неразборчиво.

У дедушки Нечаева три дня назад умерла жена, тихая, безответная старушка. Жили они вдвоем, дети разъехались. Старушка Нечаева, бабка Нечаиха, жила незаметно и умерла незаметно. Узнали поутру: «Нечаиха-то... гляди-ко, сердешная», — сказали люди. Вырыли могилку, опустили бабку Нечаиху, зарыли — и все. Я забыл сейчас, как она выглядела. Ходила по ограде, созывала кур: «Цып-цып-цып». Ни с кем не ругалась, не заполошничала по деревне. Была — и нету, ушла.

...Узнал я в ту светлую, хорошую ночь, как тяжело бывает одинокому человеку. Даже когда так прекрасно вокруг, и такая теплая, родная земля, и совсем не страшно на ней.

Я притаился.

Длинная, ниже колен, рубаша старика ослепительно белела под луной. Он шел медленно, вытирал широким рукавом глаза. Мне его было хорошо видно. Он шел неподалеку.

— Ничо... счас маленько уймусь... мирно побеседуем, — тихо говорил старик и все не мог унять слезы. — Третий день маюсь — не знаю, куда себя деть. Руки опустились... хоть што делай.

Помаленьку он успокоился.

— Шибко горько, Парасковья: пошто напоследок-то ничо не сказала? Обиду, што ль, затаила какую? Сказала бы — и то легче. А то — думай теперь... Охо-хо... — Помолчал, — Ну, обмыли тебя, нарядили — все, как у добрых людей. Кум Сергей гроб сколотил. По-

плакали. Народу, правда, не шибко много было. Кутью варили. А положили тебя с краешку возле Дадовны. Место хорошее, сухое. Я и себе там приглядел. Не знаю вот, што теперь одному-то делать? Может, уж заколотить избенку да к Петьке уехать?... Опасно: он сам ничо бы, да бабенка-то у его... сама знаешь: и сказать не скажет, а кусок в горле застрянет. Вот беда-то!.. Чего посоветуешь?

Молчание.

Я струсил. Я ждал, вот-вот заговорит бабка Нечайиха своим ласковым, терпеливым голосом.

— Вот гадаю, — продолжал дед Нечай, — куда приткнуться? Прямо хошь петлю накидывай. А это вчерашней ночью задремнул маленько, вижу; ты вроде идешь по ограде, яички в сите несешь. Я пригляделся, а это не яички, а цыпляты живые, маленькие ишо. И ты вроде начала их по одному исть. Ешь да ишо прихваливаешь... Страсть господня! Проснулся... Хотел тебя разбудить, а забыл, что тебя — нету. Парасковьюшка... язви ты в душу!.. — Дед Нечай опять заплакал. Громко. Меня мороз по коже продрал — завыл как-то, как-то застонал протяжно: — Э-э-э... у-у... Ушла?... А не подумала: куда я теперь? Хошь бы сказала: я бы доктора из города привез... вылечиваются люди. А то ни слова, ни полслова — вытянулась! Так и я сумею... — Нечай выморкался, вытер слезы, вздохнул. — Чижало там, Парасковьюшка? Охота, поди, сюда? Сنيшься-то. Снись хошь почаще — только нормально. А то цыпляты какие-то... — черт-те чего. А тут... — Нечай говорил шепотом, я половину не расслышал. — Грешным делом хотел уж... А чего? Бывает, закапывают, я слышал. Закопали бабу в Краюшкино... стонала. Выкопали... Эти две ночи ходил, слушал: вроде тихо. А то уж хотел... Сон, говорят, наваливается какой-то страшный — и все думают, што помер человек, а он не помер, а — сонный...

Тут мне совсем жутко стало. Я ползком-ползком — да из огорода. Прибежал к деду своему, рассказал все. Дед оделся, и мы пошли с ним на зады.

— Он сам с собой или вроде как с ней разговаривает? — расспрашивал дед.

— С ей. Советуется, как теперь быть...

— Тронется ишо, козел старый. Правда пойдет выкопает. Может, пьяный?

— Нет, он пьяный поет и про Бога рассказывает. — Я знал это.

Нечай, заслышав наши шаги, замолчал.

— Кто тут? — строго спросил дед. Нечай долго не отвечал.

— Кто здесь, я спрашиваю?

— А чего тебе?

— Ты, Нечай?

— Но...

Мы подошли. Дедушка Нечай сидел, по-татарски скрестив ноги, смотрел снизу на нас — был очень недоволен.

— А ишо кто тут был?

— Иде?

— Тут... Я слышал, ты с кем-то разговаривал.

— Не твое дело.

— Я вот счас возьму палку хорошую и погоню домой, чтоб бежал и не оглядывался. Старый человек, а с ума сходишь... Не стыдно?

— Я говорю с ей и никому не мешаю.

— С кем говоришь? Нету ее, не с кем говорить! Помер человек — в земле.

— Она разговаривает со мной, я слышу, — упрямился Нечай. — И нечего нам мешать. Ходют тут, подслушивают...

— Ну-ка, пошли. — Дед легко поднял Нечая с земли. — Пойдем ко мне, у меня бутылка самогонки есть, счас выпьем — полегчает.

Дедушка Нечай не противился.

— Чижало, кум, — силов нету. — Он шел впереди, спотыкался и все вытирал рукавом слезы. Я смотрел сзади на него, маленького, убитого горем, и тоже плакал — неслышно, чтоб дед подзатыльника не дал. Жалко было дедушку Нечая.

— А кому легко? — успокаивал дед. — Кому же легко родного человека в землю зарывать? Дак если бы все ложились с ими рядом от горя, што было бы? Мне уж теперь сколько раз надо бы ложиться? Терпи. Крепись и терпи.

— Жалко.

— Конечно, жалко... кто говорит. Но вить ничем теперь не поможешь. Изведешься, и все. И сам ноги протянешь. Терпи.

— Вроде соображаю, а... запеклось вот здесь все — ничем не размочишь. Уж пробовал — пил: не берет.

— Возьмет. Петька-то чего не приехал? Ну, тем вроде далеко, а этот-то?..

— В командировку уехал. Ох, чижало, кум!.. Сроду не думал...

— Мы всегда так: живет человек — вроде так и надо. А помрет — жалко. Но с ума от горя сходить — это тоже. Дурость.

Не было для меня в эту минуту ни ясной, тихой ночи, ни мыслей никаких, и радость непонятная, светлая умерла. Горе маленького старика заслонило прекрасный мир. Только помню: все так же резко, горько пахло полынью.

Дед оставил Нечая у нас. Они легли на полу, накрылись тулупом.

— Я тебе одну историю расскажу, — негромко стал рассказывать мой дед. — Ты вот не воевал — не знаешь, как там было... Там, брат... похуже дела были. Вот какая история: я санитаром служил, раненых в тыл отвозили. Едем раз. А «студебеккер» наш битком набитый. Стонают, просят потише... А шофер, Миколай Игринев, годок мне, и так уж старается поровней ехать, медлить шибко тоже нельзя: отступаем. Ну, подъезжаем к одному развилку, впереди легковуха. Офицер машет: стой, мол. А у нас приказ строго-настрого: не останавливаться, хоть сам черт с рогами останавливай. Оно правильно: там сколько шло их, сердешных, лежат, ждут. Да хоть бы наступали, а то отступаем. Ну, проехали. Легковуха обгоняет нас, офицер поперек дороги — с наганом. Делать нечего, остановились. Оказалось, офицер у их чижалораненый, а им надо в другую сторону. Ну, мы с тем офицером, который наганом-то махал, кое-как втиснули в кузов раненого. Миколай в кабинке сидел: с им там тоже капитан был — совсем тоже плохой, почесть лежал; Миколай-то одной рукой придерживал его, другой рулил. Ну, уместились кое-как. А тот, какого подсадили-то, часует, бедный. Голова в крове, все позасохло. Подумал ишо тогда: не довезем. А парень молодой, лейтенант, только бриться, наверно, начал.

Я голову его на коленки к себе взял — хоть поддержать маленько, да кого там!.. Доехали до госпиталя, стали снимать раненых... — Дед крякнул, помолчал. Закурил, — Миколай тоже стал помогать... Подал я ему лейтенанта-то... «Все, говорю, кончился». А Миколай посмотрел на лейтенанта, в лицо-то... Кхэх... — Опять молчание. Долго молчали.

— Неужто сын? — тихо спросил дед Нечай.

— Сын.

— Ох ты, господи!

— Кхм... — Мой дед швыркнул носом. Затянулся в частую раз пять подряд.

— А потом-то што?

— Схоронили... Командир Миколаю отпуск на неделю домой дал. Ездил. А жене не сказал, што сына схоронил. Документы да ордена спрятал, пожил неделю и уехал.

— Пошто не сказал-то?

— Скажи. Так хоть какая-то надежда есть — без вести и без вести, а так... совсем. Не мог сказать. Сколько раз, говорит, хотел и не мог.

— Господи, господи, — опять вздохнул дед Нечай. — Сам-то хоть живой остался?

— Микола? Не знаю, нас раскидало потом по разным местам... Вот такая история. Сына! — легко сказать. Да молодого такого...

Старики замолчали.

В окна все лился и лился мертвый торжественный свет луны. Сияет!.. Радость ли, горе ли тут — сияет!

Упражнение 105. Прочитайте стихотворение Ф. И. Тютчева «Памяти В. А. Жуковского». Выявите в данном стихотворении лексику оценочного характера. Как связаны с раскрытием основной темы и выражением авторской позиции образные средства (эпитеты, сравнения, метафоры), используемые автором в данном стихотворении? Как соотносится набор ключевых слов с лексикой эмоционально-оценочного отношения? Какую роль играют восклицательные и вопросительные предложения, а также предложения с многоточиями в формировании интонации стихотворения и выражении авторской позиции? Какова эмоциональная тональность данного стихотворения и использованием каких языковых средств и стилистических приемов она порождается?

1

Я видел вечер твой. Он был прекрасен!
В последний раз прощаясь с тобой,
Я любовался им: и тих, и ясен,
И весь насквозь проникнут теплотой...
О, как они и грели и сияли —
Твои, поэт, прощальные лучи...
А между тем заметно выступали
Уж звезды первые в его ночи...

2

В нем не было ни лжи, ни раздвоенья —
Он все в себе мирил и совмещал.
С каким радушием благоволения
Он были мне Омировы читал...
Цветущие и радужные были
Младенческих первоначальных лет...
А звезды между тем на них сводили
Таинственный и сумрачный свой свет...

3

Поистине, как голубь, чист и цел
Он духом был; хоть мудрости змииной
Не презирал, понять ее умел,
Но веял в нем дух чисто голубиный.
И этою духовной чистотою
Он возмужал, окреп и просветлел.
Душа его возвысилась до строю:
Он стройно жил, он стройно пел...

4

И этот-то души высокий строй,
Создавший жизнь его, проникший лиру,
Как лучший плод, как лучший подвиг свой,
Он завещал взволнованному миру...
Поймет ли мир, оценит ли его?
Достойны ль мы священного залога?
Иль не про нас сказало божество:
«Лишь сердцем чистые, те узрят Бога!»

Конец июня 1852

Упражнение 106. Прочитайте стихотворение А. Фета «Какая грусть!...» и обратите внимание на лексические и синтаксические средства выражения авторского отношения к изображаемому. Выделите основные лексические тематические группы слов, раскрывающие основную тему стихотворения и создающие индивидуально-авторскую картину мира. Какая лексика характеризует и оценивает мир реальный и мир духовный? Как соотносится в стихотворении пейзаж с внутренним состоянием лирического субъекта? Выявите эстетизируемые метафоры данного стихотворения, формирующие образное представление внутреннего эмоционального состояния лирического субъекта.

Какая грусть! Конец аллеи
Опять с утра исчез в пыли,
Опять серебряные змеи
Через сугробы поползли.

На небе ни клочка лазури,
В степи все гладко, все бело,
Один лишь ворон против бури
Крылами машет тяжело.

И на душе не рассветает,
В ней тот же холод, что кругом,
Лениво дума засыпает
Над умирающим трудом.

А все надежда в сердце тлеет,
Что, может быть, хоть невзначай,
Опять душа помолодеет,
Опять родной увидит край,

Где бури пролетают мимо,
Где дума страстная чиста,—
И посвященным только зримо
Цветет весна и красота.

Начало 1862

Упражнение 107. Найдите в поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя лирические отступления, создающие образ автора.

Упражнение 108. Найдите в тексте романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» портретные характеристики основных персонажей, раскрывающие их внутренний психологический мир.

Упражнение 109. Прочитайте рассказ А. Платонова «Неизвестный цветок (сказка-быль)» и обратите внимание на средства репрезентации эмотивных смыслов в структуре образов персонажей, на средства создания их психологических портретов. Найдите в сказке А. Платонова два различных психологических портрета. Какую роль играет олицетворение в создании образа цветка в сказке? Выявите лексику, передающую эмоциональное состояние ее персонажей, определите доминантные эмотивные смыслы. Приведите примеры фразовых, фрагментных и текстовых эмотивных смыслов в структуре образов персонажей. Найдите в данном рассказе интерпретационно-характеризующие эмотивные смыслы в структуре образов персонажей. Покажите динамику психологии персонажей. Выявите метафорические средства, участвующие в образном представлении эмоций.

Жил на свете маленький цветок. Никто и не знал, что он есть на земле. Он рос один на пустыре; коровы и козы не ходили туда, и дети из пионерского лагеря там никогда не играли. На пустыре трава не росла, а лежали одни старые серые камни, и меж ними была сухая мертвая глина. Лишь один ветер гулял по пустырю; как дедушка-сеятель, ветер носил семена и сеял их всюду — и в черную влажную землю, и на голый каменный пустырь. В черной доброй земле из семян рождались цветы и травы, а в камне и глине семена умирали.

А однажды упало из ветра одно семечко, и приютилось оно в ямке меж камнем и глиной. Долго томилось это семечко, а потом напиталось росой, распалось, выпустило из себя тонкие волоски корешка, впилося ими в камень и в глину и стало расти.

Так начал жить на свете тот маленький цветок. Нечем было ему питаться в камне и в глине; капли дождя, упавшие с неба, сходили по верху земли и не проникали до его корня, а цветок все жил и жил и рос помаленьку выше. Он поднимал листья против ветра,

и ветер утихал возле цветка; из ветра упали на глину пылинки, что принес ветер с черной тучной земли; и в тех пылинках находилась пища цветку, но пылинки были сухие. Чтобы смочить их, цветок всю ночь сторожил росу и собирал ее по каплям на свои листья. А когда листья тяжелели от росы, цветок опускал их, и роса падала вниз; она увлажняла черные земляные пылинки, что принес ветер, и разъедала мертвую глину.

Днем цветок сторожил ветер, а ночью росу. Он трудился день и ночь, чтобы жить и не умереть. Он вырастил свои листья большими, чтобы они могли останавливать ветер и собирать росу. Однако трудно было цветку питаться из одних пылинок, что сыпали из ветра, и еще собирать для них росу. Но он нуждался в жизни и преодолевал терпением свою боль от голода и усталости. Лишь один раз в сутки цветок радовался: когда первый луч утреннего солнца касался его утомленных листьев.

Если же ветер подолгу не приходил на пустырь, плохо тогда становилось маленькому цветку, и уже не хватало у него силы жить и расти.

Цветок, однако, не хотел жить печально; поэтому, когда ему бывало совсем горестно, он дремал. Все же он постоянно старался расти, если даже корни его глодали голый камень и сухую глину. В такое время листья его не могли напиться полной силой и стать зелеными: одна жилка у них была синяя, другая красная, третья голубая или золотого цвета. Это случалось оттого, что цветку не доставало еды, и мученье его обозначалось в листьях разными цветами. Сам цветок, однако, этого не знал: он ведь был слепой и не видел себя, какой он есть.

В середине лета цветок распустил венчик вверх. До этого он был похож на травку, а теперь стал настоящим цветком. Венчик у него был составлен из лепестков простого светлого цвета, ясного и сильного, как у звезды. И, как звезда, он светился живым мерцающим огнем, и его видно было даже в темную ночь. А когда ветер приходил на пустырь, он всегда касался цветка и уносил его запах с собою.

И вот шла однажды поутру девочка Даша мимо того пустыря. Она жила с подругами в пионерском лагере, а нынче утром проснулась и заскукала по матери. Она

написала матери письмо и понесла письмо на станцию, чтобы оно скорее дошло. По дороге Даша целовала конверт с письмом и завидовала ему, что он увидит мать скорее, чем она.

На краю пустыря Даша почувствовала благоухание. Она поглядела вокруг. Вблизи никаких цветов не было, по тропинке росла одна маленькая травка, а пустырь был вовсе голый; но ветер шел с пустыря и приносил оттуда тихий запах, как зовущий голос маленькой неизвестной жизни. Даша вспомнила одну сказку, ее давно рассказывала ей мать. Мать говорила о цветке, который все грустил по своей матери — розе, но плакать он не мог, и только в благоухании проходила его грусть.

«Может, это цветок скучает там по своей матери, как я», — подумала Даша.

Она пошла в пустырь и увидела около камня тот маленький цветок. Даша никогда еще не видела такого цветка — ни в поле, ни в лесу, ни в книге на картинке, ни в ботаническом саду, нигде. Она села на землю возле цветка и спросила его:

— Отчего ты такой?

— Не знаю, — ответил цветок.

— А отчего ты на других непохожий?

Цветок опять не знал, что сказать. Но он впервые так близко слышал голос человека, впервые кто-то смотрел на него, и он не хотел обидеть Дашу молчанием.

— Оттого, что мне трудно, — ответил цветок.

— А как тебя зовут? — спросила Даша.

— Меня никто не зовет, — сказал маленький цветок, — я один живу.

Даша осмотрелась в пустыре.

— Тут камень, тут глина! — сказала она. — Как же ты один живешь, как же ты из глины вырос и не умер, маленький такой?

— Не знаю, — ответил цветок.

Даша склонилась к нему и поцеловала его в светящуюся головку.

На другой день в гости к маленькому цветку пришли все пионеры. Даша привела их, но еще задолго, не доходя до пустыря, она велела всем вдохнуть и сказала:

— Слышите, как хорошо пахнет. Это он так дышит.

Пионеры долго стояли вокруг маленького цветка и любовались им, как героем. Потом они обошли весь

пустырь, измерили его шагами и сосчитали, сколько нужно привезти тачек с навозом и золою, чтобы удобрить мертвую глину.

Они хотели, чтобы и на пустыре земля стала доброй. Тогда и маленький цветок, неизвестный по имени, отдохнет, а из семян его вырастут и не погибнут прекрасные дети, самые лучшие, сияющие светом цветы, которых нету нигде.

Четыре дня работали пионеры, удобряя землю на пустыре. А после того они ходили путешествовать в другие поля и леса и больше на пустырь не приходили. Только Даша пришла однажды, чтобы проститься с маленьким цветком. Лето уже кончалось, пионерам нужно было уезжать домой, и они уехали.

А на другое лето Даша опять приехала в тот же пионерский лагерь. Всю долгую зиму она помнила о маленьком, неизвестном по имени цветке. И она тотчас пошла на пустырь, чтобы проведать его.

Даша увидела, что пустырь теперь стал другой, он зарос теперь травами и цветами, и над ним летали птицы и бабочки. От цветов шло благоухание, такое же, как от того маленького цветка-труженика.

Однако прошлогоднего цветка, жившего меж камнем и глиной, уже не было. Должно быть, он умер в минувшую осень. Новые цветы были тоже хорошие; они были только немного хуже, чем тот первый цветок. И Даше стало грустно, что нету прежнего цветка. Она пошла обратно и вдруг остановилась. Меж двумя тесными камнями вырос новый цветок — такой же точно, как тот старый цветок, только немного лучше его и еще прекраснее. Цветок этот рос из середины стеснившихся камней; он был живой и терпеливый, как его отец, и еще сильнее отца, потому что он жил в камне.

Даше показалось, что цветок тянется к ней, что он зовет ее к себе безмолвным голосом своего благоухания.

Упражнение 110. Прочитайте стихотворение Н. Заболоцкого «Прохожий» и обратите внимание на роль лексики в раскрытии внутреннего мира персонажа. Выявите функцию лексики внешней характеристики персонажа в раскрытии его психологической сущности. Какими образными средствами передается внутреннее состояние персонажа стихотворения? Какую роль играет заглавие в раскрытии

психологического портрета персонажа? Каково значение последней строфы стихотворения в выражении его общего философско-психологического смысла?

Исполнен душевной тревоги,
В треухе, с солдатским мешком,
По шпалам железной дороги
Шагает он ночью пешком.
Уж поздно. На станцию Нара
Ушел предпоследний состав.
Луна из-за края амбара
Сияет, над кровлями встав.
Свернув в направлении к мосту,
Он входит в весеннюю глушь,
Где сосны, склоняясь к погосту,
Стоят, словно скопища душ.
Тут летчик у края аллеи
Покоится в ворохе лент,
И мертвый пропеллер, белея,
Венчает его монумент.
И в темном чертоге вселенной,
Над сонною этой листвою
Встает тот нежданно мгновенный,
Пронзающий душу покой,
Тот дивный покой, пред которым,
Волнуясь и вечно спеша,
Смолкает с опущенным взором
Живая людская душа.
И в легком шуршании почек.
И в медленном шуме ветвей
Невидимый юноша-летчик
О чем-то беседует с ней.
А тело бредет по дороге,
Шагая сквозь тысячи бед,
И горе его, и тревоги
Бегут, как собаки, вослед.

1948

Упражнение 111. Прочитайте стихотворение Н. Заболоцкого «Городок». Выявите средства создания психологического портрета Маруси и покажите их принципиальное

отличие от средств создания психологического портрета Прохожего. Каковы функции внутреннего диалога и внутреннего монолога в формировании эмотивной семантики данного стихотворения? Какова роль рассуждений, описаний, восклицаний и других средств в выражении эмоционально-оценочной позиции автора?

Целый день стирает прачка,
Муж пошел за водкой.
На крыльце сидит собачка
С маленькой бородкой.
Целый день она таращит
Умные глазенки,
Если дома кто заплачет —
Заскулит в сторонке.
А кому сегодня плакать
В городе Тарусе?
Есть кому в Тарусе плакать —
Девочке Марусе.
Опротивели Марусе
Петухи да гуси.
Сколько ходит их в Тарусе,
Господи Иисусе!
«Вот бы мне такие перья
Да такие крылья!
Улетела б прямо в дверь я,
Бросилась в ковыль я!
Чтоб глаза мои на свете
Больше не глядели,
Петухи да гуси эти
Больше не гадали!»
Ой, как худо жить Марусе
В городе Тарусе!
Петухи одни да гуси,
Господи Иисусе!

1958

Упражнение 112. Найдите в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» внутренние монологи А. Болконского и Пьера Безухова и опишите психологическое состояние героев. Сопоставьте интеллектуально-психологическое состояние этих персонажей и средства их создания.

Упражнение 113. Найдите в этом же романе внутренний и внешний монологи Н. Ростовой, выявите их речевые особенности и функции в создании ее психологического портрета.

Упражнение 114. Прочитайте преамбулу к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Подумайте и определите функционально-смысловые типы речи, используемые автором в данном текстовом фрагменте, и покажите их роль в раскрытии психологического содержания романа. Найдите элементы внутреннего монолога, внутреннего диалога в данном текстовом фрагменте, покажите их функции в порождении текстовой эмоциональной тональности и в формировании прагматической семантики. Какими средствами достигается регулятивность данного текстового фрагмента и как она связана с его эмотивной семантикой? Сравните языковые средства психологического анализа образов Бэлы, княжны Мери и Веры.

Во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь; оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критики. Но обыкновенно читателям дела нет до нравственной цели и до журнальных нападок, и потому они не читают предисловий. А жаль, что это так, особенно у нас. Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравов учения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места; что современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое и тем не менее смертельное, которое, под одеждою лести, наносит неотразимый и верный удар. Наша публика похожа на провинциала, который, подслушав разговор двух дипломатов, принадлежащих к враждебным дворам, остался бы уверен, что каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной, нежнейшей дружбы.

Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов. Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого

безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка! Но, видно, Русь так уж сотворена, что все в ней обновляется, кроме подобных нелепостей. Самая волшебная из волшебных сказок у нас едва ли избегнет упрека в покушении на оскорбление личности!

Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина? Если вы любовались вымыслами гораздо более ужасными и уродливыми, отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады? Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..

Вы скажете, что нравственность от этого не выигрывает? Извините. Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!

Упражнение 115. Сравните языковые средства психологического анализа образов Бэлы, княжны Мери и Веры.

Упражнение 116. Какую роль играют преамбула и предисловия к главам в создании психологического портрета образа повествователя?

Упражнение 117. Вспомните литературно-художественные произведения, названия которых являются психоло-

гической характеристикой персонажа (например, «Фаталист», «Чудик», «Живой труп», «Недоросль»).

Упражнение 118. Прочитайте рассказ М. Зощенко «Баня» и обратите внимание на различные способы передачи чужой речи. Найдите в тексте рассказа различные формы чужой речи (диалог, монолог, внутренняя речь) и покажите их роль в раскрытии психологического портрета персонажа. Приведите примеры интерпретационных изобразительно-жестовых эмотивных смыслов в структуре образов персонажей. Найдите в речи персонажей выражение эмоционально-оценочных смыслов (эмотивно-оценочные рефлексивы и эмотивно-оценочные регулятивы).

Говорят, граждане, в Америке бани очень отличные.

Туда, например, гражданин придет, скинет белье в особый ящик и пойдет себе мыться. Беспокоиться даже не будет — мол, кража или пропажа, номерка даже не возьмет.

Ну, может, иной беспокойный американец и скажет банщику:

— Гут бай, дескать, присмотри. Только и всего.

Помоется этот американец, назад придет, а ему чистое белье подают — стираное и глаженое. Портянки небось белее снега. Подштанники зашиты, залатаны. Житьишко!

А у нас бани тоже ничего. Но хуже. Хотя тоже мыться можно.

У нас только с номерками беда. Прошлую субботу я пошел в баню (не ехать же, думаю, в Америку), — дают два номерка. Один за белье, другой за пальто с шапкой.

А голому человеку куда номерки деть? Прямо сказать — некуда. Карманов нету. Кругом — живот да ноги. Грех один с номерками. К бороде не привяжешь.

Ну, привязал я к ногам по номерку, чтоб не враз потерять. Вошел в баню.

Номерки теперича по ногам хлопают. Ходить скучно. А ходить надо. Потому шайку надо. Без шайки какое ж мытье? Грех один.

Ищу шайку. Гляжу, один гражданин в трех шайках моется. В одной стоит, в другой башку мылит, а третью левой рукой придерживает, чтоб не сперли.

Потянул я третью шайку, хотел, между прочим, ее себе взять, а гражданин не выпускает.

— Ты что ж это, говорит, чужие шайки ворует. Как ляпну тебе шайкой между глаз — не зарадуешься. Я говорю:

— Не царский, говорю, режим шайками ляпать. Эгоизм, говорю, какой. Надо же, говорю, и другим помыться. Не в театре, говорю.

А он задом повернулся и моется.

«Не стоять же, думаю, над его душой. Теперича, думаю, он нарочно три дня будет мыться».

Пошел дальше.

Через час гляжу, какой-то дядя зазевался, выпустил из рук шайку. За мылом нагнулся или замечтался — не знаю. А только тую шайку я взял себе.

Теперича и шайка есть, а сесть негде. А стоя мыться — какое же мытье? Грех один. Хорошо. Стою стоя, держу шайку в руке, моюсь.

А кругом-то, батюшки-светы, стирка самосильно идет. Один штаны моет, другой подштанники трет, третий еще что-то крутит. Только, скажем, вымылся — опять грязный. Брызжут, дьяволы. И шум такой стоит от стирки — мыться неохота. Не слышишь, куда мыло трешь. Грех один. «Ну их, думаю, в болото. Дома домоюсь». Иду в предбанник. Выдают на номер белье. Гляжу — все мое, штаны не мои.

— Граждане, говорю. На моих тут дырка была. А на этих эвон где.

А банщик говорит:

— Мы, говорит, за дырками не приставлены. Не в театре, говорит.

Хорошо. Надеваю эти штаны, иду за пальтом. Пальто не выдают — номерок требуют. А номерок на ноге забытый. Раздеваться надо. Снял штаны, ищу номерок — нету номерка. Веревка тут, на ноге, а бумажки нет. Смылась бумажка.

Подаю банщику веревку — не хочет.

— По веревке, говорит, не выдаю. Это, говорит, каждый гражданин настрижет веревок — польт не напасешься. Обожди, говорит, когда публика разойдется — выдам, какое останется.

Я говорю:

— Братишечка, а вдруг да дрянь останется? Не в театре же, говорю. Выдай, говорю, по приметам. Один,

говорю, карман рваный, другого нету. Что касаемо пуговиц, то, говорю, верхняя есть, нижних же не предвидится.

Все-таки выдал. И веревки не взял.

Оделся я, вышел на улицу. Вдруг вспомнил: мыло забыл.

Вернулся снова. В пальто не впускают. — Раздевайтесь, говорят. Я говорю:

— Я, граждане, не могу в третий раз раздеваться. Не в театре, говорю. Выдайте тогда хоть стоимость мыла. Не дают.

Не дают — не надо. Пошел без мыла. Конечно, читатель может полюбопытствовать: какая, дескать, это баня? Где она? Адрес?

Какая баня? Обыкновенная. Которая в гривенник.

Упражнение 119. Прочитайте рассказ М. Зощенко «Аристократка», выявите средства создания психологических портретов его персонажей. Найдите в тексте интерпретационно-характерологические и интерпретационные изобразительно-жестовые эмотивные номинации. Раскройте сущность психологического диалога на примере этого рассказа. Приведите примеры эмоционально-оценочных высказываний персонажей, определите их разновидности (эмотивные рефлексивы и эмотивные регулятивы). Сравните рассказы «Баня» и «Аристократка» и сформулируйте индивидуально-авторские особенности М. Зощенко в создании внутреннего мира персонажей.

Аристократка

Я, братцы мои, не люблю баб, которые в шляпках. Ежели баба в шляпке, ежели чулочки на ней फिल्декосовые, или мопсик у ней на руках, или зуб золотой, то такая аристократка мне и не баба вовсе, а гладкое место.

А в свое время я, конечно, увлекался одной аристократкой. Гулял с ней и в театр водил. В театре-то все и вышло. В театре она и развернула свою идеологию во всем объеме.

А встретился я с ней во дворе дома. На собрании. Гляжу, стоит этакая фря. Чулочки на ней, зуб золоченый.

— Откуда, говорю, ты, гражданка? Из какого номера?

— Я, говорит, из седьмого.

— Пожалуйста, говорю, живите.

И сразу как-то она мне ужасно понравилась. Зачастил я к ней. В седьмой номер. Бывало, приду как лицо официальное. Дескать, как у вас, гражданка, в смысле порчи водопровода и уборной? Действуют?

— Да, отвечает, действуют.

И сама кутается в байковый платок, и ни мур-мур больше. Только глазами стрижет. И зуб во рту блестит. Походил я к ней месяц — привыкла. Стала подробней отвечать. Дескать, действует водопровод, спасибо вам, Григорий Иванович.

Дальше — больше, стали мы с ней по улицам гулять. Выйдем на улицу, а она велит под руку принять. Приму ее под руку и волочусь, что шука. И чего сказать — не знаю, и перед народом совестно.

Ну а раз она мне и говорит:

— Что вы, говорит, меня все по улицам водите? Аж голова закрутилась. Вы бы, говорит, как кавалер и у власти, сводили бы меня, например, в театр.

— Можно, говорю.

И как раз на другой день прислала комячейка билеты в оперу. Один билет я получил, а другой мне Васька-слесарь пожертвовал.

На билеты я не посмотрел, а они разные. Который мой — внизу сидеть, а который Васькин — аж на самой галерке.

Вот мы и пошли. Сели в театр. Она села на мой билет, я — на Васькин. Сажу на верхотурье и ни хрена не вижу. А ежели нагнуться через барьер, то ее вижу. Хотя плохо. Поскучал я, поскучал, вниз сошел. Гляжу — антракт. А она в антракте ходит.

— Здравствуйте, говорю.

— Здравствуйте.

— Интересно, говорю, действует ли тут водопровод?

— Не знаю, говорит.

И сама в буфет. Я за ней. Ходит она по буфету и на стойку смотрит. А на стойке блюдо. На блюде пирожные.

А я этаким гусем, этаким буржуем нерезанным вьюсь вокруг нее и предлагаю:

— Ежели, говорю, вам охота скушать одно пирожное, то не стесняйтесь. Я заплачу.

— Мерси, говорит.

И вдруг подходит развратной походкой к блюду и цоп с кремом и жрет.

Денег у меня — кот наплакал. Самое большое, что на три пирожных. Она кушает, а я с беспокойством по карманам шарю, смотрю рукой, сколько у меня денег. А денег — с гулькин нос.

Съела она с кремом, цоп другое. Я аж крякнул. И молчу. Взяла меня этакая буржуйская стыдливость. Дескать, кавалер, а не при деньгах.

Я хожу вокруг нее, что петух, а она хохочет и на комплименты напрашивается.

Я говорю:

— Не пора ли нам в театр сесть? Звонили, может быть.

А она говорит:

— Нет.

И берет третье.

Я говорю:

— Натощак — не много ли? Может вытошнить.

А она:

— Нет, говорит, мы привыкшие.

И берет четвертое.

Тут ударила мне кровь в голову.

— Ложи, — говорю, — взад!

Она испугалась. Открыла рот. А во рте зуб блестит. А мне будто попала вожжа под хвост. Все равно, думаю, теперь с ней не гулять.

— Ложи, — говорю, — к чертовой матери!

Положила она назад. А я говорю хозяину:

— Сколько с нас за скушанные три пирожные?

А хозяин держится индифферентно — ваньку валяет.

— С вас, — говорит, — за скушанные четыре штуки столько-то.

— Как, — говорю, — за четыре?! Когда четвертое в блюде находится.

— Нету, — отвечает, — хотя оно и в блюде находится, но надкус на ем сделан и пальцем смято.

— Как, — говорю, — надкус, помилуйте! Это ваши смешные фантазии.

А хозяин держится индифферентно — перед рожей руками крутит.

Ну, народ, конечно, собрался. Эксперты.
Одни говорят — надкус сделан, другие — нету.
А я вывернул карманы — всякое, конечно, барахло
на пол вывалилось, — народ хохочет. А мне не смешно.
Я деньги считаю.

Сосчитал деньги — в обрез за четыре штуки. Зря,
мать честная, спорил.

Заплатил. Обращаюсь к даме:

— Докушайте, — говорю, — гражданка. Заплачено.

А дама не двигается. И конфузится докушивать.

А тут какой-то дядя ввязался.

— Давай, — говорит, — я докушаю.

И докушал, сволочь. За мои-то деньги. Сели мы в
театр. Досмотрели оперу. И домой.

А у дома она мне и говорит:

— Довольно свинство с вашей стороны. Которые
без денег — не ездят с дамами.

А я говорю:

— Не в деньгах, гражданка, счастье. Извините за
выражение.

Так мы с ней и разошлись.

Не нравятся мне аристократки.

Упражнение 120. Приведите примеры из романа «Война и мир» деталей портретных описаний, раскрывающих внутренний мир персонажей.

Упражнение 121. Какое значение имеет психологическая деталь в рассказах А. П. Чехова. Приведите примеры.

Упражнение 122. Прочитайте рассказ А. П. Чехова. Определите эмоциональную тональность рассказа. Выявите языковые средства создания иронии в данном рассказе. Составьте список фамилий, употребляющихся в тексте и соотносящихся с названием рассказа. Какую роль они играют в создании эмоциональной тональности рассказа? Найдите примеры однородных членов предложения, участвующих в выражении комического. Какие речевые приемы использует автор, передавая болезненное состояние генерала Буддева в комическом свете?

Лошадиная фамилия

У отставного генерал-майора Буддеева разболелись зубы. Он полоскал рот водкой, коньяком, прикладывал к больному зубу табачную копоть, опий, скипидар, керосин, мазал щеку йодом, в ушах у него была вата, смоченная в спирту, но все это или не помогало, или вызывало тошноту. Приезжал доктор. Он поковырял в зубе, прописал хину, но и это не помогло. На предложение вырвать больной зуб генерал ответил отказом. Все домашние — жена, дети, прислуга, даже поваренок Петька предлагали каждый свое средство. Между прочим и приказчик Буддеева Иван Евсеич пришел к нему и посоветовал полечиться заговором.

— Тут, в нашем уезде, ваше превосходительство, — сказал он, — лет десять назад служил акцизный Яков Васильич. Заговаривал зубы — первый сорт. Бывало, отвернется к окошку, пошепчет, поплюет — и как рукой! Сила ему такая дадена...

— Где же он теперь?

— А после того, как его из акцизных уволили, в Саратове у тещи живет. Теперь только зубами и кормится. Ежели у которого человека заболит зуб, то и идут к нему, помогает... Тамошних, саратовских, на дому у себя пользуется, а ежели которые из других городов, то по телеграфу. Пошлите ему, ваше превосходительство, депешу, что так, мол, вот и так... у раба божьего Алексия зубы болят, прошу выпользовать. А деньги за лечение почтой пошлете.

— Ерунда! Шарлатанство!

— А вы попытайте, ваше превосходительство. До водки очень охотник, живет не с женой, а с немкой, ругатель, но, можно сказать, чудодейственный господин!

— Пошли, Алеша! — взмолилась генеральша. — Ты вот не веришь в заговоры, а я на себе испытала. Хотя ты и не веришь, но отчего не послать? Руки ведь не отваяются от этого.

— Ну, ладно, — согласился Буддеев. — Тут не только что к акцизному, но и к черту депешу пошлешь... Ох! Мочи нет! Ну, где твой акцизный живет? Как к нему писать?

Генерал сел за стол и взял перо в руки.

— Его в Саратове каждая собака знает, — сказал приказчик. — Извольте писать, ваше превосходитель-

ство, в город Саратов, стало быть... Его благородию господину Якову Васильичу... Васильичу...

— Ну?

— Васильичу... Якову Васильичу... а по фамилии... А фамилию вот и забыл!.. Васильичу... Черт... Как же его фамилия? Давеча, как сюда шел, помнил... Позвольте-с...

Иван Евсеич поднял глаза к потолку и зашевелил губами. Буддеев и генеральша ожидали нетерпеливо.

— Ну, что же? Скорей думай!

— Сейчас... Васильичу... Якову Васильичу... Забыл! Такая еще простая фамилия... словно как бы лошадиная... Кобылин? Нет, не Кобылин. Постойте... Жеребцов нешто? Нет, и не Жеребцов. Помню, фамилия лошадиная, а какая — из головы вышибло...

— Жеребятников?

— Никак нет. Постойте... Кобылицын... Кобылятников... Кобелев...

— Это уж собачья, а не лошадиная. Жеребчиков?

— Нет, и не Жеребчиков... Лошадинин... Лошаков... Жеребкин... Все не то!

— Ну, так как же я буду ему писать? Ты подумай!

— Сейчас. Лошадкин... Кобылкин... Коренной...

— Коренников? — спросила генеральша.

— Никак нет. Пристяжкин... Нет, не то! Забыл!

— Так зачем же, черт тебя возьми, с советами лезешь, ежели забыл? — рассердился генерал. — Ступай отсюда вон!

Иван Евсеич медленно вышел, а генерал схватил себя за щеку и заходил по комнатам.

— Ой, батюшки! — вопил он. — Ой, матушки! Ох, света белого не вижу!

Приказчик вышел в сад и, подняв к небу глаза, стал припоминать фамилию акцизного:

— Жеребчиков... Жеребковский... Жеребенко... Нет, не то! Лошадинский... Лошадевич... Жеребкович... Кобылянский...

Немного погодя его позвали к господам.

— Вспомнил? — спросил генерал.

— Никак нет, ваше превосходительство.

— Может быть, Конявский? Лошадников? Нет? И в доме, все наперерыв, стали изобретать фамилии. Перебрали все возрасты, полы и породы лошадей, вспом-

нили гриву, копыта, сбрую... В доме, в саду, в людской и кухне люди ходили из угла в угол и, почесывая лбы, искали фамилию...

Приказчика то и дело требовали в дом.

— Табунов? — спрашивали у него. — Копытин? Жеребовский?

— Никак нет, — отвечал Иван Евсеич и, подняв вверх глаза, продолжал думать вслух. — Коненко... Конченко... Жеребеев... Кобылеев...

— Папа! — кричали из детской. — Тройкин! Уздечкин!

Взбудоражилась вся усадьба. Нетерпеливый, замученный генерал пообещал дать пять рублей тому, кто вспомнит настоящую фамилию, и за Иваном Евсеичем стали ходить целыми толпами...

— Гнедов! — говорили ему. — Рысистый! Лошадицкий!

Но наступил вечер, а фамилия все еще не была найдена. Так и спать легли, не послав телеграммы.

Генерал не спал всю ночь, ходил из угла в угол и стонал... В третьем часу утра он вышел из дому и постучался в окно к приказчику.

— Не Меринов ли? — спросил он плачущим голосом.

— Нет, не Меринов, ваше превосходительство, — ответил Иван Евсеич и виновато вздохнул.

— Да может быть, фамилия не лошадиная, а какая-нибудь другая!

— Истинно слово, ваше превосходительство, лошадиная... Это очень даже отлично помню.

— Экий ты какой, братец, беспамятный... Для меня теперь эта фамилия дороже, кажется, всего на свете. Замучился!

Утром генерал опять послал за доктором.

— Пускай рвет! — решил он. — Нет больше сил терпеть...

Приехал доктор и вырвал больной зуб. Боль утихла тотчас же, и генерал успокоился. Сделав свое дело и получив, что следует, за труд, доктор сел в свою бричку и поехал домой. За воротами в поле он встретил Ивана Евсеича... Приказчик стоял на краю дороги и, глядя сосредоточенно себе под ноги, о чем-то думал. Судя по морщинам, бороздившим его лоб, и по выражению глаз, думы его были напряженны, мучительны...

— Буланов... Чересседельников... — бормотал он. — Засупонин... Лошадский...

— Иван Евсеич! — обратился к нему доктор. — Не могу ли я, голубчик, купить у вас четвертей пять овса? Мне продают наши мужички овес, да уж больно плохой...

Иван Евсеич тупо поглядел на доктора, как-то дико улыбнулся и, не сказав в ответ ни одного слова, всплеснув руками, побежал к усадьбе с такой быстротой, точно за ним гналась бешеная собака.

— Надумал, ваше превосходительство! — закричал он радостно, не своим голосом, влетая в кабинет к генералу. — Надумал, дай бог здоровья доктору! Овсов! Овсов фамилия акцизного! Овсов, ваше превосходительство! Посылайте депешу Овсову!

— Накося! — сказал генерал с презрением и поднес к лицу его два кукиша. — Не нужно мне теперь твоей лошадиной фамилии! Накося!

Упражнение 123. Прочитайте рассказ А. П. Чехова «Горе» и сравните его эмотивную семантику с рассказом В. М. Шукшина (см. упражнение 104). Определите эмоциональную тональность этого рассказа и сравните ее с эмоциональной тональностью рассказа В. М. Шукшина «Горе». Объясните, чем различаются тональности этих произведений, каков набор языковых средств их создания.

Горе

Токарь Григорий Петров, издавна известный за великолепного мастера и в то же время за самого непутевого мужика во всей Галчинской волости, везет свою больную старуху в земскую больницу. Нужно ему проехать верст тридцать, а между тем дорога ужасная, с которой не справиться казенному почтарю, а не то что такому лежебоке, как токарь Григорий. Прямо навстречу бьет резкий, холодный ветер. В воздухе, куда ни взглянешь, кружатся целые облака снежинок, так что не разберешь, идет ли снег с неба, или с земли. За снежным туманом не видно ни поля, ни телеграфных столбов, ни леса, а когда на Григория налетает особенно сильный порыв ветра, тогда не бывает видно даже дуги. Дряхлая, слабосильная кобылка плетется еле-еле. Вся энергия ее ушла на вытаскивание ног из глубокого снега и подергиванье головой. Токарь торопится. Он

беспокойно прыгает на облучке и то и дело хлещет по лошадиной спине.

— Ты, Матрена, не плачь... — бормочет он. — Потерпи малость. В больницу, бог даст, приедем и мигом у тебя, это самое... Даст тебе Павел Иваныч капелек, или кровь пустить прикажет, или, может, милости его угодно будет спиртиком каким тебя растереть, оно и тово... оттянет от бока. Павел Иваныч постарается... Покричит, ногами потопочет, а, уж постарается... Славный господин, обходительный, дай бог ему здоровья... Сейчас, как приедем, перво-наперво выскочит из своей фатеры и начнет чертей перебирать. «Как? Почему такое? — закричит. — Почему не вовремя приехал? Нешто я собака какая, чтоб цельный день с вами, чертями, возиться? Почему утром не приехал? Вон! Чтоб и духу твоего не было. Завтра приезжай!». А я и скажу: «Господин доктор! Павел Иваныч! Ваше высокоблагородие!». Да поезжай же ты, чтоб тебе пусто было, черт! Но!

Токарь хлещет по лошаденке и, не глядя на старуху, продолжает бормотать себе под нос:

— «Ваше высокоблагородие! Истинно, как перед богом... вот вам крест, выехал я чуть свет. Где ж тут к сроку поспеть, ежели господь... мать божия... прогневался и метель такую послал? Сами изволите видеть... Какая лошадь поблагороднее, и та не выедет, а у меня, сами изволите видеть, не лошадь, а срамота!». А Павел Иваныч нахмурится и закричит: «Знаем вас! Завсегда оправдание найдете! Особливо ты, Гришка! Давно тебя знаю! Небось, раз пять в кабак заезжал!». А я ему: «Ваше высокоблагородие! Да нешто я злодей какой или нехристь? Старуха душу богу отдает, помирует, а я стану по кабакам бегать! Что вы, помилуйте! Чтоб им пусто было, кабакам этим!». Тогда Павел Иваныч прикажет тебя в больницу снести. А я в ноги... «Павел Иваныч! Ваше высокоблагородие! Благодарим вас всепокорно! Простите нас, дураков, анафемов, не обессудьте нас, мужиков! Нас бы в три шеи надо, а вы изволите беспокоиться, ножки свои в снег марать!». А Павел Иваныч взглянет этак, словно ударить захочет, и скажет: «Чем в ноги-то бухать, ты бы лучше, дурак, водки не лопал да старуху жалел. Пороть тебя надо!» — «Истинно пороть, Павел Иваныч, побей меня бог, пороть! А как же нам в ноги не кланяться, ежели благо-

детели вы наши, отцы родные? Ваше высокоблагородие! Верно слово... вот как перед богом... плюньте тогда в глаза, ежели обману: как только моя Матрена, это самое, выздоровеет, станет на свою настоящую точку, то все, что соизволите приказать, все для вашей милости сделаю! Портсигарчик, ежели желаете, из карельской березы... шары для крокета, кегли могу выточить самые заграничные... все для вас сделаю! Ни копейки с вас не возьму! В Москве бы с вас за такой портсигарчик четыре рубля взяли, а я ни копейки». Доктор засмеется и скажет: «Ну, ладно, ладно... Чувствую! Только жалко, что ты пьяница»... Я, брат старуха, понимаю, как с господами надо. Нет того господина, чтоб я с ним не сумел поговорить. Только привел бы бог с дороги не сбиться. Ишь метет! Все глаза запорошило.

И токарь бормочет без конца. Болтает он языком машинально, чтоб хоть немного заглушить свое тяжелое чувство. Слов на языке много, но мыслей и вопросов в голове еще больше. Горе застало токаря врасплох, неожиданно-негаданно, и теперь он никак не может очнуться, прийти в себя, сообразить. Жил доселе безмятежно, ровно в пьяном полузабытии, не зная ни горя, ни радости, и вдруг чувствует теперь в душе ужасную боль. Беспечный лежебока и пьянчужка очутился ни с того ни с сего в положении человека занятого, озабоченного, спешащего и даже борющегося с природой.

Токарь помнит, что горе началось со вчерашнего вечера. Когда вчера вечером воротился он домой, по обыкновению пьяненьким, и по застарелой привычке начал браниться и махать кулаками, старуха взглянула на своего буяна так, как раньше никогда не глядела. Обыкновенно выражение ее старческих глаз было мученическое, кроткое, как у собак, которых много бьют и плохо кормят, теперь же она глядела сурово и неподвижно, как глядят святые на иконах или умирающие. С этих странных, нехороших глаз и началось горе. Ошалевший токарь выпросил у соседа лошаденку и теперь везет старуху в больницу, в надежде, что Павел Иванович рошками и мазями возвратит старухе ее прежний взгляд.

— Ты же, Матрена, тово... — бормочет он. — Ежели Павел Иванович спросит, бил я тебя или нет, говори: никак нет! А я тебя не буду больше бить. Вот те крест. Да нешто я бил тебя по злобе? Бил так, зря. Я тебя

жалею. Другому бы и горя мало, а я вот везу... стараюсь. А метет-то, метет! Господи, твоя воля! Привел бы только бог с дороги не сбиться... Что, болит бок? Матрена, что ж ты молчишь? Я тебя спрашиваю: болит бок?

Странно ему кажется, что на лице у старухи не тает снег, странно, что само лицо как-то особенно вытянулось, приняло бледно-серый, грязно-восковой цвет и стало строгим, серьезным.

— Ну и дура! — бормочет токарь. — Я тебе по совети, как перед богом... а ты, тово... Ну и дура! Возьму вот и не повезу к Павлу Ивановичу!

Токарь опускает вожжи и задумывается. Оглянуться на старуху он не решается: страшно! Задать ей вопрос и не получить ответа тоже страшно. Наконец, чтоб покончить с неизвестностью, он, не оглядываясь на старуху, нащупывает ее холодную руку. Поднятая рука падает как плеть.

— Померла, стало быть! Комиссия!

И токарь плачет. Ему не так жалко, как досадно. Он думает: как на этом свете все быстро делается! Не успело еще начаться его горе, как уж готова развязка. Не успел он пожить со старухой, высказать ей, пожалеть ее, как она уже умерла. Жил он с нею сорок лет, но ведь эти сорок лет прошли, словно в тумане. За пьянством, драками и нуждой не чувствовалась жизнь. И, как назло, старуха умерла как раз в то самое время, когда он почувствовал, что жалеет ее, жить без нее не может, страшно виноват перед ней.

— А ведь она по миру ходила! — вспоминает он. — Сам я посылал ее хлеба у людей просить, комиссия! Ей бы, дуре, еще лет десяток прожить, а то, небось, думает, что я и взаправду такой. Мать пресвятая, да куда же к лешему я это еду? Теперь не лечить надо, а хоронить. Поворачивай!

Токарь поворачивает назад и изо всей силы бьет по лошадке. Путь с каждым часом становится все хуже и хуже. Теперь уже дуги совсем не видно. Изредка сани наедут на молодую елку, темный предмет оцарапает руки токаря, мелькнет перед его глазами, и поле зрения опять становится белым, кружащимся. «Жить бы сызнова...» — думает токарь.

Вспоминает он, что Матрена лет сорок тому назад была молодой, красивой, веселой, из богатого двора.

Выдали ее за него замуж потому, что польстились на его мастерство. Все данные были для хорошего житья, но беда в том, что он как напился после свадьбы, завалился на печку, так словно и до сих пор не просыпался. Свадьбу он помнит, а что было после свадьбы — хоть убей, ничего не помнит, кроме разве того, что пил, лежал, дрался. Так и пропали сорок лет.

Белые снежные облака начинают мало-помалу сереть. Наступают сумерки.

— Куда ж я еду? — спохватывается вдруг токарь. — Хоронить надо, а я в больницу... Ошалел словно!

Токарь опять поворачивает назад и опять бьет по лошади. Кобылка напрягает все свои силы и, фыркая, бежит мелкой рысцей. Токарь раз за разом хлещет ее по спине... Сзади слышится какой-то стук, и он, хоть не оглядывается, но знает, что это стучит голова покойницы о сани. А воздух все темнеет и темнеет, ветер становится холоднее и резче...

«Сызнова бы жить... — думает токарь. — Инструмент бы новый завести, заказы брать... деньги бы старухе отдавать... да!»

И вот он роняет вожжи. Ищет их, хочет поднять и никак не поднимет; руки не действуют...

«Все равно... — думает он, — сама лошадь пойдет, знает дорогу. Поспать бы теперь... Покуда там похороны или панихида, прилечь бы».

Токарь закрывает глаза и дремлет. Немного погодя, он слышит, что лошадь остановилась. Он открывает глаза и видит перед собой что-то темное, похожее на избу или скирду...

Ему бы вылезти из саней и узнать, в чем дело, но во всем теле стоит такая лень, что лучше замерзнуть, чем двинуться с места... И он безмятежно засыпает.

Просыпается он в большой комнате с крашеными стенами. Из окон льет яркий солнечный свет. Токарь видит перед собой людей и первым делом хочет показать себя степенным, с понятием.

— Панихидку бы, братцы, по старухе! — говорит он. — Батюшке бы сказать...

— Ну, ладно, ладно! Лежи уж! — обрывает его чей-то голос.

— Батюшка! Павел Иванович! — удивляется токарь, видя перед собой доктора. — Вашескородие! Благодетель!

Хочет он вскочить и бухнуть перед медициной в ноги, но чувствует, что руки и ноги его не слушаются.

— Ваше высокородие! Ноги же мои где? Где руки?

— Прощайся с руками и ногами... Отморозил! Ну, ну... чего же ты плачешь? Пожил, и слава богу! Небось, шесть десятков прожил — будет с тебя!

— Горе!.. Вашескородие, горе ведь! Простите великодушно! Еще бы годочков пять-шесть...

— Зачем?

— Лошадь-то чужая, отдать надо... Старуху хоронить... И как на этом свете все скоро делается! Ваше высокородие! Павел Иваныч! Портсигарик из карельской березы наилучший! Крокетик выточу...

Доктор машет рукой и выходит из палаты. Токарю— аминь!

Упражнение 124. Прочитайте стихотворения С. Есенина «Край любимый» и «Гой ты, Русь, моя родная». Определите эмоциональную тональность этих стихотворений и средства ее создания. Обратите внимание на индивидуально-авторские особенности формирования эмоциональной тональности, свойственные идиостилю С. А. Есенина. Попытайтесь их обобщить.

Край любимый! Сердцу снятся
Скирды солнца в водах лонных,
Я хотел бы затеряться
В зелениях твоих стозвонных.

По меже, на переметке,
Резеда и риза кашки.
И вызванивают в четки
Ивы — кроткие монашки.

Курит облаком болото,
Гарь в небесном коромысле.
С тихой тайной для кого-то
Затаил я в сердце мысли.

Все встречаю, все приемлю,
Рад и счастлив душу вынуть.
Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

1915

* * *

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
Звонно чахнут тополя.

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

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

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

1915

Схема анализа эмотивного пространства текста

1. Анализ эмотивных смыслов в структуре образов персонажей.

1.1. Выявление контекстологических разновидностей эмотивных смыслов в структуре образов персонажей — фразовых, фрагментных (эмотивное описание, повествование, рассуждение, монолог, диалог, поток сознания и др.) и общетекстовых эмотивных смыслов.

1.2. Выявление функционально-текстовых их разновидностей: интерпретационных характерологических и изобразительно-жестовых эмотивных смыслов, эмоционально-оценочных регулятивов и рефлексивов.

2. Анализ эмотивных смыслов в структуре образа автора.

2.1. Выделение в тексте интенциональных эмотивных смыслов и средств их выражения.

2.2. Определение семантических разновидностей интенциональных эмотивных смыслов, обусловленных объектом авторской оценки: персональных, ситуативных, частно-событийных, глобально-событийных смыслов.

3. Определение эмоциональной тональности текста и выявление средств ее создания.

Образец анализа

Эмоционально-смысловой доминантой, формирующей эмотивное пространство рассказа, является сложная комплексная эмоция, обозначенная ключевым словом, вынесенным в заглавие. Метафора «срезал» обозначает эмоциональное отношение неуважения, пренебрежения деревенского мужика Глеба Капустина к знатым землякам, проявляющееся в особом поведении, эмоциональном жесте — в сознательно выстроенном абсурдном по набору вопросов диалоге-споре с этими людьми, в котором Глеб Капустин держится высокомерно-нагло, обнаруживая осведомленность в самых различных вопросах и показывая несостоятельность, некомпетентность своих оппонентов. При этом он получает особое наслаждение, удовольствие от унижения заслуженных людей. Поэтому «срезывание» в данном рассказе — это комплексная эмоция, которая включает в качестве составляющих ее частных эмотивных смыслов эмоции унижения, неодобрения, оскорбления, удовольствия, радости, удивления, изумления, смущения, возмущения и др.

Так как разные персонажи, участвующие в изображаемом В. М. Шукшиным событии, по-разному на него реагируют, палитра эмоциональных смыслов рассказа богата и разнообразна.

Как мы уже отмечали при анализе денотативного пространства данного рассказа, все перечисленные макропропозиции в разных аспектах участвуют в раскрытии глобальной ситуации. Надо отметить, что участники ее охарактеризованы с разной степенью глубины. Так, дере-

венские мужики никак не индивидуализируются и представляют собой как бы группу зрителей, ожидающих представления, спектакля, в котором главный герой — Глеб Капустин. Именно он в данном рассказе дается крупным планом, и фактически каждая макроструктура содержит описание его внешних и внутренних черт, доминирующих психологических качеств, его речевых особенностей. Оппоненты Капустина обрисованы в меньшей степени, причем их характеры полностью не раскрываются — лишь некоторые выразительные детали намекают на их сущность. См., например, описание того, как Константин Иванович Журавлев приехал в гости к матери: *Деревня Новая — небольшая деревня, а Константин Иванович еще на такси подкатил, и они еще всем семейством долго вытаскивали чемоданы из багажника... Сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын с семьей, средний, Костя, богатый, ученый*. Здесь обращает на себя внимание описание того, как приехали кандидаты в деревню (подкатили на такси, долго вытаскивали чемоданы) и оценочные прилагательные (*богатый, умный*).

1. Семантический анализ эмотивной лексики, извлеченной из рассказа, дает общее представление о богатом наборе эмоций, которые создают сложные психологические портреты персонажей, формируют политональную эмотивную семантику данного рассказа. В рассказе изображена богатая гамма чувств: унижение, жалость, разочарование, недоумение, мстительность, недовольство, радость, радушие и пр. Доминирует по частотности и по текстовой значимости лексика смеха (смеются, хотя и по-разному, все персонажи рассказа: *...сказал он [кандидат наук] с улыбкой; ...усмехнулся кандидат; Кандидат расхохотался; Кандидаты засмеялись; Глеб иронично улыбнулся; Теперь засмеялся Глеб; Мужики засмеялись; Приглашаете жену посмеяться? — спросил Глеб; Глеб победно усмехнулся и вышел из избы*. Это обилие семантики смеха обуславливает и общую ироническую тональность рассказа.

1.1. Анализ эмотивных смыслов в структуре образов персонажей показывает, что В. М. Шукшин использует самые разнообразные лексические, синтаксические, собственно текстовые способы отображения эмоций, поэтому в этом рассказе встречаются все их контекстно-функциональные разновидности. Напри-

мер, чрезвычайно активно представлены фразовые эмотивные смыслы, фиксирующие все мгновенные эмотивные реакции персонажей на происходящие события: *...Полковник очень расстроился, бил себя по голове и недоумевал; «Ничего», — великодушно заметит Глеб; [Глеб] Спросил внешне спокойно, но внутри у него все вздрагивало; Константин Иванович чувствовал неловкость, потому что мужики смотрели на него и ждали, как он ответит на вопрос.*

Фрагментные эмоции символизируют доминантные для определенной ситуации эмотивные смыслы в характере персонажей. Так, подобными эмотивными пиками, репрезентирующими динамику внутреннего мира Глеба Капустина, являются чувства ожидания, волнения от предстоящего спектакля, постановщиком которого будет деревенский мужик Глеб Капустин: *Глеб шел несколько впереди остальных, руки в карманах, щурился на избу бабки Агафьи. Получалось, со стороны, что мужики ведут Глеба. Так ведут опытного кулачного бойца, когда становится известно, что на враждебной улице объявился силач; Глеб пока помалкивал, но — видно было — подбирался к прыжку. Он подгакнул тоже насчет детства, а сам оценивающе взглядывал на кандидата — примеривался. Затем доминирующими фрагментными эмоциями становятся: язвительность, неодобрение кандидатов наук как представителей знатных городских жителей, унижение их, оскорбительное к ним отношение, удовлетворенные собственные амбиции, высокомерие и презрение. Фрагментные эмоции предстают в этом рассказе в различных контекстно-вариативных «масках»: здесь есть и описание (см. примеры выше), и повествование, и рассуждение, и монолог, и диалог, и полилог. Общим для всех контекстов является то, что эмоционально-доминантный для фрагмента смысл передается разного рода повторами — тождественными лексическими, синонимическими, тематическими, синтаксическими и пр. Например, повествовательный фрагмент с вкраплением реплик Константина Ивановича передает его чувство радушия:*

Константин Иванович встретил гостей радушно, захлопотал насчет стола... Гости скромно подождали, пока бабка Агафья накрыла стол, поговорили с кандидатом, повспоминали, как в детстве они вместе...

— Эх, детство, детство! — с грустинкой воскликнул кандидат. — Ну, садитесь за стол, друзья, — радушно пригласил он.

Рассуждения Глеба Капустина поучающего характера пронизывают его монологи. Например:

— Люблю по носу щелкнуть — не задирайся выше ватерлинии! Скромней, скромней надо, дорогие товарищи...

— Да в чем же вы увидели нашу нескромность? — не вытерпела Валя. — В чем она выразилась-то?

— А вот когда одни останетесь, подумайте хорошенько. Подумайте — и поймете. Можно ведь сто раз повторить слово «мед», но от этого во рту не станет сладко. Чтобы понять это, не надо кандидатский минимум сдавать. Верно? Можно сотни раз писать в разных статьях слово «народ», но знаний от этого не прибавится. И ближе к этому самому народу вы не станете. Так что когда уж выезжаете в этот самый народ, то будьте немного собранней. Подготовленней, что ли. А то легко можно в дураках очутиться. До свиданья. Приятно провести отпуск... среди народа.

Отношение мужиков к происходящему «спектаклю» передается в форме полилога:

Он не слышал, как потом мужики, расходясь, говорили:

— Оттянул он его!.. Дошлый, собака. Откуда он про Луну-то все знает?

— Срезал.

— Срезал... Откуда что берется!

И мужики изумленно качали головами.

— Дошлый, собака. Причесал Константина Ивановича... Как миленького причесал!

Изображая словесную схватку, дуэль Глеба Капустина с кандидатами наук, В. М. Шукшин активно использует эмотивный диалог, в ремарках комментируя состояние персонажей:

И тут он пошел в атаку на кандидата.

— В какой области выявляете себя? — спросил он.

— Где работаю, что ли?

— Да.

— На филфаке.

— Философия?

— Не совсем...

— Необходимая вещь. — Глебу нужно было, чтоб была философия. Он оживился. — Ну, и как насчет первичности?

Текстовые фрагменты могут представлять собой комбинацию различных композиционно-речевых форм. Так, приводимый ниже монолог Глеба Капустина включает и фразы эмотивно-реактивного типа (эмотивные рефлексивы и эмотивные регулятивы), и рассуждения, и авторское описание с элементами рассуждения:

Да мы уж послушали! Имели, так сказать, удовольствие. Поэтому позвольте вам заметить, товарищ кандидат, что кандидатство — это ведь не костюм, который купил раз и навсегда. Но даже костюм и то надо иногда чистить. А кандидатство, если уж мы договорились, что это не костюм, тем более надо... поддерживать. — Глеб говорил негромко, назидательно, без перегибки — его несло. На кандидата было неловко смотреть: он явно растерялся, смотрел то на жену, то на Глеба, то на мужиков... Мужики старались не смотреть на него. — Нас, конечно, можно тут удивить: подкатить к дому на такси, вытащить из багажника пять чемоданов...

Но вы забываете, что поток информации сейчас распространяется везде равномерно. Я хочу сказать, что здесь можно удивить наоборот. Так тоже бывает. Можно понадеяться, что тут кандидатов в глаза не видели, а их тут видели — и кандидатов, и профессоров, и полковников. И сохранили о них приятные воспоминания, потому что это, как правило, люди очень простые. Так что мой вам совет, товарищ кандидат: почаще спускайтесь на землю. Ей-богу в этом есть разумное начало. Да и не так рискованно: падать будет не так больно.

Общетекстовый эмотивный смысл связан с глобальной ситуацией рассказа — ситуацией «срезывания» знатного гостя деревни простым ехидным деревенским мужиком Глебом Капустиным, которая связана с унижением, высмеиванием высоких гостей. Она дважды предстает в рассказе: в свернутом виде как обобщенная типовая ситуация, характеризующая Глеба Капустина, и в максимально развернутом изображении столкновения Глеба Капустина с кандидатами наук (см. анализ текстового воплощения этих ситуаций в образце концептуального анализа).

1.2. В рассказе встречаются все функционально-текстовые разновидности эмотивных смыслов: интерпретационные характерологические (*Все матери знатных людей в деревне не любили Глеба; Константин Иванович чувствовал неловкость*); изобразительно-жестовые эмотивные смыслы (*Глеб посмеивался и как-то мстительно щурил глаза; Глеб привстал и сдержанно поклонился; Кандидат пристально, изучающе смотрел на Глеба; Глеб победно усмехнулся и вышел из избы*). Хочется подчеркнуть, что для психологизма В. М. Шукшина свойственно особое внимание к передаче проявления внутренних эмоциональных переживаний персонажей в их поведении, речи, в различных эмотивных жестах, порой парадоксальных. Например: *Полковник очень расстроился, бил себя по голове и недоумевал*.

Речь персонажей отличается эмоциональной напряженностью, в связи с чем в ее составе активно используются как эмоционально-оценочные регулятивы (*А черт его знает...; Типичный демагог-кляузник! Люблю по носу щелкнуть — не задирайся выше ватерлинии! Скромней, скромней надо, дорогие товарищи...*), так и эмотивные рефлексивы (*Кандидаты?... О-о!... Голой рукой не возьмешь; Я с удовольствием тоже посмеюсь вместе с вами...*).

Незавершенные конструкции с многоточием часто встречаются в речи персонажей — как средство гибкой и разнообразной их характеристики. Так, в речи кандидатов наук эти конструкции передают сомнение, растерянность: *Валя, иди, у нас тут... какой-то странный разговор!* В речи Глеба Капустина они чаще всего используются как средство эмоциональной оценки собеседников, выражения к ним снисходительно-презрительного отношения, а также как средство изображения самого речевого поведения Глеба — его напористости, наглости, наступательности: *Вы извините, мы тут... далеко от общественных центров, поговорить хочется, но особенно-то не разбежишься — не с кем; Проблемы нету, а эти... — Глеб что-то показал руками замысловатое, — танцуют, звенят бубенчиками... Да? Но при желании... — Глеб повторил: — При же-ла-нии — их как бы нету. Верно? Потому что, если... Хорошо!*

2. Эмотивные смыслы в структуре образа автора также разнообразны по тональности, что обусловлено

характером объекта авторской эмоциональной оценки. Отношение к главному персонажу выражается неоднократно, благодаря использованию комплекса речевых и стилистических средств: использованием слов с оценочной семантикой, эпитетами, метафорическими номинациями. Так, первое же портретное описание Глеба Капустина (*Глеб Капустин — толстогубый, белобрысый мужик лет сорока, деревенский краснобай, начитанный и ехидный*) содержит лексику, выражающую авторскую оценку. Цепочка метафорических номинаций различных этапов ситуации срезывания кандидатов в неявном виде также содержит авторскую эмоциональную оценку происходящих событий (*Глеб пока помалкивал, но — видно было — подбирался к прыжку; И тут он пошел в атаку на кандидата; Глеб взмыл ввысь.. Всякий раз в разговорах со знатными людьми деревни наступал вот такой момент — когда Глеб взмывал кверху*). В финале рассказа оценка автора выражается более явно в рассуждении, заключающем описание отношения к Глебу деревенских мужиков: *В голосе мужиков слышалось даже как бы сочувствие. Глеб же их по-прежнему неизменно удивлял. Восхищал даже. Хоть любви, положим, тут не было. Нет, любви не было. Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще.*

Наряду с персональными встречаются и все другие семантические разновидности интенциональных эмотивных смыслов, обусловленные объектом авторской оценки: ситуативные, частно-событийные, глобально-событийные смыслы. Особую роль в выражении этих смыслов выполняют образные номинации: оценка глобальной ситуации заложена в самом метафорическом глаголе, обозначающем ее (*срезал*), частно-событийные оценки также выявляются из семантики номинирующих их высказываний с образной семантикой: *Глеб коршуном взмыл над полковником, подбирался к прыжку, пошел в атаку* и др.

3. Ироническая эмоциональная тональность этого рассказа формируется всей совокупностью эмотивных смыслов как эмоционально-смысловая его доминанта, основное значение в ее формировании играют прежде всего изобразительно-жестовые эмотивные смыслы, эмоционально-оценочные регулятивы и рефлексивы и интенциональные (авторские) эмотивные смыслы.

Вопросы для самопроверки

1. Раскройте основные проблемы изучения эмотивной семантики текста.
2. Каково содержание терминов «эмоция», «эмотивная семантика», «эмотивность», «эмоциональная картина мира»?
3. Как соотносятся эмоция и оценка, эмоция и человек, эмоция и действительность, эмоция и текст?
4. Что такое эмотивное пространство текста и какова его структура?
5. На каком основании выделяются диктальные и модальные эмотивные смыслы? Как различаются модальные интенциональные и модальные экстенциональные смыслы? Покажите на примере одного текста эти разновидности.
6. Подберите контексты, содержащие различные контекстологические диктальные эмотивные смыслы в структуре образов персонажей.
7. Каковы функционально-текстовые разновидности диктальных эмотивных смыслов? Покажите их на заранее подобранных примерах.
8. Каковы особенности эмотивных смыслов в структуре образа автора? Как различаются эти смыслы в зависимости от средств выражения и объекта эмоциональной оценки?
9. В чем заключается эмоционально-оценочная позиция автора и каковы средства ее выражения?
10. Покажите типологические разновидности эмотивно-оценочных модусных квалификаций автора на примере целостного литературно-художественного произведения.
11. Что такое категория эмоциональной тональности текста и каковы средства ее порождения?
12. Что такое эмоциональная тональность и модальность текста и каков характер их соотносительности?
13. Раскройте понятие эмоционально-смысловой доминанты текста и охарактеризуйте средства ее формирования.
14. Покажите типологические разновидности текстов в аспекте теории эмоционально-смысловой доминанты.

Глава 4

СТРУКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Членимость текста

Объемно-прагматический, структурно-смысловой и контекстно-вариативный типы членения текста.

Упражнение 125. Прочитайте фрагменты монографии И. Р. Гальперина и учебника Л. Г. Бабенко (2000), посвященные анализу категории членимости текста. Сформулируйте существенные различия объемно-прагматического, структурно-смыслового и контекстно-вариативного членения.

Самой крупной единицей в романе выступает ТОМ или КНИГА в их терминологических значениях, т. е. в значении компонента целого. Затем членение идет по нисходящей линии: ЧАСТЬ, ГЛАВА, ГЛАВКА (обычно обозначаемая арабскими цифрами в отличие от главы, обозначаемой римскими), ОТБИВКА (отмечаемая пропуском нескольких строк), АБЗАЦ, СФЕ. Назовем такое членение объемно-прагматическим, поскольку в нем учитывается объем (размер) части и установка на внимание читателя.

Это членение перекрещивается с другим видом разбиения текста, который, за неимением лучшего термина, мы называем контекстно-вариативным. В нем выделяются следующие формы речетворческих актов: 1) речь автора: а) повествование, б) описание природы, внешности персонажей, обстановки, ситуации, места действия и пр., в) рассуждения автора; 2) чужая речь: а) диалог (с вкраплением авторских ремарок), б) цитация; 3) несобственно-прямая речь.

Оба вида членения взаимообусловлены и имплицитно раскрывают содержательно-концептуальную информацию. <...>

Что же касается поэтических произведений, то дробление на смысловые отрезки (строфы) подчиняется в них иным принципам, чем в прозе, в научных, деловых и газетных текстах. Переходы от одного образа к другому, от одной мысли к другой, от одной ассоциации к другой представляют собой особый вариант контекстно-вариативного членения. В таких произведениях не только строфа является единицей членения, но нередко часть строфы выступает в качестве более или менее самостоятельного СФЕ. <...>

Таким образом, членение любого текста, будь он художественный, деловой, газетный или научный, имеет двоякую основу: отдельно представить читателю отрезки для того, чтобы облегчить восприятие сообщения, и для того, чтобы автор для себя уяснил характер временной, пространственной, образной, логической и другой связи отрезков сообщения. В первом случае явно ощутима прагматическая основа членения, во втором — субъективно-познавательная. <...>

...Иногда несвязность отдельных частей текста является результатом осознанного и преднамеренного замысла автора. <...>

...Подвергая текст сознательной сегментации, художник слова все же не свободен от проявления бессознательного в оценке отдельных фактов и событий и невольно выражает это путем выдвижения тех или иных моментов в качестве весьма значимых и поэтому достойных графической интерпретации. <...>

...Членимость текста обычно имплицитно выявляет и установку автора на восприятие текста читателем и одновременно показывает, как сам автор в соответствии со своими общественно-политическими взглядами, моральными, этическими и эстетическими принципами отграничивает одни эпизоды, факты, события и пр. от других. Такая двуединая сущность членения текста по-разному воплощается в текстах разных типов, реализуя разное соотношение объективного и субъективного. Восприятие текста читателем в основном подчиняется объективным закономерностям, а характер авторского отграничения частей текста подчиняется субъективно-оценочным параметрам.

В контекстно-вариативном членении текста задача автора сводится к переключению форм речетворческих актов, например, с описания на диалог, с диалога на авторские рассуждения и т. п. Такого рода переключения способствуют более рельефному изображению обстановки, в которой протекает коммуникация, и дают возможность варьировать средства передачи информации. <...>

Необходимо повторить, что оба типа членения текста — объемно-прагматический и контекстно-вариативный в основном запрограммированы, т. е. обусловлены намерением автора. Это значит, что в любом из типов членения, и в частности в переключении одной формы изложения на другую — например, в переходе диалога в рассуждения автора или наоборот, — чувствуется стилистическая обработка материала. <...>

Сопоставляя два типа членения, приходишь к заключению, что они преследуют одну и ту же цель, но разными средствами. В их основе лежит членение объективной действительности на воспринимаемые нашим сознанием, упорядоченные, как-то организованные отрезки (Гальперин, 1981, с. 51 — 65).

В целом соглашаясь с предложенной типологией [типологией членности И. Р. Гальперина — Л.Б.], 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.

При всем отмеченном выше онтологическом сходстве типов членения текста они принципиально разли-

чаются по формальным признакам своего обнаружения в тексте, по разной степени их участия в семантическом развертывании содержания, по текстовым функциям.

Объемно-прагматическое членение текста

Этот тип членения на первый взгляд максимально обусловлен механизмом восприятия текста читателем и стремлением писателя облегчить его: внешне, графически отделить части друг от друга, обозначить их (том, 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. <...>

Таким образом, объемно-прагматическое членение, воспринимаемое первоначально как чисто формальное, внешнее выделение текстовых фрагментов графическими средствами, содержательно, концептуально и стилистически обусловлено.

Структурно-смысловое членение текста

Это членение связано уже непосредственно с семантическим развертыванием содержания литературного произведения и осуществляется при выявлении в нем сложных синтаксических целых, 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, конкре-

тизирующих 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 <...>

Итак, самые существенные стороны сложного синтаксического целого, важные для структурно-смыслового членения текста, это его смысловое единство, обусловленное единством микротемы, текстовые функции, т. е. роль в семантическом развертывании текста, и собственное внутреннее композиционное устройство.

Контекстно-вариативное членение текста

Существенная черта художественного текста — отражение в нем множественности точек зрения, что, собственно, соответствует множественности позиций, голосов, точек зрения в самой жизни. Ведь в действительности самые разные точки зрения сосуществуют, при этом происходит их наложение, совпадение, пересечение, отталкивание или притяжение. <...>

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. <...>

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. <...>

Чужая речь в художественном тексте

Этот тип речи — основной конструктивный компонент структуры образа персонажа. Формы речевого воплощения персонажей многообразны, а выбор их обусловлен субъективно — творческим замыслом автора 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 речь и внутреннюю, а также собственно речевые формы их воплощения.

Внешняя речь персонажа

Она 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 интонацион-

ном 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, непосредственно-прямая речь. <...>

Внутренняя речь персонажа

Наряду с внешней, речевую партию персонажа составляет и его внутренняя речь. Хотя она напоминает внешнюю речь и производна от нее, но у нее есть свои особенности, выявленные психологами (Л. С. Выготский, А. А. Леонтьев, Н. И. Жинкин и мн. др.): ассоциативность, усеченность, редукция конструкций, семантическая свернутость, неопределенность и т.п. 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 (Бабенко, 2000, с. 221 – 247).

Упражнение 126. Прочитайте стихотворение А. С. Пушкина «Деревня», обратите внимание на его объемно-прагматическое и структурно-смысловое членения. Обратите внимание на графико-строфическое членение текста. Сколько в данном стихотворении строф, абзацев? Совпадают ли строфическое и абзацное членения текста? Осуществите структурно-смысловое членение текста, определите набор сложных синтаксических целых (ССЦ). Покажите, как соотносится объемно-прагматическое членение данного стихотворения со структурно-смысловым. Какую функцию выполняют риторические вопросы и восклицательные предложения в данном стихотворении? Выявите основные микротемы в стихотворении и соответствующие им сложные синтаксические целые. Соотнесите выявленные ССЦ и строфы. Совпадают или не совпадают они в данном стихотворении? Определите, какую роль в структуре композиции играют выявленные ССЦ. Какие ССЦ выполняют роль завяз-

ки, развития текста, кульминации, развязки? Покажите внутреннее композиционное устройство ССЦ (на примере одного из ССЦ). Определите доминирующий тип повествования в стихотворении. Найдите выражения речи лирического субъекта, обращенной к адресату, в данном стихотворении. Определите характер адресованности. Определите характер описательных фрагментов (пейзаж, внутренний мир и пр.).

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.
Я твой — я променял порочный двор Цирцей,
Роскошные пиры, забавы, заблужденья
На мирный шум дубров, на тишину полей,
На праздность вольную, подругу размышленья,

Я твой — люблю сей темный сад
С его прохладой и цветами,
Сей луг, уставленный душистыми скирдами,
Где светлые ручьи в кустарниках шумят.
Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбака белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крилаты;
Везде следы довольства и труда...

Я здесь, от суетных оков освобожденный,
Учуся в Истине блаженство находить,
Свободною душой Закон боготворить,
Роптанью не внимать толпы непросвещенной,
Участьем отвечать застенчивой мольбе
И не завидовать судьбе
Злодея иль глупца — в величии неправом.

Оракулы веков, здесь вопрошаю вас!
В уединенье величавам
Слышнее ваш отрадный глас,

Он гонит лени сон угрюмый,
К трудам рождает жар во мне,
И ваши творческие думы
В душевной зреют глубине.

Но мысль ужасная здесь душу омрачает;
Среди цветущих нив и гор
Друг человечества печально замечает
Везде невежества убийственный позор.

Не видя слез, не внемля стона,
На пагубу людей избранное судьбой,
Здесь барство дикое, без чувства, без закона,
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца.
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
Здесь рабство тощее влачится по браздам
Неумолимого владельца.

Здесь тягостный ярем до гроба все влекут,
Надежд и склонностей в душе питать не смея,

Здесь девы юные цветут
Для прихоти бесчувственной злодея.
Опора милая стареющих отцов,
Младые сыновья, товарищи трудов,
Из хижины родной идут собой умножить
Дворовые толпы измученных рабов.
О, если б голос мой умел сердца тревожить!
Почто в груди моей горит бесплодный жар
И не дан мне судьбой витийства грозный дар?
Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря?

Упражнение 127. Прочитайте рассказ В. М. Шукшина «Письмо». Сделайте формально-графический анализ текста, выделите и подсчитайте количество абзацев, охарактеризуйте особенности объемно-прагматического членения текста. Как в данном рассказе объемно-прагматическое членение соотносится со структурно-смысловым его членением? Какие композиционно-речевые формы авторской речи используются в данном рассказе? Проанализируйте авторские ремарки, вводящие речь персонажей, отметьте их инди-

видуально-авторские особенности. Приведите примеры внутренней речи персонажей.

Сделайте структурно-смысловый анализ рассказа. Соотнесите его формально-графическое и структурно-смысловое членение (соотнесение абзацев и ССЦ). Покажите композиционно-организующую роль выявленных ССЦ в структуре целого текста. Покажите внутреннее композиционное устройство ССЦ (на примере одного из ССЦ). Приведите примеры описания, повествования, рассуждений в рассказе. Найдите различные формы передачи речи персонажей: диалог, монолог, конструкции с прямой и косвенной речью, внутренняя речь. Что такое несобственно-прямая речь? Найдите примеры ее в данном рассказе.

Письмо

Старухе Кандауровой приснился сон: молится будто бы она не Богу, усердно молится, а — пустому углу: иконы-то в углу нет. И вот молится она, а сама думает: «Да где же у меня Бог-то?»

Проснулась в страхе, до утра больше не заснула, обдумывала сон. Страшный сон. К чему?.. Не с дочерью ли чего? Дочь старухина, младшая, жила в городе, работала в хорошем месте, продавцом. Она славная, дочь, всей родне слала посылки, кофточки импортные, шали, даже машины стиральные. Не за так, конечно, деньги ей, конечно, высылали, но... Иди нынче допросись и за деньги-то купить: все некогда им, вечно они там заняты. А эта находила время... Нет, она хорошая, Катерина, только с мужем неважно живут. Черт его знает, что за мужик попался: приедет — молчит целыми днями... Костлявый какой-то. Все думает чего-то, газетами без конца шуршит, зевает. Ни поговорить, ни пошутить... Как лесина сухая. Дочь жаловалась на него матери.

Утром старуха собралась и пошла к Ильичихе. Ильичиха разгадывала сны.

— И-и, матушка, — запела богомольная Ильичиха, — дак, а у тя иконка-то есть ли?

— Есть. Она, правда, в шифонере...

— Вы-ынь, вынь, матушка, грех. Чего же ее впотьмах держать? Вынь да повесь, куда положено. Как же ты так?..

— Да жду своих, Катьку-то, — сулилась... А зять-то партийный, ну-ко да коситься начнет.

— Плюнь! Кому како дело? Нонче нет такого закону...

— Да закону-то нет, а... И так-то живут неважно, а тут я ишо...

— Не гневи Бога, Кузьмовна, не гневи. Кому како дело? У меня их вон сколь висит, кому како дело?! А ты ее в шифонер запытила! Бесстыдница.

— Да не ездит никто, оно и дела никому нет, — с сердцем сказала Кузьмовна. — Не все так-то живут. Ко мне люди ездют, я не одинокая.

— Знамо, татаркой-то не живу, — обиделась Ильичиха. — К ей люди ездют!.. Гляди-ко, наездили: раз в год приедут, так она из-за этого икону в шкаф запытила! Ни стыда, ни совести у людей.

— Ты не кричи, чего ты рот-то разинула? Чего ты всех созываешь-то? Припадошная. Кто тебе виноватый, что не рожала? А теперь зло берет. Надо было рожать.

— Да вы вон нарожали их, а толку-то?

— Как это «толку»? Вот те раз! Да у меня же смысел был, я их растила да учила старалась... А ты-то зачем жила? Прокуковала весь свой век, а теперь злится. Нечего и злиться теперь.

— Это вы — наплодили их да поете ходите: «Ванька не пишет, Колька денег не шлет, окаянный...» Зачем тада и рожать? Лучше не рожать — не гневить Бога после. Не было у меня условиев, я и не рожала. Не все подкулачники-то были... Куркули.

— Знамо, лодыри, они куркулями никогда не живут. Где эт ты куркулей-то увидела?

— Да вас же на волосок только не раскулачили в двадцать девятом годе! Ты забыла? Какая у тебя память-то дырявая. Мой же брат, Аркашка, заступился за вас. Забыла? А кому потом ваш отец три овечки ночью пригнал? Забыла? Короткая же у тебя память!

— А ты че гордися, что в бедности жила? Ведь нам в двадцать втором годе землю-то всем одинаково дали. А к двадцать девятому — они уж опять бедняки! Лодыри! Ведь вы уж бедняки-то советские сделались, к коллективизации-то нам землю-то поровну всем давали, на едока.

— А вы!..

— А вы!..

Поругались старушки. И ведь вот дурная деревенская привычка: двое поругаются, а всю родню с обеих

сторон сюда же пришьют. Никак не могут без этого! Всех помянут и всех враз сделают плохими — и живых, и покойных, всех.

Домой старуха Кандаурова шла расстроенная. Болела душа за Катьку. Неладно у нее, неладно — сердце чувствует.

Вечером старуха села писать письмо дочери. Решила написать большое письмо, поучительное.

«Добрый день, дочь Катя, а также зять Николай Васильевич и ваши детки, Коля и Светычка, внучатычки мои ненаглядные. Ну, када же вы приедете, я уж все глазыньки проглядела — все гляжу на дорогу: вот, может, покажутся, вот покажутся. Но нет, не видать. Катя, доченька, видела я этой ночий худой сон. Я не стану его описывать, там и описывать-то нечего, но соншибко плохой. Вот задумалась: может, у вас чего-нибудь? Ты, Катерина, маленько не умеешь жить. А станешь учить вас, вы обижаетесь. А чего же обижатца? Надо, наоборот, мол, спасибо, мама, что дала добрый совет. Мы тоже када-то росли у отца с матерей, тоже, бывало, не слушались ихнего совета, а потом жалели, но было поздно.

Ты подскажи своему мужу, чтоб он был маленько поразговорчивей, поласковей. А то они... Ты скажи так:

Коля, что ж ты, идрена мать, букой-то живешь? Ты сядь, мол, поговори со мной, расскажи чего-нибудь. А то, скажи, спать поврозь буду!»

Старушка задумалась, глядя в окно. Вечерело. Где-то играли на гармошке. Старуха вспомнила себя, молодую, своего нелюбимого мужа... Муж ее, Кандауров Иван, был мужик работающий, честный, но бука несусветная. За всю женатую жизнь он всего два или три раза приласкал жену. Не обижал, нет, но и не замечал. Старухе жалко стало себя, свою жизнь...

«Если б я послушалась тада свою мать, я б сроду не пошла за твоем отце. Я тоже за свою жизнь ласки не знала. Но тада такая жизнь была: вроде не до ласки, одна работа на уме. А если так-то разобраться-то — пошто? Ну, работа работой, а человек же не каменный. Да еслив его приласкать, он в три раза больше сделает. Любая животная любит ласку, а человек — тем более. Ты, скажи, сам угрюмый, и, на тебя глядя, сын тоже станет задумыватца. Они — маленькие-то все на отца

глядят: как отец, так и они — походить стараютца. Да я и буду, скажи, с вами, с такими-то... Мне, мол, что, самой с собой тада остаетца разговаривать? Да что уж это за мысли такие! — день-деньской думать и думать... Ты, скажи, ослобони маленько голову-то для семьи. Чего думать-то, об чем? Ладно бы, думал, думал — додумался: большим начальником сделался, а то так, сбоку припека. Чего уж тада и утруждать ее, головушку-то, еслив она не приспособлена для этого дела. Нечего ее и утруждать. Ты, скажи, будешь думать, а я буду возле тебя сидеть, — в глаза тебе заглядывать? Да пошел ты от меня подальше, сыч! Я, скажи, не кривая, не горбатая — сидеть-то возле тебя. Я, мол, вон счас приоденусь да на танцы и завьюсь, будешь знать. Да сударчика себе найду. Скажи, скажи ему так, скажи. А полезет с кулаками, ты — в милицию: ему сразу прижмут хвост. Это ничего, что он сам в милиции, ему тоже прижмут. С имя нынче не чикаютца, это не старое время. Это раньше, бывало... Тьфу! И писать-то про то неохота! Нет, скажи, ты у меня живо повеселеешь, столб грустный. Ты меня за две улицы стречать будешь с работы. А то моду взяли! Нет, ты у нас будешь разговорчивый! А не изменишь свой гыранитный характер — вон тебе дверь, выметайся! Иди на все четыре стороны, читай газеты. И молчи, сколько влезет. Попинывали мы таких журавлей задумчивых. Дай ему месяц сроку: еслив не исправитца, гони в три шеи! Пусть летит без оглядки, ступеньки читает!»

Старуха вдруг представила, что письмо это читает ее задумчивый зять... Усмехнулась и стала смотреть в окно. Гармонь все играла, хорошо играла. И ей подпевал негромко незнакомый женский голос. Господи, думала старуха, хорошо, хорошо на земле, хорошо. А ты все газетами своими шуршишь, все думаешь... Чего ты выдумаешь? Ничего ты не выдумаешь, лучше бы на гармошке научился играть.

«Читай, зятек, почитай — я и тебе скажу: проутрюмисся всю жизнь, глядь — помирать надо. Послушай меня, я век прожила с таким, как ты: нехорошо так, чижало. Я тут про тебя всякие слова написала, прости, еслив нечаянно задела, но все-таки образумься. Чижало так жить! Она мне дочь родная, у меня душа болит, мне тоже охота, чтоб она порадовалась на этом свете.

И чего ты, журавь, все думаешь-то? Получаешь неплохо, квартирка у вас хорошая, деточки здоровенькие... Чего ты думаешь-то? Ты живи да радуйся, да других радуй. Я не про службу твою говорю, там не обрадоваться, а про самых тебе дорогих людей. Я вот жду вас, жду не дожусь, а если ты опять приедешь такой задумчивый,огрею шумовкой по голове, у тебя мысли-то перестроютца. Это я пошутила, конечно, но, правда, возьми себя в руки. Приезжайте скорей, у нас тут хорошо, лучше всяких курортов. Не серчай на меня, я же все думаю, не стой тебя. Но мне-то хоть есть об чем думать, а ты-то чего? Господи, жить да радоваться, а они... Ну, приезжайте. Катя, поедете, купи мне ситцу на занавески, у нас его нету. Купи голубенького. Я повешу, утром проснетесь, а в горнице такой свет хороший. Петя пишет, что не сможет этим летом приехать. А Егор, может, приедет. Здоровье у него неважное. Коля, внучек мой милый, скажи папке и мамке, чтоб ехали. Тут велики хорошие продают. Будешь на велике ездить. И рыбачить будешь ходить. Давеча шла, видела, ребятишки по целой сниске чебаков несли. Приезжайте, дорогие мои. Жду вас, как Христова дня. Жить мне осталось мало, я хоть порадываюсь на вас. Одной-то шибко плохо, время долго идет. Приезжайте.

Целую вас всех. Баба Оля».

Старуха отодвинула письмо в сторонку и опять стала смотреть в окно. А за окном уже ничего почти не видать. Только огоньки в окнах... Теплый, сытый дух исходил от огородов, и пылью пахло теплой, остывающей.

Вот тут, на этих улицах, прошла жизнь. А давно ли?.. О господи! Ничего не понять. Давно ли еще была молодой. Вон там, недалеко, и теперь закоулочек сохранился: там Ванька Кандауров сказал ей, чтоб выходила за него... Еще бы раз все бы повторилось! Черт с ним, что угрюмый, он не виноват, такая жизнь была: работал мужик, не пил зряшно, не дрался — хороший. Квасов, тот побойчей был, зато попивал. Да нет, чего там!.. Ничего бы другого не надо бы. Еще бы разок все с самого начала...

Старуха и не заметила, что плачет. Поняла это, когда слезинка защекотала щеку. Вытерла глаза концом косынки, встала и пошла разбирать постель —

поспать, а там — еще день будет. Может, правда приедут — все скорей.

— Старая! — сказала она себе. — Гляди-ко, ишо разжить собралась!.. Видали ее!

Упражнение 128. Прочитайте стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Череп» и обратите внимание на особенности его членимости. Сделайте формально-графический и структурно-смысловой анализ этого стихотворения. Сравните объемно-прагматическое членение этого стихотворения с другими стихотворениями в прозе И. С. Тургенева — «Христос» (упражнение 6) и «Воробей» (упражнение 91). Почему писатель так активно использует абзацный отступ на небольшом пространстве текста? Выявите связь структурно-смыслового членения с разворачиванием темы произведения. Отметьте особенности внутреннего устройства ССЦ стихотворения в прозе. Покажите роль образных средств в семантическом разворачивании темы и структурно-смысловом членении текста. Какой тип авторской речи доминирует в стихотворениях в прозе И.С. Тургенева?

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 магию волшебного жезла — со всех голов и со всех лиц слетела тонкая шелуха кожи — и мгновенно выступила наружу мертвенная белизна деренов, зарябили синеватым оловом обнаженные десны и скулы.

С ужасом глядел я, как двигались и шевелились эти десны и скулы, как поворачивались, лоснясь при свете ламп и свечей, эти шишковатые, костяные шары и как вертелись в них другие, меньшие шары — шары обесмысленных глаз.

Я не смел прикоснуться к собственному лицу, не смел взглянуть на себя в зеркало.

А черепа поворачивались по-прежнему... И с прежним треском, мелькая красными лоскуточками из-за оскаленных зубов, проворные языки лепетали о том,

как удивительно, как неподражаемо бессмертная... да!
бессмертная певица пустила свою последнюю трель!

Апрель 1878

Упражнение 129. Опишите характер объемно-прагматического, структурно-смыслового и контекстно-вариативного членения в поэме А. Блока «Двенадцать» (см. упражнение 85). Особо обратите внимание на композиционно-речевые способы оформления в поэме чужой речи.

Упражнение 130. Выявите особенности композиционно-речевого оформления авторской речи и речи персонажей в рассказе В. М. Шукшина «Горе» (упражнение 104).

Упражнение 131. Выявите из стихотворения Н. А. Заболоцкого «Городок» (упражнение 111) и из рассказа А. П. Чехова «Горе» (см. упражнение 123) контексты, передающие внутреннюю речь персонажа. Покажите различные способы ее отображения в данных текстах, объясните причины этих различий.

Упражнение 132. Покажите специфику объемно-прагматического членения драматического произведения. Для примера возьмите начало пьесы А. Платонова «Ученик Лицея» (см. упражнение 58).

Упражнение 133. Найдите в драматических произведениях примеры монологов персонажей, раскройте их природу.

Упражнение 134. Прочитайте монолог Катерины из драмы «Гроза». Найдите в данном монологе языковые сигналы потока сознания как типа внутренней речи. Каковы функции авторских ремарок в отображении речи Катерины?

Катерина (одна, держа ключ в руках). Что она это делает-то? Что она только придумывает? Ах, сумасшедшая, право сумасшедшая! Вот погибель-то! Вот она! Бросить его, бросить далеко, в реку кинуть, чтоб не нашли никогда. Он руки-то жжет, точно уголь. *(Погумав.)* Вот так-то и гибнет наша сестра-то. В неволе-то кому весело! Мало ли что в голову-то придет. Вышел случай, другая и рада: так очертя голову и кинется. А как

же это можно, не подумавши, не рассудивши-то! Долго ли в беду попасть! А там и плачься всю жизнь, мучайся; неволя-то еще горчее покажется. (*Молчание.*) А горька неволя, ох как горька! Кто от нее не плачет! А пуще всех мы, бабы. Вот хоть я теперь! Живу — маюсь, просвету себе не вижу! Да и не увижу, знать! Что дальше, то хуже. А теперь еще этот грех-то на меня. (*Задумывается.*) Кабы не свекровь!.. Сокрушила она меня... от нее мне и дом-то опостылел; стены-то даже противны. (*Задумчиво смотрит на ключ.*) Бросить его? Разумеется, надо бросить. И как он это ко мне в руки попал? На соблазн, на пагубу мою. (*Прислушивается.*) Ах, кто-то идет. Так сердце и упало. (*Прячет ключ в карман.*) Нет!.. Никого! Что я так испугалась! И ключ спрятала... Ну, уж, знать, там ему и быть! Видно, сама судьба того хочет! Да какой же в этом грех, если я взгляну на него раз, хоть издали-то! Да хоть и поговорю-то, так все не беда! А как же я мужу-то!.. Да ведь он сам не захотел. Да, может, такого и случая-то еще во всю жизнь не выдет. Тогда и плачься на себя: был случай, да не умела пользоваться. Да что я говорю-то, что я себя обманываю? Мне хоть умереть, да увидеть его. Перед кем я притворяюсь-то!.. Бросить ключ! Нет, ни за что на свете! Он мой теперь... Будь что будет, а я Бориса увижу! Ах, кабы ночь поскорее!..

Схема анализа членимости текста

1. Характеристика объемно-прагматического членения текста, отметить его индивидуально-авторские особенности.
2. Осуществление структурно-смыслового членения текста: выявить набор ССЦ, на примере одного ССЦ показать его внутренние композиционные особенности.
3. Описание контекстно-вариативного членения текста, выделение композиционно-речевых форм авторской речи (описание, повествование, рассуждение) и особенностей текстового отображения чужой речи: внешней (полилог, диалог, монолог, прямая, косвенная и несобственно-прямая речь) и внутренней (поток сознания, внутренний монолог, диалог, аутодиалог, вкрапления внутренней речи).

Образец анализа

1. В. М. Шукшин активно использует в рассказе «Срезал» стилистические возможности объемно-прагматического членения текста, что проявляется в широком использовании абзацного отступа в авторской речи. Зачастую каждое отдельное предложение-высказывание выделяется абзачным отступом, порождая эффект замедленного кадра, укрупняя изображение. Приведем для примера начало рассказа:

К старухе Агафье Журавлевой приехал проведать, отдохнуть сын Константин Иванович с женой и дочерью.

Деревня Новая небольшая, и, когда Константин Иванович подкатил на такси, сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын с семьей, средний, Костя, богатый, ученый.

К вечеру стали известны подробности: он сам кандидат наук, жена тоже кандидат, дочь школьница. Агафье привезли электрический самовар, цветастый халат и деревянные ложки.

Данное сцепление четырех предложений представляет единое смысловое целое, развивающее одну микро-тему, при этом в плане его внешнего оформления фактически каждое предложение подчеркивается абзачным отступом как самостоятельное высказывание. Подобное объемно-прагматическое членение является индивидуально-авторской особенностью В. М. Шукшина.

В этом рассказе есть и большие по объему абзацы, все они представляют собой монологи Глеба Капустина. Приведем фрагмент подобного монолога:

— Это называется «покатил бочку», — сказал кандидат. — Ты что, с цепи сорвался? В чем, собственно...

— Не знаю, не знаю, — торопливо перебил его Глеб, — не знаю, как это называется — я в лагере не сидел. В свои лезете? Тут, — оглядел Глеб мужиков, — тоже никто не сидел — не поймут. А вот жена ваша сделала удивленные глаза на вас... А там дочка услышит. Услышит и «покатит бочку» в Москву на кого-нибудь. Так что этот жаргон может... плохо кончиться, товарищ кандидат. Не все средства хороши, уверяю вас, не все. Вы же, когда сдавали кандидатский минимум, вы же не «катали боч-

ку» на профессора. Верно? — Глеб встал. — И «одеяло на себя не тянули». И «по фене не ботали». Потому что профессоров надо уважать — от них судьба зависит, а от нас судьба не зависит, с нами можно «по фене ботать». Так? Напрасно. Мы тут тоже немножко... «мики-тим». И газеты тоже читаем, и книги, случается, почи-тываем... И телевизор даже смотрим. И, представьте себе, не приходим в бурный восторг ни от КВНа, ни от «Кабачка "Тринадцать стульев"». Спросите: почему? Потому что там та же самонадеянность. И гонора на пятерых Чаплиных. Скромней надо.

2. В рассказе «Срезал» выделяется 16 ССЦ (см. о макропропозициях в образце анализа денотативного пространства текста в гл. 5): 1. Приезд кандидатов в деревню Новая к Агафье Журавлевой. 2. Психологическая характеристика Глеба Капустина и описание в общем виде того, как он «срезает» знатных гостей. 3. Эпизод из прошлого, повествующий, как Глеб Капустин «срезал» полковника. 4. Встреча Глеба с ожидавшими его мужиками. 5. Поход в гости к Журавлевым. 6. Прием гостей за столом у Журавлевых. 7. Первая попытка Глеба «срезать» кандидата: диалог о первичности духа и материи. 8. Вторым вопросом Глеба — проблема шаманизма. 9. Диалог о Луне. 10. Ключевой монолог Глеба, «срезающего» кандидата. 11. Монолог-поучение Глеба о блатной лексике и недопустимости ее употребления. 12. Самохарактеристика Глеба, определение им самим своей особенности. 13. Монолог-поучение Глеба о народе. 14. Оценка мужиками Глеба Капустина. 15. Авторская оценка ситуации «срезания». 16. Воображаемая картина объяснения Глебом Капустиным мотивов его поступка.

Каждое ССЦ характеризуется особенностями внутреннего композиционного устройства и характером соотношенности с предшествующими и последующими ССЦ. Так, первое ССЦ выполняет текстовую функцию экспозиции рассказа, поэтому в нем дается содержательно-фактуальная информация относительно времени и места действия и характеристика персонажей рассказа. Последние 2 ССЦ, наоборот, завершают рассказ, поэтому в них В. М. Шукшин основное внимание обращает на эмоционально-оценочную квалификацию изображенных событий с разных позиций: му-

жиков деревни — зрителей спектакля, автора и самого главного персонажа — Глеба Капустина:

Он не слышал, как потом мужики, расходясь, говорили:

— Оттянул он его!.. Дошлый, собака. Откуда он про Луну-то все знает?

— Срезал.

— Срезал... Откуда что берется!

И мужики изумленно качали головами.

— Дошлый, собака. Причесал Константина Ивановича... Как миленкого причесал! А эта-то, Валя-то, даже рта не открыла.

— А что тут скажешь? Тут ничего не скажешь. Он, Костя-то, мог, конечно, сказать... А тот ему на одно слово — пять.

В голосе мужиков слышалось даже как бы сочувствие. Глеб же их по-прежнему удивлял. Восхищал даже. Хоть любви, положим, тут не было. Нет, любви не было. Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще.

Завтра Глеб Капустин, придя на работу, между прочим, с ухмылкой спросит мужиков:

— Ну, как там кандидат?

— Срезал ты его, — скажут Глебу.

— Ничего, — великодушно заметит Глеб. — Это полезно. Пусть подумают на досуге. А то слишком много берут на себя...

Особенностью структурно-смыслового членения этого рассказа является то, что чаще всего концовки предыдущего ССЦ и зачины последующих ССЦ имеют лексико-семантические связи, т. е. концовки имеют вербализованно выраженную прогрессивную направленность. Приведем пример подобного сцепления ССЦ: — *Ну, пошли попроведаем кандидатов, — предложил Глеб* — концовка ССЦ; *Глеб шел несколько впереди остальных, руки в карманах, щурился на избу бабки Агафьи. Получалось, со стороны, что мужики ведут Глеба* — начало следующего ССЦ. На стыке двух ССЦ повторяется лексика с семантикой движения, перемещения: *пошли, шел, ведут*. Именно она семантически скрепляет текстовые фрагменты.

3. Контекстно-вариативное членение текста. В данном рассказе используются все три основные компо-

зиционно-речевые формы авторской речи: описание, повествование, рассуждение (см. примеры в предыдущих образцах анализа), доминирует среди них — описание. Среди описаний чаще всего используется портретное описание, описание внутреннего состояния персонажей и его проявления в различных жестах, поведении.

Особенностью текстового воплощения чужой речи в данном рассказе является преимущественное изображение внешней, т. е. звучащей, речи в формах диалога (общение деревенских мужиков с Глебом Капустиным в начале рассказа и их общение между собой в конце рассказа), диалога (диалоги Глеба Капустина с кандидатом наук Константином Ивановичем), монолога (монологи Глеба Капустина, поучающего кандидатов наук). Подобные активно используемые формы воплощения чужой речи способствуют созданию речевых портретов персонажей как своеобразных языковых личностей. Границы между этими композиционно-речевыми формами в рассказе не жесткие: диалог сменяется монологом, в который могут вклиниваться как реплики других персонажей, так и авторские ремарки. Особо следует подчеркнуть следующую особенность идиостиля В. М. Шукшина: придавая большое значение речевой характеристике персонажа, автор активно использует ремарку как средство психологической характеристики персонажа в момент эмоционально-напряженной речевой деятельности:

Мужики внимательно слушали Глеба.

— Допуская мысль, что человечество все чаще будет посещать нашу, так сказать, соседку по космосу, можно допустить также, что в один прекрасный момент разумные существа не выдержат и вылезут к нам навстречу. Готовы мы, чтобы понять друг друга?

— Вы кого спрашиваете?

— Вас, мыслителей...

— А вы готовы?

— Мы не мыслители, у нас зарплата не та. Но если вам это интересно, могу поделиться, в каком направлении мы, провинциалы, думаем. Допустим, на поверность Луны вылезло разумное существо... Что прикажете делать? Лаять по-собачьи? Петухом петь?

Мужики засмеялись. Пошевелились. И опять внимательно уставились на Глеба.

— Но нам тем не менее надо понять друг друга. Верно? Как? — Глеб сделал паузу, помолчал вопросительно. — Я предлагаю: начертить на песке схему нашей солнечной системы и показать ему, что я с Земли, мол. Что, несмотря на то, что я в скафандре, у меня тоже есть голова и я тоже разумное существо. В подтверждение этого можно показать ему на схеме — откуда он: показать на Лу-ну, потом на него. Логично? Мы, таким образом, выяснили, что мы соседи. Но не больше того! Дальше требуется объяснить, по каким законам я развивался, прежде чем стал такой, какой есть на данном этапе...

— Так, так... — Кандидат многозначительно посмотрел на жену.

И зря, потому что его взгляд был перехвачен. Глеб взмыл ввысь... Всякий раз в разговорах со знатными людьми деревни наступал вот такой момент — когда Глеб взмывал вверх. Он, наверно, всегда ждал такого момента, радовался ему.

— Приглашаете жену посмеяться? — спросил Глеб. Спросил внешне спокойно, но внутри у него все вздрагивало. — Хорошее дело... Только, может быть, мы сперва научимся хотя бы газеты читать? А? Как вы думаете? Говорят, кандидатам это тоже не мешает.

В данном текстовом фрагменте, содержащем и небольшой монолог Глеба Капустина, и диалоговые формы чужой речи, автор постоянно комментирует высказывания персонажей, показывая диалектику эмоций в процессе разговоров персонажей: спокойствие Глеба сменяется внутренним эмоциональным напряжением, своеобразным вдохновением, состоянием внутреннего полета, интеллектуального превосходства, ради которого затевался Глебом спектакль «срезания» кандидатов.

В рассказе формируется функционально-смысловая парадигма ремарок, в динамике характеризующая речь персонажей.

Для примера приведем парадигму ремарок, вводящих высказывания Глеба Капустина: *спросил; удивленно протянул; предложил; дорогой спросил; неопределенно пообещал; усмехнулся; он пошел в атаку на кандидата; спросил; Глебу нужно было, чтоб была философия. Он оживился; Глеб бросил перчатку; при общем внимании продолжал Глеб; Глеб иронично улыбнул-*

ся; Глеб привстал и сдержанно поклонился; Теперь засмеялся Глеб. И подытожил; Глеб сделал паузу, помолчал вопросительно; ...спросил Глеб. Спросил внешне спокойно, но внутри у него все вздрагивало; Глеб говорил негромко, назидательно, без передышки — его несло; торопливо перебил его Глеб; Глеб встал; Глеб посмотрел на мужиков: мужики знали, что это правда; Глеб победно усмехнулся и вышел из избы. Он всегда так уходил; Завтра Глеб Капустин, придя на работу, между прочим, с ухмылкой спросит мужиков; Великодушно заметит Глеб. Эта парадигма авторских ремарок в свернутом виде передает и развитие сюжета, и динамику эмоционального состояния Глеба Капустина, прорывающегося в его жестах и поведении.

Итак, можно в заключение сказать, что В. М. Шукшин активно использует в своем рассказе стилистические возможности объемно-прагматического и контекстно-вариативного членения, добиваясь максимально выразительного воплощения замысла, репрезентации индивидуально-авторского взгляда на мир.

Вопросы для самопроверки

1. Сформулируйте аспекты изучения членимости текста.
2. Покажите на примере различных текстов разновидности объемно-прагматического членения и охарактеризуйте его текстовые функции.
3. В чем состоит сущность структурно-смыслового членения текста? Какова связь структурно-смыслового членения текста с семантическим развертыванием его содержания?
4. Охарактеризуйте основные композиционно-речевые формы, участвующие в контекстно-вариативном членении текста. Раскройте содержание понятия «контекстно-вариативное членение».
5. Назовите основные композиционно-речевые формы авторской речи, охарактеризуйте языковые средства их формирования и покажите на примере конкретного текста их роль в развитии сюжета.
6. Каковы разновидности и языковые способы воплощения внутренней речи персонажей?

7. Охарактеризуйте синтаксические конструкции, передающие внешнюю речь персонажей. Покажите их структурно-семантическое различие и текстовые особенности.

Связность текста

Понятие связности текста. — Текстобразующие логико-семантические, грамматические и прагматические связи.

Упражнение 135. Прочитайте подраздел о связности текста в гл. 3 учебника и нижеприведенные фрагменты научных работ, в которых раскрывается сущность категории связности. Какое содержание вкладывается в понятие когезии? Что лежит в основе ассоциативной когезии и в чем ее отличие от образной когезии? Покажите репрезентацию текстовых связей на лексико-семантическом, грамматическом и прагматическом уровнях.

Для обозначения таких форм связи целесообразно использовать недавно вошедший в употребление термин *когезия* (от английского *cohesion* — сцепление). Следовательно, когезия — это особые виды связи, обеспечивающие континуум, т. е. логическую последовательность (темпоральную и/или пространственную), взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий и пр. <...>

Такие наречия, как *вскоре, несколько дней (недель, лет...)* спустя, *когда* и пр., являясь временными параметрами сообщения, сцепляют отдельные события, придавая им достоверность. Такую же функцию выполняют слова: *неподалеку, напротив, позади, под, над, рядом, вдалеке, вблизи, мимо* и т. д., являющиеся пространственными параметрами сообщения.

К подобным формам когезии относятся и формы перечисления: *во-первых, во-вторых*, графические средства а), б), в) или выделение частей высказывания цифрами 1), 2), 3) и т. д.

Перечисленные средства когезии считаются логическими потому, что укладываются в логико-философские понятия — понятия последовательности, временных, пространственных, причинно-следственных отношений. Эти средства легко декодируются и поэтому не задерживают

внимания читателя, разве только в тех случаях, когда вольно или невольно выявляется несоответствие сцепленных представителей и самих средств когезии. Именно в логических средствах когезии наблюдается пересечение грамматических и текстовых форм связи. Грамматические средства переакцентируются и таким образом становятся текстовыми, т. е. приобретают статус когезии.

Естественно, что в этом процессе каждое средство связи не лишается полностью своих системных свойств. Поэтому можно сказать, что в логических средствах наблюдается одновременная реализация двух функций — грамматической и текстообразующей.

В основе ассоциативной когезии лежат другие особенности структуры текста, а именно ретроспекция, коннотация, субъективно-оценочная модальность. <...>

Ассоциативная когезия осуществляется не только на основе коннотации. Такие вводящие речения, как *ему вспомнилось, подобно тому как, внезапно в его мозгу возникла мысль, это напомнило ему*, являются вербальными сигналами ассоциативной когезии. <...>

Ассоциативные формы когезии характерны главным образом для художественной литературы. <...>

...Ассоциативные формы когезии обычно не находят себе места в композиции текстов научного, публицистического и делового характера. В таких текстах главенствуют формы связи, которые апеллируют к интеллекту, а не к чувствам. Всякое вторжение ассоциативного нарушает единство каждого из этих функциональных стилей языка и влечет за собой его разложение. <...>

Под образной когезией понимаются такие формы связи, которые, переключаясь с ассоциативными, возбуждают представления о чувственно воспринимаемых объектах действительности. Одна из наиболее известных форм образной когезии — развернутая метафора. <...>

К композиционно-структурным формам когезии относятся в первую очередь такие, которые нарушают последовательность и логическую организацию сообщения всякого рода отступлениями, вставками, временными или пространственными описаниями явлений, событий, действий, непосредственно не связанных с основной темой (сюжетом) повествования. <...>.

Стилистические формы когезии выявляются в такой организации текста, в которой стилистические особенности последовательно повторяются в структурах СФЕ и абзацев. Идентичность структур всегда предполагает некоторую, а иногда и очень большую степень семантической близости. Если в одном абзаце текста мы находим структуру, которую можно определить как развертывающуюся от причины к следствию, то такое же развертывание структуры во втором или в третьем абзаце (отрывке) будет одной из форм когезии (Гальперин, 1981, с. 74 — 83).

Это важнейшая текстовая категория [категория связности — Л.Б.], 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 (ос-

нование — 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. (Бабенко, 2000, с. 250 — 251).

Упражнение 136. Прочитайте стихотворение Н. А. Заболоцкого «Утро». Назовите средства выражения логико-семантической связи, найдите ее в данном стихотворении. Раскройте роль глагольных форм как средств связи. Есть ли в этом стихотворении синтаксический параллелизм? Каковы текстовые функции союза «и» в выражении универсальных логико-семантических отношений? Сравните использование этого союза как текстообразующего средства в анализируемом стихотворении Н. А. Заболоцкого и в стихотворении А. С. Пушкина «Пророк» (см. упражнение 15). Как использование этого союза согласуется с грамматическими и лексическими видами текстовых связей?

Петух запекает, светает, пора!
В лесу под ногами гора серебра.
Там черных деревьев стоят батальоны,
Там елки как пики, как выстрелы — клены.
Их корни как шкворни, сучки как стропила
Их ветры ласкают, им светят светила.
Там дятлы, качаясь на дубе сыром,
С утра вырубает своим топором
Угрюмые ноты из книги дубрав,

Короткие головы в плечи вобрав.
 Рожденный пустыней,
 Колеблется звук,
 Колеблется синий
 На нитке паук.
 Колеблется воздух,
 Прозрачен и чист,
 В сияющих звездах
 Колеблется лист.
 И птицы, одетые в светлые шлемы,
 Сидят на воротах забытой поэмы,
 И девочка в речке играет нагая
 И смотрит на небо, смеясь и мигая.
 Петух запекает, светает, пора!
 В лесу под ногами гора серебра.

1946

Упражнение 137. Прочитайте стихотворение А. Ахматовой «Любовь». Покажите роль заглавия стихотворения как средства связности. Как проявляется в этом стихотворении параллельная связь? Покажите на примере этого стихотворения разновидности прагматических связей. Какова роль образных средств в организации связности текста этого стихотворения? Отметьте особенности логико-семантических связей в нем и роль союзов в их выражении.

То змейкой, свернувшись клубком,
 У самого сердца колдует,
 То целые дни голубком
 На белом окошке воркует,

То в инее ярком блеснет,
 Почудится в дреме левкоя...
 Но верно и тайно ведет
 От радости и от покоя.

Умеет так сладко рыдать
 В молитве тоскующей скрипки,
 И страшно ее угадать
 В еще незнакомой улыбке.

1911

Упражнение 138. В стихотворении В. Брюсова «Кинжал» (см. упражнение 83) выявите союзы, используемые как текстообразующее средство, определите логико-семантические отношения, выражаемые ими в тексте, а также найдите в данном стихотворении случаи тематического и синонимического повторов, образные и ассоциативные когезии.

Упражнение 139. Прочитайте рассказ А. Платонова «Ветер-хлебопашец». Определите роль заглавия как средства связности текста. Сгруппируйте лексику рассказа по тематических группам, прямо или косвенно связанным с названием. Выявите лексику со значением движения, зрительного восприятия, трудовой деятельности из данного рассказа. Раскройте сущность тематического повтора как средства текстовой связи. Покажите текстообразующие грамматические средства связности.

Ветер-хлебопашец

Когда свои войска наступают, солдату не с руки бывает попадать в тыловой госпиталь по нетрудному ранению. Лучше всегда на месте в медсанбате свою рану перетерпеть. Из госпиталя же долго нужно идти искать свою часть, потому что она, пока ты в госпитале томился, уже далеко вперед ушла, да еще ее вдобавок поперек куда-нибудь в другую дивизию переместили: найди ее тогда, а опоздать тоже нельзя — и службу знаешь, и совесть есть.

Шел я однажды по этому делу из госпиталя в свою часть. Я шел уже не в первый раз, а в четвертый, но в прежние случаи мы на месте в обороне стояли: откуда ушел, туда и ступай. А тут нет.

Иду я обратно к переднему краю и чувствую, что блуждаю. Вижу, по видимости — не туда меня направили, моя часть либо правее будет, либо левее. Однако иду пока, чтоб найти место, где верно будет спросить. И вижу я ветряную мельницу при дороге. В сторону от мельницы было недавно какое-то великое село, но оно погорело в уголья, и ничего там более нету. На мельнице три крыла целые, а остальные живы не полностью — в них попадали очередями и посекали насквозь тесину или отодрали ее вовсе прочь. Ну, я гляжу, мельница тихо кружится по воздуху. Неужели, думаю, там помол идет? Мне веселее стало на сердце, что люди

опять зерно на хлеб мелют и война ушла от них. Значит, думаю, нужно солдату вперед скорее ходить, потому что позади него для народа настает мир и трудолюбие.

Подле мельницы я увидел еще, как крестьянин пашет землю под озимь. Я остановился и долго глядел на него, словно в беспамятстве: мне нравится хлебная работа в поле. Крестьянин был малорослый и шел за однолемешным плугом натужливо, как неумелый или непривычный. Тут я сразу сообразил один непорядок, а сначала его не обнаружил. Впереди плуга не было лошади, а плуг шел вперед и пахал, имея направление вперед, на мельницу. Я тогда подошел к пахарю ближе на проверку, чтобы узнать всю систему его орудия. На подходе к нему я увидел, что к плугу спереди упряжены две веревки, а далее они свиты в одно целое, и та цельная веревка уходила по земле в помещение мельницы. Эта веревка делала плугу натяжение и тихим ходом волокла его. А за плугом шел малый, лет не более пятнадцати, и держал плуг за рукоятку одной своей правой рукой, а левая рука у него висела свободно, как сухорукая.

Я подошел к пахарю и спросил у него, чей он сам и где проживает. Пахарю и правда шел шестнадцатый год, и он был сухорукий, — потому он и пахал с натужением и боязливостью: ему страшно было, если лемех увязнет вглубь, тогда может лопнуть веревка. Мельница находилась близко от пахоты — саженой в двадцать всего, а далее пахать не хватало надежной веревки.

От своего интереса я пошел на мельницу и узнал весь способ запашки сухорукого малого. Дело было простое, однако же по рассудку и по нужде правильное. Внутри мельницы другой конец той рабочей веревки наматывался на вал, что крутил мельничный верхний жернов. Теперь жернов был поднят над нижним лежачим камнем и гудел вхолостую. А веревка накручивалась на вал и тянула пахотный плужок. Тут же по верхнему жернову неугомонно ходил навстречу круга другой человек, он сматывал веревку обратно и бросал ее наземь, а на валу он оставлял три либо четыре кольца веревки, чтобы шло натяжение плуга.

Малый на мельнице тоже был молодой, но на вид истощалый и немощный, будто бы жил он свой последний предсмертный срок.

Я опять направился наружу. Скоро плуг подошел близко к мельнице, и сухорукий малый сделал отцепку, и пряжка уползла в мельницу, а плужок остановился в почве.

Отощалый малый вышел с мельницы и поволок из нее за собой другой конец веревки. Потом вместе с пахарем они вдвоем поворотили плуг и покатали его обратно в дальний край пашни, чтоб упрячь там плуг снова и начать свежую борозду. Я им тут помог в их заботе.

Больной малый после упряжки плуга опять пошел на мельницу на свое занятие, и работа немного погодя началась сызнова.

Я тогда сам взялся за плуг и пошел в пахоте, а сухорукий следовал за мной и отдыхал.

Они, оказывается, мягчили почву под огород на будущее лето. Немцы угнали из их села всех годных людей, а на месте оставили только нерабочие, едоцкие души: малолетних детей и изнемогших от возраста стариков и старух. Сухорукого немцы не взяли по его инвалидности, а того малого, что на мельнице, оставили помирать как чахоточного. Прежде тот чахоточным не был, он заморился здесь на немецких военных работах; там он сильно остудился, работал не кормленным, терпел поругание и начал с тех пор чахнуть.

— Нас тут двое работников на всем нашем погорелом селе, — сказал мне сухорукий. — Мы одни и можем еще терпеть работу, а у других силы нету — они маленькие дети. А старым каждому по семьдесят лет и поболее. Вот мы и делаем вдвоем запашку на всех, мы здесь поседем огородные культуры.

— А сколько ж у вас всего-то душ едоков? — спросил я у сухорукого парня.

— Всего-то немного: сорок три души осталось, — сообщил мне сухорукий. — Нам бы только до лета дожить... Но мы доживем: нам зерновую ссуду дали. Как покончим пашню, так тележку на шариковых подшипниках начнем делать: легче будет, а то силы мало — у меня одна рука, у того грудь болит... Нам зерно надо с базы возить — от нас тридцать два километра.

— А лошадей иль скотины неужели ни одной головы не осталось? — спросил я тут у сухорукого; я посмотрел на него — он показался мне пожилым, но на самом деле он был подростком: глаза у него были чистые и добрые, тело не выкормлено еще до мужского роста, но лицо его уже не по возрасту тронулось задумчивой заботой и посерело без радости.

— Не осталось, — сказал мне он. — Скотину немцы поели, лошади пали на ихней работе, а последних пятерых коней и племенного жеребца они с собой угнали.

— Проживете теперь? — я у него спросил.

— Отдыхимся, — сказал мне сухорукий. — У нас желание есть: видишь — пашем вот вдвоем да ветер нам и в помощь, а то бы в один лемех впрягать надо душ десять-пятнадцать, а где их взять! Кой-кто от немцев с дороги сбежит — тот воротится, запашку с весны большую начнем, ребятишки расти будут... Старики вот только у нас дюже ветхие, силы у них ушли, а думать они могут...

— А это кто ж вам придумал такую пахоту? — спросил я.

— Дед у нас один есть, Кондрат Ефимович, он говорит — всю вселенную знает. Он нам сказал — как надо, а мы сделали. С ним не помрешь. Он у нас теперь председатель, а я у него заместитель.

Однако мне, как солдату, некогда было далее на месте оставаться. Слова да гуторы доведут до каморы. И жалко мне было сразу разлучаться с этим сухоруким пахарем. Тогда — что же мне делать — я поцеловался с ним на прощанье, чувствуя братство нашего народа: он был хлебопашец, а я солдат. Он кормит мир, а я берегу его от смертного немца. Мы с пахарем живем одним делом.

Упражнение 140. Выявите в поэме «Двенадцать» А. Блока (см. упражнение 85) текстообразующие логико-семантические, грамматические и прагматические связи, сгруппируйте их по типам и частным разновидностям и опишите средства их выражения.

Упражнение 141. Прочитайте стихотворение А. Фета «Какая грусть» (см. упражнение 100). Определите использованные поэтом текстообразующие связи, охарактеризуйте их.

Упражнение 142. Выявите образные и ассоциативные связи в рассказах А. Платонова «Неизвестный цветок» (упражнение 109) и «Цветок на земле» (упражнение 58).

Схема анализа связности текста

1. Выявление имеющихся в тексте различных способов выражения логико-семантических связей (полный тождественный, частичный лексико-семантический, тематический, синонимический, антонимический, дейктический повторы).
2. Примеры использования союзов как средства внутритекстовой связи, способствующей выражению универсальных логико-смысловых отношений.
3. Анализ возможностей грамматики (морфологии и синтаксиса) в формировании связности текста.
4. Описание прагматических типов текстовых связей: ассоциативных (внетекстовых) и образных (внутритекстовых).

Образец анализа

1. В рассказе В. М. Шукшина «Срезал» имеются различные способы выражения логико-семантических связей.

Полный тождественный повтор: *срезал* (27 раз), неоднократно повторяются слова: *ждали, приехал, знатные, кандидат, земляк, полковник, спокойствие, ведут, посмотрим, радушно, детство, первичность, определять, чувствовать неловкость, вопрос, мыслители, разумное существо, народ, покатыть бочку, с цепи сорваться*.

Частичный лексико-семантический повтор: *ждали — ожидание, смеяться — посмеиваться* и др.

Тематический повтор: функционально-текстовая группа глаголов движения (*ходить, приходить, уходить, приехать, подкатить* и др.), зрительного восприятия (*смотреть, щурить глаза*), смеха (*улыбнуться, усмехнуться, смеяться, расхохотаться*), удивления (*удивляться, недоумевать*), речевой деятельности (го-

ворить, спрашивать, интересоваться, протянуть, предложить, воскликнуть, рубануть и др.)

Синонимический повтор: *приехать — прикатить — подкатить, работать — выявлять себя в какой-либо области, анонимка — кляуза.*

Антонимический повтор: *пишется — читается.*

Дейктический повтор: *Выяснилось, что полковник не знает, кто велел поджечь Москву. Точнее, он сказал, что какой-то граф, но фамилии перепутал, назвал Распутин; Глеб пока помалкивал, но — видно было — подбирался к прыжку. Он поддакнул тоже насчет детства, а сам оценивающе взглядывал на кандидата — примеривался.*

2. Союзы как средство внутритекстовой связи, способствующей выражению универсальных логикосмысловых отношений, используются в анализируемом рассказе не так активно. В подобной функции в рассказе используется союз «и» как выражение аддитивных отношений с усилительной семантикой. Так, уже после описания того, как Глеб Капустин «срезал» полковника и после рассуждения автора по этому поводу вдруг вновь идет повтор информации о приезде кандидата наук: *Глеб посмеивался и как-то мстительно щурил глаза. Все матери знатных людей в деревне не любили Глеба. Опасались. И вот теперь приехал кандидат Журавлев...; Кандидат многозначительно посмотрел на жену. И зря, потому что его взгляд был перехвачен.*

В монологах-спорах Глеба Капустина как текстообразующее средство используется союз «но», выражающий противительно-уступительные отношения:

Мужики засмеялись. Пошевелились. И опять внимательно уставились на Глеба.

— **Но** нам тем не менее надо понять друг друга. Верно? Как?..;

— **Но** вы забываете, что поток информации сейчас распространяется везде равномерно...

Также для его речи характерно использование союза «а» с сопоставительно-усилительным значением: *...Тут, — оглядел Глеб мужиков, — тоже никто не сидел — не поймут... А вот жена ваша сделала удивленные глаза на вас. А там дочка услышит; — А вот когда одни останетесь, подумайте хорошенько. Подумайте — и поймете...*

3. В формировании связности анализируемого рассказа участвуют и грамматические средства, прежде всего согласованные видовременные формы глагола в различных контекстах — повествовании и описании. Встречается синтаксический параллелизм, усиленный лексическими повторами разного рода:

Как-то так получилось — Как-то так повелось; Кандидат расхохотался. Но смеялся он один... И почувствовал неловкость <...> Константин Иванович чувствовал неловкость;

— Оттянул он его!.. Дошлый, собака. Откуда он про Луну-то все знает?

— Срезал.

— Срезал... Откуда что берется!

И мужики изумленно качали головами.

— Дошлый, собака. Причесал Константина Иванова... Как миленького причесал!

Подобный синтаксический параллелизм, усиленный лексическим повтором и повтором порядка слов, интонации, укрупняет изображаемые эпизоды в тексте, способствует выразительности и экспрессивности текста.

В данном рассказе к синтаксическим средствам связности можно отнести разного рода редуцированные синтаксические конструкции: неполные высказывания и парцелированные конструкции. Последние особенно характерны для этого рассказа. Например: *К старухе Агафье Журавлевой приехал сын. Константин Иванович. С женой и дочерью. Попроведовать, отдохнуть; Все матери знатных людей в деревне не любили Глеба. Опасались; Глеб же Капустин по-прежнему неизменно удивлял. Изумлял. Восхищал даже.*

Чаще всего автор использует сильную парцелляцию с вынесением в отдельное высказывание глагольных предикатов, в результате чего описываемые микроситуации выделяются в тексте, подаются с актуализацией их многоаспектности и интенсивности протекания.

Автор рассказа чрезвычайно активно использует различные пунктуационные знаки как средство связности, а также выражения экспрессивности и эмоциональности: вопросительный и восклицательный знаки, но чаще всего — многоточие, которое можно отнести к пунктуационной текстовой доминанте. Многоточие выполняет в рассказе различные текстовые функции. Оно используется в

усеченных конструкциях как сигнал недоговоренности, сигнал размытых или скрытых смыслов. Например: *Заговорили о войне 1812 года...; Глеб пришел с работы (он работал на пилораме), умылся, переоделся... Ужинать не стал. Вышел к мужикам на крыльцо. Закурили...*

И в авторской речи, и в речи персонажей многоточие зачастую усиливает парцелляцию, например: *Глеб Капустин коршуном взмыл над полковником... И срезал; Кандидат искренне засмеялся. Но засмеялся один... И почувствовал неловкость. Позвал жену.*

Кроме того, многоточие может одновременно сопровождать и парцелляцию, и повторную номинацию, что является еще более сильным средством осуществления текстовой связности и выдвижения текстовых смыслов. Например:

Приглашаете жену посмеяться? — спросил Глеб. Спросил спокойно, но внутри у него, наверно, все вздрагивало. — Хорошее дело... Только, может быть, мы сперва научимся хотя бы газеты читать? А? Как вы думаете? Говорят, кандидатам это тоже не мешает...; ...А вот и жена ваша сделала удивленные глаза... А там дочка услышит. Услышит и «покатит бочку» в Москву на кого-нибудь. Так что этот жаргон может... плохо кончиться, товарищ кандидат...; Только не надо делать вид, что все гении. Кое-кто понимает... Скромней надо; — Люблю по носу щелкнуть — не задирайся выше ватерлинии! Скромней, дорогие товарищи...

4. В рассказе В. М. Шукшина богато представлены различные типы прагматических связей.

Ассоциативные (внетекстовые) связи репрезентируют в рассказе различными средствами социально-культурную информацию разного рода. Можно привести следующие примеры. Во-первых, это ассоциативное сближение описываемой глобальной ситуации со спектаклем, режиссером и главным героем которого является деревенский мужик Глеб Капустин. Эта ассоциация порождается первоначально следующим контекстом: *...Тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал гостя. Многие этим были недовольны, но некоторые мужики ждали, когда Глеб Капустин придет и срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж вместе к гостю. Прямо как на спектакль ходили.*

Во-вторых, обилие различных по природе устойчивых выражений в речи Глеба Капустина (*Мы все учились понемногу; Пишется Ливерпуль, а читается Манчестер; Ну, на нет и суда нет!; Баба с возу — коню легче; Вы же, когда сдавали кандидатский минимум, вы же не «катили бочку» на профессора.... И «одеяло на себя не тянули». И «по фене не ботали»; Можно ведь сто раз повторить слово «мед», но от этого во рту не станет сладко; в дураках очутиться*) соотносит персонажа В. М. Шукшина, с одной стороны, с другими его героями-чудиками, с другой стороны, с героями М. Зощенко, А. Аверченко, с героями М. Евдокимова, родина которого — также Алтай.

В-третьих, упоминание войны 1812 года, пожара в Москве, имени Распутина порождает социально-исторические ассоциации, а упоминание в речи Глеба Капустина популярных в 60-е гг. телепередач (КВН, «Кабачок "Тринадцать стульев"») позволяет догадаться о времени изображаемых событий.

Образные (внутритекстовые) когезии связаны с главным персонажем и его действиями и поступками (*коршунном взмыл; срезал; подбирался к прыжку; пошел в атаку на кандидата; Глеб взмыл ввысь...; когда Глеб взмывал кверху; оттянул он его; причесал Константина Ивановича*). Все они порождают в восприятии читателя образ недоброй птицы — коршуна, нападающего и с наслаждением терзающего свою жертву.

Вопросы для самопроверки

1. Раскройте содержание категории связности как центральной категории текста.
2. В чем состоит сущность логико-семантических связей в тексте, каковы их разновидности и средства выражения?
3. Что такое грамматика текстовых связей? Покажите морфологические и синтаксические текстовые связи на примере одного завершенного текста.
4. Охарактеризуйте категорию связности в прагматическом аспекте.
5. Покажите сходство и различие параллельной и последовательной текстовых связей.

Глава 5

КОММУНИКАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Понятие коммуникативной организации текста. — Коммуникативные регистры текста. — Тема-рематическая организация текста. — Типология рематических текстовых доминант.

Упражнение 143. Прочитайте определение коммуникативного регистра и его свойств, которое предложила Г. А. Золотова. Раскройте понятие «коммуникативный регистр». Какие принципы лежат в типологии коммуникативных регистров, предложенных ею?

Коммуникативные типы, или регистры, речи определены как понятие, абстрагированное от множества предикативных единиц или их объединений, употребленных в разнородных по общественно-коммуникативному назначению контекстах, сопоставленных и противопоставленных по совокупности следующих признаков. Прежде всего, это а) характер отображаемой в речи действительности (динамика действия, процесса противостоит статике качества, отношения); б) пространственно-временная дистанцированность позиции говорящего или персонажа-наблюдателя и — соответственно — способ восприятия, сенсорный или ментальный (конкретно-единичные, референтные предметы, действия, явления противостоят обобщенным, не-референтным); в) коммуникативные интенции говорящего (сообщение, волеизъявление, реакция на речевую ситуацию).

регистры реализуются в конкретных высказываниях, текстах или фрагментах, блоках. Противопоставленность регистров получает выражение в наборе языковых характеристик регистровых блоков. <...>

Коммуникативная функция блоков репродуктивного (изобразительного) регистра заключается в воспроизведении, репродуцировании средствами языка фрагментов, картин, событий действительности как непосредственно воспринимаемых органами чувств говорящего, наблюдателя, локализованных в едином с ним хронотопе (реально или в воображении). <...>

Коммуникативная функция блоков информативного регистра состоит в сообщении об известных говорящему явлениях действительности, в отвлечении от их конкретно-временной длительности и от пространственной отнесенности к субъекту речи. Этот критерий объединяет и суммирование узувальных, повторяющихся событий, признаков, и познавательные, квалификативные сведения о свойствах и связях предметов, явлений, абстрактных понятий. Нельзя не видеть и различий в степени абстрагированности от конкретного между этими двумя разновидностями информативного регистра. Может быть, стоит выделить последний в информативно-логический его подтип. <...>

Коммуникативная функция генеритивного регистра — обобщение, осмысление информации, соотносящее ее с жизненным опытом, с универсальными законами мироустройства, с фондом знаний, проецируя ее на общечеловеческое время за темпоральные рамки данного текста. <...>

Волюнтивный регистр характеризуется коммуникативной функцией волеизъявления говорящего, побуждения адресата к действию. <...>

Реактивная функция объединяет разную структуру предложения, не содержащие сообщения, но выражающие реакцию говорящего, эмоциональную или ментальную, осознанную или автоматическую, на коммуникативную ситуацию. Реакцию, обычно с оценочной окраской, выражающей положительное или отрицательное отношение к происходящему, вызывает либо а) предшествующая реплика в диалоге (или в «диалогизированном» монологе), либо б) неречевое событие, неожиданное, приятное, неприятное. <...>

Воспроизводимые в тексте, в художественном или другом, диалоги, частью которых выступают волюнтивные (в том числе и вопросительные) и реактивные высказывания, составляют сами по себе фрагменты репродуктивного регистра. Время в них регулируется условным моментом речи — речи участников диалога, но не автора. Поэтому диалоги можно рассматривать как своеобразный текст в тексте (Золотова, 1998, с. 393 — 400).

Упражнение 144. Ознакомьтесь с типологией тема-рематических структур высказываний в гл. 4 учебника Л. Г. Бабенко (2000). Подберите контексты, содержащие тема-рематические структуры разного типа.

Упражнение 145. Прочитайте следующее небольшое стихотворение И. Иртеньева «Наблюдение». Определите регистровую принадлежность предложений этого стихотворения, тип тема-рематической структуры и рематическую доминанту. Сравните характер регистрового оформления предложений этого стихотворения с его же стихотворением «Про Федота» (упражнение 49). Что вы можете сказать об особенностях коммуникативной организации стихотворений этого поэта?

В здоровом теле —
Здоровый дух.
На самом деле —
Одно из двух.

Упражнение 146. Прочитайте следующие стихотворения Зинаиды Гиппиус. Опишите регистровую структуру данных стихотворений, определите текстообразующий тип регистрового оформления предложений. Опишите тема-рематические структуры и рематические доминанты.

Он принял скорбь земной дороги,
Он первый, Он один,
Склонясь, умыл усталым ноги,
Слуга — и Господин
Он с нами плакал, — Повелитель
И суши, и морей...
Он царь и брат нам, и Учитель,
И Он — еврей.

1916

Любовь — одна

Единый раз вскипает пеной
И рассыпается волна.
Не может сердце жить изменой
Измены нет: любовь одна.

Мы негодуем иль играем,
Иль лжем — но в сердце тишина.
Мы никогда не изменяем:
Душа одна — любовь одна.

Однообразно и пустынно,
Однообразием сильна,
Проходит жизнь...И в жизни длинной
Любовь одна, всегда одна.

Лишь в неизменном — бесконечность,
Лишь в постоянном глубина.
И дальше путь, и ближе вечность,
И все ясней: любовь одна.

Любви мы платим нашей кровью,
Но верная душа — верна,
И любим мы одной любовью...
Любовь одна, как смерть одна.

1896

Внезапно

Тяжки иные тропы...
Жизнь ударяет хлестко...
Чьи-то глаза из толпы
Взглянули так жестко.

Кто ты, усталый, злой,
Путник печальный?
Друг ли грядущий мой?
Враг ли мой дальний?

В общий мы замкнуты круг
боли, тоски и заботы...
Верю я, все ж ты мне друг,
хоть и не знаю, — кто ты...

1908

регистровой структуры, охарактеризуйте их по регистровой принадлежности.

Упражнение 148. Прочитайте преамбулу к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (упражнение 114) и найдите в ней предложения, принадлежащие к генеративному, волюнтивному и реактивному регистрам, определите их текстовые функции. Охарактеризуйте структуру монтажа регистровых блоков.

Упражнение 149. Прочитайте письмо А. Платонова к жене (упражнение 58) и опишите его коммуникативную организацию: определите регистровую принадлежность его предложений, выявите среди них более частотные, определите доминирующий тип, опишите характер монтажа регистровых блоков.

Упражнение 150. В стихотворении Н. А. Заболоцкого «Прохожий» (упражнение 110) выявите его коммуникативно-регистровую структуру (монорегистровая или полирегистровая) и охарактеризуйте ее. Определите рематическую доминанту текста. Приведите примеры различных тематических структур.

Упражнение 151. Охарактеризуйте стихотворение Ф. И. Тютчева «Памяти В. А. Жуковского» (упражнение 105) в свете теории актуального членения. Определите доминирующие в нем тематические структуры и выявите рематическую доминанту текста.

Упражнение 152. Прочитайте стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Воробей» (упражнение 96) и обратите внимание на репертуар регистровых вариантов в нем. Как регистровое варьирование высказываний способствует формированию концептуального пространства текста?

Упражнение 153. В стихотворении А. С. Пушкина «19 октября 1827 г.» (упражнение 6) найдите предложения, принадлежащие к волюнтивному и реактивному регистрам, охарактеризуйте их текстовые функции.

Упражнение 154. В рассказе И. Бабеля «Мой первый гусь» (упражнение 9) найдите примеры высказываний раз-

ных регистров: репродуктивного, изобразительного, реактивного, волюнтивного. Покажите различие их текстовых функций.

Упражнение 155. Какие регистровые разновидности высказываний преобладают в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Смерть Поэта» (см. упражнение 45)? Что можно считать рематической доминантой текста?

Упражнение 156. В стихотворении Б. Пастернака «Марбург» (упражнение 29) и М. Ю. Лермонтова «Дума» (упражнение 93) найдите тема-рематические структуры веерного типа, опишите их текстовые функции, определите рематическую доминанту текста.

Упражнение 157. В поэме «Двенадцать» А. Блока (упражнение 85) найдите высказывания, принадлежащие к реактивному регистру, охарактеризуйте их роль в формировании концептуального и денотативного пространств поэмы.

Схема анализа коммуникативной организации текста

1. Характеристика нескольких предложений текста по их принадлежности к тому или иному коммуникативному регистру: репродуктивному (репродуктивно-описательному, репродуктивно-повествовательному), информативному (информативно-описательному, информативно-повествовательному), генеритивному, волюнтивному, реактивному.
2. Определение типа текста по регистровой организации: монорегистровый или полирегистровый, в последнем случае охарактеризовать способы монтажа регистровых блоков.
3. Определение особенностей тема-рематического развертывания содержания текста, характеристика тема-рематических структур.
4. Выявление текстовых рематических доминант.

Образец анализа

1. В рассказе В. М. Шукшина в авторской речи преимущественно используется информативный регистр в двух своих вариантах: информативно-описательный регистр (*Глеб Капустин — толстогубый, белобрысый мужик лет сорока, деревенский краснобай, начитанный и ехидный*) и информативно-повествовательный регистр (*Глеб пришел с работы (он работал на пилораме), умылся, переоделся... Ужинать не стал. Вышел к мужикам на крыльцо*).

Имеется в тексте рассказа включение в информативно-описательный контекст предложения, принадлежащего к генеритивному регистру: *Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще*.

В речи персонажей, наряду с информативно-регистровыми вариантами, представлены предложения, принадлежащие волюнтивному (*Ну, как там кандидат-то?; Приглашаете жену посмеяться?; Готовы мы, чтобы понять друг друга?; Скромней, скромней надо, дорогие товарищи...*) и реактивному (*Типичный демагог-кляузник!; Оттянул он его!.. Дошлый, собака!; Ты что, с цепи сорвался?* и др.) регистрам. Последние особенно характерны для речи персонажей В. М. Шукшина.

2. Текст можно определить как полирегистровый, в нем имеются различные способы монтажа регистровых блоков, среди наиболее характерных можно отметить соединение информативно-описательного и информативно-повествовательного, информативно-описательного и репродуктивного, воспроизводящего диалоги персонажей.

3. В рассказе «Срезал» наиболее стилистически значима и выразительна активно использующаяся писателем веерная структура. Например: *Глеб пришел с работы (он работал на пилораме), умылся, переоделся. Ужинать не стал. Вышел к мужикам на крыльцо; Глеб шел несколько впереди остальных, руки в карманах, щурился на избу бабки Агафьи; Многие этим были недовольны, но некоторые мужики ждали, когда Глеб Капустин придет и срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж вместе к гостю. Прямо как на спектакль ходили*.

4. Рематическую доминанту текста можно определить как статально-динамическую, так как основным в рассказе является описание глобальной динамической ситуации, вынесенной в заглавие (ситуации «срезания знатного земляка») и эмоционального состояния персонажей, возникающего в их внутреннем мире на разных этапах ее развертывания.

Вопросы для самопроверки

1. Покажите особенности изучения художественного текста в коммуникативном аспекте.
2. Раскройте основные принципы концепции Г. А. Золотовой, посвященной коммуникативной организации текста.
3. Что такое коммуникативный регистр и каковы типы коммуникативных регистров?
4. Как вы понимаете различие между монорегистровыми и полирегистровыми текстами? Покажите на примерах их различия.
5. Каковы принципы классификации тема-рематических структур (каноническая ступенчатая, веерного типа, с многокомпонентной тематической частью, с обобщенной темой, автономные структуры) и каковы их особенности в развертывании содержания текста?
6. На чем основана типология рематических доминант (предметная, статальная, динамическая, качественная, комбинированная)?
7. Покажите особенности выявления типа рематической доминанты на примере отдельного законченного текста.

Глава 6

АНАЛИЗ РЕЧЕВОЙ СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Анализ функционирования фонетических единиц. — Анализ функционирования словообразовательных единиц. — Анализ функционирования лексических единиц. — Анализ функционирования синтаксических единиц.

Упражнение 158. Прочитайте определения социофонемы в книге «Проблемы фоносемантики поэтического текста» Ю.В. Казарина, данные как самим автором, так и другими исследователями. Определите, в каком аспекте рассматривается этот фонетический феномен. Дайте определения социофонемы и психофонемы. Как соотносятся эти фонетические единицы друг с другом? Совпадает ли содержание цветофоносемантической парадигмы, предложенной А. П. Журавлевым, с вашими представлениями о колористической и другой семантике этих звукобукв? Путем опроса определите цветовое и психологическое (цветовое) значение звукобукв Е, Ё, Ю, Я, Л, В, Д, Н. Почему не совпадают колористические значения следующих пар звукобукв: А — Я, О — Ё, Э — Е, У — Ю?

Социофонема — это лингвистический фонетический знак, который производится и воспринимается Говорящим и Слушающим не только и не столько интеллектуально, логически и информативно, сколько психологически, эмоционально, оценочно, эстетически, т. е. данная фонетическая единица воспринимается как знак прежде всего эстетический, иконический и символический (Казарин, 2000, с. 16).

288 Социофонема — это синтагмофонема (морфонема) воспринимаемая и оцениваемая. Так, следующие со-

циофонемы ассоциативно, психологически соотносятся с определенным цветом (колористическое значение звуков):

- А — густо-красный;
- О — светло-желтый или белый;
- Э — зеленоватый;
- И — синий;
- У — темно-синий, сине-зеленый, лиловый;
- Ы — мрачный темно-коричневый или черный

(Журавлев, 1991, с. 102).

Или социофонема приобретает эмоциональную оценку в процессе ее восприятия:

- Ж — плохой, сильный;
- Ш' — медленный («медлительный»);
- Н' — хороший, но Л' — лучше, чем Н';
- Р — холодный;
- Б — сильный;
- М — нежный;
- Г — быстрый;
- Ш — медленный и т. д. (Там же, с. 19–24).

В данном случае экспериментально исследуется одна из разновидностей социофонемы — психофонема. Эта фонетическая единица в особом статусе социофонемы способна не только участвовать в слоگو- и морфообразовании, не только передавать определенную логическую информацию (совместно с морфемой и лексемой), но и выражать смыслы, природа которых, безусловно, коннотативна, т. е. оценочна, психологична, ассоциативна. Именно коннотативное значение социофонемы «проясняет» и формирует вполне отчетливые денотативное и сигнификативное значения, т. е. социофонема в условиях и рамках особого метаконтекста (когда «контекстом» является языковая личность Говорящего и Слушающего), а также в рамках лингвистического контекста может приобретать план содержания, характер которого схож с характером плана выражения морфемы, лексемы, высказывания и даже целого текста. Ср.: фонетическая семантика лексемы «таракан» — «активный», но «большой и могучий»... В этой дефиниции аккумулирован целый текст (см. сказку К. Чуковского «Тараканище») (Казарин, 2000, с. 17–18).

Упражнение 159. Прочитайте определение текстофонемы, данное в книге Ю. В. Казарина «Проблемы фоносемантики поэтического текста». Сопоставьте в функциональном аспекте такие фонетические единицы как социофонема, психофонема и текстофонема.

Текстофонема — это фонетическая единица художественного текста, выполняющая функции (помимо номинативной, слоگو- и морфообразующей) выражения текстовых смыслов. Текстофонема — это часть типового аллитеративного звукокомплекса, входящего в ту или иную морфему, лексему или высказывание, имеющее звукообразный (идеофоновый) или анаграмматический характер. Ср., например, у В. Хлебникова:

Бобзоби пелись губы,
Вззоми пелись взоры,
Пиззо пелись брови,
Лиззэй — пелся облик,
Гзи-гзи-гззо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

В этом тексте содержатся звукообразные лексемы неологического характера *бобзоби*, *вззоми*, *пиззо*, *лиззэй*, в которых текстофонемы Б, О, Э, И, В, М, П, Л, ж («й») выполняют звукоизобразительную функцию и выражают самостоятельные (по типу слова/лексемы) текстовые смыслы, которые определяются как «часть лица, внешности человека; часть/части портрета». Текстофонемы Г, З, И, Э, О выполняют звукоподражательную функцию и выражают текстовый смысл «звон цепи». Данные текстофонемы выполняют функции символизации и являются по природе своей иконическими, т. е. реализуются в тексте в статусе звукосимволов.

Следует отметить, что текстофонема полностью реализуется не только в лингвотекстовом контексте, но и в том метаконтексте, наличие которого обусловлено факторами антропологического, эстетического, психологического, эмоционального и культурного характера (Казарин, 2000, с. 19).

Упражнение 160. Прочитайте утверждение М. В. Панова, касающееся функционирования фонетических единиц

в тексте. На основе этого утверждения сформулируйте основополагающую закономерность, проявляющуюся в функционировании текстофона.

Звуковой ярус поэтического произведения строится на повторе отношения. <...> Единицы поэтического текста, создавая и определяя его поэтическую сущность, входят в повторы двух типов: повторы контрастов и повторы тождеств (Панов, 1991, с. 3).

Упражнение 161. Прочитайте текст. Определите ведущую функцию фонетических единиц в этой песне (информативная, коммуникативная, медитативная, ритуальная, эстетическая и т. п.).

Песня ведьм на Лысой горе

Кумара.
 Них, них, запалам, бада.
 Эшохомо, лаваса, шиббода.
 Кумара.
 А. а. а. — о. о. о. — и. и. и. — э. э. э. — у. у. у. —
 е. е. е.
 Ла, ла, соб, ли, ли, соб, лу, лу, соб!
 Жунжан.
 Выхада, ксара, гуятун, гуятун.
 Лиффа, пррадда, гуятун, гуятун.
 Наппалим, вашиба, бухтара.
 Мазитан, руахан, гуятун.
 Жунжан.
 Яндра, кулайнеми, яндра.
 Яндра.

Упражнение 162. Определите функции текстов 1–3: автор первого — Жан Кокто (1916), второго — В. Хлебников (1914), третий текст — фрагмент из «Песни русалок». Выявите фонетические особенности, присущие всем трем текстам. Можно ли рассматривать «медитативную фонетику» как явление интернационального характера?

1

Эо из ию из
 Ээ из ию из

Юи юи ио из
 Азоэ иаоз
 Оя уаоз...

2

Ио, иа, цолк,
 Ио, иа, цолк.
 Пиц, пац, пацу,
 Пиц, пац, паца,
 Ио иа цолк, ио иа цолк...

3

А. а. а. — о. о. о. — и. и. и — э. э. э. — у. у. у. — е. е. е.
 ио, иа — о — ио, иа, цок, ио, иа,
 паццо! ио, иа, пипаццо!

Упражнение 163. Прочитайте текст «Песни ведьм на роковом шабаше». Чем в функциональном отношении отличается медитативный текст от поэтического? Произведите статистический анализ фонетических повторов, находящихся в этом тексте. Какой из повторов (лексический, фразовый, строфический, слоговой, звуковой) является ведущим? Определите функцию фонетического повтора в этом тексте.

Шикалу, Ликалу!
 Шагадам, магадам, викадам.
 Небазгин, доюлазгин, фиказгин.
 Бейхамаишь, гейлулашанн, эламаин.
 Ликалу!
 Шию, Шию, дан, — ба, ба, бан, ю.
 Шию, шию, нетоли — ба, ба, згин, ю.
 Шию, шию, бала, ли, ба, ба, дам ю.
 О вила, вила, дам, юхала!
 Гираба, наюра, юхала!
 Захива, ванилши, схабатай, янаха.
 Захива, гирий, гирий, добила, янаха.
 Захива, вилхомай, вилхомай, янаха.
 Мяу! згин, згин!
 Гааш! згин, згин!
 У-у-у! згин, згин!
 Бя, — бая! — згин, згин!

Кво — кво! згин, згин!
 Бду, бду! згин, згин!
 Карра! згин, згин!
 Тили, тили! згин, згин!
 Хив, чив! згин, згин!
 Згин, згин, згин!

Упражнение 164. Прочитайте высказывание Шарля Балли, приведенное в работе Л. П. Якубинского. О каких сторонах функционирования и восприятия звуков говорит Ш. Балли? Приведите свои примеры межъязыковых фонетических оппозиций.

Естественно, что при восприятии иностранного языка, когда наши ассоциации между представлением и словом недостаточно точно установились, мысль невольно преувеличивает музыкальные эффекты там, где они существуют, и признает их наличие там, где их нет. Возникают ассоциации почти неуловимые, в которых индивидуальные впечатления играют важную роль и которые немного напоминают «народную этимологию». Глагол *zwitschern* поражает меня своими звуками, вероятно, гораздо больше, чем немца; но эта иллюзия имеет некоторые основания в смысле слова; но что сказать о слове вроде *erkeklich* (*considerable*), которое производит на меня всякий раз странное и смешное впечатление, совершенно не оправдываемое его значением! (цит. по: Якубинский, 1997, с. 141).

Упражнение 165. Прочитайте стихотворение И. Анненского «Невозможно». Найдите в тексте стихотворения лексику, «возбуждающую» в читателе особое эмоциональное и психологическое восприятие звуков. Выделите из текста группу слов, выражающих ассоциативные, психофонетические смыслы. Номинируйте данные смыслы.

Есть слова — их дыханье, что цвет,
 Так же нежно и бело-тревожно,
 Но меж них ни печальнее нет,
 Ни нежнее тебя, *невозможно*.
 Не познав, я в тебе уж любил
 Эти в бархат ушедшие звуки:
 Мне являлись мерцанья могил

И сквозь сумрак белевшие руки.
 Но лишь в белом венце хризантем,
 Перед первой угрозой забвенья,
 Этих *ве*, этих *зэ*, этих *эм*
 Различить я сумел дуновенья.
 И, запомнив, невестой в саду
 Как в апреле тебя разубрали, —
 У забитой калитки я жду,
 Позвонить к сторожам не пора ли.
 Если слово за словом, что цвет,
 Увядает, белея тревожно,
 Не печальных меж павшими нет,
 Но люблю я одно — *невозможно*.

Упражнение 166. Пользуясь двуязычными словарями, переведите текст стихотворения Жака Одиберти, написанное в 1950 г. С какой целью создан данный текст? Какова межъязыковая специфика его фонетической формы?

Brother woman
 noch lin mal einmal a woman
 sur un lit for the fiamento
 for thy red and black business
 ploum, ploum night! Stars! God!
 mon petit monsieur God!
 Une gonzesse sur un plumard
 noch ein mal for ever
 l'йтй comme l'hiver
 mloum! ploum!

Упражнение 167. Определите значения «трансцендентальных слов», созданных Велемиром Хлебниковым. Определите, какая форма этих слов доминирует — фонетическая или словообразовательная. Выделите из данного списка слов фонетические неологизмы. Могут ли функционировать фонетические неологизмы вне поэтического контекста? Придумайте фразы, в которых данные лексемы могут выражать свои новые значения:

трепетва	вечазь	плаква	тамошь
зарошь	плещва	сухошь	новязь
умнязь	студошь	будязь	желва
дышва	жриязь	жарошь	лепетва
пенязь	варошь	вылязь	мокошь
помирва	храмязь	нежва	

Упражнение 168. Прочитайте высказывание С. Ф. Гончаренко. Какие аспекты функционирования фонетических единиц осмысляет исследователь? Сформулируйте определение категории «звуковое сознание», введенной автором в научный обиход. Какова, по мнению С. Ф. Гончаренко, роль звукового повтора в фонетическом смысловыражении?

Скорее всего, языковая система действительно располагает не только лексико-семантическими полями, но и лексико-фонетическими группами, объединяющими слова на основе звуковой общности. <...> Существовая, по всей вероятности, как некая диффузная и открытая парадигма в сознании (или подсознании?) носителей языка, эти звукоассоциативные лексические поля обретают в сознании профессионального поэта более четкие контуры. Ведь именно поэту приходится ежедневно «рыться» в звуковых запасниках языка в поисках нужной рифмы или аллитерации. Именно поэту необходимо удерживать в памяти: а) наиболее редкие и яркие звуковые находки своих предшественников, чтобы случайно не нарушить негласного авторского права на них; б) ставшие формальными сближения слов на звуковой основе, дабы избежать фонической банальности. Удивительно ли, что его звуковое сознание некоторым образом отлично от сознания и усредненного носителя языка, и даже филолога-профессионала. <...> Лексические единицы одного звукоассоциативного ряда имеют тенденцию группироваться в пределах обозримого сегмента поэтического текста; вообще складывается впечатление, словно одно слово властно притягивает к себе другие члены звукоассоциативного ряда, или будто поэт, употребив два объединенных звуковой общностью слова, продолжает по инерции «эксплуатировать» тот же звуковой повтор, пока не переключится на другой фонетический комплекс (Гончаренко, 1995, с. 161 – 162).

Упражнение 169. 1. Прочитайте высказывание Вяч. Вс. Иванова.

Taurasia Cisanna Samnio cepit, — по Соссюру, анаграмматический стих, содержащий полностью имя *Scipio* (в слогах *ci + pi + io*), кроме того, *S* из *Samnio cepit* — в начале группы, где повторяется почти все слово *Scipio*. Неточное совпадение гласного в *cepi* исправля-

ется с помощью *ci* в слове *Cisauna*). <...> Наибольший интерес теории анаграмм Соссюра состоит в том, что она не только подготовила понимание им языкового знака, но и предвосхитила понимание целого текста как знака (Иванов, 1998, с. 617 – 627).

2. Докажите, что анаграмма — это явление в большей степени не языковое, а текстовое (на примере стихотворения О. Мандельштама «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»). Приведите примеры языковой анаграммы.

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
 Кому — душистое с корицею вино,
 Кому — жестоких звезд соленые приказы
 В избушку дымную перенести дано.
 Немного теплого куриного помета
 И бестолкового овечьего тепла;
 Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота, —
 И спичка серная меня б согреть смогла.
 Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка,
 И верещанье звезд щекочет слабый слух,
 Но желтизну травы и теплоту суглинка
 Нельзя не полюбить сквозь этот жалкий пух.
 Тихонько гладить шерсть и ворошить солому,
 Как яблоня зимой, в рогоже голодать,
 Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому,
 И шарить в пустоте, и терпеливо ждать.
 Пусть заговорщики торопятся по снегу
 Отарою овец и хрупкий наст скрипит,
 Кому зима — полынь и горький дым к ночлегу,
 Кому — крутая соль торжественных обид.
 О, если бы поднять фонарь на длинной палке,
 С собакой впереди идти под солью звезд,
 И с петухом в горшке прийти на двор к гадалке.
 А белый, белый снег до боли очи ест.

Упражнение 170. Прочитайте фрагмент из книги «Проблемы фоносемантики поэтического текста» Ю. В. Казарина. Определите основные условия и аспекты функционирования анаграммы в поэтическом тексте. Дайте определения фоносемантического рода, анаграмматической лексемы и анаграммы.

Наличие анаграмматических фонолексем (и прежде всего графолексем, что естественно) в поэтическом

тексте при наличии повторов типовых звукокомплексов свидетельствует о том, что фонетическая форма стихотворения в таком случае способна выражать те или иные смыслы в рамках данной звукословесной парадигмы и текста в целом. Анаграмматическим звукокомплексам и анаграммам в русском поэтическом тексте свойственны следующие признаки и характеристики:

1) Фоносемантические ряды/парадигмы свойственны русской поэзии, поэзии не только авангардного, но традиционалистского характера.

2) Фоносемантические ряды/парадигмы могут — локально — занимать любую дискурсивную часть поэтического текста, заполняя позиции в рифме, стихе, строфе, целом тексте.

3) Фоносемантические ряды имеют не только аллитерационный, но и анаграмматический характер, т. е. строятся в парадигмы на основе общей текстофонемы или общего комплекса текстофонем.

4) Анаграмматические лексемы и лексема-анаграмма (слова в слове и слово, содержащее в себе слова) суть звуковые/текстофонематические повторы, не всегда совпадающие по месту в словообразовательной/морфемной структуре. Поэтому явление «квазиморфемы» не регулярно...

5) Характер реализации фоносемантических рядов в стихотворении зависит от индивидуальных особенностей языковой личности поэта. Так, языковая способность О. Мандельштама характеризуется доминированием в ней фонетического компонента, что приводит к тому, что в его стихотворениях наблюдается постоянное наличие единиц анаграмматической природы.

6) Анаграмма — явление не только разноместное (значит, фонетическое), но и явление лексическое. Анаграмматическая лексема содержит в себе ряд лексоидов (в графофонематическом виде), способных к своей реализации в тексте в функции лексем.

7) Фоносемантические ряды образуют в тексте смысловое ассоциативное поле. Ассоциативность такого поля регламентируется общей смысловой системой/структурой поэтического текста.

8) Анаграмматическое слово — это носитель фоносемантической интерпретации, следовательно, оно яв-

ляется словом ключевым в том или ином фоно-смысловом поле.

9) Анализ и интерпретация фонетических смыслов анаграмматической природы возможны лишь с опорой на анализ лексико-смысловой структуры поэтического текста (Казарин, 2000, с. 132 – 133).

Упражнение 171. Прочитайте стихотворение О. Мандельштама «Соломинка». Найдите в текстах слова, составляющие те или иные фоносмысловые ряды. Найдите в текстах слова, составляющие лексико-смысловые (тематические) группы. Произведите сопоставительный фоносмысловой анализ данных групп лексики.

1

Когда, *соломинка*, не спишь в огромной спальне
И ждешь, *бессонная*, чтоб, важен и высок,
Спокойной тяжестью, — что может быть печальней, —
На веки чуткие спустился потолок,

Соломка звонкая, *соломинка* сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая *соломка* неживая,
Не Саломея, нет, *соломинка* скорей.

В часы бессонницы предметы тяжелее,
Как будто меньше их — такая тишина,
Мерцают в зеркале подушки, чуть белея,
И в круглом омуте кровать отражена.

Нет, не *Соломинка* в торжественном атласе,
В огромной комнате над черною Невой,
Двенадцать месяцев поют о смертном часе,
Струится в воздухе лед бледно-голубой.

Декабрь торжественный струит свое дыханье,
Как будто в комнате тяжелая Нева,
Нет, не *Соломинка* — Лигейя, умиранье, —
Я научился вам, блаженные слова.

2

Я научился вам, блаженные слова:
Ленор, *Соломинка*, Лигейя, *Серафита*.

В огромной комнате тяжелая Нева,
И голубая кровь *струится* из гранита.

Декабрь торжественный сияет над Невой.
Двенадцать месяцев поют о смертном часе.
Нет, не *Соломинка* в торжественном *атласе*
Вкушает медленный томительный покой.

В моей крови живет декабрьская Лигейя,
Чья в саркофаге спит блаженная любовь.
А та — *Соломинка*, быть может — *Саломея*,
Убита *жалостью* и не вернется вновь.

Упражнение 172. Найдите в тексте В. Хлебникова «Бобзоби пелись губы» неологизмы, в основе образования которых лежат фонетические явления: звукоизобразительность, звукоподражание. Определите контекстное значение фонетических неологизмов.

Бобзоби пелись губы,
Вэзоми пелись взоры,
Пиэзо пелись брови,
Лизээй — пелся облик,
Гзи-гзи — гзео пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

1908 или 1909

Упражнение 173. Прочитайте стихотворение В. Хлебникова «Кузнечик», попытайтесь расшифровать смысл слова «зинзивер», учитывая звукоподражательный характер слов «пинь, пинь, пинь». Найдите в тексте неологизмы, организованные по продуктивной словообразовательной модели. Выявите фоносемантическую специфику данных неологизмов.

Кузнечик
Крылшкуя золотиписьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» — тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

1908 или 1909

Упражнение 174. Определите функцию аллитерации в стихотворении О. Мандельштама. Выявите в тексте анаграмматические явления. Составьте фоносемантические ряды. Найдите ключевое анаграмматическое слово.

Чернозем

Переуважена, перечерна, вся в холе,
Вся в холках маленьких, вся воздух и призор,
Вся рассыпаясь, вся образуя хор, —
Комочки влажные моей земли и воли...

В дни ранней пахоты черна до синевы,
И безоружная в ней зиждется работа, —
Тысячехолмие распаханной молвы:
Знать, безокружное в окружности есть что-то.

И все-таки земля — проруха и обух.
Не умолить ее, как в ноги ей не бухай, -
Гниющей флейтою настраивает слух,
Кларнетом утренним зазывает ухо.

Как на лемех приятен жирный пласт,
Как степь лежит в апрельском провороте!
Ну, здравствуй, чернозем, будь мужествен, глазаст...
Черноречивое молчание в работе.

Апрель 1935

Упражнение 175. Прочитайте стихотворение А. С. Пушкина «На холмах Грузии...». Охарактеризуйте фонетические особенности этого стихотворения, отметьте особые функции в нем гласных звуков. Выявите в тексте типовые (повторяющиеся) звукокомплексы. В какие лексемы они входят? Определите контекстные значения этих лексем и произведите интерпретацию фонетических смыслов, выражаемых типовыми звукокомплексами.

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего

Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

Упражнение 176. Прочитайте стихотворение В. Маяковского «Скрипка и немножко нервно». Определите, как соотносятся звуковая организация стихотворения с его содержанием. Найдите в тексте лексему звукоподражательного характера.

Скрипка издергалась, упрасивая,
и вдруг разревелась
так по-детски,
что барабан не выдержал:
«Хорошо, хорошо, хорошо!»
А сам устал,
не дослушал скрипкиной речи,
шмыгнул на горящий Кузнецкий
и ушел.
Оркестр чужо смотрел, как
выплакивалась скрипка
без слов,
без такта,
и только где-то
глупая тарелка
вылязгивала:
«Что это?»
«Как это?»
А когда геликон —
меднорожий,
потный,
крикнул:
«Дура,
плакса,
вытри!» —
я встал,
шатаясь полез через ноты,
сгибающиеся под ужасом пюпитры,
зачем-то крикнул:
«Боже!»,
бросился на деревянную шею:
«Знаете что, скрипка? Мы ужасно похожи:
я вот тоже
Ору —

а доказать ничего не умею!»
Музыканты смеются:
«Влип как!
Пришел к деревянной невесте!
Голова!»
А мне — наплевать!
Я — хороший.
«Знаете что, скрипка?
Давайте —
будем жить вместе!
А?»

1914

Упражнение 177. Какое явление организует данный текст А. Крученых? Почему этот текст можно назвать «до-языковым»? Почему текст поддается только множественной интерпретации?

Дыр — бул — щыл,
убещур
скуп
вы — со — бу
р — л — эз

Упражнение 178. Почему Г. Айги назвал свое стихотворение «Песня звуков»? Какие фонетические средства использует поэт в процессе имитации детского мышления и речи? Произведите декодирование и интерпретацию фонетической формы данного текста.

о (Солнце Некое)
в а — Небе (тоже Неком)
е-и-у-ы — Другим (Мирам)
и а-э-у — Другие
деревьям — ю букашкам — е а — детям
6 июля 1983

Упражнение 179. Прочитайте высказывание Н. Л. Степанова о языке В. Хлебникова («Заумь»). Как понимает Н. Л. Степанов явление фонетической выразительности и внутренней формы? Как ученый соотносит эти явления с авторской неологизацией? Дайте определение «зауми». Как

соотносятся, по Н. А. Степанову, явления звукоподражательности и поэтической неологизации?

Хлебников не ограничился словообразованием путем «корнесловия», оживлением «внутренней формы» слова в результате разложения его на составные части. Обращение к звучанию слова, к его фонетической выразительности повлекло за собою отрыв от смысла, создание «заумного» языка. Ведь слово есть единство звучания и значения. Отказ от значения слова, обращение к одному лишь звуку, который сам приобретает смысловую нагрузку, имеющую, однако, субъективный и эмоциональный характер, приводил к отказу от общезначимого языка.

Одним из проявлений увлечения звуковой стороной языка является у Хлебникова опыт передачи «языка» птиц. «Птичий язык» вовсе не рассматривался Хлебниковым как проявление «зауми». Это — звукоподражание, имитация щебета птиц, которых он смолу наблюдал и изучал. Это были как бы голоса самой природы. Недаром Хлебников многозначительно назвал свой фрагмент: «Мудрость в силке» (добавив в скобках — «Утро в лесу»); записав (как теперь записывают на пластинку) голоса лесных птичек (славка, вьюрок, овсянка и т. д.):

Славка: беботэу-вевять!
Вьюрок: тьerti-едигреди!
Овсянка: кри-ти-ти-ти, тии!
Дубровник: вьор-вэр-виру, сьек, сьек, сьек!

Появление «зауми» было подготовлено пониманием творчества как интуитивно-подсознательного процесса, как попытка предельно утвердить свободу поэзии от «содержания», рассматривать ее как «чистое» выражение формы (Степанов, 1975, с. 134).

Упражнение 180. Прочитайте высказывания Н. А. Степанова о языке В. Хлебникова. Какие языковые аспекты учитывает Н. А. Степанов, давая определение поэтической неологизации В. Хлебникова? Выделите в стихотворении, которое цитирует автор, неологизмы фонетического и словообразовательного характера.

Самая звуковая форма слова, его смысл, синонимически варьируемый, вырастает из «внутренней формы» слова, как из зерна росток. Таково, например, стихотворение «Зазовь».

Зазовь.
 Зазовь манности тайн.
 Зазовь обманной печали.
 Зазовь уманной устали,
 Зазовь сипких тростников.
 Зазовь зыбких облаков.
 Зазовь водностных тайн.
 Зазовь.

Хлебниковские неологизмы — чаще всего фонетико-семантическая контаминация, представляющая не обычное морфологическое словообразование, а словообразование на основе особого вида семантической связи, которую можно назвать «звукосемантической». Фонетическое сходство, «звуковой повтор» порождает у него и новые, неожиданные смысловые связи. Так слово *манить* перекликается с такими неологизмами, как *манности*, *обманная*, *уманной*, в данном случае образованных от общего корня *ман* (манить). Такие строки, как «Зазовь сипких тростников / Зазовь зыбких облаков», возникают из фонетической близости *сипких* и *зыбких*. Так получается своего рода «замыкание» общefonетической цепи, которая рождает смысловой контакт между сходными звукообразованиями (Степанов, 1975, с. 143 — 144).

Упражнение 181. Прочитайте фрагмент из книги «Поэтический текст как система» Ю. В. Казарина. Раскройте основные категории и понятия, относящиеся к процессам поэтической неологизации. Сформулируйте основные закономерности процесса поэтической неологизации. Приведите примеры поэтической неологизации.

Поэтической деривационной (словообразовательной-неологической) неологизации свойственны следующие черты:

- 1) неологизация на основе морфологических способов словообразования;

- 2) перераспределение и нивелировка роли различных аффиксов (а также и корневых морфем) в процессе неологизации, когда неологической доминантой и константой могут быть морфемы любого статуса — как словообразовательные, так и формо- и словоизменительные;
- 3) актуализация внутренней формы неологически реализованной морфемы;
- 4) актуализация новой внутренней формы слова-текстемы;
- 5) синтагматика морфемная, приводящая к неологическим реализациям слова-текстемы в целом;
- 6) деривационная неологизация — явление не окказиональное (как это происходит в речи), а регулярное, необходимое и обязательное в рамках данного ПТ [поэтического текста], а также в рамках данного идиостиля, в сфере формирования данной художественной картины мира и всего творчества того или иного поэта в целом;
- 7) цель словообразовательной неологизации — словотворчество, которое включает в себя такие текстовые деривационные результаты/продукты как неологизмы и заумь;
- 8) неологические слова-текстемы имеют изоморфную природу соотношения, взаимообусловленности и функций своих словообразовательных форм (лексем) и смысловых содержаний (в языке и речи такие отношения имеют характер неполного изоморфизма);
- 9) неологические текстоморфы в определенном поэтическом тексте могут играть доминирующую роль как в смыслообразовании, так и в текстостроении, т. е. могут являться словообразовательной константой выражения тех или иных общих текстовых смыслов (Казарин, 1999, с. 167 — 168).

Упражнение 182. Прочитайте фрагмент из книги «Поэтический текст как система» Ю. В. Казарина. Определите лингвистическую специфику неологизма и «заумного» слова (зауми). Из каких двух процессов складывается поэтическая неологизация? Подберите произведения, авторы которых активно создают новые слова: неологизмы и окказионализмы. Найдите в этих текстах словообразовательные

неологизмы и лексику заумного характера. Определите степень актуализации внутренней формы в новых словах (высокая, средняя, низкая). От чего зависит та или иная степень актуализации внутренней формы неологизма?

...Механизм образования деривационных текстовых неологических смыслов заключается в процессе словотворчества, который, как правило, объединяет в себе черты как синхронического (современного), так и диахронического словообразования (последнее заключается в оживлении и актуализации исторических лексико-грамматических значений морфем). <...> ...Процесс словотворчества как неологической деривации (словообразования) приводит стихотворца к реализации двух результатов такого процесса — неологизма и зауми. Речь идет о двойной формальной содержательности текстоморфа:

- 1) фоносемантическая/звукообразная форма;
- 2) лексико-грамматическая/неологическая, деривационная содержательная форма.

Доминирование одной из этих содержательных форм текстоморфа приводит к реализации/получению в поэтическом тексте, во-первых, неологизма (доминирует неологическая деривация) и, во-вторых, зауми (доминирует фоносемантическая/звукообразная форма текстоморфа) (Казарин, 1999, с. 168).

Упражнение 183. Выявите в стихотворении О. Мандельштама «Мой щегол, я голову закину...» авторские неологизмы, определите их контекстные смыслы. Как соотносятся в семантическом отношении слова «щегловит», «щеголь», «щегол»?

Мой щегол, я голову закину,
Поглядим на мир вдвоем.
Зимний день, колючий, как мякина,
Так ли жестк в зрачке твоём?
Хвостик лодкой, перья черно-желты,
Ниже клюва в краску влит,
Сознаешь ли, до чего щегол ты,
До чего ты щегловит?
Что за воздух у него в надлобье —
Черн и красен, желт и бел!

В обе стороны он в оба смотрит — в обе! —
Не посмотрит — улетел!

10—27 декабря 1937

Упражнение 184. Прочитайте следующее стихотворение О. Мандельштама и уточните контекстный смысл неологизма «щегловит». Определите конкретное значение неологизма «сердцевит». Какова функция данного нового слова?

Когда щегол в воздушной сдобе
Вдруг затрясется, сердцевит,
Ученый плащик перчит злоба,
А чепчик черным красовит.
Клевещет жердочка и планка,
Клевещет клетка сотней спиц —
И все на свете наизнанку,
И есть лесная Саламанка
Для непослушных умных птиц.

Декабрь 1936

Упражнение 185. Определите образный смысл и функции неологизма и необычной сочетаемости слов в стихотворении В. Хлебникова «Времышы-камышы». Соотнесите смыслы выражения «мыслящий тростник» и неологизма «времышы-камышы».

Времышы-камышы
На озере берегу,
Где каменья временем,
Где время камнем.
На берега озере
Времышы-камышы,
На озере берегу
Священно шумящие.

1908 или 1909

Упражнение 186. Выберите из стихотворения В. Маяковского «Стихи о советском паспорте» авторские неологизмы и объясните, почему эта лексика не стала общеупотребительной. Какие из авторских неологизмов созданы поэтом по продуктивным моделям? Придумайте/создайте

ряд неологизмов с опорой на использованные В. Маяковским словообразовательные модели.

СТИХИ О СОВЕТСКОМ ПАСПОРТЕ

Я волком бы
выгрыз
бюрократизм.
К мандатам
почтения нету.
К любым
чертям с матерями
катись
любая бумажка.
Но эту...
По длинному фронту
купе
и кают
чиновник
учтивый
движется.
Сдают паспорта,
и я
сдаю
мою
пурпурную книжицу.
К одним паспортам —
улыбка у рта.
К другим —
отношение плевое.
С почтеньем
берут, например,
паспорта
с двухспальным
английским левою.
Глазами
доброего дядю выев,
не переставая
кланяться,
берут,
как будто берут чаевые,
паспорт
американца.
На польский —

глядят,
 как в афишу коза.
 На польский —
 выпяливают глаза
 в тугой
 полицейской слоновости —
 откуда, мол,
 и что это за
 географические новости?
 И не повернув
 головы кочан
 и чувств
 никаких
 не изведав,
 берут,
 не моргнув,
 паспорта датчан
 и разных
 прочих
 шведов.
 И вдруг,
 как будто
 ожогом,
 рот
 скривило
 господину.
 Это
 господин чиновник
 берет
 мою
 краснокожую паспортину.
 Берет —
 как бомбу,
 берет —
 как ежа,
 как бритву
 обоюдоострую,
 берет,
 как гремучую
 в 20 жал
 змею
 двухметроворостую.
 Моргнул

многозначаше
 глаз носильщика,
 хоть вещи
 снесет задаром вам.
 Жандарм
 вопросительно
 смотрит на сыщика,
 сыщик
 на жандарма.
 С каким наслажденьем
 жандармской кастой
 я был бы
 исхлестан и распят
 за то,
 что в руках у меня
 молоткастый,
 серпастый
 советский паспорт.
 Я волком бы
 выгрыз
 бюрократизм.
 К мандатам
 почтения нету.
 К любым
 чертям с матерями
 катись
 любая бумажка.
 Но эту...
 Я
 достаю
 из широких штанин
 дубликатом
 бесценного груза.
 Читайте,
 завидуйте
 я —
 гражданин
 Советского Союза.
 1929

объясните необычное написание словообразовательной структуры слова. Определите интонационную и синтаксическую функцию графических неологизмов «раз-дался» и «бо-род».

1

Перерытые — как бритвой
Взрыхленные небеса.
Рытвинами — небеса.
Бритвенные небеса.
Перелетами — как хлестом
Хлестанные табуны.
Взблестывающей Луны
Вдовствующей — табуны!

2

Стой! Не Федры ли под небом
Плащ? Не Федрин ли взвился
В эти марафонским бегом
Мчащиеся небеса?
Стой! Иродиады с чубом —
Блуд... Не бубен ли взвился
В эти иерихонским трубом
Рвущиеся небеса?

3

Нет! Вставший вал!
Пал — и пророк оправдан!
Раз-дался вал:
Целое море — на́ два!
Бо-род и грив
Шествие морем Чйрмным!
Нет! — се — Юдифь —
Голову Олоферна!

1 мая 1923

Упражнение 188. Прочитайте стихотворение В. Маяковского «Из улицы в улицу». Опишите словообразовательные средства создания экспрессивности текста. Назовите эти явления. Почему неологизмы В. Маяковского не обрели статус общеупотребительных слов? Определите функции графических неологизмов в этом стихотворении.

У-
лица.
Лица
У
догов
годов рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.
Лебеди шей колокольных,
гнитесь в силках проводов!
В небе жирафий рисунок готов
выпестрить ржавые чубы.
Пестр, как форель,
сын
безузорной пашни.
Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,
скрыт циферблатами башни.
Мы завоеваны!
Ванны.
Души.
Лифт.
Лиф души расстегнули.
Тело жгут руки.
Кричи, не кричи:
«Я не хотела!» —
резок
жгут
муки.
Ветер колючий
трубе
вырывает
дымчатой шерсти клок.
Лысый фонарь
сладострастно снимает
с улицы
черный чулок.
1913

Упражнение 189. Прочитайте стихотворение В. Хлебникова «Весны пословицы и скороговорки...», сделайте этимологический анализ слова «стыдесной», учитывая контекст. Образуйте ряд неологизмов по модели «стыд — стыдесной». Уточните значения созданных вами неологизмов.

Весны пословицы и скороговорки
По книгам зимним проползли.
Глазами синими увидел зоркий
Записки стыдесной земли.
Сквозь полет золотистого мячика
Прямо в сеть тополевых тенет
В эти дни золотая мать-мачеха
Золотой черепашкой ползет.

1919

Упражнение 190. Выявите ряд неологизмов в стихотворении В. Хлебникова «Там, где жили свиристели» и сопоставьте его с набором ключевых слов. Какую роль играют неологизмы в семантическом развертывании темы стихотворения? Определите значение слова «вабна» по словарю В. И. Даля. Какую функцию выполняет это слово в стихотворении?

Там, где жили свиристели,
Где качались тихо ели,
Пролетели, улетели
Стая легких времийей.
Где шумели тихо ели,
Где поюны крик пропели,
Пролетели, улетели
Стая легких времийей.
В беспорядке диком теней,
Где, как морок старых дней,
Закружились, зазвенели
Стая легких времийей.
Стая легких времийей!
Ты поюнна и вабна,
Душу ты пьянишь, как струны!
В сердце входишь, как волна!

Ну же, звонкие поюны,
Славу легких времирей!

1908

Упражнение 191. Прочитайте фрагмент из книги Ю. В. Казарина «Поэтический текст как система». Определите место лексической единицы среди единиц фонетического, морфологического и синтаксического уровней языка. Каковы основные функции слова в языке и в тексте? Сформулируйте определение слова-текстемы.

...Слово — это базовый, центральный, ключевой знак языка, речи и текста, который соединяет в себе и выражает собой черты, характеристики и качества не только различных способов и видов языкового, речевого, текстового мышления, не только выражает и моделирует в тексте реальный и ирреальный миры, но и формирует на основе той или иной части картины мира особый, сложный мир эмоций, мыслей и духовных ценностей человека. Слово — главный строитель и выразитель культуры в целом.

Слово, соединяя в себе формальные и содержательные планы единиц фоновых (подсознательных в отборе) уровней языка, является в процессе функционирования единицей универсального характера и может претерпевать различные трансформации: в языковой системе эта единица существует в статусе слова-ономатемы (слово — «номинатор, информатор»); в речевом функционировании слово выступает в качестве контекстной речевой единицы, т. е. как слово-синтагма; в тексте слово становится частью такой системы, которая превращает данную единицу в текстему (слово-текстема).

Взаимодействуя с единицами трех форм ПТ — с графическими, дискурсными и собственно языковыми, — слово-текстема в зависимости от своей структурной и смысловой позиции и роли в поэтическом тексте является графолексемой (см., например: *Я вас любил: любовь еще, быть может...*); фонолексемой (см., например: *Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...*); морфолексемой, содержащей в себе неологические текстоморфы (см., например: *До чего ты щегловит*) (Казарин, 1999, с. 181).

Упражнение 192. Прочитайте высказывания различных ученых, посвященные выявлению функций слова в тексте. Какова, по их мнению, основная функция художественного слова? Определите, какие, на ваш взгляд, основания существуют для выделения подобных «циклов слов»: лексико-смысловые, стилистические, тематические, грамматические и т. д.

Словом проверяется тема: созвучность слов становится ручательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман Богом и искажен человеком. Вот это мы и позволили себе назвать «поэтикой слова» у Марины Цветаевой (Гаспаров, 1997, с. 266).

Слово в художественном творчестве и восприятии имеет существенно иную роль, чем в познании. Там оно исполняет по преимуществу номинативную или дефинитивную функцию, т. е. или является средством четкого обозначения — и тогда оно простой знак, или средством логического определения, тогда оно научный термин. В этой роли оно имеет мало или никакого внутреннего сродства со своими внутренними смыслами. В искусстве оно большей частью символ, т. е. нечто, имеющее внутреннюю органическую связь со своим значением (Аскольдов, 1997, с. 278).

Выявление системы ценностей... художника предполагает выделение и рассмотрение циклов слов, отражающих существенные черты его стиля (Попення, 1997, с. 205).

Упражнение 193. Прочитайте определение тезауруса поэтического текста. Сформулируйте определение тематической группы слов. Как соотносятся категории тезауруса и тематической группы в тексте?

Тезаурус поэтического текста — это система лексико-тематических групп, имеющих свои центры — идеологемы («семантико-тематическое обозначение духовных ценностей»). Тематическая группа [ТГ] в силу иерархичности своей смысловой структуры включает в себя базовое слово-идеологему как родовой идентификатор общей темы и общего комплексного смысла данной ТГ, объединяет вокруг себя, подчиняя себе, слова-конкретизаторы/вариаторы общей темы и общего комплексного смысла ТГ как части смысловой

структуры поэтического текста и как основного средства формирования той или иной поэтической картины мира (Казарин, 1999, с. 183).

Упражнение 194

1. Выделите тематические группы слов в стихотворении А. Ахматовой «Не бывать тебе в живых...».

Не бывать тебе в живых,
Со снегу не встать.
Двадцать восемь штыковых,
Огнестрельных пять.
Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля.

1921

2. Составьте тезаурус этого стихотворения с учетом приведенной ниже историко-культурной информации. Определите тип отношений между тематическими группами слов в тезаурусе текста стихотворения.

В беседе с П. Н. Лукницким 3 и 4 марта 1926 г. Ахматова сказала ему об этом стихотворении, что оно «ни к кому не относится», а что «просто настроение тогда такое было...» (Лукницкий, 1991, т. 1, с. 50). «Однако очевидно, что стихотворение навеяно тревогой за судьбу арестованного Н. С. Гумилева и пропавшего без вести брата Виктора... Стихотворение было написано в вагоне бывшего III класса, когда она ехала из Царского Села в Петербург 16 августа 1921 г. по старому стилю (т. е. 28 августа по новому стилю). Чтобы покурить, она вышла в тамбур. Там стояли мальчишки-красноармейцы и зверски ругались. У них тоже не было спичек, но крупные, красные, еще как бы живые, жирные искры с паровоза садились на перила площадки. Я стала прикладывать (прижимать) к ним мою папиросу. На третьей (примерно) искре папироса загорелась. Парни, жадно следившие за моими ухищрениями, были в восторге. «Эта не пропадет», — сказал один из них про меня. Стихотворение было «Не бывать тебе в живых». См. дату в рукоп(иси) — 16 августа 1921 (м(ожет) б(ыть), старого стиля)... (Ахматова, 1998, т. 1, с. 862 — 863).

Упражнение 195. Прочитайте рассказ В. М. Шукшина «Как помирал старик». Найдите в данном рассказе стилистически окрашенную лексику, определите ее роль в создании образов главных героев. Найдите в рассказе эпитеты. Является ли в данном рассказе эпитет текстовой доминантой? С какой целью употребляет В. М. Шукшин разговорно-просторечную лексику, каково ее предназначение в тексте? Приведите примеры устойчивых разговорных выражений (например, «господь с тобой», «язви его»). Найдите в тексте синонимические ряды слов, определите их роль в тексте.

Старик с утра начал маяться. Мучительная слабость навалилась... Слаб он был давно уж, с месяц, но сегодня какая-то особенная слабость — такая тоска под сердцем, так нехорошо, хоть плачь. Не то чтобы страшно сделалось, а удивительно: такой слабости никогда не было. То казалось, что отнялись ноги... Пошевелит пальцами — нет, шевелятся. То начинала терпнуть левая рука, шевелил ею — вроде ничего. Но какая слабость, господи!..

До полудня он терпел, ждал: может, отпустит, может, оживет маленько под сердцем — может, покурить захочется или попить. Потом понял: это смерть.

— Мать... А мать! — позвал он старуху свою. — Это... помираю вить я.

— Господь с тобой!.. — воскликнула старуха. — Ково там выдумываешь-то лежишь?

— Сняла бы как-нибудь меня отсудова. Шибко тяжко. — Старик лежал на печке. — Сыми.

— Одна-то я рази сему. Сходить нешто за Егором?

— Сходи. Он дома ли?

— Даве крутился в ограде... Схожу.

Старуха оделась и вышла, впусив в избу белое морозное облако.

«Зимнее дело — хлопотно помирать-то», — подумал старик.

Пришел Егор, соседский мужик.

— Мороз, язви ево! — сказал он, — погоди, дядя Степан, маленько обогреюсь, тогда уж полезу к тебе. А то застужу. Тебе чево, хуже стало?

— Совсем плохо, Егор. Помираю.

— Ну, что ты уж сразу так!.. Не паникуй особо-то.

— Паникуй не паникуй — все. Шибко морозно-то?

— Градусов пятьдесят есть. — Егор закурил. — А снега на полях — шиш. Сгребают тракторами, но ково там!

— Может, подвалит ишо.

— Теперь уж навряд ли. Ну, давай слезать будем...

Старуха взбила на кровати подушку, поправила перину. Егор встал на припечек, подсунул руки под старика.

— Держись мне за шею-то... Вот так! Легкий-то какой стал!..

— Выхворался...

— Прямо как ребенок. У меня Колька тяжелее... Старика положили на кровать, накрыли тулупом.

— Может, папироску свернуть? — предложил Егор.

— Нет, неохота. Ах ты, господи, — вздохнул старик, — зимнее дело — помирать-то...

— Да брось ты! — сказал Егор серьезно. — Ты гони от себя эти мысли. — Он пододвинул табуретку к кровати, сел. — Меня на фронте-то вон как задело! Тоже думал — каюк. А доктор говорит: захочешь жить — будешь жить, не захочешь — не будешь. А я и говорить-то не мог. Лежу и думаю: «Кто же жить не хочет, чудак человек?» Так што лежи и думай: «Буду жить!»

Старик слабо усмехнулся.

— Дай разок курну, — попросил он. Егор дал. Старик затянулся и закашлялся. Долго кашлял...

— Прохудился весь... Дым-то, однако, в брюхо прошел.

— А где шибко-то болит? — спросила старуха, глядя на старика жалостливо и почему-то недовольно.

— Везде... Весь. Такая слабость, вроде всю кровь выцедили.

Помолчали все трое.

— Ну, пойду я, дядя Степан, — сказал Егор. — Скотинешку попоить да корма ей задать...

— Иди.

— Вечерком ишо зайду попроведу.

— Заходи.

Егор ушел.

— Слабость-то, она от чево? Не ешь, вот и слабость, — заметила старуха. — Может, зарубим курку — сварю бульону? Он ить скусный свеженькой-то... А?

Старик подумал.

— Не надо. И поисть не поем, а курку решим.

— Да бог уж с ей, с куркой! Не жалко ба...

— Не надо,— еще раз сказал старик.— Лучше дай мне полрюмки вина... Может, хоть маленько кровь-то заиграет.

— Не хуже ба...

— Ничто. Может, она хоть маленько заиграет.

Старуха достала из шкафа четвертинку, аккуратно заткнутую тряпочной пробкой. В четвертинке было чуть больше половины.

— Гляди, не хуже ба...

— Да когда с водки хуже бывает, ты чо! — Старика досада взяла,— Всю жизнь трясетесь над ей, а не понимаете: водка — это первое лекарство. Сундуки какие-то...

— Хоть счас-то не ерепенься! — тоже с досадой сказала старуха.— «Сундуки»... Одной уж ногой там стоит, а ишо шебаршит ково-то. Не велел доктор волноваться.

— Доктор... Они вон и помирать не велят, доктора-то, а люди помирают.

Старуха налила полрюмочки водки, дала старику. Тот хлебнул — и чуть не захлебнулся. Все обратно вылилось. Он долго лежал без движения. Потом с трудом сказал:

— Нет, видно, пей, пока пьется.

Старуха смотрела на него горько и жалостливо. Смотрела, смотрела и вдруг всхлинула:

— Старик... а, не приведи господи, правда помрешь, чо же я одна-то делать стану?

Старик долго молчал, строго смотрел в потолок. Ему трудно было говорить. Но ему хотелось поговорить хорошо, обстоятельно.

— Перво-наперво: подай на Мишку на алименты. Скажи: «Отец помирал, велел тебе докормить мать до конца». Скажи. Если он, окаянный, не очухается, подавай на алименты. Стыд стыдом, а дожить тоже надо. Пусть лучше ему будет стыдно, Маньке напиши, штоб парнишку учила. Парнишка смысленный, весь «Интернационал» назубок знает. Скажи: «Отец велел учить», — Старик устал и долго опять лежал и смотрел в потолок. Выражение его лица было торжественным и строгим.

— А Петьке чево сказать? — спросила старуха, вытирая слезы; она тоже настроилась говорить серьезно и без слез.

— Петьке?.. Петьку не трогай — он сам едва концы с концами сводит.

— Может, сварить бульону-то? Егор зарубит...

— Не надо.

— А чево, хуже становится?

— Так же. Дай отдохну маленько. — Старик закрыл глаза и медленно, тихо дышал. Он, правда, походил на мертвеца; какая-то отрешенность, нездешний какой-то покой были на лице его.

— Степан! — позвала старуха.

— Мм?

— Ты не лежи так...

— Как не лежи, дура? Один помирает, а она — не лежи так. Как мне лежать-то? На карачках?

— Я позову Михеевну — пособирует?

— Пошли вы!.. Шибко он мне много добра сделал... Курку своей Михеевне задарма сунешь... Лучше эту курку-то Егору отдай — он мне могилку выдолбит. А то кто долбить-то станет?

— Найдутся небось...

— «Найдутся». Будешь потом по деревне полоскать — кому охота на таком морозе долбать. Зимнее дело... Што бы летом-то!

— Да ты чо уж, помираешь, што ли! Может, ишо оклемайся.

— Счас — оклемался. Ноги вон стынут... Ох, господи, господи!.. — Старик глубоко вздохнул. — Господи... тяжело, прости меня, грешного.

— Степан, ты покрепись маленько. Егор-то говорил: «Не думай всякие думы».

— Много он понимает! Он здоровый, как бык. Ему скажи: не умирай — он не помрет.

— Ну, тада прости меня, старик, если я в чем виноватая...

— Бог простит, — сказал старик часто слышанную фразу. Ему еще что-то хотелось сказать, что-то очень нужное, но он как-то стал странно смотреть по сторонам, как-то нехорошо беспокоился...

— Агнюша, — с трудом сказал он, — маленько за-
полошный был... А хлеб-то... А погляди-ко в углу-то кто?
Кто там?

— Где, Степан?

— Да вон!.. — Старик приподнялся на локте, ка-
ким-то жутким взглядом смотрел в угол избы — в пе-
редний. — Вон же она, — сказал он, — вон... Сидит, гун-
досая.

Егор пришел вечером...

На кровати лежал старик, заострив кверху белый
нос. Старуха тихо плакала у его изголовья...

Егор снял шапку, подумал немного и перекрестил-
ся на икону.

— Да, — сказал он, — чуял он ее.

Упражнение 196. Прочитайте следующее стихотворе-
ние А. С. Пушкина. Составьте список ключевых метафор
этого стихотворения и раскройте их образный смысл. По-
пробуйте перевести образное содержание данного стихот-
ворения в предметный смысл.

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко разлилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Толпами, стар и млад, под воспаленным прахом,
Под каменным дождем бежит из града вон.

Упражнение 197. Что такое метонимия? Прочитай-
те стихотворение А. Блока «На железной дороге». Най-
дите примеры метонимического употребления лексики.
Определите стилистическую значимость метонимическо-
го тропа.

На железной дороге

Марии Павловне Ивановой

Под насыпью, во рву некошенном,
Лежит и смотрит, как живая,
В цветном платке, на косы брошенном,
Красивая и молодая.

Бывало, шла походкой чинною
На шум и свист за ближним лесом.

Всю обойдя платформу длинную,
Ждала, волнуясь, под навесом.

Три ярких глаза набегающих —
Нежней румянец, круче локон:
Быть может, кто из проезжающих
Посмотрит пристальней из окон...

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели.

Вставали сонные за стеклами
И обводили ровным взглядом
Платформу, сад с кустами блеклыми,
Ее, жандарма с нею рядом...

Лишь раз гусар рукой небрежною
Облокотясь на бархат алый,
Скользнул по ней улыбкой нежною...
Скользнул — и поезд в даль умчал.

Так мчалась юность бесполезная,
В пустых мечтах изнемогая...
Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая...

Да что — давно уж сердце вынуто!
Так много отдано поклонов,
Так много жадных взоров кинуто
В пустынные глаза вагонов...

Не подходите к ней с вопросами,
Вам все равно, а ей — довольно:
Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена — все больно.

14 июня 1910

Упражнение 198. Приведите примеры литературно-художественных произведений, заглавия которых представляют собой метафорические словоупотребления.

Упражнение 199. В чем смысл названий стихотворений О. Манделштама «Посох» и «Соломинка» (упражнение 171). Как метафорический смысл названий конкретизируется в

тексте? Выявите символический смысл, который выражается названиями этих стихотворений.

Посох

Посох мой, моя свобода —
Сердцевина бытия,
Скоро ль истиной народа
Станет истина моя?

Я земле не поклонился
Прежде, чем себя нашел;
Посох взял, развеселился
И в далекий Рим пошел.

А снега на черных пашнях
Не растают никогда;
Но печаль моих домашних
Мне по-прежнему чужда.

Снег растает на утесах —
Солнцем истины палим...
Прав народ, вручивший посох
Мне, увидевшему Рим!

1914

Упражнение 200. Какова роль антонимов в тексте? Покажите их текстообразующую роль на примере рассказа А. П. Чехова «Толстый и тонкий».

Упражнение 201. Прочитайте фрагмент монолога Демона из поэмы М. Ю. Лермонтова, обратите внимание на употребление синонимов, а также усилительных и отрицательных частиц. Найдите в тексте стилистически маркированную лексику, определите ее функцию. Определите функцию старославянизмов в этом стихотворении.

Клянусь полночною звездой,
Лучом заката и востока,
Властитель Персии златой
И ни единый царь земной
Не целовал такого ока;
Гарема брызжущий фонтан
Ни разу жаркою порою
Своей жемчужною росой

Не омывал подобный стан!
 Еще ничья рука земная,
 По милому челу блуждая,
 Таких волос не расплела;
 С тех пор как мир лишился рая,
 Клянусь, красавица такая
 Под солнцем юга не цвела.

Упражнение 202. В следующем отрывке из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» выявите синонимические ряды и антонимические пары, покажите индивидуально-авторские особенности их употребления и текстообразующие функции. Выявите в данном монологе книжную лексику. Какова ее роль в тексте? Составьте словарь ключевых слов, создающих образ Демона.

Клянусь я первым днем творенья,
 Клянусь его последним днем,
 Клянусь позором преступления
 И вечной правды торжеством.
 Клянусь паденья горькой мукой,
 Победы краткою мечтой;
 Клянусь свиданием с тобой
 И вновь грозящею разлукой.
 Клянуся сонмищем духов,
 Судьбою братий мне подвластных,
 Мечами ангелов бесстрастных,
 Моих недремлющих врагов;
 Клянуся небом я и адом,
 Земной святыней и тобой,
 Клянусь твоим последним взглядом,
 Твоею первою слезой,
 Незлобных уст твоих дыханьем,
 Волною шелковых кудрей,
 Клянусь блаженством и страданьем,
 Клянусь любвию моей:
 Я отрекся от старой мести,
 Я отрекся от гордых дум;
 Отныне яд коварной лести
 Ничей уж не встревожит ум;
 Хочу я с небом примириться,
 Хочу любить, хочу молиться,
 Хочу я веровать добру.

Слезой раскаянья сотру
Я на челе, тебя достойном,
Следы небесного огня —
И мир в неведение спокойном
Пусть доцветает без меня!
О! верь мне: я один поныне
Тебя постиг и оценил:
Избрав тебя моей святыней,
Я власть у ног твоих сложил.
Твоей любви я жду, как дара,
И вечность дам тебе за миг;
В любви, как в злобе, верь, Тамара,
Я неизменен и велик.
Тебя я, вольный сын эфира,
Возьму в надзвездные края;
И будешь ты царицей мира,
Подруга первая моя;
Без сожаленья, без участия
Смотреть на землю станешь ты,
Где нет ни истинного счастья,
Ни долговечной красоты,
Где преступления лишь да казни,
Где страсти мелкой только жить;
Где не умеют без боязни
Ни ненавидеть, ни любить.
Иль ты не знаешь, что такое
Людей минутная любовь?
Волненье крови молодое, —
Но дни бегут и стынет кровь!
Кто устоит против разлуки,
Соблазна новой красоты,
Против усталости и скуки
И своенравия мечты?
Нет! не тебе, моей подруге,
Узнай, назначено судьбой
Увянуть молча в тесном круге
Ревнивой грубости рабой,
Средь малодушных и холодных,
Друзей притворных и врагов,
Боязней и надежд бесплодных,
Пустых и тягостных трудов!
Печально за стеной высокой
Ты не угаснешь без страстей,

Среди молитв, равно далеко
От божества и от людей.
О нет, прекрасное создание,
К иному ты присуждена;
Тебя иное ждет страдание,
Иных восторгов глубина;
Оставь же прежние желанья
И жалкий свет его судьбе:
Пучину гордого познания
Взамен открою я тебе.
Толпу духов моих служебных
Я приведу к твоим стопам;
Прислужниц легких и волшебных
Тебе, красавица, я дам;
И для тебя с звезды восточной
Сорву венец я золотой;
Возьму с цветов росы полночной;
Его усыплю той росой;
Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью,
Дыханьем чистым аромата
Окрестный воздух напою;
Всечасно дивною игрою
Твой слух лелеять буду я;
Чертоги пышные построю
Из бирюзы и янтаря;
Я опущусь на дно морское,
Я полечу за облака,
Я дам тебе все, все земное —
Люби меня!..

Упражнение 203. Прочитайте рассказ И. А. Бунина «Костер». Выявите эпитеты, метафоры и другие лексические образные средства из данного рассказа. Какие лексические средства способствуют развитию двуплановости образа костра как реального явления и как душевного состояния лирического субъекта? Выявите лексические средства создания портретной характеристики персонажей рассказа.

У поворота с большой дороги, у столба, указывающего путь на проселок, горел в темноте костер. Я ехал в тарантасе тройкой, слушал звон поддужного

колокольчика, дышал свежестью степной осенней ночи. Костер горел ярко, и, чем ближе я подъезжал к нему, тем все резче отделялось пламя от нависшего над ним мрака. А вскоре стало можно различить и самый столб, озаренный из-под низу, и черные фигуры людей, сидевших на земле. Казалось, что они сидят в каком-то хмуром подземелье и что темные своды этого подземелья дрожат от переплетающихся языков пламени.

Когда его отблеск коснулся голов тройки, люди, сидевшие у костра, повернулись. Позы у них были внимательные, лица красные. Собака вдруг вырезалась на огне и залаяла. Потом поднялся с земли один из сидевших. В низком пространстве, озаренном костром, он был огромен.

— Гирла-а! — гортанно и глухо крикнул он на собаку.

Остановив лошадей, я попросил спичек:

— Добрый вечер! Нельзя ли закурить у вас? За лаем собаки человек, который выжидательно встал передо мною, крепкий, широкогрудый старик, в бараньей шапке и накинутом на плечи кожухе, не расслышал, злобно топнул ногой.

— Аг, каторжна! — крикнул он на овчарку и, не спуская с меня подозрительного взгляда, громко прибавил гортанным цыганским говором: — Добрый вечер, пану! А що милости его завгодно будэ?

Ноздри у него были вырезаны резко, борода доходила до самых глаз. И в этих черных глазах, в черных жестких волосах, густо выющихся из-под шапки, в жесткой, кудрявой бороде — во всем чувствовалась дикость и внимательность степного человека.

— Да вот, закурить нечем, — повторил я. — Дайте, пожалуйста, пару спичек.

— А хибя ж есть спички у цыган? — спросил старик. — Може, пан от костра запалит?

Он отошел к костру, наклонился и спокойно кинул на ладонь руки раскаленный уголь. Я поспешил приставить к нему папиросу и кинул два-три быстрых взгляда на маленький табор. Один из сидевших был рыжий оборванный мужик, видно, бродяга-рабочий с низов, другой — молодой цыган. Он сидел, горделиво откинув голову назад, и, охватив руками

поднятые колени, искоса смотрел на меня. Синевато-смуглое лицо его было тонко и очень красиво. Белки глаз выделялись на этом лице — и глаза казались изумленными. Одет он был щеголем: тонкие сапоги, новый картуз, городской пиджак, шелковая лиловая рубаша.

— Може, пан блукае? — спросил старик, кидая уголь.

— Нет, — сказал я и еще раз глянул за костер, который слепил меня своим ярким мерцанием. И тогда из темноты выделились серые полы большого разлатого шатра, брошенная дуга и оглобли телеги, а возле них — самовар, горшки и большая перина, на которой лежала толстая цыганка в лохмотьях, кормившая грудью полуголодного ребенка. Надо всем же этим стояла девочка лет пятнадцати и задумчиво смотрела на меня печально-призывными глазами необыкновенной красоты.

— Може, проводить пана? — повторил старик живо.

— Нет, спасибо, — поспешил я ответить и откинулся в задок тарантаса.

— Пошел!

Лошади тронули, копыта дружно застучали, а колокольчик так и залился жалобным стоном, перебивая лай бросившейся за нами собаки...

Не было больше тепла и запаха горящего бурьяна, в лицо веяло свежестью ночи, и опять, темнея в сумраке, бежали навстречу мне поля. Черная дуга высоко вырезывалась в небе и, качаясь, задевала звезды. Но еще ярче, чем у костра, видел я теперь черные волосы, нежно-страстные глаза, старое серебряное монисто на шее... И в запахе росистых трав, и в одиноком звоне колокольчика, в звездах и в небе было уже новое чувство — томящее, непонятное, говорящее о какой-то невознаградимой потере...

1902—1932

Упражнение 204. В современной лингвистике текста существует несколько различных взглядов на то, что считать единицей поэтического синтаксиса; ниже приводятся наиболее интересные и основательные из них. Какую из

вышеописанных единиц следует считать единицей синтаксиса художественного текста? Обоснуйте ваш выбор.

1. Фраза. М.И.Черемисина считает, что термином «предложение» нужно называть *языковую сущность*, тогда как не «-эму», т. е. речевое явление, реализованное в тексте, следует считать *фразой*. По мнению ученого, фраза — «это не идеальный, не абстрактный, а совершенно реальный, конкретный объект» (Черемисина, 1971, с. 5–7) или — основная единица синтаксиса ПТ.

2. Предложение. Б. В. Томашевский, определяя предложение как мысль, выраженную словами, и соотнося эту единицу с интонацией, структурными реализациями, инверсией и т. п. (Томашевский, 1983, с. 249–283), имеет в виду ту же самую лингвистическую — текстовую субстанцию, о которой говорит М.И.Черемисина.

3. Текстовый фрагмент. Г. А. Золотова считает единицей синтаксиса текста текстовый фрагмент как структурно-смысловой комплекс синтаксических единиц языка, реализованных в речи (Золотова, 1980, с. 182) (т. е. высказывание как речевая синтаксическая единица в объеме сложного синтаксического целого).

4. Строфа. Г. Я. Солганик рассматривает прозаическую строфу как смысловое и синтаксическое единство законченных предложений. (Солганик, 1973, с. 94–95).

Упражнение 205. Назовите единицу синтаксиса поэтического текста, определение которой дает И. И. Ковтунова: «Фундаментальное свойство лирики — тенденция к сплошной предикативности, к предельной насыщенности признаками — реализуется во внутренней структуре лирических стихотворений — в композиционных приемах, в синтаксическом наполнении стиховых рядов, в семантике синтаксических конструкций» (Ковтунова, 1986, с. 153). Дайте определение таким синтаксическим единицам художественного текста, как прозаическая строфа и поэтическая строфа.

Упражнение 206. Прочитайте утверждение Ю. В. Казарина. Определите основную функцию синтаксической единицы в художественном тексте.

Цель лингвистического анализа синтаксической системы и структуры стихотворения заключается не столько в получении конкретного, бесспорного и однозначного результата (полное и безоговорочное понимание ПТ невозможно), сколько в обозначении путей осознания структуры и системы ПТ через восприятие, выделение и описание специфики синтаксического, т. е. комплексного смыслообразования и смысловыражения в рамках данного поэтического текста. Такой анализ, не ключ к абсолютному пониманию, не поиск замочной скважины, а попытка обнаружения собственно замка (Казарин, 1999, с. 214).

Упражнение 207. Прочитайте стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (см. упражнение 94). Определите типы предложений по характеру грамматических основ. Выявите формально-синтаксическую доминанту стихотворения и ее смыслообразующую роль. Какой стилистический прием лежит в основе композиции стихотворения? Расшифруйте текстовый смысл употребляющихся в тексте определений. Выявите однотипные синтаксические структуры и их роль в создании художественной картины мира.

Упражнение 208. Прочитайте стихотворение А. Фета. Найдите в тексте явление лексико-синтаксического параллелизма. Определите его композиционную функцию. Обратите внимание на знак «многоточие» в стихотворении. Сигналом какой стилистической фигуры оно является? Почему многоточие употребляется многократно? Обратите внимание на последнюю строчку стихотворения, определите роль обращения в данном тексте. Прочитайте данное стихотворение вслух. Какая интонация (перечислительная, вопросительная, восклицательная и т. п.) преобладает? Почему?

Я жду... Соловьиное эхо
Несется с блестящей реки,
Трава при луне в бриллиантах,
На тмине горят светляки.

Я жду... Темно-синее небо
И в мелких и в крупных звездах,
Я слышу биение сердца
И трепет в руках и в ногах.
Я жду... Вот повеяло с юга
Тепло мне стоять и идти;
Звезда покатила на запад...
Прости, золотая, прости!

1842

Упражнение 209. Прочитайте рассказ В. М. Шукшина «Верую!». Найдите в авторской речи и речи персонажей различные виды неполных предложений: эллипсис, контекстуально-неполные, ситуативные, парцелированные и усеченные конструкции. Выделите в тексте пунктуационные средства передачи интонации и создания экспрессивности текста. Найдите в тексте различные формы сравнения. Определите их функцию. Какова роль вводных и вставных конструкций в данном тексте? Произведите анализ различных способов оформления чужой речи в тексте. Какие формы передачи внутренней речи использует автор? Определите роль односоставных безличных предложений в организации текста. Найдите в тексте эмоциональные высказывания. Какую роль они выполняют в раскрытии образов персонажей и формировании его общего содержания? Найдите фрагменты ритмизованной прозы в этом рассказе и определите их функцию.

По воскресеньям наваливалась особенная тоска. Какая-то нутряная, едкая... Максим физически чувствовал ее, гадину: как если бы неопрятная, не совсем здоровая баба, бессовестная, с тяжелым запахом изо рта, обшаривала его всего руками — ласкала и тянулась поцеловать.

— Опять!.. Навалилась.

— О!.. Господи... Пузырь: туда же, куда и люди, — тоска, — издевалась жена Максима, Люда, неласковая, рабочая женщина: она не знала, что такое тоска. — С чего тоска-то?

Максим Яриков смотрел на жену черными, с горячим блеском глазами... Стискивал зубы.

— Давай матерись. Полайся — она, глядишь, пройдет, тоска-то. Ты лаяться-то мастер.

Максим иногда пересиливал себя — не ругался. Хотел, чтоб его поняли.

— Не поймешь ведь.

— Почему же я не пойму? Объясни, пойму.

— Вот у тебя все есть — руки, ноги... и другие органы. Какого размера — это другой вопрос, но все, так сказать, на месте. Заболела нога — ты чувствуешь, захотела есть — налаживаешь обед... Так?

— Ну.

Максим легко снимался с места (он был сорокалетний легкий мужик, злой и порывистый, никак не мог измотать себя на работе, хоть работал много), ходил по горнице, и глаза его свирепо блестели.

— Но у человека есть также — душа! Вот она, здесь, — болит! — Максим показывал на грудь. — Я же не выдумываю! Я элементарно чувствую — болит.

— Больше нигде не болит?

— Слушай! — взвизгивал Максим. — Раз хочешь понять, слушай! Если сама чурбаком уродилась, то постарайся хоть понять, что бывают люди с душой. Я же не прошу у тебя трешку на водку, я же хочу... Дура! — вовсе срывался Максим, потому что вдруг ясно понимал: никогда он не объяснит, что с ним происходит, никогда жена Люда не поймет его. Никогда! Распори он ножом свою грудь, вынь и покажи в ладонях душу, она скажет — требуха. Да и сам он не верил в такую-то — в кусок мяса. Стало быть, все это — пустые слова. Чего и злить себя? — Спроси меня напоследок: кого я ненавижу больше всего на свете? Я отвечу: людей, у которых души нет. Или она поганая. С вами говорить — все равно, что об стенку головой биться.

— Ой, трепло!

— Сгинь с глаз!

— А тогда почему же ты такой злой, если у тебя душа есть?

— А что, по-твоему, душа-то — пряник, что ли? Вот она как раз и не понимает, для чего я ее таскаю, душа-то, и болит. А я злюсь поэтому. Нервничаю.

— Ну и нервничай, черт с тобой! Люди дождутся воскресенья-то да отдыхают культурно... В кино ходят. А этот — нервничает, видите ли. Пузырь.

Максим останавливался у окна, подолгу стоял неподвижно, смотрел на улицу.

Зима. Мороз. Село коптит в стылое небо серым дымом — люди согреваются. Пройдет бабка с ведрами на коромысле, даже за двойными рамами слышно, как скрипит под ее валенками тугой, крепкий снег... Собака залает сдуру и замолкнет — мороз. Люди — по домам, в тепле. Разговаривают, обед налаживают, обсуждают ближних... Есть — выпивают, но и там веселого мало.

Максим, когда тоскует, не философствует, никого мысленно ни о чем не просит, чувствует боль и злобу. И злость эту свою он ни к кому не обращает, не хочется никому по морде дать и не хочется удавиться. Ничего не хочется — вот где сволочь-маета? И пластом, неподвижно лежать — тоже не хочется. И водку пить не хочется — не хочется быть посмешищем, противно. Случалось, выпивал... Пьяный начинал вдруг каяться в таких мерзких грехах, от которых и людям и себе потом становилось нехорошо. Один раз спьяну бился в милиции головой об стенку, на которой наклеены были всякие плакаты, ревел — оказывается: он и какой-то еще мужик, они вдвоем изобрели мощный двигатель величиной со спичечную коробку и чертежи передали американцам. Максим сознавал, что это — гнусное предательство, что он — «научный Власов», просил вести его под конвоем в Магадан. Причем он хотел идти туда непременно босиком.

— Зачем же чертежи-то передал? — допытывался старшина. — И кому!!!

Этого Максим не знал, знал только, что это — «хуже Власова». И горько плакал.

В одно такое мучительное воскресенье Максим стоял у окна и смотрел на дорогу. Опять было ясно и морозно, и дымились трубы.

«Ну, и что? — сердито думал Максим. — Так же было сто лет назад. Что нового-то? И всегда так будет. Вон парнишка идет, Ваньки Малофеева сын... А я помню самого Ваньку, когда он вот такой же ходил, и сам я такой был. Потом у этих — свои такие же будут. А у тех — свои... И все? А зачем?»

Совсем тошно стало Максиму... Он вспомнил, что к Илье Лапшину приехал в гости родственник жены,

а родственник тот — поп. Самый натуральный поп — с волосьями. У попа что-то такое было с легкими — болел. Приехал лечиться. А лечился он барсучьим салом, барсуков ему добывал Илья. У попа было много денег, они с Ильей часто пили спирт. Поп пил только спирт.

Максим пришел к Лапшиным.

Илюха с попом сидели как раз за столом, попивали спирт и беседовали. Илюха был уже на развезях — клевал носом и бубнил, что в то воскресенье, не в это, а в то воскресенье он принесет сразу двенадцать барсуков.

— Мне столько не надо. Мне надо три хороших — жирных.

— Я принесу двенадцать, а ты уж выбирай сам, каких. Мое дело принести. А ты уж выбирай сам, каких получше. Главное, чтоб ты оздоровел... А я их тебе приволоку двенадцать штук...

Попу было скучно с Илюхой, и он обрадовался, когда пришел Максим.

— Что? — спросил он.

— Душа болит, — сказал Максим. — Я пришел узнать: у верующих душа болит или нет?

— Спирту хочешь?

— Ты только не подумай, что я пришел специально выпить. Я могу, конечно, выпить, но я не для того пришел. Мне интересно знать: болит у тебя когда-нибудь душа или нет?

Поп налил в стаканы спирт, придвинул Максиму один стакан и графин с водой.

— Разбавляй по вкусу.

Поп был крупный шестидесятилетний мужчина, широкий в плечах, с огромными руками. Даже не верилось: что у него — что-то там с легкими. И глаза у попа — ясные, умные. И смотрит он пристально, даже нахально. Такому — не кадилом махать, а от алиментов скрываться. Никакой он не благодетель, не постный — не ему бы, не с таким рылом, горести и печали человеческие — живые, трепетные нити — распутывать. Однако — Максим сразу это почувствовал — с попом очень интересно.

— Душа болит?

— Болит.

— Так. — Поп выпил и промокнул губы крахмальной скатертью, уголочком. — Начнем подъезжать издалека. Слушай внимательно, не перебивай. — Поп откинулся на спинку стула, погладил бороду и с удовольствием заговорил.

— Как только появился род человеческий, так появилось зло. Как появилось зло, так появилось желание бороться с ним, со злом то есть. Появилось добро. Значит добро появилось только тогда, когда появилось зло. Другими словами, есть зло — есть добро, нет зла — нет добра. Понимаешь меня?

— Ну, ну.

— Не понуждай, ибо не запрег еще. — Поп, видно, обожал порассуждать вот так вот — странно, далеко и безответственно. — Что такое Христос? Это воплощенное добро, призванное уничтожить зло на земле. Две тыщи лет он присутствует среди людей как идея — борется со злом.

Илюха заснул за столом.

— Две тыщи лет именем Христа уничтожается на земле зло, но конца этой войне не предвидится. Не кури, пожалуйста. Или отойди к отдушине и смоли.

Максим погасил о подошву сигарку и с интересом продолжал слушать.

— Чего с легкими-то? — поинтересовался для вежливости.

— Болят, — кратко и неохотно пояснил поп.

— Барсучатина-то помогает?

— Помогает. Идем дальше, сын мой занюханный...

— Ты что? — удивился Максим.

— Я просил не перебивать меня.

— Я насчет легких спросил...

— Ты спросил: отчего болит душа? Я доходчиво рисую тебе картину мироздания, чтобы душа твоя обрела покой. Внимательно слушай и постигай. Итак, идея Христа возникла из желания победить зло. Иначе — зачем? Представь себе: победило добро. Победил Христос... Но тогда — зачем он нужен? Необходимость в нем отпадает. Значит, это не есть нечто вечное, непреходящее, а есть временное средство, как диктатура пролетариата. Я же хочу верить в вечность, в вечную огромную силу и в вечный порядок, который будет.

- В коммунизм, что ли?
- Что коммунизм?
- В коммунизм веришь?
- Мне не положено. Опять перебиваешь?
- Все. Больше не буду. Только ты это... понятней

маленько говори. Не торопись.

— Я говорю ясно: хочу верить в вечное добро, в вечную справедливость, в вечную Высшую силу, которая все это затеяла на земле. Я хочу познать эту силу и хочу надеяться, что сила эта — победит. Иначе — для чего все? А? Где такая сила? — Поп вопросительно посмотрел на Максима. — Есть она?

Максим пожал плечами.

— Не знаю.

— Я тоже не знаю.

— Вот те раз!..

— Вот те два. Я такой силы не знаю. Возможно, что мне, человеку, не дано и знать ее, и познать, и до конца осмыслить. В таком случае я отказываюсь понимать свое пребывание здесь, на земле. Вот это как раз я и чувствую, и ты со своей больной душой пришел точно по адресу, у меня тоже болит душа. Только ты пришел за готовеньким ответом, а я сам пытаюсь дочерпаться до дна, но это — океан. И стаканами нам его не вычерпать. И когда мы глотаем вот эту гадость... — Поп выпил спирт, промокнул скатертью губы. — Когда мы пьем это, мы черпаем из океана в надежде достичь дна. Но — стаканами, стаканами, сын мой! Круг замкнулся — мы обречены.

— Ты прости меня... Можно я одно замечание сделаю?

— Валяй.

— Ты какой-то... интересный поп. Разве такие попы бывают?

— Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо. Так сказал один знаменитый безбожник, сказал очень верно. Несколько самонадеянно, правда, ибо при жизни никто его за Бога не и почитал.

— Значит, если я тебя правильно понял, Бога нет?

— Я сказал — нет. Теперь я скажу — да, есть. Налей-ка мне, сын мой, спирту, разбавь стакан на двадцать пять процентов водой и дай мне. И себе тоже налей. Налей, сын мой простодушный, и да увидим дно! — Поп выпил. — Теперь я скажу, что Бог есть. Имя

ему — Жизнь. В этого Бога я верую. Это — суровый, могучий Бог. Он предлагает добро и зло вместе — это, собственно, и есть рай. Чего мы решили, что добро должно победить зло? Зачем? Мне же интересно, например, понять, что ты пришел ко мне не истину выяснять, а спирт пить. И сидишь тут, напрягаешь глаза — делаешь вид, что тебе интересно слушать... — Максим пошевелился на стуле.

— Не менее интересно понять мне, что все-таки не спирт тебе нужен, а истина. И уж совсем интересно, наконец, установить: что же верно? Душа тебя привела сюда или спирт? Видишь, я работаю башкой, вместо того чтобы просто жалеть тебя, сиротинчку мелкую. Поэтому, в соответствии с этим моим богом, я говорю: душа болит? Хорошо. Хорошо! Ты хоть зашевелился, ядрена мать! А то бы тебя с печки не стащить с равновесием-то душевным. Живи, сын мой, плачь и приплясывай. Не бойся, что будешь языком сковородки лизать на том свете, потому что ты уже здесь, на этом свете, получишь сполна и рай и ад. — Поп говорил громко, лицо его пылало, он вспотел. — Ты пришел узнать: во что верить? Ты правильно догадался: у верующих душа не болит. Но во что верить? Верь в Жизнь. Чем все это кончится, не знаю. Куда все устремилось, тоже не знаю. Но мне крайне интересно бежать со всеми вместе, а если удастся, то и обогнать других... Зло? Ну — зло. Если мне кто-нибудь в этом великолепном соревновании сделает бяку в виде подножки, я поднимусь и дам в рыло. Никаких — «подставь правую». Дам в рыло, и баста.

— А если у него кулак здоровей?

— Значит, такая моя доля — за ним бежать.

— А куда бежим-то?

— На кудыкину гору. Какая тебе разница — куда? Все в одну сторону — добрые и злые.

— Что-то я не чувствую, чтобы я устремлялся куда-нибудь, — сказал Максим.

— Значит, слаб в коленках. Паралитик. Значит, доля такая — скулить на месте.

Максим стиснул зубы... Въелся горячим злым взглядом в попа.

— За что же мне доля такая несчастная?

— Слаб. Слаб, как... вареный петух. Не вращай глазами.

— Попяра!.. А если я счас, например, тебе дам разок по лбу, то как?

Поп громко, густо — при больных-то легких! — расхохотался.

— Видишь! — показал он свою ручищу. — Надежная: произойдет естественный отбор.

— А я ружье принесу.

— А тебя расстреляют. Ты это знаешь, поэтому ружье не принесешь, ибо ты слаб.

— Ну — ножом пырну. Я могу.

— Получишь пять лет. У меня поболит с месяц и заживет. Ты будешь пять лет тянуть.

— Хорошо, тогда почему же у тебя у самого душа болит?

— Я болен, друг мой. Я пробежал только половину дистанции и захромал. Налей. Максим налил.

— Ты самолетом летал? — спросил поп.

— Летал. Много раз.

— А я летел вот сюда первый раз. Грандиозно! Когда я садился в него, я думал: если этот летающий барак навернется, значит, так надо. Жалеть и трусить не буду. Прекрасно чувствовал себя всю дорогу! А когда он меня оторвал от земли и понес, я даже погладил по боку — молодец. В самолет верую. Вообще в жизни много справедливого. Вот жалеют: Есенин мало прожил. Ровно — с песню. Будь она, эта песня, длинней, она не была бы такой щемящей. Длинных песен не бывает.

— А у вас в церкви... как заведут...

— У нас не песня, у нас — стон. Нет, Есенин... Здесь прожито как раз с песню. Любишь Есенина?

— Люблю.

— Споем?

— Я не умею.

— Слегка поддерживай, только не мешай.

И поп загудел про клен заледенелый, да так грустно и умно как-то загудел, что и правда — защемило в груди. На словах «ах, и сам я нынче чтой-то стал нестойкий» поп ударил кулаком в столешницу и заплакал и затряс гривой.

— Милый, милый!.. Любил крестьянина!.. Жалел! Милый!.. А я тебя люблю. Справедливо? Справедливо. Поздно? Поздно...

Максим чувствовал, что он тоже начинает любить попа.

— Отец! Отец... Слушай сюда!

— Не хочу! — плакал поп.

— Слушай сюда, колода!

— Не хочу! Ты слаб в коленках...

— Я таких, как ты, обставляю на первом же километре! Слаб в коленках... Тубик.

— Молись! — Поп встал. — Повторяй за мной...

— Пошел ты!..

Поп легко одной рукой поднял за шкирку Максима, поставил рядом с собой.

— Повторяй за мной: верую!

— Верую! — сказал Максим.

— Громче! Торжественно: ве-рую! Вместе: ве-ру-ю-у!

— Ве-ру-ю-у! — заблажили вместе. Дальше поп один привычной скороговоркой зачастил:

— В авиацию, в механизацию сельского хозяйства, в научную революцию-у! В космос и невесомость! Ибо это объективно-о! Вместе! За мной!

Вместе заорали:

— Ве-ру-ю-у!

— Верую, что скоро все соберутся в большие воюющие города! Верую, что задохнутся там и побегут опять в чисто поле!.. Верую!

— Верую-у!

— В барсучье сало, в бычачий рог, в стоячую оглоблю-у! В плоть и мягкость телесную-у!

...Когда Илюха Лапшин продрал глаза, он увидел: громадина поп мощно кидал по горнице могучее тело свое, бросался с маху впрыска и орал и нахлопывал себя по бокам и по груди:

— Эх, верую, верую! Ту-ды, ту-ды, ту-ды — раз! Верую, верую! М-па, м-па, м-па — два! Верую, верую!..

А вокруг попа, подбоченьсь, мелко работал Максим Яриков и бабьим голосом громко вторил:

— У-тя, у-тя, у-тя — три!

Верую, верую!

Е-тя, етя — все четыре!

— За мной! — восклицал поп.

— Верую! Верую!

Максим пристраивался в затылок попу, они, приплясывая, молча совершали круг по избе, потом поп опять бросался впрысядку, как в прорубь, распахивал руки... Половицы гнулись.

— Эх, верую, верую!

Ты-на, ты-на, ты-на — пять!

Все оглобелки — на ять!

Верую! Верую!

А где шесть, там и шерсть!

Верую! Верую!

Оба, поп и Максим, плясали с такой с какой-то злостью, с таким остервенением, что не казалось и странным, что они — пляшут. Тут — или плясать, или уж рвать на груди рубаху и плакать, и скрипеть зубами.

Илюха посмотрел-посмотрел на них и пристроился плясать тоже. Но он только время от времени то-ненько кричал:

«Их-ха! Их-ха!» Он не знал слов.

Рубаха на попе — на спине — взмокла, под рубахой могуче шевелились бугры мышц: он, видно, не знал раньше усталости вовсе, и болезнь не успела еще перекусить тугие его жилы. Их, наверно, не так легко перекусить: раньше он всех барсуков слопаёт. А надо будет, если ему посоветуют, попросит принести волка пожирнее — он так просто не уйдёт.

— За мной! — опять велел поп.

И трое во главе с яростным, раскаленным попом пошли, приплясывая, кругом, кругом. Потом поп, как большой тяжелый зверь, опять прыгнул на середину круга, прогнул половицы... На столе задребезжали тарелки и стаканы.

— Эх, верую! Верую!..

Упражнение 210. Прочитайте отрывок из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон». Какова структурно-композиционная роль синтаксических повторов в данном монологе Демона? Какие синтаксические средства характерны для данного монолога как речевого жанра? Есть ли в данном поэтическом тексте явления нарушения порядка слов (инверсия)? Найдите их и охарактеризуйте. Какова функция риторических вопросов в данном монологе? Найдите синтаксические средства выражения эмоционального переживания Демона. Выявите и сгруппируйте различные

формы сравнений в данном тексте и раскройте их значение в формировании его образного смысла.

Я тот, которому внимала
Ты в полуночной тишине,
Чья мысль душе твоей шептала,
Чью грусть ты смутно отгадала,
Чей образ видела во сне.
Я тот, чей взор надежду губит;
Я тот, кого никто не любит;
Я бич рабов моих земных,
Я царь познания и свободы,
Я враг небес, я зло природы,
И, видишь, — я у ног твоих!
Тебе принес я в умиление
Молитву тихую любви,
Земное первое мученье
И слезы первые мои.
О! выслушай — из сожаленья!
Меня добру и небесам
Ты возвратить могла бы словом.
Твоей любви святым покровом
Одетый, я предстал бы там,
Как новый ангел в блеске новом;
О! только выслушай, молю, —
Я раб твой, — я тебя люблю!
Лишь только я тебя увидел —
И тайно вдруг возненавидел
Бессмертие и власть мою.
Я позавидовал невольно
Неполной радости земной:
Не жить, как ты, мне стало больно,
И страшно — розно жить с тобой.
В бескровном сердце луч нежданный
Опять затеплился живей,
И грусть на дне старинной раны
Зашевелилася, как змей.
Что без тебя мне эта вечность?
Моих владений бесконечность?
Пустые звучные слова,
Обширный храм — без божества!

Упражнение 211. Прочитайте стихотворение И. Бродского. Обратите внимание на синтаксическое строение данного стихотворения. Выделите фрагмент, организованный предложениями одно-

типной грамматической структуры и определите смысловую соотнесенность данного фрагмента с концовкой стихотворения. Какова стилистическая функция однородных глаголов-сказуемых и их роль в формировании пространственно-временной индивидуально-авторской картины мира? Покажите синтаксические средства оформления внутреннего диалога лирического субъекта. Найдите примеры оксюморона. Объясните смысл его употребления. Найдите случаи нарушения прямого порядка слов, объясните роль инверсии.

Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке,
жил у моря, играл в рулетку,
обедал черт знает с кем во фраке.
С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскормила.
Из забывших меня можно составить город.
Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна,
надевал на себя, что сызнава входит в моду,
сеял рожь, покрывал черной телью гумна
и не пил только сухую воду.
Я впустил в свои сны вороненый значок конвоя,
жрал хлеб изгнания, не оставляя корок.
Позволял своим связкам все звуки, помимо воя;
перешел на шепот. Теперь мне сорок.
Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

24 мая 1980

Схема анализа речевой структуры художественного текста

1. Фоносмысловой анализ художественного текста.
 - 1.1. Выявить в тексте типовые звукокомплексы и текстострофемы.
 - 1.1.1. Установить, имеет ли данная фонопарадигма анаграмматический характер.
 - 1.1.2. Определить вид анаграммы (языковая, речевая, текстовая) и тип анаграмматического слова или анаграмматического текстоморфа (фонетическая, словообразо-

вательная, слоговая, фонографическая, культурно-эстетическая, палиндром и др.).

1.1.3. Выделить в тексте фоносемантические парадигмы слов, включающихся в анаграмматическое слово.

1.2. Произвести идеографический анализ лексико-смысловой структуры стихотворения.

1.2.1. Выявить ключевые единицы фоносемантических парадигм слов лексико-смыслового и фоносемантического характера.

1.3. Произвести интерпретацию лексико-смысловых и фоносемантических комплексов, выражаемых ключевыми словами.

1.4. Сделать вывод о наличии в тексте слов-идеофонов и охарактеризовать смыслы, выражаемые этими единицами.

2. Анализ словообразовательных единиц художественного текста.

2.1. Выявить в тексте деривационно-неологические лексемы.

2.1.1. Произвести членение неологической лексики на морфы.

2.1.2. Выявить текстоморф и определить лексико-грамматическое значение, выражаемое данной единицей в словообразовательной структуре неологизма.

2.2. Определить тип текстоморфа (неологический/заумь).

2.3. Установить и описать лексические текстовые смыслы, выражаемые «заумной» лексикой и/или неологизмами.

2.4. Определить роль текстоморфа как доминанты в формировании текстовых смыслов.

2.5. Определить тип художественного текста с точки зрения его словообразовательной специфики (текст-палиндром, текст-заумь и текст, содержащий в себе заумные слова словообразовательного, а также звукообразного происхождения).

3. Анализ лексических единиц художественного текста.

3.1. Составить словарь-тезаурус текста.

3.1.1. Выявить в тексте слова, входящие в различные тематические группы.

3.1.2. Произвести контекстологический и функционально-смысловой анализ этих слов.

3.1.3. Найти в тематических группах ключевые слова (идеологемы).

- 3.2. Описать лексико-смысловую систему текста.
 - 3.2.1. Установить и описать отношения между тематическими группами слов и блоками данных групп.
- 3.3. Установить и описать связи лексико-смыслового пространства с другими единицами и структурами текста.
 - 3.3.1. Определить роль лексики в формировании и выражении ядерных и глубинных смыслов в анализируемом тексте.
- 4. Анализ синтаксических единиц художественного текста.
 - 4.1. Выявить синтаксические единицы, играющие ведущую роль в формировании и выражении художественных смыслов в данном тексте.
 - 4.1.1. Произвести статическое описание синтаксических единиц в тексте.
 - 4.1.2. Определить минимальный и максимальный объем синтаксических единиц в тексте.
 - 4.1.3. Определить и описать связи синтаксических единиц с другими единицами данного текста (с графикой, дикцией, ритмом, интонацией, звуковой формой и др.).
 - 4.2. Произвести структурно-смысловой анализ синтаксических единиц.
 - 4.2.1. На основе лексико-синтаксического анализа текста выявить и описать функции данных единиц.
 - 4.3. Определить роль синтаксических единиц в формировании и выражении глубинных художественных смыслов в тексте.

Образец анализа

Для анализа использовано стихотворение О. Мандельштама «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...»:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
 Уронишь ты меня иль проворонишь,
 Ты выронишь меня или вернешь, —
 Воронеж-блажь, Воронеж — ворон, нож...
 1935

1. Фоносмысловой анализ

344

- 1.1. В тексте стихотворения наличествует типовой повторяющийся звукобуквенный комплекс *врнж/ш*, он со-

держится в 10 лексемах («воронеж» — 3 раза): *Воронеж* (*врнж*), *уронишь* (*рнш*), *проворонишь* (*рврнш*), *выронишь* (*врнш*), *вернешь* (*врнш*), *блажь* (*блж*), *ворон* (*врн*), *нож* (*нж*).

1.1.1. Данная фонопарадигма *врнж/ш* имеет анаграмматический характер, т. к. содержится в анаграмматической лексеме «Воронеж», включающей в себя фонографические оболочки следующих слов: *вор*, *ор*, *ворон*, *норов*, *жор*, *ров* и др.

1.1.2. Слово «Воронеж» является одновременно языковой и текстовой анаграммой, т. к. эта лексема и вне контекста содержит в себе ряд вышеуказанных лексем (*вор*, *ров*, *ворон* и др.), которые в тексте начинают играть смысловыразительную роль. Данная анаграмма является фонографической и культурно-эстетической, т. к. новообразованные лексемы типа *ворон*, *ров*, *ор*, *вор* и др. в тексте выражают смыслы, связанные с экстралингвистическими параметрами стихотворения (например, ссылка поэта в Воронеж; ожидание поэтом гибели/казни и др.).

1.1.3. Анаграмма «Воронеж» включает в себя две группы слов:

а) фоносемантическая парадигма эксплицитного характера (содержащаяся в тексте): *Воронеж* (3 раза), *уронишь*, *проворонишь*, *выронишь*, *вернешь*, *блажь*, *ворон*, *нож*;

б) фоносемантическая парадигма имплицитного характера: *Воронеж*, *норов*, *ворон*, *нож*, *ров*, *ор*, *жор*, *жен(а)*, *рож(а)*, *рж(а)* и др.

1.2. Фоносемантические парадигмы слов эксплицитного и имплицитного характера составляют две тематические (функционально-смысловые) группы (ТГ) слов:

ТГ1 — лексика со значением насильственной смерти, произвола, казни и т. п.: *уронишь*, *проворонишь*, *выронишь*, *вернешь*, *Воронеж*, *вор* (выражаемые смыслы: «власть», «Сталин», «НКВД» и т. п.); *норов*, *блажь* (произвол власти, беззаконие и т. п.); *ров*, *нож*, *жор*, *ор* («орудие убийства», «смерть, гибель», «крики казнимых», «место массового захоронения» и т. п.); *ворон* («птица — символ смерти», а также спецавтомобиль, на котором увозили в тюрьму незаконно репрессированных в 30-е гг.: «ворон», «черный воронок», «воронок»...);

ТГ2 — лексика со значением сопротивления, гибели: *норов* («воля и упорство поэта»); *жен(а)* («Н. Я. Мандельштам, разделившая ссылку с мужем и поддерживавшая его дух в течение многих лет»).

1.2.1. Ключевые фоносемантические слова «Воронеж», «ворон», «нож» и «норов». Базовое ключевое слово — «Во-

ронеж». Данная лексема, утрачивая свое топонимическое значение, становится словом-идеофоном, способным своей звуковой оболочкой выражать текстовые смыслы.

1.3. Тематические группы слов (ТГ1 и ТГ2) вступают в смысловом пространстве текста в оппозицию, в отношения взаимоисключения. ТГ1 (лексика со значением гибели) в количественном отношении (13 слов) преобладает в сопоставлении с ТГ2 (лексика со значением сопротивления). Анаграмма «Воронеж» (ТГ1), таким образом, выражает ядерный (глубинный) смысл этого стихотворения.

1.4. Анаграмма-идеофон «Воронеж» выражает в данном тексте ядерный смысл: неминуемая гибель, смерть; возможно, расстрел по произволу власти, НКВД, Сталина и т. п. Последняя строка стихотворения является ключом к фоносмысловой и анаграмматической системе данного текста. В этой строке идеофон-анаграмма повторяется дважды, что интенсифицирует смысловое выражение посредством звукокомплекса *врнж/ш* («гибель поэта»). Таким образом, смысловой доминантой этого текста является типовой комплекс текстофоном *врнж/ш*, содержащийся в идеофоне-анаграмме «Воронеж».

2. Анализ словообразовательных единиц

В тексте стихотворения «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» отсутствуют деривационно-неологические лексемы. Однако следует отметить, что, как показал фоносмысловой анализ, лексема «Воронеж», являясь идеофоном-анаграммой, претерпевает смысловое обновление. В основе такого процесса неологизации лежит явление омонимии текстового характера. Тематически, хронологически и по общим экстралингвистическим параметрам к данному стихотворению примыкает текст О. Мандельштама, написанный 10 – 27 декабря 1937 г., незадолго до гибели поэта:

Мой щегол, я голову закину,
Поглядим на мир вдвоем.
Зимний день, колючий, как мякина,
Так ли жестк в зрачке твоём?
Хвостик лодкой, перья черно-желты,
Ниже клюва в краску влит,
Сознаешь ли, до чего щегол ты,
До чего ты щеголовит?
Что за воздух у него в надлобье —
Черн и красен, желт и бел!

В обе стороны он в оба смотрит — в обе! —
Не посмотрит — улетел!

2.1. Данный текст содержит в себе неологизмы двух видов: фонографические, грамматические, «жестк» и «черн», а также деривационный неологизм «щегловит».

2.1.1. *жестк-*, *черн-*, *щегл-овит*.

2.1.2. Текстоморфы *жестк-* (лексико-грамматическое значение «жесткий, твердый»); *черн-* («цвет угля, ночи»); *щегл-* («птица с яркой желтой, красной и черной окраской»); *-овит-* (значение оттенка какого-л. качества).

2.2. Все текстоморфы — неологические, не заумь.

2.3. Данные текстоморфы выражают в тексте следующие смыслы:

жестк-: относится к «зимнему дню», к окружающей действительности, к жизни вообще; в значке щегла отразилось вообще «жесткое», «жестокое», «железное» время;

черн-: относится к «воздуху в надлобье щегла»; интенсифицирует и уточняет смысл, выраженный текстоморф «жестк»: «жестокое, черное время»;

щегл-овит-: комплексное выражение следующего смысла: «чересчур живая, свободная, независимая птица»; свободный, возможно, в отличие от автора стихотворения.

2.4. Данные текстоморфы совместно с лексическими средствами являются речевыми доминантами выражения текстовых смыслов.

2.5. Стихотворение «Мой щегол, я голову закину...» не является текстом-палиндромом и текстом-заумью. Данное стихотворение содержит в себе не только неологические лексемы, но и звукообразную лексику (*щегол, колючий, жестк, черно-желтый, ниже клюва, в краску влит, щегол бы, щегловит, черн и красен, желт и бел* и др.), объединенную аллитеративными звукокомплексами *щгл, кл, жлт, влт, щгвлт* и др.

Единицы фонетического и словообразовательного уровней речевой структуры стихотворений О. Мандельштама в тесном единстве с лексико-смысловой структурой играют ведущую роль в выражении текстовых смыслов.

3. Анализ лексических единиц

3.1. Словарь-тезаурус стихотворения О. Мандельштама «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» как система включает в себя три смысловые группы слов.

3.1.1. Лексика в данном стихотворении распределяется по следующим ТГ:

ТГ1 — слова со значением жажды освобождения из ссылки: *пусти* (меня); *отдай* (меня); *уронишь* (меня); *проворонишь*; *выронишь* (меня); *вернешь*. Следует отметить, что данная ТГ является лексико-семантической группой, т. к. в нее входят только глаголы.

ТГ2 — слова со значением произвола, совершаемого властью над поэтом: *пусти*, *отдай*, *уронишь*, *проворонишь*, *выронишь*, *вернешь*, *блажь*. Следует отметить, что данная группа в силу высокой смысловой вариативности глаголов включает в себя лексику ТГ1.

ТГ3 — слова со значением гибели, насильственной смерти, казни: *Воронеж*, *ворон*, *нож*.

3.1.2. Данные группы лексики выражают три лексико-смысловых комплекса:

а) лирический субъект (поэт) желает, жаждет вырваться из ссылки, понимая, что это все-таки невозможно. Глагольные повторы, лексико-грамматическая однородность (императивное наклонение и модальность возможности) усиливают смысл невозможности обретения свободы;

б) насилие и произвол власти, органов НКВД и лично И. Сталина (данные смыслы выделяются при анализе экстралингвистических параметров текста); неопределенность состояния ссыльного поэта усугубляется прямой номинацией «Воронеж — блажь»;

в) гибель лирического субъекта (поэта) неизбежна: прямая номинация орудия убийства — «нож»; символ смерти — «ворон»; текстовое значение идеофона-анаграммы «Воронеж» — бесконтрольная репрессивная деятельность органов власти НКВД и лично И. Сталина.

3.1.3. Идеологема: а) *пусти* (меня); б) *блажь* (Воронеж); в) *нож* (Воронеж).

3.2. Лексико-смысловое пространство этого стихотворения состоит из трех структурных частей — смысло-тематических групп лексики. Лексика внутри ТГ1, ТГ2 и ТГ3 связана достаточно близкими семантическими связями (расстояниями), что обеспечивает смысловую монолитность частей общей смысловой структуры текста.

Смыслотематические блоки (ТГ1, ТГ2 и ТГ3) вступают друг с другом в следующие отношения: ТГ2 и ТГ3 образуют тематическое целое: «произвол власти» — «гибель поэта», в основе которого лежат причинно-следственные

связи (произвол власти обусловил развитие трагической ситуации в судьбе поэта).

ТГ1, ТГ2, ТГ3 вступают в оппозицию взаимоисключения, что интенсифицирует выражение глубинного смысла, складывающегося из двух противопоставленных частей: жажда жизни—неминуемая гибель.

3.3. Лексико-смысловое пространство этого текста тесно взаимодействует с фоносмысловым пространством. Идеофон-анаграмма (фонетический статус слова) «Воронеж» является идеологемой «Воронеж—нож».

3.3.1. Лексика в данном тексте вместе с фонетическими единицами доминирует в формировании ядерного, глубинного смысла, который выражается в единстве и противополжении двух смысловых блоков: жажда жизни и неизбежная трагическая гибель поэта.

4. Анализ синтаксических единиц

4.1. Текст стихотворения «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» состоит из 5 простых двусоставных предложений, объединяющихся в бессоюзное сложное предложение, представляющее собой сложное синтаксическое целое.

4.1.1. Бессоюзное сложное предложение структурировано следующим образом: 1: 2, 3, — 4, 5; 4-е и 5-е простые предложения могут рассматриваться в качестве одного простого, построенного на лексико-синтаксическом повторе подлежащего *Воронеж* и однородных сказуемых *блажь* и *ворон, нож*. Простые предложения строятся на явлении однородности сказуемых (1-е простое предложение: *пусти, отдай*; 2-е простое: *выронишь* или *вернешь*; 4-е и 5-е: повтор подлежащего *Воронеж*; 5-е простое: *ворон, нож*).

4.1.2. Минимальный объем лексико-синтаксической единицы в тексте — словосочетания (подчинительные: *пусти* меня; *уронишь* меня; сочинительные: *пусти, отдай*; *уронишь* иль *проворонишь*; предикативные: *уронишь ты*; *ты выронишь*; *Воронеж — ворон, нож*). Максимальный объем — поэтическая строфа, характеризующаяся структурным единством и смысловой завершенностью.

4.1.3. Строфа как синтетическое единство является синтезом функционирования таких единиц текста, как графика (строфа равна катрену); ритм и метр (строфа представляет собой четыре пятистопных стиха с парной рифмой (женская — женская; мужская — мужская); звуковая форма (единство однотипных интонационных фигур; затрудненная дикция: *-неж — блажь, -неж — во-*

рон — *нож*; звукопись: типовой звукокомплекс *врнж/ш*); лексика (строфа выражает сложное лексико-смысловое пространство, описанное в п. 3 анализа).

4.2. Синтаксические повторы (*пусти, отдай* — императивные формы наклонения глагола), лексико-грамматическая однотипность предложений (прямое отражение в 1-м предложении, имплицированное обращение во 2-м и 3-м предложениях, 4-е и 5-е — это предложения тождества с именной частью сказуемого и т. д.) интенсифицирует выражение лексических смыслов «жажда жизни», «возможность свободы» и «неминуемая гибель».

4.2.1. Ведущая функция синтаксических единиц в данном тексте заключается в усилении выражения общих текстовых смыслов.

4.3. Лексико-грамматическая однотипность синтаксических структур поэтической строфы организует и структурирует лексико-смысловое пространство стихотворения, усиливая и углубляя единство и противоречие двух глубинных смысловых блоков: «жажда жизни» и «неизбежная гибель поэта».

Синтаксические единицы данного стихотворения наряду с фонетическими и лексическими единицами доминируют в формировании и усилении выражения общих текстовых смыслов.

Вопросы для самопроверки

1. Назовите и охарактеризуйте основные единицы речевой структуры художественного текста.
2. Раскройте понятие лингвистической доминанты художественного текста.
3. Назовите и охарактеризуйте функции единиц речевой структуры художественного текста.
4. Дайте определение социофонемы, психофонемы и текстофонемы.
5. Охарактеризуйте основной закон функционирования и смысловыражения фонетических единиц художественного текста.
6. Что такое анаграмма? Назовите типы анаграммы.
7. Какова связь между процессами выражения ассоциативных фонетических смыслов и лексических смыслов?

8. Охарактеризуйте процессы художественной неологии. Назовите типы неологизмов в художественном тексте.
9. Как соотносятся такие единицы морфологического уровня языка и текста, как морфемы, морфы и текстоморфы?
10. Что такое палиндром? Что общего между явлениями анаграммы и палиндрома?
11. Каковы функции синонимов, антонимов, омонимов и паронимов в художественном тексте?
12. Что такое функционально-текстовый класс слов?
13. Дайте определение ключевого слова в лексико-смысловой системе художественного текста.
14. Дифференцируйте понятия концепта, идеологемы и ключевого слова.
15. Дайте определение тезауруса поэтического текста.
16. Охарактеризуйте метод художественной (поэтической) идеографии.
17. Как соотносятся глубинные и периферийные художественные смыслы? Поясните на примере стихотворения А. С. Пушкина «Памятник» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»).
18. Какую роль играет лексика в общесистемном выражении художественных смыслов? Какое место занимает лексика в уровневой структуре речевой системы художественного текста?
19. Назовите и охарактеризуйте единицы синтаксического уровня речевой структуры художественного текста.
20. Разведите понятия поэтической и прозаической строфы.
21. Назовите и охарактеризуйте функции строфы в художественном тексте.
22. Почему поэзию И. Бродского называют синтаксической? Приведите примеры синтаксической доминанты на материале стихотворения И. Бродского «Архитектура».
23. Дайте определение феномена комплексного выражения художественных смыслов в тексте.
24. Почему парадигма единиц речевой структуры художественного текста является иерархической? Охарактеризуйте иерархическое строение речевой структуры художественного текста.

Глава 7

АНАЛИЗ ПАРАЛИНГВИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Поэтическая графика. — Дикция. — Интонация. — Ритм.

Упражнение 212. Прочитайте фрагмент из книги «Основы языкознания» Б. Ю. Нормана. В чем заключается, по его мнению, феномен художественного текста? Какие единицы текста, кроме языковых, вы можете назвать?

Даже форма и величина букв, длина и расположение строк и т. п. — все это может нести определенную информацию для читателей художественного текста. Известны, в частности, образцы так называемой визуальной поэзии: когда стихотворение своими строками образует очертания, скажем, вазы или женской фигуры. (Большим мастером таких «поэтических картин» был французский поэт Гийом Аполлинер, а из наших современников часто к ним прибегает Андрей Вознесенский.)

Подытоживая, следует сказать: литературное произведение — многослойный и многомерный феномен. И если мы хотим читать роман или поэму не только «вширь», но и «вглубь», если хотим за единицами естественного языка увидеть еще один слой — специальных литературных и культурных знаков, символов, намеков, — то нужно специально учиться этому другому языку, языку словесного искусства. Нужно терпеливо вникать в иную культуру, в иные эпохи и прежде всего надо просто допускать, что в произведении сказано что-то кроме того, что прочитывается первым взглядом (Норман, 1996, с. 31 — 33).

Упражнение 213. Прочитайте фрагмент из книги Ю. В. Казарина «Поэтический текст как система». В чем заключается функция поэтической графики?

Графические, визуальные тексты крайне культурны, что приводит к тому, что обывательское восприятие такого рода поэзии заходит в тупик и оценивает их в качестве антикультурных текстов или не-текстов вообще. Эстетический парадокс заключается в том, что авангардное искусство (модернизм, постмодернизм) доводит до абсурда отсутствие в искусстве в целом функции материально ощутимой пользы, подчеркивая тем самым мнимую бесполезность искусства как такового. Поэтическая графика — явление знаковое, причем такая знаковость бывает доведена до степени абсолютно символической, т. е. типовой и устойчивой в рамках данной визуальной поэзии, самозначимой, самодовлеющей, уже отделившейся стороной от других сторон текста, просто изображением чего-либо, рисунком по сути своей. Графический рисунок визуального стихотворения также моделирует каркас смысловой структуры текста, схематически показывая текстовую проекцию той или иной картины мира художника.

Поэтическая графика выполняет различные функции, а графико-смысловой эффект зависит непосредственно от фактуры визуального стихотворения (Казарин, 1999, с. 102).

Упражнение 214. Визуальный поэтический текст — это результат синтеза двух видов деятельности — поэтической (словесной) и изобразительной (графической). Прочитайте утверждение художника Э. Неизвестного. Какова, по мнению художника, основная функция той или иной части/единицы художественного целого?

Стремление к синтезу — это не узкопрофессиональная попытка подогнать различные виды искусств к некой внешней гармонии, а совокупное мышление. Синтез не эклектика, где собрано все волей случая. Синтез в искусстве — это организм, где каждая часть выполняет принадлежащую ей функцию, а в целом части составляют эстетическое единство (Неизвестный, 1992, с. 37).

Анализ функциональных типов поэтической графики

Упражнение 215. Обратите внимание на графическое исполнение стихотворения С. Полоцкого и попытайтесь

соотнести его с содержанием текста. Какая единица поэтической графики (графема, графическое единство, авторская орфография и пунктуация и т. п.) доминирует в данном тексте? Сформулируйте основную идею стихотворения и определите, какую роль в ее выражении играет графика.

Крест пречестный церкви слава,
На нем умре наша глава
Христос Господь, всех спаситель,
Кровию си искупитель.
Хотяй дело
 си весело
 Совершити,
 должен быть
 Креста чтитель
 и любитель.

И от него все дела начинати в распятом на нем вину уповати.
Он бо обыче тех благословити, и же крест на ся тщася возложить.
В началех дел си и конец дарует, какова в делех кто благопотребует
Крест на демона меч от Бога даны и на вся, и же гонят христиане.
Сим враг Голиаф адский посечеса, и жало смерти грех в конец сотресея.

Сей царем верным
в бранех помогает,
нечестивых
враги истребляет.
Он православным
есть защищение,
гонителем же
в водах топление.
Его zde знамя
вперед полагало,
его те силы,
царю наш, желаю.

Да та тя вславит, яко Константина,
чтителю суща приснодевы сына.
Да будет ти крест, яко столп огненный
в нощи, а во дни — облак божественный.

Щит твоим людем,
страх же враждующим,
на христиане
со мечем идущим.
Сим Христос враги
своя победил есть,
да христиане
от варвар спасеши,
сам в силе его
много лет живеши.

Упражнение 216. В чем необычность стихотворения «Пирамида» Г. Державина? Почему поэт избрал графическую форму пирамиды?

Зрю,
Зарю,
Лучами,
Как свечами,
Во мраке блестящу,
В восторг все души приводящу.
Но что? — от солнца ль в ней толь милое блистанье?
Нет! — Пирамида — дел благих воспоминанье.

Упражнение 217. Что такое акrostих? Покажите его признаки на примере следующих стихотворений И. Анненского и М. Кузмина. В чем выражается графическая специфика этих акrostихов?

Из участковых монологов

Сонет

ПЕро нашло мозоль... к покою нет возврата;
ТРУдись, как А-малю, ломая А-кростих,
ПО ТЕМным вышкам... Вон! По темпу пиччикато...
КИдаю мутный взор, как припертый жених...
НУ что же, что в окно? Свобода краше злата.
НАчало есть... Ура!.. Курнуть бы... Чирк — и пых!
«ПАРнас. Шато»? Зайдем! Пет... кельнер! Отбивных
МЯсистей, и флакон!.. Вальдшлесхен? В честь соб-брата!
ТЬфу... Вот не ожидал, как я... чертовски — ввысь
К НИзинам невзначай отсюда разлетись
ГАЗелью легкою... И где ты, прах поэта?!
Эге... Уж в ялике... Крестовский? О-це бис...
ТАбань, табань, не спи! О «Поплавке» сонета
.....
Петру Потемкину на память книга эта.

1909

И. Анненский

Посвящение

Акrostих

Валы стремят свой яростный прибой,
А скалы все стоят неколебимо,
Летит орел, прицелов жалких мимо, —

Едва ли кто ему прикажет: «Стой!»
 Разящий меч готов на грозный бой
 И зов трубы звучит неумолимо.
 Ютась в тени, шипит непримиримо
 Бессильный хор врагов, презрен тобой.
 Ретивый конь взрывает прах копытом.
 Юродствуй, брат, позоря Букефала!
 Следи, казнясь, за подвигом открытым!
 О лет царя, как яро прозвучала
 В годах, веках труба немолчной славы!
 У ног враги, безгласны и безглавы.

1906 М. Кузмин


Упражнение 218. В чем заключается графическая особенность стихотворения В. Брюсова «Треугольник»? Почему поэт избрал графическую форму треугольника? Как соотносится графика стихотворения с его содержанием?


Я
 еле
 качая
 веревки
 въ синели
 не различая
 синихъ тоновъ
 и милой головки,
 летаю въ просторѣ
 крылатый какъ птица
 межъ лиловыхъ кустовъ!
 но въ заманчивомъ взорѣ,
 знаю, блещетъ алѣя зарница!
 и я счастливъ ею безъ словъ!


Упражнение 219. Расшифруйте содержание стихотворения «Бобэоби — пелись губы...» В. Хлебникова, учитывая точку зрения поэта на особую значимость букв, высказанную в статье «Художники мира», отрывок из которой приводится ниже.

Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак. Он должен быть простым и не походить на другие. Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить м темно-


синим, *в* — зеленым, *б* — красным, *с* — серым, *л* — белым и т. д. Но можно было бы для этого мирового словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки. Конечно, жизнь внесет свои поправки, но в жизни всегда так бывало, что вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия. И уж из этого зерна росло дерево особой буквенной жизни.


Мне *Вэ* кажется в виде круга и точки в нем: 

Ха — в виде сочетания двух черт и точки: 

Зэ — вроде упавшего *К*, зеркало и луч: 

Л — круговая площадь и черта оси: 

Ч — в виде чаши: 

Эс — пучок прямых: 

Но это ваша, художники, задача изменить или усовершенствовать эти знаки. Если вы постройте их, вы завяжете узел общезвездного труда.

Предполагаемый опыт обратить заумный язык из дикого состояния в домашнее, заставить его носить полезные тяжести заслуживает внимания.

Ведь «вритти» и по-санскритски значит «вращение», а «хата» и по-египетски «хата».

Задача единого мирового научно построенного языка все яснее и яснее выступает перед человечеством.

Задачей вашей, художники, было бы построить удобные меновые знаки между ценностями звука и ценностями глаза, построить сеть внушающих доверие чертежных знаков.

В азбуке уже дана мировая сеть звуковых «образов» для разных видов пространства; теперь следует построить вторую сеть — письменных знаков — немые деньги на разговорных рынках.

Конечно, вы будете бояться чужого вдохновения и следовать своему пути.

Упражнение 220. Прочитайте фрагмент следующего стихотворения В. Каменского и интерпретируйте его содержание, передаваемое графическими средствами.

Какой графический прием использует поэт? Почему поэт создает графический образ треугольника? Обратите внимание на функцию графического исполнения в формировании многоплановости его содержания. В чем смысл такого исполнения?

Вот еще один друг
Проницательный звучно
Созерцательный круг
Бережет неразлучно.
Каждый свою.
Ю-уи-ю-ую.
И расстрельная трель.
Чок-й-чок.
Чтрррррр. Ю.
И моя заревая свирель.
Лучистая,
Чистая,
Истая.
Стая.
Тая.
Ая.
Я.
Кто я?
Жаворонок над полями
Созревающих дней.
Пою и пою.
Все о ней и о ней — о Ю.

Упражнение 221. Прочитайте стихотворение С. Кирсанова «Мой номер». Опишите графический рисунок стихотворения. Как соотносится графическая форма стихотворения с его содержанием?

Номер
 стиха
 на экзамен
 цирку
 ареной чувств моих и дум –
 уверенных ног
 расставляя
 к
 и р у л ь
 ц
 по проволоке строчки,
 качаясь,
 иду.
 Зонт Звон
 золот. зонт
 Круг Рук
 мертв. вёрт.
 Шаг... Флаг.
 Сталь. Стал.
 Взвизг! Вниз!
 Жизнь, вскрик! Мышц скрип, стон! Мир скрыт, лишь
 крик стоги!
 Всю жизнь
 глядеть
 в провал
 пока
 в аорте
 кровь дика!
 Всю жизнь –
 антрэ,
 игра,
 показ!
 Алле!
 Циркач стиха!

Упражнение 222. Определите функцию графики стихотворения С. Третьякова «Веер». Какая графическая единица доминирует в рисунке? Как следует читать текст этого стихотворения? Попробуйте произвести запись этого текста традиционно, неfigurным, образом.

Пестря
 Страдая
 В павлиньих кружанах
 Тепло горностаев
 Раскройте, закройте
 Чтоб плавно
 На флейте
 Разбрызгались луны
 Что в окнах плескучих стоят!
 Вея
 В крае
 Пьяных
 Маев
 Пойте
 Явно
 Пейте
 Юно
 Яд!

1913

Упражнение 223. Прочитайте стихотворение И. Бродского «Фонтан». В чем особенность графической структу-

ры строф данного стихотворения? Почему поэт использует подобный графический рисунок?

Из пасти льва
струя не журчит и не слышно рыка.
Гиацинты цветут. Ни свистка, ни крика,
никаких голосов. Неподвижна листва.
И чужда обстановка сия для столь грозного лика,
и нова.
Пересохла уста,
и гортань проржавела: металл не вечен.
Просто кем-нибудь наглухо кран заверчен,
хоронящийся в кущах, в конце хвоста,
и крапива опутала вентиль. Спускается вечер;
из куста
сонм теней
выбегает к фонтану, как львы из чащи.
Окружают сородича, спящего в центре чаши,
перепрыгнув барьер, начинают носиться в ней,
лизжут морду и лапы вождя своего. И, чем чаще,
тем темней
грозный облик. И вот
наконец он сливается с ними и резко
оживает и прыгает вниз. И все общество резво
убегает во тьму. Небосвод
прячет звезды за тучу, и мыслящий трезво
назовет
похищенные вождя —
так как первые капли блестят на скамейке —
назовет похищенные вождя приближеньем дождя.
Дождь спускает на землю косые линейки,
строя в воздухе сеть или клетку для львиной семейки
без узла и гвоздя.
Теплый
дождь
моросит.
Но, как льву, им гортань
не остудишь.
Ты не будешь любим и забыт не будешь.
И тебя в поздний час из земли воскресит,
если чудищем был ты, компания чудищ.
Разгласит
твой побег
дождь и снег.
И, не склонный к простуде,
все равно ты вернешься в сей мир на ночлег.
Ибо нет одиночества больше, чем память о чуде.
Так в тюрьму возвращаются в ней побывавшие люди
и голубки — в ковчег.

Анализ дикции

Упражнение 224. Прочитайте фрагменты из книги Ю. В. Казарина «Поэтический текст как система». Дайте определение поэтической дикции. Определите соотношение графики и дикции. Найдите примеры нарушения чистоты дикции в русской поэзии XVIII в. Почему именно в XVIII в. поэты достаточно часто нарушали фонетическую сочетаемость стихов фонолексем? Дайте определение фонетической гармонии художественного текста.

Знаки поэтической графики фонетичны. Единицей дикции является звукобуква как графический выразитель таких дифференциальных фонетических признаков текстофона, как ряд, подъем, лабиализация (гласные) и место/способ образования, участие голоса и палатализация (согласные).

Дикция как единица дискурсного характера выражает в основном акустическую и физиологическую (артикуляционную) организацию стиха (строки), строфы и всего поэтического текста в целом.

Дикция связана с аллитерацией, звукописью, но связь эта относительна. Основное содержание дикции — это благозвучность и музыкальность как следствие звукофизической гармонии. Стихи иногда содержат в себе нарушения такой гармонии, например: *слыхали **ль** **вы**, глаза закрыл, уже **желтеют*** и т. п.» (Казарин, 1999, с. 113).

Дикция поэтического текста зависит главным образом от фонетической сочетаемости стыков фонолексем, фоносинтагм, фоновысказываний. Нарушение такой сочетаемости выражается в следующем:

- 1) в окказиональной долготе согласных и гласных звуков на стыках фонетических слов, словосочетаний и предложений;
- 2) в затрудненном произношении взрывных со взрывными, свистящих со свистящими, шипящих с шипящими согласными звуками на стыках фонетических единств;
- 3) в появлении слоговых/морфемных окказионализмов на стыках фонетических единств;
- 4) в аллитеративной насыщенности, перегруженности стиха;
- 5) в наличии более двух сочетающихся односложных слов в стихе;

- 6) в повторяемости (более двух раз) одного и того же гласного/согласного звука в начале/конце фонетического единства;
- 7) в наличии более одного-двух иноязычных слов в стихотворной строке, реализующих не типичные для русской фонетики и русского произношения фоноэпические комплексы, что приводит к манерности дикции.

Поэтическая дикция — явление культурно-эстетического характера — может быть не только единицей текстообразующей, стилеобразующей, но и единицей идиостилеобразующей (Там же, с. 116).

Фонетическая гармония, «чистая», незатрудненная дикция интенсифицирует проявление и выражение практически всех поэтических смыслов — языковых, культурно-эстетических и духовных.

Наличие фонетической гармонии, или незатрудненной дикции, в поэтическом тексте делает данный текст образцом изящной словесности (Там же, с. 117).

Упражнение 225. Почему А. С. Пушкин стихотворную строку К. Н. Батюшкова «Соломы жесткий пук, свет бледный пепелища» оценил словами «Какая дрянь!»? Обоснуйте оценки А. С. Пушкина «дурно» и «слабо», относящиеся к следующим поэтическим фразам К. Н. Батюшкова: «мастик благоуханных», «там нет уже цветов», «бледных детство», «в первый раз зрел».

Упражнение 226. После стихов К. Н. Батюшкова «Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус. / Любви и очи и ланиты». А. С. Пушкин делает пометы «Прелесть» и «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков». Чем объясняется такая высокая оценка стихов? Проанализируйте стыки фонолексем в данных стихах. Сделайте вывод о степени «чистоты» дикции фрагмента стихотворения К. Батюшкова «Разлука».

Упражнение 227. Какую цель преследовал А. С. Пушкин в записках на полях второй части «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова?

Упражнение 228. Приведите примеры нарушения дикции и благозвучности стиха.

Анализ интонационных особенностей

Упражнение 229. Прочитайте 25 законов русской интонации из книги Н. В. Черемисиной-Ениколоповой «Законы и правила русской интонации». Сгруппируйте законы русской интонации по сферам функционирования. Определите круг основных функций русской интонации. Может ли интонация выражать в тексте то или иное значение? Покажите на примере. Дайте определение гармонического центра предложения. Выявите материальные знаки выражения интонации в устной и в письменной речи.

I. Интонация содержательна синтаксически и семантически и оформляет не только устную, но и письменную речь.

II. Интонационные и синтаксические характеристики могут взаимно компенсироваться (А. М. Пешковский).

III. Интонация речи (текста) реализуется во взаимосвязи ее с ритмом. При порождении речи ритм управляет интонацией.

IV. Размещение в синтагме слов определенной акцентной структуры образует в художественной речи ритмические фигуры трех типов.

V. Речевая интонация определяется интонированием трех ритмоинтонационных единиц — фонетического слова, синтагмы и предложения.

VI. Элементарной семантико-синтаксической и ритмоинтонационной единицей является синтагма как «порция» идущего потока речи.

VII. В стихотворной речи сосуществуют две ритмические организации — синтагменный (смысловой) ритм и метроритм.

VIII. Все многообразие синтагм в русском языке может быть представлено 14 типовыми моделями, которые варьируются в тексте.

IX. Каждая ритмоинтонационная единица (фонетическое слово, синтагма и предложение) характеризуется ритмоинтонационной цельностью и отдельностью.

X. Цельность ритмоинтонационной единицы определяется организованностью ее динамической (силовой), мелодической и темповой структур.

XI. Основной, доминантной частной интонационной структурой в каждой ритмоинтонационной единице является динамическая структура, определяющая

формирование смысла как при порождении, так и при восприятии речи.

XII. Динамическая структура (ритмика) слова определяется зависимостью силы безударных гласных от положения по отношению к словесному ударению (А. А. Потебня).

XIII. Динамические структуры слова, синтагмы и предложения относительно изоморфны и подчиняются единой формуле, которая предложена Потебней для фонетического слова и может быть распространена на синтагму и предложение.

XIV. Интонационная весомость слова зависит от его частеречной принадлежности и от позиции в тексте.

XV. В норме синтагматическое и фразовое ударения занимают финальную позицию (Л. В. Щерба).

Нефинальные смысловые ударения заданы в письменном тексте семантико-синтаксически и связаны с выражением эмоционально-экспрессивных оттенков значения.

XVI. В фонетическом слове, синтагме и предложении возможны «провалы звучности» на малозначимых элементах текста.

XVII. Мелодическая структура слова зависит прежде всего от его динамической структуры.

Мелодические структуры синтагмы и предложения зависят не только от их динамических структур, но и от семантики и синтаксиса текста, а также от его эмоционально-экспрессивных особенностей.

XVIII. 14 типовым синтаксическим моделям синтагм соответствуют в русском языке 10 типовых мелодем.

XIX. Мелодика конкретной синтагмы в потоке речи зависит не только от ее позиции, но и от вида ритмической фигуры.

XX. Различные комбинации мелодем формируют тип мелодической структуры предложения.

XXI. С ритмом и мелодикой связана гармоническая организация художественной речи, основанная на принципе «золотого сечения». Точка «золотого сечения» (гармонический центр) совпадает с мелодической вершиной предложения. Гармоническая организация имеет иерархическую структуру: проявляется на уровнях предложения, строфы, абзаца, художественного целого.

XXII. Гармонический центр выполняет не только эстетическую, но и семантическую функцию — обозначает границы композиционных частей предложения,

абзаца, художественного целого и выделяет наиболее информативные отрезки текста.

XXIII. Темп произношения синтагмы и стиховой строки определяется тенденцией к изохронности, которая обусловлена физиологически (для синтагм) и метроритмически (для стиховых строк).

XXIV. Разрыв цельности фонетического слова, синтагмы или предложения воспринимается как ошибка, сигнал спонтанной речи или как стилистический прием.

XXV. Отдельность ритмоинтонационной единицы проявляется в том, что русские слова, синтагмы и предложения имеют фонетические (интонационные) пограничные сигналы конца.

В письменном тексте формально могут быть заданы 42 варианта интонации конца для повествовательного предложения (Черемисина-Ениколопова, 1999, с. 295–297).

Упражнение 230. Прочитайте следующие утверждения. Сопоставьте их. Дайте определение основной функции интонации в художественном тексте.

...Индивидуальный поэтический ритм обладает способностью информировать о неповторимом состоянии, поскольку лежащая в его основе интонация имеет денотативный характер (Ковтунова, 1986, с. 9).

...Не может быть ложных интонаций, ибо интонация — это действительность (Жинкин, 1965, с. 36).

Упражнение 231. И. И. Ковтунова дифференцирует интонацию смысловую и ритмическую, так определяя функции данных единиц ПТ:

1) функции смысловой интонации — подчеркивание, расцвечивание и нюансировка буквального смысла (смысла, выражаемого вербально);

2) функции ритмической интонации заключаются в смыслообразовании, т. е. «ритмическая интонация служит основой сцепления и сопоставления словесных значений, в результате которого выражается глубинный поэтический смысл» (Ковтунова, 1986, с. 12). По мысли И. И. Ковтуновой, именно ритмическая интонация, в отличие от смысловой, «вписана в текст», а степень ее допустимого присутствия является искомой величиной» (Там же), т. е. ритмическая интонация имеет свои мате-

риальные знаки выражения (к которым И. И. Ковтунова относит, например, такие, как речевой субъект и речевой адресат, так как рассматривает данную проблему в рамках поэтического синтаксиса, а не текста в целом) (Там же).

Какие функции И. И. Ковтунова приписывает интонации? Чем отличается смысловая интонация от ритмической? Можно ли разделить интонацию на два вида — синтаксическую и текстовую?

Упражнение 232. Дополните приведенный ниже список материальных знаков выражения интонации. Назовите наиболее эффективные материальные знаки выражения интонации.

Графика, дикция, ритм, прямая речь, эпиграф, цитата, аллюзия...

Упражнение 233. Прочитайте вслух стихотворение М. Цветаевой «Белогвардейцы! Гордиев узел...». Обратите внимание на знаки препинания, определите их функцию в построении интонации стихотворения. Почему все восклицания сопровождаются восклицательным знаком?

Белогвардейцы! Гордиев узел
Доблести русской!
Белогвардейцы! Белые грузди
Песенки русской!

Белогвардейцы! Белые звезды!
С неба не выскрести!
Белогвардейцы! Черные гвозди
В ребра Антихристу!

27 июля 1918

Упражнение 234. Прочитайте стихотворение М. Цветаевой «Цыганская свадьба». Сгруппируйте употребляющиеся в тексте знаки препинания, выявите в их составе доминирующий знак препинания, определите его значимость в формировании интонационного рисунка стихотворения. Попробуйте прочитать это стихотворение без тех знаков препинания, употребление которых не является нормативным. Обратите внимание, как это отражается на изменении интонации стихотворения. Проследите, как интонация стихотворения связана с его смыслом.

Из-под копыт —
Грязь летит!
Перед лицом —
Шаль, как щит.
Без молодых
Гуляйте, сваты!
Эй, выноси,
Конь косматый!
Не дали воли нам
Отец и мать, —
Целое поле нам —
Брачная кровать!

Пьян без вина и без хлеба сыт —
Это цыганская свадьба мчит!

Полон стакан.
Пуст стакан.
Гомон гитарный, луна и грязь.
Вправо и влево качнулся стан:
Князем — цыган!
Цыганом — князь!
Эй, господин, берегись, — жжет!
Это цыганская свадьба пьет!

Там, на вóрохе
Шалей и шуб, —
Звон и шорох
Стали и губ.

Звякнули шпоры,
В ответ — мониста.
Скрипнул под чьей-то рукою
Шелк.
Кто-то завыл, как волк,
Кто-то — как бык — храпит.
Это цыганская свадьба спит.

25 июня 1917

368 **Упражнение 235.** Прочитайте вслух стихотворение И. Иртеньева «Страшная картина». Определите, как и почему интонация первой строфы принципиально отличается от интонации последующих строф. Выявите материальные

знаки выражения авторской интонации. Какова роль повторов в усилении эмоциональности интонации?

Какая страшная картина,
Какой порыв, какой накал!
По улице бежит мужчина,
В груди его торчит кинжал.

«Постой, постой, мужчина резвый,
Умерь стремительный свой бег!» —
Вослед ему кричит нетрезвый
В измятой шляпе человек.

«Не для того тебя рожала
На божий свет родная мать,
Чтоб бегать по Москве с кинжалом
И людям отдых отравлять!»

Упражнение 236. Прочитайте стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Сфинкс». Почему жанр этого литературно-художественного текста автор определяет как стихотворение? Как это связано с интонацией и ритмико-мелодическим строем произведения? Попробуйте изобразить графически (используя восходящие и нисходящие стрелки, горизонтальные и вертикальные линии и пр.) интонационный рисунок этого текста по строфам. Найдите и обобщите все используемые в тексте знаки препинания. Как различаются их функции в оформлении интонации? Покажите роль знаков препинания в создании эмоциональной тональности текста. Какие средства использует автор для передачи интонационного многоголосия? Есть ли в этом тексте несобственно-прямая речь, как она интонационно и пунктуационно выделяется в тексте?

Изжелта-серый, сверху рыхлый, исподнизу твердый, скрипучий песок... песок без конца, куда ни взглянешь!

И над этой песчаной пустыней, над этим морем мертвого праха высится громадная голова египетского сфинкса.

Что хотят сказать эти крупные, выпяченные губы, эти неподвижно-расширенные, вздернутые ноздри — и эти глаза, эти длинные, полусонные, полувнимательные глаза под двойной дугой высоких бровей?

А что-то хотят сказать они! Они даже говорят — но один лишь Эдип умеет разрешить загадку и понять их безмолвную речь.

Ба! Да я узнаю эти черты... в них уже нет ничего египетского. Белый, низкий лоб, выдающиеся скулы, нос короткий и прямой, красивый белозубый рот, мягкий ус и бородка курчавая — и эти широко расставленные небольшие глаза... а на голове шапка волос, рассеченная пробором... Да это ты, Карп, Сидор, Семен, ярославский, рязанский мужичок, соотчик мой, русская косточка! Давно ли попал ты в сфинксы?

Или и ты тоже что-то хочешь сказать? Да, и ты тоже — сфинкс.

И глаза твои — эти бесцветные, но глубокие глаза говорят тоже... И так же безмолвны и загадочны их речи.

Только где твой Эдип?

Увы! не довольно надеть мурملку, чтобы сделаться твоим Эдипом, о всероссийский сфинкс!

Декабрь 1878

Анализ поэтического ритма

Упражнение 237. Прочитайте данные Ю. В. Казариным определения поэтического ритма. Почему стало возможным существование множественного, неоднозначного определения поэтического ритма? Выявите аспекты, которые отображены в данном определении ритма. Определите основную и вторичные функции поэтического ритма. Как соотносятся узкое и широкое понимание термина «поэтический ритм»? Как соотносятся категории поэтического метра и поэтического ритма? Почему данные понятия не совпадают?

Поэтический ритм — это:

- 1) явление языковое сверхуровневого, суперсегментного характера;
- 2) явление речевое, связанное с акцентологией вообще и с декламацией в частности;
- 3) явление стиховое, т. е. стихообразующее в целом, превращающее в стихи любой отрезок/фрагмент речи или текста;
- 4) явление идиостиловое, связанное прежде всего с индивидуально-авторской интонацией (антропологический лингвистический аспект);
- 5) категория поэтики стихотворного текста;
- 6) явление культуры, связанное с национальной поэзией («народные» ритмы Кольцова и Некрасова, например);

7) явление эстетическое, связанное с художественным методом, направлением, школой, манерой.

Поэтический ритм — это индивидуально-авторская реализация в стихотворном тексте компонентов и единиц силлаботонической системы русской поэзии (узкое понимание термина).

Поэтический ритм — это возможности тонической организации русской просодической системы в целом (широкое понимание термина). Единица ритма в широком смысле — каноническое/эталонное положение ударного слога в метрической стопе. Единица ритма в узком смысле — акцентные отступления от метрического канона/эталона. Такими отступлениями являются пиррихий и спондей (Казарин, 1999, с. 117 – 121).

Упражнение 238. Прочитайте сформулированные Ю. В. Казариным этапы графического метода оценки поэтического ритма А. Белого. Почему и за что В. М. Жирмунский и Б. Л. Пастернак критиковали графический метод А. Белого? Каковы положительные черты данного метода?

Графический метод оценки поэтического ритма А. Белого состоит из пяти этапов:

1. Составление метрической схемы стихотворения.
2. Фиксация и выделение отступлений от канонического метра.
3. Объединение данных акцентных отступлений в графические фигуры (путем соединения их в метрической схеме отрезками прямой).
4. Определение «скорости» поэтического ритма данного стихотворения.
5. Классификация и оценка индивидуального поэтического ритма по шкале «богатый — бедный» (Казарин, 1999, с. 120).

Упражнение 239. Прочитайте вслух стихотворение А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Определите метр этого текста, а также составьте метрическую схему первой и второй строф. Найдите в первых двух строфах данного текста отступления от ямбического размера (метра). Отметьте в метрической схеме наличие пиррихий, спондеев и других акцентологических нарушений канонического ямба. Произведите анализ поэтического ритма данного стихотворения, используя графический метод оценки ритма (по шкале «богатый — бедный»).

Elegi monumentum

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Велению Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

Упражнение 240. Сделайте графический анализ стихотворений «Элегия» и «Суровый Дант не презирал сонета...» А. С. Пушкина, сопоставьте ритмические фигуры и выявите ритмические особенности этих текстов. Почему поэтический ритм стихотворения «Элегия» сложнее и богаче, чем ритм второго стихотворения?

Элегия

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Сонет

Scorn not the sonnet, critic.

Wordsworth

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камознс облакал.

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас еще его не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

1830

Упражнение 241. Прочитайте стихотворение Н. Гумилева «Вечер». Почему поэтический ритм этого стихотворения можно считать богатым? Определите количество спондеев и пиррихий в этом тексте. Почему наличие пиррихий «ускоряет» поэтический ритм, а наличие спондеев «замедляет» его?

Как этот ветер грузен, не крылат!
С надтреснутою дыней схож закат,
И хочется подталкивать слегка
Катящиеся вяло облака.
В такие медленные вечера
Коней карьером гонят кучера,
Сильней веслом рвут воду рыбаки,
Ожесточенней рубят лесники
Огромные, кудрявые дубы...
А те, кому доверены судьбы

Вселенского движения и в ком
 Всех ритмов бывших и небывших дом,
 Слагают окрыленные стихи,
 Расковывая косный сон стихий.

Упражнение 242. Прочитайте две первые строфы стихотворения А. С. Пушкина «Утопленник». Почему поэтический ритм этого стихотворения можно считать бедным? Почему хореический русский стих по своим ритмическим возможностям менее богат, чем ямбический?

Прибежали в избу дети,
 Второпях зовут отца:
 «Тятя! тятя! наши сети
 Притащили мертвеца».
 «Врите, врите, бесенята, —
 Заворчал на них отец; —
 Ох, уж эти мне робята!
 Будет вам ужо мертвец!

Суд наедет, отвечай-ка;
 С ним я век не разберусь;
 Делать нечего; хозяйка,
 Дай кафтан: уж поплетусь...
 Где ж мертвец?» — «Вон, тятя, э-вот!»
 В самом деле, при реке,
 Где разостлан мокрый невод,
 Мертвый виден на песке.

Упражнение 243. Произведите графический анализ поэтического ритма стихотворения Б. Пастернака «На пароходе». Выявите динамику ритма этого текста. Определите индивидуально-авторские особенности ритма этого стихотворения.

Был утренник. Сводило челюсти,
 И шелест листьев был как бред.
 Синее оперенья селезня
 Сверкал за Камою рассвет.

Гремели блюда у буфетчика.
 Лакей зевал, сочтя судки.
 В реке, на высоте подсвечника,
 Кишмя кишели светляки.

Они свисали ниткой искристой
 С прибрежных улиц. Било три.
 Лакей салфеткой тщился выскрести
 На бронзу всплывший стеарин.

Седой молвой, ползущей исстари,
 Ночной былиной камыша
 Под Пермь, на брize, в быстром бисере
 Фонарной ряби Кама шла.

Волной захлебываясь, на волос
 От затопленья, за суда
 Ныряла и светильней плавала
 В лампаде камских вод звезда.

На пароходе пахло кушаньем
 И лаком цинковых белил.
 По Каме сумрак плыл с подслушанным
 Не пророня ни всплеска, плыл.

Держа в руке бокал, вы суженным
 Зрачком следили за игрой
 Обмолвок, вившихся за ужином,
 Но вас не привлекал их рой.

Вы к былям звали собеседника,
 К волне до вас прошедших дней,
 Чтобы последнею отцединкой
 Последней капли кануть в ней.

Был утренник. Сводило челюсти,
 И шелест листьев был как бред.
 Синее оперенья селезня
 Сверкал за Камою рассвет.

И утро шло кровавой банею,
 Как нефть разлившейся зари,
 Гасить рожки в кают-компании
 И городские фонари.

1916

Схема анализа паралингвистических средств художественного текста

1. Анализ графической формы художественного текста.
 - 1.1. Определить характер фактуры визуального текста.

1.1.1. Начертание (почерк, шрифт, набор, рисунок, орнамент, особенности орфографии, графические повторы и др.).

1.1.2. Окраска (цветовое выражение графем и графических единств).

1.2. Выделить и охарактеризовать единицы графики (графемы, графическое единство, графический рисунок, фигура, графический орнамент, авторская орфография и пунктуация).

1.3. Определить функциональный тип графики (выделительная, декоративно-изобразительная, конструктивная графика).

1.4. Установить связь данного функционального типа графики с речевыми и другими паралингвистическими средствами.

1.5. Выявить визуальные смыслы текста и сопоставить их с общетекстовыми смыслами. Установить, является ли графическое средство доминирующим или сопутствующим в выражении художественного смысла.

2. Анализ дикции.

2.1. Произвести фонетическую транскрипцию анализируемого фрагмента/текста.

2.2. Произвести артикуляционный анализ звуков, составляющих фонетические стыки слов во фразе/стихе.

2.3. Выявить нарушения фонетической сочетаемости на стыках слов (окказиональная долгота согласных и гласных звуков; затрудненное произношение однотипных по месту и способу образования согласных звуков; появление слоговых/морфемных и пр. неологизмов на стыках слов; аллитерационная перегруженность стыков слов; окказиональный повтор одного и того же звука в начале/конце фонетического единства; наличие иноязычных слов во фразе/стихе, образующее нетипичные для русской фонетики фонологические комплексы и др.).

2.4. На основании произведенных действий сделать вывод о степени благозвучности, чистоте дикции анализируемого фрагмента/текста.

3. Графический анализ поэтического ритма.

3.1. Составить метрическую схему строфы/стихотворения.

3.2. Выявить и отметить отступления (наличие пиррихий и спондеев) от канонического метра.

3.3. Соединить отрезками прямой линии точки выявленных отступлений от канонического метра.

3.4. Оценить полученные геометрические фигуры (треугольники, многоугольники и т. д.) по количеству углов.

3.5. Определить участки замедления и ускорения поэтического ритма данного стихотворения.

3.6. Оценить индивидуальный поэтический ритм по шкале «богатый — бедный» (отрезок прямой линии — «очень бедный»; треугольник — «бедный»; четырехугольник — «средне-богатый»; пяти-семиугольник — «богатый»; многоугольник, имеющий более 7 углов, — «сверхбогатый»).

3.7. Соотнести особенности индивидуального поэтического ритма с интонационной спецификой анализируемого текста.

4. *Анализ индивидуально-авторской интонации в художественном тексте.*

4.1. Выявить материальные знаки выражения индивидуально-авторской интонации (знаки препинания, другие графические единицы текста, разрыв цельности ритма, нарушение дикции и т. д.).

4.2. Выявить в тексте синтаксические особенности индивидуально-авторской интонации.

4.3. Выделить в тексте фрагменты, где реализуются смысловая и ритмическая интонации.

4.4. Определить функции интонационных фигур в данном тексте.

4.5. Выявить соотношение интонационной системы текста с его тексто-смысловой структурой.

Образец анализа

Рассмотрим стихотворение Г. Державина «Пирамида» (см. упражнение 216).

1. *Анализ графической формы художественного текста*

1.1. Основа графической фактуры этого стихотворения — начертание слов, словосочетаний и фраз, которые в объеме строфы-текста представляют собой рисунок/геометрическую фигуру пирамиды с усеченной вершиной.

Окраска — типографская, черная.

1.2. Единицей этого графического рисунка является поэтическая графическая строка, объем которой уве-

личивается от вершины к основанию пирамиды (1-я строка — 3 графемы, 2-я строка — 4 графемы, 3-я строка — 6 графем и т. д.). В последней (восьмой) строке 32 графемы и 4 знака препинания, тогда как в предпоследней (седьмой) — 37 графем и 3 знака препинания; таким образом, строгая форма пирамиды нарушается, и большая длина предпоследней строки по отношению к последней придает всему рисунку новый оттенок: пирамида с усеченной вершиной одновременно напоминает китайскую пагоду.

1.3. В стихотворении реализуется смешанный функциональный тип поэтической графики, в который объединились декоративно-изобразительная (рисунок, фигура пирамиды-пагоды) и конструктивная (прямая связь рисунка с содержанием стихотворения).

1.4. Графическая форма этого текста есть визуальная иллюстрация и манифестация его содержания: поэт видит в пирамиде «зарю» и «солнца блистанье», поскольку для автора пирамида — это его память, свет памяти, представленный в воображении в форме пирамиды. Таким образом, графика текста гармонично взаимодействует как с паралингвистическими единицами (метр, ритм, рифма, интонация, строфа), так и с речевыми (лексика, синтаксис и фонетика).

1.5. Ядерный текстовый смысл этого стихотворения выражается лексически: «память — это пирамида света». Графические средства не только сопутствуют речевым в выражении этого смысла, но и представляют его в материально-графическом виде.

Графические единицы этого стихотворения наряду с речевыми доминируют в выражении текстовых смыслов.

2. Анализ дикции

Текст: стихотворение О. Мандельштама «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» (см. образец анализа в гл. 6).

2.1. Фонетическая транскрипция текста:

[пұст'ú ми'н'á / áдá ми'н'á / вáрон'ьш //

úрон'иш ты м'и'н'á / ùл' пр'эвáрон'иш /

ты выр'н'иш м'и'н'á / ùл'и в'и'рн'óш //

вáрон'ьш // блáш // вáрон'ьш // вóр'н / нóш]

2.2. Артикуляционный анализ фонетических стыков слов.

1-я строка — затруднений в произношении нет;

2-я строка — затруднений в произношении нет;

3-я строка — затруднений в произношении нет;

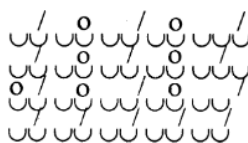
4-я строка — затруднено произношение на стыке слов *Воронеж* и *блажь* (ш—б), *Воронеж* и *ворон* (ш—в), *ворон* и *нож* (н—н). В двух первых случаях сталкиваются дентальный шипящий щелевой с лабиальным взрывным; в третьем случае на стыке фонолексем возникает окказиональная долгота сонорного [н].

2.3. В тексте наличествует три нарушения благозвучности и дикции. Однако данные нарушения являются результатом реализации авторского замысла: нарушение дикции способствует паузированию и интонационному выделению ключевых слов *Воронеж*, *блажь*, *ворон* и *нож*, что способствует усилению ядерных, глубинных смыслов этого стихотворения — «жажда жизни» и «неотвратимая гибель/казнь поэта».

2.4. Дикция этого стихотворения затруднена в четвертом, заключительном, стихе, что сделано автором сознательно, т. к. эта строка является и дикционно, и фонетически, и лексически, и синтаксически ключевой в понимании и декодировании смысловой структуры данного текста.

3. *Графический анализ поэтического ритма*

3.1. Метрическая схема строфы стихотворения О. Мандельштама «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...»:



3.2. Отступления от канонического пятистопного ямба:

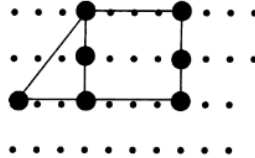
1-я строка — 2 пиррихия во 2-й и 4-й стопах.

2-я строка — 2 пиррихия во 2-й и 4-й стопах. Следует отметить однотипность ритмических фигур в этих стихах.

3-я строка — 1 спондей на первом слоге и 2 пиррихия на тех же стопах, что в 1-й и 2-й строках.

4-я строка — отступлений нет.

3.3.



3.4. Геометрическая фигура представляет собой единство прямоугольников и треугольников (общая сторона проходит по пиррихиям на 2-й стопе).

3.5. Ускорение ритма в 1, 2 и 3-й строках на 2-й и 4-й стопах.

Замедление ритма в 3-й строке на первом слоге.

3.6. Геометрическая фигура, произведенная на основе точек отступления от канонического ямба, включает в себя треугольник и прямоугольник (всего 7 угловых точек). Таким образом, индивидуальный поэтический ритм этого стихотворения определяется как богатый с наличием шести ускорений и одного замедления.

4. Анализ индивидуально-авторской интонации

4.1. Индивидуально-авторская интонация в этом тексте выражается следующими материальными знаками:

а) знаки препинания:

1-я строка — 2 запятые (однородные члены предложения и обращение; двоеточие в бессоюзном сложном предложении со значением пояснения);

2-я строка — 1 запятая между простыми предложениями;

3-я строка — 1 запятая между простыми предложениями и тире в бессоюзном сложном предложении со значением результата;

4-я строка — 1 запятая между простыми предложениями, 1 запятая между однородными сказуемыми в простых предложениях;

б) наличие 6 ускорений и 1 замедления поэтического ритма;

в) нарушение (трижды) дикции в 4-й строке.

4.2. Синтаксическая структура стихотворения включает в себя различные явления, которые объединяются на общей для всех фигуре повтора: повторы однородных членов предложения в первом предложении (повторы

сказуемого и дополнения), во втором предложении (повтор сказуемого), в третьем предложении (повтор сказуемого); в пятом предложении (однородные сказуемые). Также наблюдается структурно-смысловой, грамматический и лексико-синтаксический параллелизм в реализации 4-го и 5-го простых предложений (подлежащее — сказуемое, выражение именной частью составного именного сказуемого).

Таким образом, в основе синтаксической структуры текста лежат общие для всей системы явления параллелизма и повтора, что усиливает интонационные фигуры.

4.3. Смысловая интонация в данном тексте абсолютно совпадает с ритмической:

1-я строка — *Пусти — отдай и меня — меня;*

2-я строка — *уронишь — проворонишь;*

3-я строка — *выронишь — вернешь* (наблюдается также повтор избыточного с точки зрения экспликации подлежащего *ты* во 2-м и 3-м простых предложениях);

4-я строка — *Воронеж — блажь и Воронеж — ворон, нож.*

В первых трех строках интонация усиливается (ускорение) за счет наличия в них 6 пиррихий и замедляется (наличие спондея в третьей строке) с акцентацией и выделением личного местоимения «ты» («Воронеж»).

4.4. Основная функция интонационных фигур (интонация смысловая и ритмическая) — выделительно-усилительная.

4.5. Индивидуальная интонация этого текста включает в себя две фигуры смыслового и ритмического характера:

а) 1, 2, 3-я строки — усилительные;

б) 4-я строка — выделительная.

Наличие двух данных интонационных фигур обусловлено существованием в смысловой структуре текста двух смысловых блоков: «жажда жизни» и «неотвратимая гибель/казнь поэта». Усилительная интонационная фигура накладывается на первый смысловой блок, а выделительная фигура — на второй. Такой изоморфизм интонационной и смысловой структур стихотворения способствует более сильному и экспрессивному выражению текстовых смыслов.

Вопросы для самопроверки

1. Почему такие явления, как ритм, графика, дикция и интонация, называются паралингвистическими средствами?
2. Дайте определение поэтическому дискурсу.
3. Каковы функции паралингвистических средств в художественном тексте? Охарактеризуйте эти функции и выделите среди них ведущие и периферийные.
4. Назовите основные средства поэтической графики.
5. Охарактеризуйте различные типы визуальных художественных/поэтических текстов.
6. Дайте определение фактуры визуального стихотворения. Каковы функции поэтической графики?
7. С какими паралингвистическими средствами взаимодействует графика?
8. Что такое дикция в художественном тексте? Какие явления лежат в основе благозвучности художественного текста?
9. Назовите материальные знаки выражения дикции. Приведите примеры нарушения дикции в поэтическом тексте.
10. В чем заключается графический метод оценки поэтического ритма А. Белого? Назовите уязвимые места в теории ритма А. Белого.
11. Каковы функции пиррихия и спондея в метрической и ритмической структурах стихотворения?
12. Роль ритма в поэзии.
13. Приведите примеры стихотворений, художественный образ в которых порождается преимущественно графическими средствами.
14. Проблема взаимодействия звука и смысла.
15. Дайте определения богатого и бедного поэтических ритмов.
16. Дайте определение индивидуально-авторского поэтического ритма на примере стихотворений А. С. Пушкина «Я вас любил...», «Дар напрасный, дар случайный...», «Буря» и др.
17. Определите связи между такими паралингвистическими средствами текста, как дикция, ритм и интонация.
18. Назовите материальные знаки выражения индивидуально-авторской интонации. Покажите на примере

поэзии М. Цветаевой реализацию различных интонационных конструкций, а также речевые средства индивидуализации типовых интонационных фигур.

19. Назовите уровни и средства формализации поэтического текста.
20. Как соотносятся графическая и фонетическая формы стихотворения?
21. Поясните, почему поэтическая строфа является результатом синтеза всех форм (графической, ритмической, дикционной, интонационной, звуковой и речевой) художественного текста. Приведите примеры такого формально-текстового синтеза.
22. Какое место занимают паралингвистические средства в общей речевой структуре художественного текста?
23. Дайте определение формально-речевой гармонии художественного текста. Покажите реализацию этих явлений на примере художественного текста (стихотворения, стихотворения в прозе, верлибра, белого стиха, новеллы и рассказа).

■ Список литературы

- Абызова В. И. К проблеме соотношения объективного и субъективного в тексте // Текст, контекст, подтекст. М., 1986.
- Аверинцев С. С. Филология. Русский язык: Энцикл. М., 1979.
- 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.
- Азначеева Е. Н., Сенкевич Е. Н. Битональность как принцип организации художественного текста // Социолингвистические аспекты изучения немецкой лексики. Калинин, 1981.
- Акишина А. А. Структура целого текста. Вып. 2. М., 1979.
- Анализ художественного текста: Русская литература XX века, 20-е годы / Под ред. К. А. Роговой. СПб., 1997.
- Апухтина В. Б. Психолингвистический метод анализа смысловой структуры текста. М., 1977.
- Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
- Арнольд И. В. Стилистика декодирования: Курс лекций. Л., 1974.
- Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностр. яз. в шк. 1978. № 4.
- Арнольд И. В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопр. языкознания. 1982. № 4. С. 83—91.
- Арутюнова Н. Д. Номинация и текст // Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977.
- Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 5—32.

- Арутюнова Н. Д. Истина: фон и коннотации // Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991.
- Арутюнова Н. Д., Падучева Е. В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. М., 1985.
- Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Ахманова О. С., 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. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. Екатеринбург, 2000.
- Баранов А. Г. Функционально-прагматическая концепция текста. Ростов н/Д., 1993.
- Барлас Л. Г. Источники текстовой выразительности // Проблемы экспрессивной стилистики. Ростов н/Д., 1987.
- Барт Р. Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. М., 1980.
- Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 387–422.
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Бархударов А. С. Текст как единица языка и единица перевода // Лингвистика текста. М., 1974.
- Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопр. языкознания. 1974. № 3.
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975а.
- Бахтин М. М. Из предьстории 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. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Работы 20-х годов. Киев, 1994.
- Белянин В. П. Системность лексики текста как отражение системности картины мира автора // Психолингвистические исследования: (Звук, слово, текст). Калинин, 1987.
- Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. М., 1988.
- Белянин В. П. Экспериментальные выявления психологического жанра текста // Общение: (Структура и процесс). М., 1989.
- Белянин В. П. Психолингвистический и концептуальный анализ художественного текста с позиций доминанты // Логический анализ языка. Концептуальный анализ. М., 1990.
- Белянин В. П. Основы психолингвистической диагностики: Модели мира в литературе. М., 2000.

- Бергер Л. Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // *Вопр. философии*. 1994. № 4.
- Берестнев Г. И. Морфология пространства сквозь призму языка // *Категоризация мира: пространство и время*. М., 1997.
- Богин Г. И. Типология понимания текста: Учеб. пособие. Калинин, 1986.
- Болотнова Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск, 1989.
- Болотнова Н. С. Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в художественном тексте // *Науч. докл. высш. шк. Филол. науки*. 1992. № 4. С. 75–87.
- Брандес М. П. О роли композиционно-речевых форм в системе текста: Сб. науч. тр. Вып. 158. М., 1980. С. 58–68.
- Брандес М. П. Стилистический анализ. М., 1990.
- Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // *Семантика*. М., 1983. С. 429–436.
- Брудный А. А. Текст и его смысл // *Изв. АН Кирг. ССР*. 1973. № 6. С. 80–83.
- Бурвикова Н. Д. Текст как объект лингвистического исследования в аспекте описания и преподавания русского языка как иностранного // *Лингвистические и методические проблемы преподавания русского языка как неродного*. М., 1991.
- Вежбицка А. Метатекст в тексте // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 8. М., 1978. С. 402–421.
- Вежбицка А. Семантические примитивы. М., 1983.
- Вежбицка А. Язык. Культура. Познание: Пер. с англ. / Отв. ред. М. А. Кронгауз. М., 1996.
- Веселовский А. Н. Язык поэзии и язык прозы // *Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: Антология*. М., 1997.
- Винарская Е. Н. Выразительные свойства текста. М., 1989.
- Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
- Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.
- Виноградов В. В. О языке художественной прозы: Избр. тр. М., 1980.
- Винокур Г. Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925.
- Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991.
- Волков О. В. Точка зрения автора как центральная проблема композиции романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Категоризация мира: пространство и время*. М., 1997. С. 221–222.
- Вольф Е. М. Оценка «странности» 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. Вып. 287. М., 1987.
- Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
- Гальперин И. Р. Системность контекстно-вариативных форм членения текста // Русский язык: Текст как целое и компоненты текста. М., 1982.
- Гаспаров М. 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. Вып. 1. М., 1991.
- Гиндин С. И. Что знала риторика об устройстве текста? // Риторика: Пробл. журн. 1995. № 2. С. 120–131.
- Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974.
- Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.
- Гинзбург Л. Я. Нравственность свободного человека // Лит. газета. 1989. 11 янв. С. 7.
- Гиришман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.
- Глаголев Н. В. Вычленение семантических элементов коммуникативных стратегий в тексте // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1985. № 2.
- Голод В. И., Шахнорович А. М. Семантические аспекты порождения речи: Семантика в онтогенезе речевой деятельности // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. № 3.
- Гончарова Е. А. Интерпретация художественного текста. М., 1983а.
- Гончарова Е. А. Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном тексте // Лингвистические исследования художественного текста. Л., 1983б.
- Гончарова Е. А. Пути лингвистического выражения категорий «автор — персонаж» в художественном тексте. Томск, 1984.

- Гончарова Е. А. Особенности синтактико-семантической организации от 3-го и 1-го лица // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. Л., 1986.
- Гореликова М. И., Магомедова Д. М. Лингвистический анализ художественного текста. М., 1989.
- Горлов Н. Футуризм и революция: Поэзия футуристов. М., 1924.
- Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
- Григорьев В. П. Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. М., 1993.
- Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985.
- Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
- 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. Вып. 8. М., 1978.
- Дейк Т. А. ван., Кинг В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23: Когнитивные аспекты языка. М., 1988.
- Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
- Демьянков В. В. «Событие» в семантике, грамматике и координатах интерпретации текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. Т. 42, № 4.
- Доблаев Л. П. Смысловая структура учебного текста и проблемы ее понимания. Саратов, 1972.
- Долинин К. А. Интерпретация текста. М., 1985.
- Домашнев А. И. и др. Интерпретация художественного текста / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова. М., 1989.
- Дридзе Т. М. Текст как иерархия коммуникативных программ: информационно-целевой подход // Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976.
- Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации: Проблемы семиосоциопсихологии. М., 1984.
- Жинкин Н. И. Развитие письменной речи учащихся 3–7 классов // Изв. АПН РСФСР. 1956. № 78.
- Жинкин Н. И. Мышление и речь. М., 1963.
- Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982.
- Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество: Исслед. по семантике, психолингв., поэтике. М., 1998.
- Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.
- Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М., 1984.
- Зарубина Н. Д. К вопросу о лингвистических единицах текста // Синтаксис текста. М., 1979. С. 103–112.

- Зарубина Н. Д. Текст: лингвистический и методологический аспекты. М., 1981.
- Звегинцев В. А. О цельнооформленности единиц текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39, № 1.
- Золотова Г. А. Роль ремы в организации и типологии текста // Синтаксис текста. М., 1973.
- Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982.
- Золотова Г. А. К вопросу о конститутивных единицах текста // Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. М., 1984.
- Золотова Г. А. Говорящее лицо и структура текста // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность: К 60-летию чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулова. М., 1995. С. 120 — 133.
- Золотова Г. А. Время в мире и в тексте // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Золотова Г. А. и др. Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова. М., 1998.
- Иванов В. В., Топоров В. Н. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975.
- Иванчикова Е. А. Видовременной контекст в художественном повествовании. М., 1976.
- Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. М., 1979.
- Иванчикова Е. А. Двусубъектное повествование в романе «Идиот» и формы его синтаксического изображения // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1992. № 2.
- Казарин Ю. В. Поэтический текст как система. Екатеринбург, 1999.
- Каменская О. Л. Парадигматические свойства текста // Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. 1987. Вып. 284.
- Каменская О. Л. Текст и коммуникация. М., 1990.
- Каньо Э. К вопросу о начале текста в литературном произведении // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 229 — 252.
- Караулов Ю. Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка. М., 1981.
- Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
- Караулов Ю. Н., Петров В. В. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса // Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
- Категории текста. М., 1984.
- Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Киричек А. А. Когнитивные исследования по дискурсу // Вопр. языкознания. 1994. № 4. С. 126 — 139.
- Клименко А. П. Ассоциативное поле и текст // Функционирование и развитие языковых систем. Минск, 1990. С. 44 — 46.
- Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

- Ковтунова И. И. Принцип неполной определенности и формы его 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.
- Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М., 1975.
- Колшанский Г. В. Контекстная семантика. М., 1980.
- Колшанский Г. В. О языковом механизме порождения текста // Вопр. языкознания. 1983. № 3.
- Колшанский Г. В. От предложения к тексту // Сущность развития и функции языка. М., 1987.
- Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке. М., 1990.
- Корженский Я. Парадигматический компонент и теория текста // Синтаксис текста. М., 1979. С. 68 — 77.
- Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации: Курс лекций. М., 2001.
- Крейдлин Г. Е. Таксономия и аксиология в языке и тексте. М., 1993.
- Кубрякова Е. С. Теория 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., 1986а.
- Кубрякова Е. С. Номинативный аспект речевой деятельности. М., 1986б.
- Кубрякова Е. С. Обеспечение речевой деятельности и проблема внутреннего лексикона // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. М., 1991.
- Кубрякова Е. С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика — психология — когнитивная наука // Вопр. языкознания. 1994. № 4.
- Кубрякова Е. С. Категоризация мира: пространство и время [Вст. слово] // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.

- Кузнецов А. М. Коммуникативное воздействие литературно-художественного текста // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. М., 1990.
- Куликов С. В. Текст как иерархическая система напряжения // Общение: структура и процесс. М., 1982.
- Купина Н. А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа. Красноярск, 1983.
- Кусейн Ч. О. Референция и модальность // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 13. М., 1982.
- Кухаренко В. А. Стилистическая организация текста художественной прозы // Лингвистика текста. М., 1974.
- Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М., 1988.
- Куш М. В. Текст как средство коммуникативных умений. М., 1989.
- Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
- Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998.
- Левицкий Ю. А. Структура связного текста: Учеб. пособие. Пермь, 1978.
- Лекант П. А. и др. Современный русский литературный язык. М., 1988.
- Леонтьев А. А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. М., 1969.
- Леонтьев А. А. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики и теории коммуникации // Синтаксис текста. М., 1979а.
- Леонтьев А. А. Понятие текста в современной лингвистике и психолингвистике // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. Киев, 1979б.
- Леонтьев А. А. Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976.
- 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. Литература—реальность—литература. М., 1987.
- Лихачев Д. С. О филологии. М., 1989.
- Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52, № 1.
- Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991.
- Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. М., 1990.
- Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.

- Лосева Л. М. Как строится текст. М., 1980.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
- Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1980. Т. 10.
- Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992.
- Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Н. В. Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 1. Тарту, 1993.
- Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.
- Лузина Т. Г. Художественный текст в коммуникативном аспекте // Проблемы типологии текста. М., 1984.
- Максимов Л. Ю. Лингвистический анализ художественного текста: Прогр. М., 1992.
- Маслов Б. А. Проблемы лингвистического анализа связного текста. Таллин, 1975.
- Маслова В. А. Филологический анализ художественного текста. Минск, 2000.
- Мельчук И. А. Опыт теории лингвистических моделей «смысл — текст». М., 1974.
- Метафора в языке и тексте. М., 1988.
- Микоян А. С. Нарушение объективных свойств пространства и времени как литературно-художественный прием // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Молчанова Г. Г. Семантика художественного текста: имплицативные аспекты коммуникации. Ташкент, 1988.
- Молчанова Г. Г. Имплицативные аспекты семантики художественного текста: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1990.
- Москальская О. И. Грамматика текста. М., 1981.
- Мостепаненко А. М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Л., 1969.
- Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М., 1967.
- Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст. М., 1975.
- Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.
- Мурзин Л. Н. Основы дериватологии. Пермь, 1984.
- Мурзин Л. Н. Язык, текст и культура // Человек — текст — культура. Екатеринбург, 1994.
- Мурзин Л. Н. О степенях свободы языка // Русское слово в языке, тексте и культурной среде: Памяти Эры Васильевны Кузнецовой. Екатеринбург, 1997.
- Мурзин Л. Н., Штерн А. С. Текст и его восприятие. Свердловск, 1991.
- Нечаева О. А. Функционально-смысловые типы речи: (Описание, повествование, рассуждение). Улан-Удэ, 1974.

- Никитина С. Е. О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка: Культурный концепт. М., 1991.
- Николаева Т. М. Лингвистика текста: Современное состояние, синтаксис и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М., 1978.
- Николаева Т. М. «Событие» как категория текста и его грамматические характеристики // Структура текста. М., 1980.
- Новиков А. И. Применение денотатной структуры текста для перевода научно-технической литературы // Психолингвистические проблемы грамматики. М., 1979.
- Новиков А. И. Лингвистические и экстралингвистические элементы семантики текста // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация. М., 1983.
- Новиков А. И. Значение как эстетическая категория // Русский язык: Языковое значение в функциональном и эстетическом аспектах. М., 1987.
- Новиков А. И. Семантическое пространство текста и способы его членения // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Новиков А. И., Ярославцева Е. И. Семантические расстояния в языке и тексте. М., 1990.
- Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. М., 1988а.
- Новиков Л. А. Язык и художественное познание: Методологические заметки об эстетическом освещении действительности // Методология лингвистики и аспекты изучения языка. М., 1988б.
- Новиков Л. А. Структура эстетического знания и остранение // Русистика сегодня. 1994. № 2.
- Одинцов В. В. Стилистика текста. М., 1980.
- Ольшанский И. Г. Взаимодействие семантики слова и предложения // Вопр. языкознания. 1983. № 3.
- Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М., 1986.
- От символизма до «Октября»: Лит. манифесты / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. М., 1924.
- Откупщикова М. И. Синтаксис связного текста. М., 1982.
- 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.
- Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 1. М., 1984.
- Пищальникова В. А. Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста. Барнаул, 1984.

- Пищальникова В. А. Концептуальный анализ художественного текста: Учеб. пособие. Барнаул, 1991.
- Пищальникова В. А. Проблема идиостиля: Психолингвистический аспект: Учеб. пособие. Барнаул, 1992.
- Плотников Б. А. Семиотика текста. Минск, 1992.
- Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
- Попова Н. Б. Информативность поэтического текста. Екатеринбург, 1992.
- Поспелов Н. С. Проблема сложного синтаксического целого в современном русском языке // Учен. зап. Моск. гос. ун-та. 1948. Вып. 137, кн. 2 (Тр. каф. рус. яз.).
- Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. М., 1988.
- Потебня А. А. Из записок по теории словесности // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: Антол. М., 1997.
- Поцелня Д. М. Образ мира в слове писателя. СПб., 1997.
- Проблемы типологии текста: Сб. науч.-аналит. обзоров. М., 1984.
- Проскуракова И. Г. Лексикологические основы интерпретации учебного текста. СПб., 1994.
- Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. М., 1991.
- Реферовская Е. А. Лингвистические исследования структуры текста. М., 1983.
- Реферовская Е. А. Коммуникативная структура текста в лексико-грамматическом аспекте. М., 1989.
- Реформатский Л. А. Лингвистика и поэтика. М., 1987.
- Ризель Э. Г. К вопросу об иерархии стилистических систем и основных текстологических единиц // Иностр. яз. в shk. 1975. № 6.
- Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995.
- Риффатер М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. М., 1980.
- Рогова К. А. О филологическом анализе художественного текста // Художественный текст: Структура. Язык. Стил. СПб., 1993.
- Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М., 1988.
- Русский язык: текст как целое и компоненты текста // XI Волгоградские чтения. М., 1982.
- Сахарный Л. В. Человек и текст: две грамматики текста // Человек. Текст. Культура. Екатеринбург, 1994.
- Серио П. Анализ дискурса во французской школе (дискурс и интердискурс) // Семиотика: Антология. М., 2001.
- Сигал К. Я. Иконизация пространства текста в свете данных когнитологии, психофизиологии и лингвистики // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Сидоров Е. В. Основы системной концепции текста. М., 1987а.

- Сидоров Е. В. Системное определение текста и некоторые проблемы коммуникативной лингвистики // Вопросы системной организации речи. М., 1987б.
- Сидоров Е. В. Референция, экспрессия, когнитивность и коммуникативное назначение языка // Значение языка и языкознания. М., 1991.
- Слюсарева Н. А. Лингвистика речи и лингвистика текста // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Смирнов И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака) // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. S.-Bd., 17.
- Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика: (сложное синтаксическое целое). М., 1973.
- Солганик Г. Я. К проблеме модальности текста // Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. М., 1984.
- Солганик Г. Я. От слова к тексту. М., 1993.
- Сорокин Ю. А. Текст, цельность, связность, эмотивность // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Сорокин Ю. А. Психолингвистические аспекты изучения текста. М., 1985.
- Сорокин Ю. А. Текст и его пространство // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Сорокин Ю. А., Морковкин И. Ю. Национально-культурная специфика художественного текста: Конспект лекций. М., 1989.
- Степанов Г. В. Несколько замечаний о специфике художественного текста // Лингвистика текста. Вып. 103. М., 1976.
- Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого художественного текста. М., 1980.
- Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика. М., 1988.
- Степанов Ю. С. Слово: Из статьи для словаря концептов: Концептуарий русской культуры // Philologica. 1994. № 1 — 2.
- Степанов Ю. С. Между «системой» и «текстом»: выражения «фактов» // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность: К 60-летию чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулова. М., 1995.
- Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исслед. М., 1997.
- Степанов Ю. С. Язык и метод: к современной философии языка. М., 1998.
- Степанова В. В. Функциональные ориентиры в семантике слова и их текстовые воплощения // Проблемы исследования слова в художественном тексте. М., 1990. С. 4 — 17.
- Сулименко Н. Е. Лексические предпосылки свертывания информации в художественном тексте // Проблемы исследования слова в художественном тексте. Л., 1990. С. 17 — 26.
- Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопр. языкознания. 1995. № 6. С. 17 — 30.

- Тарковский А. Белый день. М., 1997.
- Труды по знаковым системам. Вып. 14: Текст в тексте: Semiotika. Тарту, 1988.
- Текст как объект лингвистического анализа и перевода. М., 1984.
- Текстовой и сентенциональный уровни стилистического анализа. М., 1970.
- Телия В. Н. Вторичная номинация и ее виды // Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977.
- Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1981. Вып. 567.
- Томашевский Б. В. Стилистика. Л., 1983.
- Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семиотика и структура. М., 1983.
- Торсуева И. Г. Детерминированность высказывания параметрами текста // Вопр. языкознания. 1986. № 1.
- Тростников М. В. Поэтология. М., 1997.
- Трошина Т. Н. О семантико-синтаксической целостности (когерентности) художественного текста // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Трошина Т. Н. Проблемы теории текста: Науч.-аналит. обзор // Теоретические проблемы советского языкознания, 1977—1986 гг. М., 1988.
- Тураева З. Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное. М., 1979.
- Тураева З. Я. Текст как высшая коммуникативная единица и его категории // Коммуникативные единицы языка. М., 1984.
- Тураева З. Я. Текст: структура и семантика. М., 1986.
- Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. М., 1965.
- Тюпа В. И. Бахтинская модель эстетического дискурса // Язык и культура. Киев, 1993.
- Тюпа В. И. Архитектоника эстетического дискурса // Бахтинология: исследования, переводы, публикации. СПб., 1995.
- Успенский Б. А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995.
- Федосюк М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте. М., 1988.
- Фигуровский И. А. Синтаксис целого текста и ученические письменные работы. М., 1961.
- Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек // Собрание сочинений. Т. 4. М., 1982.
- Художественный текст: онтология и интерпретация. Саратов, 1992. С. 122—129.
- Чаковская М. С. Текст как сообщение и воздействие. М., 1986.
- Черемисина Н. В. Мелодика и синтаксис русского синтаксиса // Синтаксис и стилистика. М., 1976. С. 65—84.
- Черемисина Н. В. Вопросы эстетики русской художественной речи. Киев, 1981.
- Черемисина Н. В. Словесная реминисценция и интерпретация текста // Лексика и фразеология: новый взгляд. М., 1990.

Литература

- Чернейко Л. О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. М., 1997.
- Чернухина И. Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста: Факторы текстообразования. Воронеж, 1977.
- Чернухина И. Я. Поэтическое речевое мышление. Воронеж, 1983.
- Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984.
- Чернухина И. Я. Общие особенности поэтического текста. М., 1987.
- Чернухина И. Я. Основы контрастивной поэтики. М., 1990.
- Чернухина И. Я. Виды речемыслительной деятельности и типология текстов: (на материале лирических стихотворений) // Человек — текст — культура. Екатеринбург, 1994.
- Черняховская Л. А. Модальность как текстовая категория и вопросы семантики языковой единицы. Уфа, 1976.
- Черняховская Л. А. Смысловая структура текста и ее единицы // Вопр. языкознания. 1983. № 6.
- Шабес В. Я. Событие и текст. М., 1989.
- Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста. Л., 1990.
- Шендельс Е. И. Внутренняя организация текста // Иностр. яз. в шк. 1987. № 4.
- Шкловский В. Б. Новелла тайн // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976.
- Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990.
- Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969а.
- Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969б.
- Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Иностр. лит. 1988. № 10.
- Язык и композиция художественного текста. М., 1983.
- Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977а.
- Языковая номинация: Общие вопросы. М., 1977б.
- Якобсон Р. Доминанта / Пер. И. Чернова // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Т. 1. Тарту, 1976.
- Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983.
- Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985.
- Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
- Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира: модели пространства, времени и восприятия. М., 1994.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕКСТА	3
Глава 1	ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ АНАЛИЗА ТЕКСТА	35
Глава 2	ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА	91
Глава 3	СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА И ЕГО АНАЛИЗ	121
	Концептуальное пространство художественного текста	125
	Схема анализа концептуального пространства текста	147
	Образец анализа	148
	Денотативное пространство художественного текста	152
	Схема анализа денотативного пространства текста	174
	Образец анализа	175
	Эмотивное пространство текста и его анализ	193
	Схема анализа эмотивного пространства текста	234
	Образец анализа	235
Глава 4	СТРУКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	243
	Членимость текста	243

Содержание

Схема анализа членимости текста	259
Образец анализа	260
Связность текста	266
Схема анализа связности текста	275
Образец анализа	275

Глава 5

КОММУНИКАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА 280

Схема анализа коммуникативной организации текста.....	285
Образец анализа	286

Глава 6

АНАЛИЗ РЕЧЕВОЙ СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА 288

Схема анализа речевой структуры художественного текста	342
Образец анализа	344

Глава 7

АНАЛИЗ ПАРАЛИНГВИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА 352

Анализ функциональных типов поэтической графики	353
Анализ дикции	362
Анализ интонационных особенностей	364
Анализ поэтического ритма	370
Схема анализа паралингвистических средств художественного текста	375
Образец анализа	377

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 384