

**Луговская Е.Г.
Полежаева С.С.**



Текст

и его интерпретация

Приднестровский государственный университет
им. Т.Г. Шевченко

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Луговская Е.Г., Полежаева С.С.

ТЕКСТ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

учебно-методическое пособие

Тираспол

*Издательство
Приднестровского
Университета*

2022

УДК 80: 801. 808. 81`42 – 82.09

Л 83

Рецензенты:

Н.В. Кривошапова, канд. фил. наук, доцент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации филологического факультета ПГУ им. Т.Г. Шевченко

О.Л. Марачковская, канд. пед. наук, доцент дошкольного, специального образования и педагогического менеджмента ПГУ им. Т.Г. Шевченко.

Луговская, Е. Г.

Текст и его интерпретация : учебно-методическое пособие / Луговская Е. Г., Полежаева С. С. ; Приднестровский государственный университет им. Т. Г. Шевченко, Филологический факультет. – Тираспол : ПГУ, 2022. – 316 p. : fot., il., tab.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Bibliogr.: p. 303-316.

ISBN 978-9975-3525-5-0 (PDF).

801.73:821.09(075.8)

Л 834

Учебно-методическое пособие реализует теоретическое и дидактическое обоснование понимания и интерпретации текста. Предназначено для самостоятельного осмысления проблем анализа текста в вузе и школе и отработки навыка описания текста. Предлагаются методологические основания работы с художественными и нехудожественными текстами, приведены развернутые примеры литературно-критических и лингвистических исследований по этому вопросу.

Для бакалавров, магистров, аспирантов, учителей школ и преподавателей профессиональных образовательных организаций.

УДК 80: 801. 808. 81`42 – 82.09

ISBN 978-9975-3525-5-0 (PDF).

© ПГУ им. Т.Г. Шевченко, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
ВВЕДЕНИЕ	9
РАЗДЕЛ I. ТЕКСТ: ОПЕРАЦИОНАЛИЗАЦИЯ ПОНЯТИЯ	11
1.1. Понятие текста и его интерпретации	17
1.2. Текст нехудожественный и художественный; устный, письменный и устно-письменный	23
1.3. Текст классический, современный, региональный	38
Опыт описания эмотивного (эмоционального) пространства художественного текста через анализ текстообразующих функций эмотивных языковых единиц	38
Повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка»	38
Опыт описания фрагментов эмоциональной картины мира как средства обеспечения целостности текста и ее реализация в зачине стихотворения	45
Лирика Н.М. Рубцова	45
Опыт анализа субъективной модальности как функционально- семантической категории эмотивности и ее роли в формировании общего смысла высказывания	52
Стихотворение Л. Кудрявцевой «Люблю»	52
Вопросы и задания к разделу	62
РАЗДЕЛ II. ОСНОВАНИЯ И ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА ТЕКСТА	63
2.1. Понимание текста: дидактический потенциал	64
Символический аспект языковых единиц художественного текста	67
Роман Ф.М. Достоевского «Бесы»	67
«Означаемое» и «означающее» символа в художественном тексте – опыт герменевтического и филологического описания	73
Роман Ф.М. Достоевского «Бесы»	73
Семантико-символический образ «малого» пространства в художественном тексте	79
Роман Ф.М. Достоевского «Бесы»	79
2.2. Актуальные подходы к пониманию текста	90
Опыт анализа языковой личности художественного персонажа	98
Роман «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского	98
2.3. Анализ текста и его интерпретация	134

Герменевтический подход и целостный анализ сонатной формы литературно-художественного произведения	137
<i>Повесть Ф.М. Достоевского «Записки из подполья»</i>	137
Вопросы и задания к разделу	149
РАЗДЕЛ III. АНАЛИЗ И КОММЕНТАРИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	150
3.1. Тексты классической литературы	153
Элементы культурологического и лексического анализа в комплексном филологическом анализе	153
<i>Рассказ «Стекольный мастер» К.Г. Паустовского</i>	153
Семантико-грамматический анализ метафоризованных эмоций в художественном тексте	158
<i>Классическая проза XIX века (И. Тургенев, И. Гончаров)</i>	158
3.2. Тексты современной литературы	164
Анализ жанровых особенностей и мифологической структуры фэнтези как вида современной массовой литературы	164
<i>Цикл повестей А. Белянина «Тайный сыск царя Гороха»</i>	164
Жанрово-стилистический, концептуальный и лингвокультурологический анализ современного фэнтези	175
<i>Роман В.И. Пищенко, Ю.А. Самусь «Укус скорпиона»</i>	175
Опыт сопоставительного анализа: «сказ» в творчестве Н.С. Лескова и Л.А. Филатова: точки соприкосновения	183
<i>Повесть Н.С. Лескова «Очарованный странник» и пьеса Л.А. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца»</i>	183
3.3. Тексты региональные	195
Анализ причин анормативности языковой личности и особенностей их реализации в региональном художественном тексте	195
<i>Стихотворение в прозе С. Ратмирова «Предосенний этюд»</i>	195
Вопросы и задания к разделу	205
РАЗДЕЛ IV. ВОПРОСЫ ПОНИМАНИЯ НЕХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	206
4.1. Тексты письменные	211
Публицистический дискурс как речь, рассматриваемая в качестве целенаправленного социального действия и системы средств языковой манипуляции	211
<i>Политический дискурс и его метафоричность</i>	211
4.2. Тексты устные	217
Разговорный дискурс как связный текст в событийном аспекте	217
<i>Компьютерная метафора как средство отражения (и познания) действительности</i>	217

4.3. Тексты устно-письменной формы	225
Интернет-дискурс как виртуальная коммуникация	225
<i>Устно-письменный характер речевого представления и метафоричность виртуального дискурса</i>	225
Вопросы и задания к разделу	246
РАЗДЕЛ V. ТЕКСТ КЛАССИЧЕСКИЙ, СОВРЕМЕННЫЙ, РЕГИОНАЛЬНЫЙ	247
5.1. Классическая литература и ее современная интерпретация	250
Лексический анализ в межъязыковом сопоставлении	250
<i>Повесть «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя</i>	250
5.2. Дидактический потенциал классической и современной литературы	257
Лингвокультурологические варианты концепта хлеб	257
<i>Легенда о Великом Инквизиторе из романа «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского</i>	257
Репрезентация элементов славянской мифологической традиции (архетипов Воды и Огня) в лирическом произведении в контексте постмодернистской эстетики	266
<i>«Сказка о Дожде» Б. Ахмадуллиной</i>	266
5.3. Региональный текст и задачи его изучения в вузе и школе	278
Лексико-семантический анализ слова регионального поэтического дискурса	278
<i>Фрагмент стихотворения О. Сизовой «Июньская ночь в Одессе»</i>	278
Дидактический потенциал анализа модального смысла регионального художественного текста	286
<i>Рассказ «Весна-красна» Н. Ф. Корытника</i>	286
Вопросы и задания к разделу	294
Публикации авторов, использованные в качестве материалов пособия	295
Использованная литература	303

ПРЕДИСЛОВИЕ



научной, учебной и методической литературы, посвященной анализу текста, проблемам его определения, понимания и интерпретации в сфере филологии и современной русистики достаточно много. Предложить интересующемуся читателю что-то кардинально новое в методологии и методике анализа текста достаточно трудно, да и вряд ли необходимо.

Постижение смысла текста, его духа невозможно формализовать – это всегда творческий, всегда эвристический процесс, когда не интерпретатор выбирает текст и способы работы с ним, но сам текст диктует свою волю исследователю.

Только так, как нам кажется, можно объяснить неугасающий интерес к анализу одних и тех же художественных текстов, неисчислимое разнообразие точек зрения (и способов их представления) на потенциальное и актуальное содержание текстов в зависимости от времени, места и условий интерпретации.

Именно поэтому авторы настоящего пособия, не ставя перед собой цели объять необъятное в попытке исчерпывающего описания сферы филологического анализа текста, предлагают фиксацию результатов своей исследовательской деятельности в области анализа, комментирования и интерпретации текста, надеясь, что вдумчивый читатель пройдет вместе с ними путь от восприятия и принятия текста до рационализации его эстетического и / или манипулятивного воздействия.

В настоящем пособии собраны апробированные на конференциях, семинарах и одобренные в научном сообществе публикации, содержащие образчики выбора методологии анализа текста и его реализации в соответствии с принципом необходимости и достаточности.

Принцип необходимости использования всего объема наличествующих в области интерпретации текста средств, способов и приемов для анализа всего комплекса текстовых категорий и реализующих их языковых единиц и достаточности описания особо значимых и специфических элементов текста, идиостиля и идиолекта автора текста

выступает как базовый для адекватного понимания и объяснения текста в рамках филологического анализа, понимаемого максимально широко.

Филологический анализ текста, изначально нацеленный на осмысление текста в литературоведческом, лингвистическом, стилистическом и культурно-историческом аспектах, сегодня обязательно предполагает учет еще более широкой аспектации: коммуникативно-прагматический и функционально-когнитивный аспекты как дань современному антропоцентризму в лингвистике не заменяют, но дополняют и уточняют результаты традиционного взгляда на анализ текста.

В пособии представлены научные описания, комментарии, интерпретации и анализ художественных и нехудожественных текстов, приведены развернутые примеры литературно-критических и лингвистических исследований по этому вопросу.

«Делай как я» - такой способ исследовательской деятельности когда-то помог каждому из нас начать свой путь в науку; не однажды вхождение в удивительный мир филологического анализа начиналось с ознакомления с материалами подобного сборника. Вот почему в пособии можно найти и результаты студенческих исследований, проводимых под руководством авторов сборника в рамках работы над выпускными квалификационными работами, курсовыми и исследовательскими проектами.

Предлагая читателю свои размышления, доказательно комментируя и обосновывая их с привлечением актуальнейших достижений современной науки, авторы надеются, что содержание этих материалов, а также, возможно, и то, что не попало в сферу их исследовательского интереса, побудит читателя к самостоятельному научному поиску и размышлениям над Текстом.

Пособие состоит из пяти разделов.

Первый раздел «Текст: операционализация понятия» содержит теоретико-практические замечания по вопросам понимания термина «текст» в школьном и вузовском изучении, специфики различения художественных и нехудожественных текстов, а также предлагает примеры анализа классических, современных, региональных текстов.

Второй раздел «Основания и принципы анализа текста» предлагает образцы аналитической работы с текстом с точки зрения дидактической значимости такой работы, с точки зрения реализации новейших подходов к анализу текста и его интерпретации как результату взаимодействия внутреннего мира произведения и внутреннего мира читателя.

В третьем разделе пособия «Анализ и комментарий художественного текста» реализована задача дифференциации интерпретируемых текстов с учетом их историко-культурных особенностей – тексты категоризированы на тексты классической литературы, тексты современной литературы, отдельно рассмотрены тексты региональные.

Четвертый раздел «Вопросы понимания нехудожественного текста (метафора как когнитивный механизм)» посвящен метафоризации и ее роли в создании языковой картины мира. Показаны примеры выявления метафоры как результата вербализации мышления о мире в письменных, устных и устно-письменных нехудожественных текстах.

Последний, пятый, раздел пособия «Текст классический, современный, региональный» через призму историко-культурного понимания классификации текстов представляет авторский взгляд рассмотрения текстов классической литературы с точки зрения их современной интерпретации, описания некоторых подходов к анализу текстов современной литературы, особое внимание уделяя дидактическому потенциалу, а также обоснованию необходимости изучения регионального текста в вузе и школе.

Каждый раздел оканчивается вопросами на понимание представленного материала, предлагаются задания для самостоятельной работы.

ВВЕДЕНИЕ



Лингвистическое знание XXI века вышло на новый виток развития благодаря смене научной парадигмы. Лингвистическое знание, не отказываясь от традиционного изучения вопросов синтактики и семантики, углубляется в разработку проблем прагмалингвистики. В кругу интересов функционирующей лингвистической парадигмы в центре внимания оказывается непосредственное отношение языка и экстралингвистической действительности, что сопряжено с дальнейшей переориентацией лингвистического знания на постижение роли языка в универсуме.

Осмысливая традиционные языковые понятия и явления с позиций коммуникативно-когнитивного подхода, актуального на данном этапе, современный филолог значительное место в своих исследованиях отводит человеку как познающему субъекту, как наблюдателю и как носителю определенного опыта и знаний, говорящему на определенном языке. Его активная роль в формировании значений языковых единиц, в выборе языковых средств выражения для описания той или иной ситуации и в понимании мотивов этого выбора осознаётся в процессе глубокого проникновения в природу изучаемого объекта – естественного человеческого языка – в рамках антропоцентрического подхода. В этой связи естественен интерес к тексту как результату такой осознаваемой деятельности; однако анализ текста, его полнота больше не определяется степенью детализации и обязательностью описания всех и любых компонентов текста – акцент делается на своеобразном «схватывании» образа текста, запечатленного не столько в сознании, сколько в душе человека.

Мысль о том, что *язык существует только в душах человеческих*, высказывалась еще в лингвофилософских трудах В. фон Гумбольдта, А.А. Потебни, Л. Витгенштейна, И.А. Бодуэна де Куртенэ. Прагматическая аспектация выводит на передний план требование комплексного постижения того, какой практический эффект может быть связан с текстовой реализацией объекта, и понимание которого зависит от совокупности знаний о его практических приложениях, того, насколько читатель (как актер реализации текста) компетентен в их интерпретации и понимании. Вот почему проблема индивидуального языка и языковой личности как сознательной ипостаси конкретного человека, один из ключевых вопросов современной антропоцентрической лингвистики, приобретает особую значимость.

Такие традиционные подходы к анализу текста, как *структурно-грамматический подход*, транспонирующий категории и методы «грамматики предложения» на уровень микротекста; *семиотический подход*, выявляющий знаковую природу и семиотическую сложность текста; *стилистический подход*, ставящий своей основной целью инвентаризацию и систематизацию выразительных средств и приемов, усиливающих выразительность текста и обеспечивающих его связность; *логический подход*, рассматривающий единицы и отношения содержательной структуры текста как «определенные логические формы мысли, имеющие объем и содержание»: понятия, суждения, умозаключения и др. [Лейкина, 2003] переосмысливаются современными исследователями.

Разработка онтологической системной лингвистики, характеризующаяся учетом связей естественного языка с мозговой и психической деятельностью человека, формирование и развитие междисциплинарных специализаций, развитие социолингвистики, прагматической лингвистики, лингвокультурологии, обусловленное интересом к социальным и национальным аспектам функционирования языка, определило вектор развития русистики.

Рассматривая текст как структурно-организованную совокупность речевых актов, а языковые структуры как инструмент реализации конкретных намерений говорящего, исследователь сосредоточивает внимание на коммуникативных параметрах и прагматических функциях текста. Такое *функционально-прагматическое* исследование текста заставляет и с семантическому анализу подходить несколько иначе. *Семантический подход* теперь требует от исследователя не только рассмотрения особенностей поверхностной структуры текста, но особого внимания к системным закономерностям глубинных содержательных отношений в тексте.

Особую актуальность приобретают *психолингвистический*, исследующий процессы и механизмы порождения и восприятия речевых произведений в языковом сознании «человека говорящего» и *когнитивный*, отражающий взгляд на текст как на продукт речемыслительной деятельности, порождающей знания и оперирующей ими, как на средство направленной передачи знаний, как на «непосредственную действительность знаний и самого процесса познания» [Лейкина, 2003] *подходы*. Однако общей установкой при использовании любого из этих подходов или их сочетания в акте понимания, интерпретации и объяснения текста выступает, прежде всего, внимание к самому тексту как деятельностному субъекту, собеседнику и со-творцу любого, кто вступает с ним в коммуникацию – будь то продуцент или реципиент текста.

РАЗДЕЛ I.

ТЕКСТ:

ОПЕРАЦИОНАЛИЗАЦИЯ ПОНЯТИЯ



В курсе современного русского языка при изучении иерархической ярусной (уровневой) модели языка текст представляется как *естественная единица верхнего уровня языка/речи, от которого, собственно, только и возможен анализ языка/речи с учётом отношений манифестации между единицами смежных ярусов.*

Однако так было не всегда – традиционно система языка была ограничена снизу – фонетическим и сверху – синтаксическим ярусами, соответственно, совокупность репрезентативных единиц каждого яруса была представлена последовательностью фонема, морфема, лексема (фразема), синтаксема, дальше только текст. Языковой анализ, который направлен сверху вниз, в отличие от представленности самой системы (снизу вверх согласно отношениям манифестации), не может начинаться с анализа предложения, словосочетания или даже высказывания. Ведь эти единицы не мыслятся в естественной речи вне контекста, который может быть представлен и экстралингвистическими элементами, и факторами, и собственно лингвистическими, - в любом случае и те другие могут быть вербализованы и вписаны в текст, по отношению к которому синтаксема будет выступать как единица анализа.

Для такого понимания текста, привычного сугубо языкового определения не просто недостаточно: определение текста как произведения речетворческого процесса, обладающего завершённостью, объективированного в виде письменного документа, литературно обработанного в соответствии с типом этого документа, произведения, состоящего из названия (заголовков) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединённых разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющего определённую целенаправленность и прагматическую установку (И.Р. Гальперин) в каком-то смысле делает эту единицу просто несколько более объёмным образованием, нежели единица предыдущего яруса. Так, по мнению Г.В. Колшанского, *текст - это связь по меньшей мере двух*

высказываний, при этом, учёный подчёркивает коммуникативную сущность текста, он указывает, что в этих высказываниях может завершаться минимальный акт общения - передача информации или обмен мыслями между партнёрами.

Некоторые исследователи, давая свои определения тексту, определяют феномен только с точки зрения автора (текст - это *письменное по форме речевое произведение, принадлежащее одному участнику коммуникации, законченное и правильно оформленное* (по Н.Д. Зарубиной), текст - это *сообщение (то, что сообщается) в письменной форме, характеризуется содержательной и структурной завершённостью; в тексте выражается отношение автора к сообщаемому (авторская установка)* (Л.М. Лосева) и таким образом, выдвигают на передний план интенциональность как базовое условие существования текста. Помимо выделения *определённого отношения автора (субъектов общения) к сообщаемому*, прослеживается единодушие и в выделении таких признаков текста как *письменная форма, формальная связность, содержательная цельность (смысловая и структурная завершённость)*.

Многие исследователи (И.Р. Гальперин, О.И. Москальская, Е.И. Шендельс и др.) полагают, что текст - это «моделируемая единица языка», функционирующая в обществе в качестве основной языковой единицы, обладающей смысловой коммуникативной законченностью в общении, в связи с чем не может быть ограничена только письменной формой существования или только авторской интенцией.

Текст выступает не только как конкретная единица, связанная с реальным актом коммуникации, но и как абстрактная единица языка наивысшего уровня, которая представляет предмет теории языковой способности носителя языка.

Современное предельно широкое понимание термина текст – не только как *системы знаков, наделенной определенным смыслом, но и сложной формы культуры, предоставляющей собой проекцию свойств текста как единицы речи на разнообразные формы социальной жизни (архитектура как текст, ритуал как текст, производственный цикл как текст и т.п.)* восходит к семиотическому пониманию текста, описанному в 70-е годы прошлого века Ю.М. Лотманом, но не ограничивается им. Согласно этой точке зрения текст в семиотическом предомлении *перестает быть пассивным носителем смысла, а выступает в качестве динамического, внутренне противоречивого явления — одного из фундаментальных понятий современной семиотики* [Лотман, 1969].

Так, например, в теории речевой деятельности, которая рассматривает текст в качестве предельной (высшей) единицы общения на знаковом уровне, текст (высшая единица коммуникации) *организует, «структурирует»* человеческую деятельность и *регулирует* социальные отношения между субъектами речевой деятельности.

Текст как сложное семантико-синтаксическое образование обладает следующими психолингвистическими характеристиками: цельность (смысловая, структурная и композиционная целостность); смысловая и грамматическая связность. Самое удивительное, что при определении текста как феномена необязательно именно сочетание этих характеристик - вполне достаточным оказывается наличие только одной из них.

Рассмотрим такой текст:

*На горе стоит кирпич
Красной армии боец
Прилетел пернатый друг
Муха тоже вертолёт.*

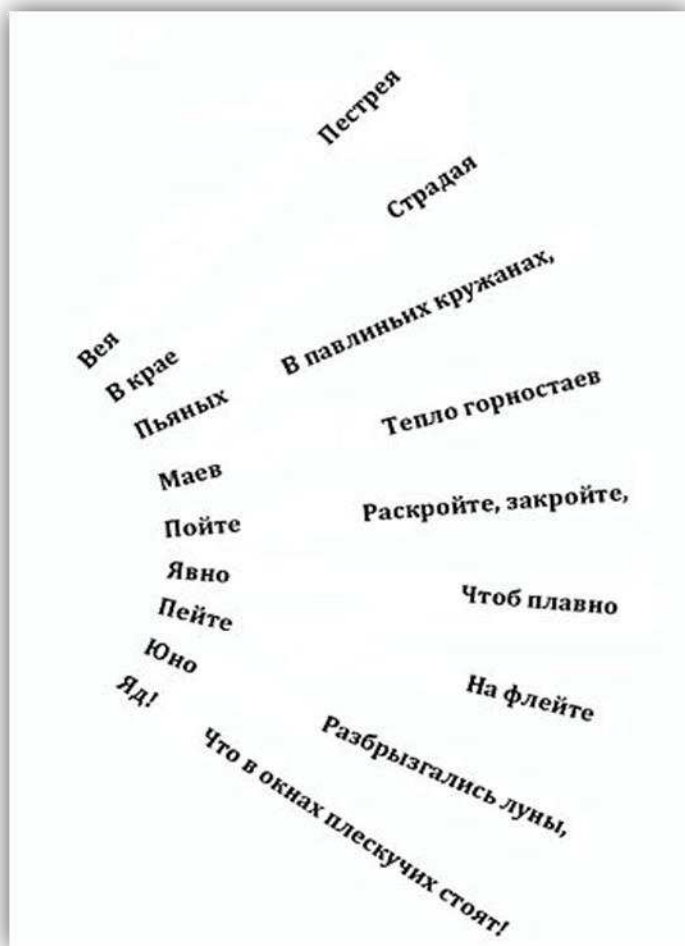
На первый взгляд, ни о какой цельности или связности речь не идет. Однако, рассмотрим поближе данную совокупность слов и докажем, что это текст.

Есть ли в этой совокупности слов смысл? Видна ли композиция? Нет, с точки зрения оценки смысла, структуры и композиции данная совокупность слов не целостна. Но почему же при этом она и не представляется как бессмысленный набор слов? Потому что данная совокупность слов характеризуется связностью – и прежде всего, грамматической: словосочетания и предложения в этой совокупности составлены по правилам русского языка.

Смысловая связность, на первый взгляд, вызывает вопросы, но только на первый взгляд – на самом деле в данном тесте (а теперь мы уже можем так называть эту совокупность слов) есть глубинные если не семантические, то ассоциативные связи, которые позволяют говорить о смысловой связности текста: кирпич (красный кирпич) - перенос по смежности цветовой характеристики на устойчивую ассоциацию «красная армия» - конкретизация субъекта – боец (дополнительная характеристика – стоит «часовой (боец) стоит»). Вторая часть текста связана смыслами и ассоциациями по основному смыслу – летать. Первая и вторая часть текста при этом связаны через поле концепта «друг», на периферии которого есть смыслы «боевые друзья-товарищи».

Здесь нужно особо подчеркнуть, что этот текст в таком виде понятен поколению, знакомому с указанными стереотипами восприятия и концептами. Современному студенту, например, такие смыслы могут быть неочевидны. Именно связность позволяет воспринимать эту совокупность слов как текст. Цельность же текста может быть осмыслена воспринимающим и интерпретирована как частушка-нескладушка.

Рассмотрим другую совокупность слов: «Веер», С.М. Третьяков



«Веер» Третьяков, Сергей Михайлович (поэт) 1913 г.

В этом произведении цельность выражена структурой, композицией, связность же рационализируема после того, как воспринимающий текст осознает его смысловую цельность, обусловленную формой, обозначенной как веер и всеми смыслами, которые ассоциируются с этой формой – ветер, воздух, порыв, флирт, др.

Текст как продукт речевой деятельности обладает большой степенью интерпретативности (вариантами интерпретации смыслового содержания слушающим или читающим).

С точки зрения психолога, восприятие текста - это частный случай восприятия вообще, а естественный язык отражает общие принципы восприятия мира. С этой точки зрения модель восприятия текста включает когнитивный (восприятие выявляет информационное поле содержания текста), конативный (определяет возможность использования полученной информации) и аффективный (степень привлекательности текста субъективное отношение реципиента к содержанию воспринимаемого текста) компоненты.

Как указывают исследователи, текст обладает определёнными имманентными структурами, которые однозначно понимаются и воспроизводятся всеми реципиентами независимо от типа языковой личности и других частных факторов, вследствие чего имеется некий стандарт (инвариант) при восприятии текста: регистровая организация текста, морфологическая организация текста, лексические и синтаксические особенности построения. При этом каждая из текстовых структур имеет свои возможности для варьирования, выбор варианта остаётся за личностью, воспринимающей текст.

Важным фактором, влияющим на формирование стандарта и индивидуальных реализаций при восприятии текста, наряду с фактором личности, являются фонетическая, лексическая, морфологическая, синтаксическая структуры.

Вспомним эпизод из книги Л. Кэрлла «Алиса в стране чудес», когда Алиса просит мышь рассказать обещанную историю, но в этот момент она так сосредоточена на образе мыши, что и сказанное ею воспринимает буквально как самоописание образа:

омофония *tale* и *tail*;

использование мышью образа (*long and a sad*) *tale* как темы, соотносящейся с предыдущим образом *your history* как ремой;

редуцированная синтаксическая конструкция *Mine is* - все это приводит к тому, что Алиса воспринимает *long and a sad tale* как *long and a sad tail* и ее субъективное восприятие влияет на форму реализации текста:

We lived beneath the mat
 Warm and snug and fat
 But one woe, & that
 Was the cat!
 To our joys
 a clog, In
 our eyes a
 fog, On our
 hearts a log
 Was the dog!
 When the
 cat's away,
 Then
 the mice
 will
 play,
 But, alas!
 one day, (So they say)
 Came the dog and
 cat, Hunting
 for a
 rat,
 Crushed
 the mice
 all flat,
 Each
 one
 as
 he
 sat
 Underneath the mat,
 "Think of that!"

Фрагмент рукописи «Алисы в стране чудес»
 The original manuscript of Alice's Adventures Under Ground, 1863

"You promised to tell me your history, you know," said Alice, "and why it is you hate - C and D," she added in a whisper, half afraid that it would be offended again.

"Mine is a long and a sad tale!" said the Mouse, turning to Alice, and sighing.

"It is a long tail, certainly," said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; "But why do you call it sad?" And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this (далее приведена структура зигзагообразного мышинного хвоста, утончающегося к концу).

Пока мы относимся к тексту как объекту, на который направлено наше внимание, дальше рационализации кажущихся связей между выявленными факторами продвинуться мы не сможем.

Текст — это сложная прагматико-семантико-синтаксическая система, которая представляет собой линейную последовательность знаков (субстрат), выражающую иерархию семантических единиц (структура), и служит коммуникативным целям (концепт) [Дмитревская, 2013].

1.1. Понятие текста и его интерпретации



Текст как прагматико-психолого-речевое образование (И.Р. Гальперин, Б.А. Зильберт, А.Г. Баранов, О.Л. Каменская, З.Я. Тураева, др.) находится под пристальным вниманием не только лингвистики, но и литературоведения, семиотики, психологии, истории, юриспруденции, теологии, этнографии, потому что этот феномен кристаллизации деятельности, творчества и культуры поколений является резервуаром познания, из которого последующие поколения приобретают будущее.

Для литературоведения и языкознания текст важен как сложное многомерное языковое пространство, в котором воплощается психология авторского я, где все потребности, мотивы, целеустановки, намерения, способности творческой языковой личности реализуются в литературной форме.

В тексте эксплицированы социолингвистические и индивидуально лингвистические языковые средства, представленные в виде системно-функциональных, семантико-семиологических, стилистических и других языковых организаций, отраженные в авторском замысле, идее, теме, сюжете, жанровом своеобразии, композиции, системе образов, и испытывающие влияние особенностей литературного направления, к которому принадлежит автор.

Языковеды признают, что для того, чтобы факты языка были поняты максимально глубоко и полно, неизбежен выход за рамки лингвистики. В первую очередь, речь идёт о сложности и многоплановости процессов восприятия и понимания текста. Процессуальная и результативная стороны этого явления помогают верно интерпретировать и перерабатывать сообщение благодаря наличию обратной связи между уровнями этой системы, в которой низший, сенсорный, и высший, смысловой, уровни обуславливают постепенный переход **от интерпретации значений отдельных слов к пониманию смысла целых высказываний и затем - к осмыслению общей идеи текста.** Однако читатель никогда не ставит перед собой задачу понять отдельные слова или фразы текста, для него, в первую очередь, важен общий смысл сообщения, отталкиваясь от которого он переходит на сенсорный, лексический и синтаксический уровни. Таким образом, порядок поступления информации не совпадает с реально происходящим процессом понимания текста, в результате которого выстраивается своеобразная проекция текста, состоящая из системы представлений, формируемой при взаимодействии со знаковой продукцией.

Отражение действительности в тексте художественном и нехудожественном

Продукт процесса смыслового восприятия *текста* реципиентом не может полностью соответствовать авторскому варианту, хотя во многом приближается к нему. В том случае, если проекции текстов автора и читателя максимально приближены друг к другу, можно говорить об адекватной интерпретации текста реципиентом, то есть реципиент осознал цель порождения текста и оценил особенности подбора и организации задействованных в тексте средств. Если текст составлен таким образом, чтобы максимально облегчить задачу

реципиента, быть однозначно понятым и не предполагать существенных различий в трактовке его смысла, заложенного автором, тогда значительных расхождений в интерпретации одного и того же текста разными реципиентами не будет. Однако, вряд ли такой *текст* может претендовать на решение сверхзадачи эстетического отражения действительности.

Отражая действительность с помощью языка, *художественный текст* описывает мир человека, и его отношения к субъективному, социальному миру предметов и предстает при этом в виде множественности интерпретаций, разных смыслов.

Проявления эмоциональной, когнитивной и мотивационной сфер личности отражаются в специфичности восприятия текста и побуждают реципиента создавать проекцию, отличающуюся и от проекций текстов других реципиентов, и от авторского замысла. Потребности человека, его эмоциональный настрой в момент восприятия текста, степень концентрации внимания на воспринимаемой информации, цель обращения к данному тексту, психофизиологические особенности индивида позволяют оценивать и домысливать ситуации, предлагаемые автором, рассматривать их как нереальные или правдоподобные, то есть осмысливать текст с опорой на схемы знаний о мире.

Различия в восприятии и трактовке содержательных компонентов текста зависят от наличествующей у человека картины мира, определяемой не только специфическими особенностями, перечисленными выше, но и закрепленной в той ли иной культуре образцовой модели отражения мира. Особенности национального языка как функциональной системы, находящей отражение во всех сферах человеческой деятельности, налагают определенные ограничения и на национальную литературу, кардинально отличающиеся от ограничений и возможностей литературы другого национального языка.

Вот почему максимально значимым при понимании и интерпретации текста становится рассмотрение *форм включения субъекта в этнокультурный континуум, ту культурную составляющую, которая представлена прецедентными феноменами и стереотипами-представлениями*, то есть теми *лингвокогнитивными феноменами, которые являются основными типами культурных предметов*.

Человек говорящий и его образы в художественном тексте

Индивидуум, являясь членом национально-лингво-культурного сообщества, обязательно входит в ту или иную социальную группу, при этом его поведение (в том числе коммуникативное) и

деятельность (в том числе речевая) несут на себе национально-культурный отпечаток.

Специфика интерпретации текста, в том числе художественного, в большой степени определяется культурой лингвокультурного сообщества, к которому принадлежит реципиент.

Крайне важным оказывается та ипостась *человека говорящего*, которая определяется как *языковая личность*, то есть многослойный и многокомпонентный набор языковых способностей, умений, готовности к осуществлению речевых поступков разной степени сложности, поступков, которые классифицируются по видам речевой деятельности (аудирование, говорение, чтение, письмо) и по уровням языка. [Караулов].

Художественный образ человека, являющийся одновременно субъектом действия и объектом авторского исследования, суть *литературный герой*, являющийся одним из обозначений целостного существования человека в искусстве слова. Исходя из того, что автор обязательно входит в состав образов как их неотъемлемая часть, его нельзя отделять от образов и персонажей, но образ автора можно отделить от образов персонажей.

Образы автора и образы персонажей определяются, по концепции В.В. Виноградова, языками-стилями, но эти образы (*языки-стили*) в произведении не лежат рядом друг с другом как лингвистические данности, они здесь вступают в сложные динамические смысловые отношения диалогического типа [Виноградов, 297-325, 421-423], реализуясь как диалогичность, полифоничность (голос автора, повествователя, персонажей).

Структура художественного образа персонажа представлена совокупностью взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов, в состав которых входит не только предметный компонент, включающий значимую и для общей концепции автора, и для развития действия портретную характеристику героя и окружающей его действительности (прежде всего, интерьер, а также пейзаж, который помогает понять чувства и поступки героя, и в какой-то мере художественная деталь, необходимая для еще более глубокого проникновения в понимание характера героя через обобщение, предмет-символ или сравнение), но и смысловой компонент, включающий элементы психологического анализа чувств, мыслей, побуждений героя, его поступки, отношения с другими героями, дающих представление о характере персонажа, собственно речевую характеристику персонажа, а

также структурно значимые прямую авторскую характеристику и характеристику героя другими действующими лицами.

В герое, персонаже воплощается определенный жизненный характер, художественный образ человека, в котором преобладают индивидуальные черты, но в тех или иных обстоятельствах проявляется социальная, бытовая, психологическая обусловленность свойств его личности; в литературном характере индивидуальное раскрывается на фоне типического и наоборот.

Герой художественного произведения начинает восприниматься как автор собственной полновесной идеологемы, а, становясь идеологически самостоятельным, он уже не может рассматриваться как объект завершающего художественного видения автора. Авторитет воображаемой языковой личности поддерживается словом героя, которое не исчерпывается обычными характеристическими и сюжетно-прагматическими функциями, а, являясь результатом опредмечивания сознания героя, позволяет рассматривать героя не в качестве объекта авторского слова, а как полноценного и полноправного носителя слова собственного.

Интенциональность слова персонажа художественного произведения, обусловленная самодостаточностью его сознания, отличного от авторского, обозначает смыслы, изначально заложенные автором, как принадлежащие только персонажу; а голос самого автора в такой ситуации рассматривается как самостоятельный в ряду голосов его героев.

Иллюзия самостоятельности и относительной свободы воображаемой личности возникает благодаря использованию писателем особых художественных приемов построения романа. Только великие писатели, творчество которых не подчиняется ни одной историко-литературной схеме, способны создавать настолько рельефные художественные образы, что персонажи как носители литературных характеров начинают жить самостоятельной жизнью, выходя за рамки художественного произведения; а вопросы, оказавшиеся в центре размышлений этих героев, сохраняют острую актуальность до наших дней, распадаясь на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философем.

Художественный образ человека, являющийся одновременно субъектом действия и объектом авторского исследования, то есть литературный герой как одно из обозначений целостного существования человека в искусстве слова обязательно включает в себя образ автора как неотъемлемую часть; автора нельзя отделять от образов и персонажей, но образ автора можно отделить от образов персонажей.

Изобразительный характер художественного текста необходимо отражать в анализе произведения, потому что именно эти свойства позволяют вычленять в художественном произведении условную модель личности, внешнего и внутреннего мира человека, которую посредством художественного познания действительности создаёт писатель.

В этом смысле особое значение приобретает исследование *идиостиля* как совокупности глубинных текстопорождающих доминант и констант определенного автора и *идиолекта*, как совокупности созданных автором текстов в исходной хронологической последовательности (или последовательности, санкционированной самим автором, если тексты подвергались переработке).

Многообразие подходов к изучению индивидуального языкового творчества, личности в языке, или языковой личности в стилистике художественной литературы обусловлено семантической структурой этого понятия. Данный термин используется применительно как к прозаическим, так и поэтическим художественным произведениям, применительно к текстам, не относящимся к изящной словесности, используется термин дискурс в одном из его пониманий.

Исследование *идиостиля* в стилистике художественной речи предполагает анализ отдельных элементов художественной системы писателя, прежде всего рассмотрение языковых средств, анализ которых служит основанием для изучения смысловых форм и структуры, что может быть реализовано с точки зрения:

- специфики трансформации слов, особенности авторского словоупотребления,
- специфики словотворчества, изучение системы средств словесного выражения и осознание её внутренней обусловленности,
- модификации выразительных средств и определении её эстетической функции,
- отслеживания динамики речевых форм,
- исследования композиции художественного произведения,
- анализа и сопоставления универсальных смыслов в творчестве разных авторов
- выявления характера соотнесенности структурных и смысловых форм организации языкового материала на уровне стилистического узуса,
- выявления общих закономерностей в словоупотреблении писателей и поэтов,
- выявления доминантных личностных смыслов,

- изучения концептов и системы концептов-доминант,
- моделирования семантических, ассоциативных и лингвокультурологических полей и др.).

Исследование идиостиля как совокупности глубинных текстопо-
рождающих доминант и констант определенного автора, которые
определили появление этих текстов именно в такой последовательно-
сти, в стилистике художественной речи предполагает анализ отдель-
ных элементов художественной системы писателя, прежде всего, рас-
смотрение *языковых средств*, анализ которых служит основанием для
изучения смысловых форм и структуры.

1.2. Текст

*нехудожественный и художественный;
устный и письменный,
устно-письменный*



Переориентация современной лингвистической науки на ис-
следование роли личности в процессах речевого общения предопре-
деляет особый интерес исследователей к вопросам функционирова-
ния языка не только преимущественно в художественном тексте, но и
в различных сферах деятельности человека. В связи с бурным разви-
тием виртуальных средств общения исследование закономерностей
использования языка в зависимости от экстралингвистических факто-
ров обуславливает необходимость пересмотра классификации тради-
ционных форм речи как одного из факторов, характеризующих речь
в аспекте употребления языка в контексте речевого акта и текста как
его результирующей.

Нехудожественные тексты значимы для исследователя как
прямое отражение языковых черт человека говорящего, который для
современной культурной парадигмы максимально ценен даже тогда,
когда он молчит.

В актуальном для XXI века антропоцентризме коммуникация как действие оказывается важнее не только любого другого действия, но и самого результата коммуникации, который есть текст.



Текст, в традиционном понимании этого феномена мыслящийся как нечто застывшее и формально косное, уже не интересен, интересна его жизнь – как текст задумывался, складывался, формализовался, интерпретировался и переосмыслялся; как текст живет – вот что актуально.

Дискурсивный подход к исследованию нехудожественного текста позволяет предположить в каждом реальном тексте такое количество смысловых структур, которое обусловлено разнообразием воплощения всех возможных иллокутивных конструкторов вариантами образов обоих коммуникантов, результат общения которых и рассматривается как текст. В силу этого дискурс предстает многомерной и динамичной системой актуализованных и потенциальных смыслов, взаимообусловленность которых навязана коммуникативно-интенциональным содержанием акта общения, как его понимает адресант.

Такой подход позволяет рассматривать индивидуальный дискурс в виде совокупности всех возможных текстов как результатов коммуникации различных образов индивида с допускаемыми им к существованию образами собеседника. Разнообразие образов собеседника будет зависеть не только от количества реально существующих в коммуникативном пространстве индивида потенциальных адресатов, но и от специфичных для него способов когнитивно-концептуального представления образа адресата коммуникации. Реально существующему индивиду, как правило, не удастся реализовать даже половину таких сочетаний, так как структура индивидуального дискурса во многом является отражением социокультурной среды, в которой существует индивид.

Трансляция всех аспектов своего ценностно-смыслового отношения к миру в этом случае оказывается невозможной, потому что набор социолектов, характеризующих общественную речевую практику индивида, ограничивает его индивидуальный дискурс через принятую в данной социальной группе систему речевых практик.

Затрудненность или невозможность реализации всех возможных коммуникативных образов в разных видах и типах коммуникации в конечном итоге приводит к снижению уровня общей коммуникативной компетенции, уменьшению коммуникативных потребностей, частичной личностной деградации или к внешне немотивированным вспышкам аффективного коммуникативного и речевого поведения индивида.

Реальный, вымышленный и виртуальный коммуникант как образы человека говорящего в тексте художественном и нехудожественном

Каждая **реальная коммуникация** как правило требует от индивида полного отождествления с ней сообразно цели, ситуации общения и особенностям образа собеседника. Невозможно, находясь в одной и той же точке пространства-времени, реализовать более двух несоотносимых друг с другом реальных коммуникативных образов. Можно представить себе ситуацию, когда ситуация общения и специфика связей между участниками общения заставляет одного из них вести себя по-разному в отношении каждого из адресатов. При этом образ такого коммуниканта будет осознаваться остальными участниками коммуникации комплексно, с выделением определенного поведенческого аспекта, актуализованного для каждого собеседника отдельно.

Совокупность реальных коммуникативных взаимодействий, в которые вступает конкретный индивид, как правило, ограничена его социальным статусом, социальным положением, возрастными и гендерными требованиями, традициями (от национальных до семейных), большинство коммуникативных взаимодействий человека обусловлены его социальной природой и потому могут быть рассмотрены как вынужденные и привычные.

Индивидуально-психологические, когнитивно-мировоззренческие и аффективно-личностные аспекты в этом смысле подстраиваются под требования социума, мимикрируют или прячутся, не находя реализации в обычной коммуникации.

Реальная коммуникация так или иначе ограничивает индивида одновременным существованием не более чем в одном коммуникативном образе для своего адресата (индивида или группы индивидов, коммуникативное взаимодействие с которыми происходит в сходных условиях).

Более широкие возможности предлагает *виртуальная коммуникация*. Возможность существовать в нескольких местах одновременно, а также последовательно структурировать свой образ, накапливая и редактируя коммуникативную информацию о себе в виде речевых и символических фактов, позволяет индивиду не только скорректировать свой образ в глазах его визави по фактам реальной коммуникации, но и создать абсолютно новый, независимый образ в рамках другой сферы общения, коммуникация в которой ограничена для индивида реалиями его социального статуса, в рамках другого коллектива, для которых его образ в реальной коммуникации не сформирован, или даже в рамках того же коллектива и сферы общения, но в качестве образа другого человека (в этом случае на помощь приходит такая сущностная черта виртуальной коммуникации как потенциальная анонимность). В этом смысле виртуальная коммуникация представляет широкое поле возможностей для самореализации индивида.

Виртуальный дискурс для реализации такого рода интенций в картине мира индивида представлен областью воображаемого – мифология и устное народное творчество, произведения искусства и игровая деятельность во все времена позволяли индивиду, отождествившись с тем или иным персонажем, получить разнообразный опыт коммуникативных взаимодействий.

Однако при таком взаимодействии коммуникативная активность индивида оказывалась ограниченной не только рамками сюжета и спецификой воображаемого образа, но и неизбежностью коммуникативной реализации этого образа рамками коммуникации со своим альтер-эго. То есть коммуникация оставалась замкнутой внутри представлений индивида о себе как об образе вымышленного коммуниканта и об адресате как об образе другого себя (потому что понимание образа другого в любом случае может содержать только те сущностные характеристики, которые способен себе представить индивид).

Таким образом, возможности коррекции вымышленного образа остаются ограниченными когнитивными, логическими и деятельностными предпочтениями самого творца.

Виртуальная коммуникация, позволяет не только создать новый образ, но и проверить адекватность интерпретации такого образа другими индивидами, способствует расширению коммуникативных возможностей создаваемого образа, не ограниченных мировоззренческими установками и эмпирическим опытом реального индивида.

Другой сущностной чертой *реального образа коммуниканта* является и его целостность – реальный человек вне зависимости от ситуации коммуникации (сферы общения, установок общения и т.д.) так или иначе транслирует весь свой мировоззренческий опыт на адресата, что может проявляться как в поведенческих аспектах (трансляция статуса или роли), так и в избранном способе речевого представления (речевая, коммуникативная компетентность).

Виртуальный образ коммуниканта дискретен – в зависимости от того, какая именно ситуация виртуальной коммуникации обусловила выбор образа, можно говорить не просто об образах разных сторон личности, но и о параллельном и часто несоотносимом существовании образов разных личностей в виртуальном дискурсе, как их себе представляет сам индивид. Безусловно, пристальный анализ особенностей представления таких образов личности все равно позволит найти узловые (инвариантные) элементы указанных структур, что уже, надо сказать, умеют делать нейронные сети. Однако в рамках ключевой интенции по реализации той или иной особенности своей реальной личности без ущерба социальному образу в бесчисленном многообразии ресурсов и профилей минимальный риск быть разоблаченным все же оправдан.

Структурируя свой реальный образ и проецируя его на виртуальную реальность, индивид так или иначе старается выделить в проекции те особенности образа, которые кажутся ему социально предпочтительными, что обуславливает появление виртуального варианта его социального образа, который сам, в свою очередь, начинает влиять на реальный образ.

Такая особенность позволяет в рамках виртуального дискурса создавать коммуникативные образы, когнитивные, логические и поведенческие характеристики которых диссонируют с реальным образом коммуниканта – его возрастом, полом, профессией, сферой предпочтительного общения, преимущественным способом речевого поведения, внешним видом, привычками и т.п.

Отождествляясь с образом *иного себя*, коммуникант имеет возможность не только получить новый опыт коммуникативного взаимодействия в рамках определенной ситуации общения или фрейма, как уже было выше сказано об области воображаемого, но и самостоятельно структурировать ход коммуникации.

Вводные условия области воображаемого *в художественном тексте* обуславливают специфичность поведения – индивид, отождествляясь с персонажем, может давать оценку действиям персонажа,

однако изменить то или иное слово, действие не имеет возможности. При этом критическая оценка поведения персонажа самим индивидом и сюжетная оценка могут не совпадать.

В *виртуальной коммуникации* происходит обратное – сам персонаж, сам образ диктует сюжет, а оценка его слов и поступков опосредована адресатом – тем сообществом, в котором происходит коммуникация, теми виртуальными коммуникантами, которые вступили в нее.

Разнообразие оценочных суждений участников коммуникации провоцирует амбивалентность оценочных отношений виртуального коммуниканта к своему поступку (речевому, коммуникативному, др..) и образу в целом, в результате чего критическая оценка может теряться. Однако вдумчивое и последовательное осознание переживаемого в качестве виртуального образа коммуниканта, напротив, создает иллюзию непосредственного восприятия, и позволяет принять новый опыт и интегрировать полученную информацию в реальный образ коммуниканта.

Если для воображаемой ситуации индивид волен выбирать ситуацию и свою роль в ней, но ограничен рамками образа и сюжета, то в виртуальной коммуникации индивид свободен в выборе образа и хода самой коммуникации настолько, насколько ему позволяет ситуация коммуникации. Виртуальный коммуникант уже не учится (по типу «делай как персонаж») – он экспериментирует, что позволяет методом проб и ошибок одну и ту же ситуацию прожить несколькими разными способами, одну и ту же коммуникацию представить разными результирующими и одной и той же коммуникативной цели добиться применением разных стратегий и тактик в рамках одной рекурсивной коммуникации.

Воображаемый образ коммуниканта таким образом более реален, содержателен, естественен и искренен, чем виртуальный. Виртуальный образ коммуниканта представлен не фактически, а описательно, его образ презентационен и многопланов, что дает богатую почву для манипуляций.

Фикциональность коммуникативного поведения виртуального коммуниканта делает эту дискурсивную личность несамостоятельной, а его коммуникацию фатической, когда речевые поступки виртуального образа коммуниканта слабо соотносены с действиями и фрагментами поведения самого индивида, а обусловлены складывающейся коммуникативной ситуацией.

Воображаемая коммуникация, ограниченная рамками сюжета, может быть рассмотрена как элемент перформативного

дискурса, когда высказывание превращается в действие, а виртуальная коммуникация, в целом, приобретает черты императива, содержанием которого оказывается не действие, а состояние, в котором возможности для самореализации индивида не ограничены.

Форма речи как условие действенности текста и адекватности его интерпретации

Безусловный интерес в аспекте данной проблематики представляют новые письменные формы разговорной речи, которые трудно укладываются в рамки традиционных представлений функциональной стилистики. Форма бытования *письменной речи в устной репрезентации* представлена чтением вслух текстов, созданных как письменные, то есть предполагающих визуальное восприятие.

Традиционные совместные чтения писем, книг, научных заметок, газет, журналов – семьей, мелкими социальными группами, в литературных гостиных, пр. – предполагали использование письменного текста как медиатора коммуникации.

В современном мире, когда благодаря развитию информационно-технических средств человек имеет возможность прослушивания начитанного письменного текста, чтец не может быть интерпретирован только как медиатор коммуникации, потому что собственно коммуникация (слушание текста) происходит одновременно с озвучиванием текста. Кроме того, образ чтеца формируется в представлении получателя информации только на основании формальных характеристик его голоса, манеры чтения, др., остальные составляющие образа коммуниканта, как правило, остаются неперсонифицированными, за исключением тех случаев, когда личность чтеца известна получателю информации (в последнем случае, впечатление о коммуниканте, складывающееся по его манере чтения текста не будет первичным).

Такая опосредованная (чтецом) коммуникация предполагает некоторую распределенность во времени: создание письменного текста – начитка текста – слушание текста, которая представляет результат коммуникации (текст) в его трех вариантах:



1. текст, который продуцирован автором, 2. текст, который начитан чтецом, 3. текст, который воспринят слушателем, в отличие от результата непосредственной коммуникации, представленного в двух вариантах: 1. текста, продуцированного автором и 2. текста, воспринятого адресатом (принятого им).

То же при коммуникации, опосредованной техническими средствами связи, формально представленной как письменная, а содержательно представляющая из себя записанную устную речь.

Результат коммуникации – текст – здесь также будет представлен тремя своими вариантами: 1. текст, составленный отправителем коммуникации, 2. текст представленный формальными средствами, доступными в момент коммуникации, и 3. текст, интерпретированный получателем коммуникации.

Текст, составленный отправителем речи, отличается от текста, интерпретируемого получателем тем, что автором части информации (большей части), представленной невербальными и паралингвистическими средствами, оказывается получатель информации - его языковая и коммуникативная компетентность в данном случае обусловит понимание текста.

То есть если в случае записанной устной речи невербальный и паралингвистический компонент накладывается на исходный вариант текста, то в устно-письменной речи происходит обратный процесс – устная речь, переданная в письменной форме, приходит к получателю информации в «дефектном» виде. И в том, и в другом случае мы имеем дело с текстом, лишенным свойственных ему средств формального выражения, дополняющих его смысловое содержание.

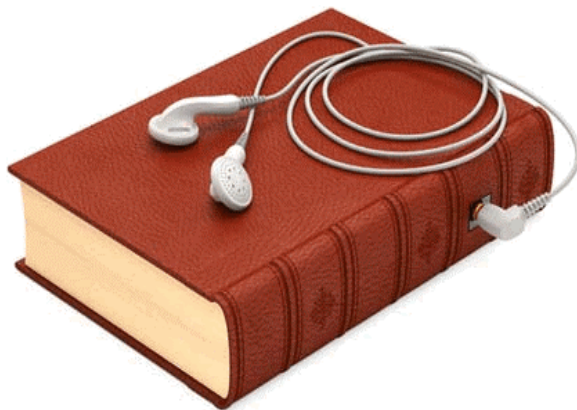
Причина такой своеобразной «дефектности» в том, что текст составляется как устный или письменный с их специфическими характеристиками, а воспринимается как обратный ему, требующих иного набора формальных средств выражения.

Традиционно письменная речь, прочитанная вслух озвучка письменных текстов никогда не воспринималась как другая (неписьменная речь), хотя основные характеристики ее бытования (в виде письменного текста, располагаемого в пространстве и воспринимаемого визуально) в случае начитки заменяются характеристиками бытования речи устной (звучащая речь, имеющая временную продолжительность).

Слушатель знакомится не с оригинальным текстом, а с его звуковой интерпретацией, при восприятии которой важно не только

содержание текста, но и формальные средства его представления, дополняющие (искажающие) содержательное наполнение текста.

При прочтении текста, изначально составленного как текст



письменный, – будь то художественный текст или учебно-научная литература – основную трудность составляет устное воспроизведение специфически письменных способов оформления информации. Так, если выделение курсивом или жирным шрифтом можно при устном про-

чтении интерпретировать дополнительной акцентуацией (интонационной, тональной, ритмической), то специфические средства оформления письменного текста, такие как сноски, текстовые отнесения (например, «как было показано в пункте (3)»), оформление цитации, др., позволяющие работать с текстом, расположенным в пространстве, но не распространяющимся последовательно во времени, тяжелы для озвучивания и требуют дополнительных языковых средств, оформляющих их появление в речевой цепи. Однако не всякая устная речь приемлет такую акцентуацию – то, что уместно выделить эмфатически в тексте художественном, в тексте научном или учебном требует логического выделения, что не всегда возможно сделать, используя только средства интонирования речи.

Кроме того, дополнительные замечания по ходу чтения текста (например, *выделено курсивом, выделено жирным, подчеркнуто, обратите внимание и др.*) как информация, при визуальном восприятии поступающая одновременно с информацией о самом слове и транслируемой этим словом, при аудиальном восприятии осложняют восприятие речевого потока, так как прерывают его смысловое развертывание замечаниями сугубо формального характера.

Особо сложны к передаче более сложные формы представления зрительной информации, призванной иллюстрировать письменный текст, такие как таблицы, схемы, диаграммы, рисунки, фотографии, т.п. В этом случае в речевой цепи появляются вставные элементы, самостоятельные тексты, содержащие описание такого элемента.

Эти тексты в общем контексте повествования не могут рассматриваться как абсолютно самостоятельные, потому что, как правило, приводятся в графическом или ином подобном виде только для иллюстрации определенного информационного фрагмента письменного текста и включены в общее повествование, описание или рассуждение (то есть и оформляются при устном произнесении они должны с учетом общего контекста).

Так, например, если в тексте приводится схема или таблица, то вероятно предположить, что все элементы этих форм будут важны, а вот если приводится фотография, картинка, то обращать внимание следует на какую-то определенную деталь или некоторую их совокупность, и абсолютно точно на такой сложной форме представления останутся элементы, которые увидел бы читатель при визуальном восприятии текста, но которые, как нерелевантные для иллюстрации сказанного в тексте не переданы чтецом.

Озвучивание письменного текста (одноголосое, многоголосое художественное) таким образом, включает в структуру коммуникации автор-читатель, дополнительное звено чтеца, который в каком-то смысле задает определенный вектор смыслового понимания письменного текста, навязывая читателю (а в данном случае - слушателю) свое понимание текста.

В этом смысле существующие в настоящее время электронные средства озвучивания текста, так называемые «читалки», в которых соблюдены только минимальные требования интонирования – понижение интонации конечного перед знаком препинания слова, паузировка в местах расстановки знаков препинания, т.п., с одной стороны, могли бы рассматриваться как формы, не навязывающие своего понимания содержания слушателю, но с другой стороны, даже такое, казалось бы, «нейтральное» произнесение также оказывается информационно насыщенным.

Внимание слушателя в этом случае направлено на отслеживание неправильностей интонации, препятствующих пониманию там, где им ожидается «интонационная подсказка»; неуместные паузы, неверные ударения (неизбежные при наличии омофонов в языке) - все



это интенсифицирует работу метаязыковой функции в языковом сознании читателя/ слушателя и в конечном итоге мешает восприятию смысла текста.

Обратный процесс наблюдаем при транслировании *устной речи письменными средствами*. Смыслы произносимых слов при перенесении их из устного дискурса в письменный теряют синтагматическую соотнесенность с сопутствующими паралингвистическими и невербальными средствами. В этом смысле уже известные ранее способы графического выражения, а также завоевавшие широкое признание эмотиконы или смайлики (smile) - это те средства, которые помогают исправить «дефектность» получаемого адресатом текста.

Если набор инструментов для преодоления «дефектности» письменного текста, представляемого в устной форме, в какой-то мере уже сложился и представляет собой набор унифицированных правил, то инструментарий для представления текста устного в письменной форме формируется на наших глазах и при нашем непосредственном участии.

По сути, создается особая знаковая система, язык, в котором в зависимости от культурной традиции востребованными оказываются определенные единицы и их сочетания. И при исследовании таких текстов внимание сосредоточивается не только на слове, несущем основные смыслы высказывания, но и на способах его формализации в тексте.



Слово в художественном тексте интересует исследователя как значимая самостоятельная единица языка, служащая для называния предметов, их свойств, явлений, отношений и т.д., внимание исследователя художественного текста сосредоточено на

совокупности фонетических, грамматических, семантических признаков или их комбинаций, присущих словам в данном языке. Для того чтобы выделить в художественном тексте образное слово, являющееся ключевым для его понимания, необходимо сначала определить норму, стандарт, а уже затем, вследствие отказа от привычного, нарушения стандарта, определить механизм порождения слова, фразы, текста, или всего творчества.

Парадокс, связанный с понятием слова как понятия самоочевидного, с одной стороны, и понятия чрезвычайно трудноопределимого, с другой, заставляет лингвистов вместо понятия слова пользоваться терминами с условным и более узким значением – такими, как лексема, вокабула, словоформа, ЛСВ (лексико-семантический вариант) и даже словема. Л.В. Щерба писал: «В самом деле, что такое «слово»? Мне думается, что в разных языках это будет по-разному. Из этого, собственно, следует, что понятия «слово» вообще не существует». Вместе с тем, именно анализ языковых единиц всех уровней без учета конкретного участия языковых единиц в создании художественного образа позволяет в дальнейшем перейти к более глубокому рассмотрению идейного содержания и художественных особенностей литературного произведения в их синтетическом историко-филологическом единстве.

Филологические подходы к анализу и интерпретации художественного текста

Лингвистический анализ необходим для понимания идейно-художественных особенностей произведения, без него невозможен ни литературоведческий, ни семиотический, ни стилистический, ни филологический анализ художественного текста, потому что «как язык является первоэлементом литературы, так и лингвистический анализ художественного текста является фундаментом его литературоведческого и стилистического изучения» (Л.В. Щерба), «для того чтобы изучить идейное содержание какого-нибудь произведения, его художественные особенности, отличающие его от других произведений, для того чтобы правильно воспринять художественное произведение как информативное и образное целое, доставляющее эстетическое удовольствие, воспитывающее чувства и развивающее мышление, трогаящее ум и сердце, надо это произведение просто прежде всего понимать» (Н.М. Шанский).

Лингвистический анализ, во многом, сводится к обнаружению и описанию использованных в художественном тексте языковых фактов в их значении и употреблении, но только в той мере, в которой они связаны с пониманием литературного произведения.

Стилистический анализ направлен на изучение приёмов индивидуально-авторского использования образных языковых средств текста, выявление функционирования стилистически маркированных средств в языке произведения, писателя, направления, др.

Стилистический анализ необходимо дополняет лингвистический анализ художественного текста, предполагающий подробное описание всех уровней языковой структуры: фонетического и метрического, лексического, морфологического и синтаксического.

Изучение литературного произведения как факта истории общественной мысли и социальной борьбы, как предмета национальной культуры и общественной мысли является основной задачей *литературоведческого анализа*. Выполнение этих задач, как правило, ведёт к общему обсуждению в рамках художественной идеологии, социологических, исторических данных, а внимание к содержательно-концептуальной и подтекстовой информации, которые как раз и составляют специфику художественного произведения как явления словесного искусства, остаётся незначительным.

Литературоведческий анализ является важнейшим методом научного постижения литературного произведения как единицы литературы.

Особым типом исследования художественного текста является *концептуальный анализ*, задача которого заключается в установлении смыслов, подведенных под один знак и предопределяющих бытие знака как известной когнитивной структуры (Е.С. Кубрякова).

Язык художественного произведения многопланов и содержит в себе специфические смыслы, знание которых необходимо для адекватного восприятия текста вообще и осмысления слов и выражений образного характера, осознания их художественной ценности и новизны.

Задача концептуального анализа художественного текста заключается в выявлении средств и способов репрезентации понятийных категорий в тексте литературного произведения.

Существование концепта в тексте в качестве базового концепта текстового пространства и, одновременно, в качестве элемента картины мира конкретной языковой личности, моделируемой в тексте, предполагает наличие двух типов ключевых слов, репрезентирующих концепт, с одной стороны, как элемент индивидуальной картины мира внутритекстового субъекта (идеологема) и, с другой стороны, как элемент картины мира субъекта затекстового (идиоглосса).

Такое разграничение позволяет выделять концептосферу языковой личности и концептосферу текста, причем первая может быть

рассмотрена изолированно, как самостоятельная, замкнутая микро-система, в то время как текстовая концептосфера, напротив, оказывается зависимой от составляющих её моделируемых в тексте личностных концептосфер.

Соответственно и подходы к исследованию составляющих эти концептосферы элементов, анализ способов их дискурсивной реализации будут иметь свою специфику.

*Рассмотрим, к примеру, анализ концепта *ирреальность* в тексте стихотворения Е.Г. Луговской:

*Я все придумала... На самом деле я
живу одна, по вечерам скучаю.
Пью утром кофе, днём -
некрепкий чай
И мебель иногда переставляю.
Смотрю кино и спать ложусь, любя
твои молчанье, смех и удивленье...
Так радостно придумывать тебя -
И никакого нет «на самом деле»!
(Луговская Е.Г.)*

Структура концепта представлена

- образом объекта эмоциональной привязанности лирического героя (*твои, тебя*);
- информационным содержанием, представленным набором когнитивных признаков, характеризующих указанный объект как амбивалентный – реальный и ирреальный (воображаемый, придуманный) одновременно;
- интерпретационным полем, содержащим такие когнитивные признаки как
 - *радость* (оценочная зона) – лексический (*любя, радостно*), модальный и интонационно-синтаксический (*так ...!*) компоненты;
 - *вымысел, мечта* (энциклопедическая зона) – дериваты *придумала/ придумывать*, идиома *на самом деле*;
 - *самообман* (утилитарная зона) – содержательно-семантический компонент стихотворения, в целом;
 - *нельзя смешивать реальность и вымысел* (регулятивная зона) – композиционный компонент (*на самом деле* (реальность) оказывается ирреальностью (*нет никакого на самом деле*);
 - *невозможность поверить в счастье* (социально-культурная зона) – коннотативный компонент (*так радостно придумывать тебя* – апеллирует к значению «выдумать кого-то, то есть иметь

идеализированное представление о нем» (то есть объект эмоциональной привязанности все-таки реален) в отличие от заявленного в начале стихотворения «живу одна...скучаю...» (то есть объект нереален, выдуман);

• человеку нужна мечта, но витать в облаках и отрываться от реальности нехорошо (паремиологическая зона): риторический компонент – вывод-лозунг «И никакого нет «на самом деле»!» решает противоречие между желанием мечтать и необходимостью столкнуться с реальностью в пользу мечты, трансформируя ее в свою субъективную реальность.

Примеры паремий: *Человек без мечты, что птица без крыльев. / Строит воздушные замки. / Спустишь на землю. / Не всё сбывается, о чём мечтается. / Без мечты не проживёшь. / Улетел мечтой в заоблачные дали. / Иной в своих мечтах - парит в облаках.*

Для анализа данного стихотворения был выбран структурный метод анализа концепта, использовались элементы философского (связано с самим концептом – реальность/ирреальность представляет собой идеальный феномен), лингвокогнитивный и психологический (анализируемый концепт представлен как объект эмоциональной привязанности лирического героя) и лингвокультурологический (оценка и интерпретация концепта реализована в традиции русской языковой личности) подход.

Подобный подход к анализу художественного произведения помогает избежать односторонности, найти взаимосвязь идеи и слова через образ, осознать необходимость научного истолкования литературного произведения как определённого информационного поля и образной системы, увидеть картину эстетического целого такой, какой её создавал писатель/поэт.



Только исследование языкового материала художественного текста и его использования в эстетических целях результатов комплексного лингво-стилистического анализа, элементов концептуального и литературоведческого анализа, когда лингвистическое и

стилистическое рассмотрение художественного произведения осуществляется в большом культурно-историческом и литературном контексте, с включением герменевтического, психокогнитивного и коммуникативного подходов позволяет, в какой-то мере, воссоздать схему и механизм создания литературного произведения и понять причину его неповторимой оригинальности.

Неповторимость художественного текста, его культурно-эстетическая ценность являются предметом филологического анализа, который в широком современном понимании призван синтезировать в себе все знания и достижения не только языкознания, стилистики и литературоведения, но и психолингвистики, социоллингвистики, когнитивистики, теории коммуникации, философской герменевтики.

1.3. Текст классический, современный, региональный

Опыт описания эмотивного (эмоционального) пространства художественного текста через анализ текстообразующих функций эмотивных языковых единиц

Повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка»

***Предлагаемый читателю материал представляет собой один из возможных путей интерпретации художественного текста, его идейного содержания посредством описания особенностей эмотивных языковых единиц, выступающих в функции текстообразования.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

• Ознакомьтесь с теорией вопроса «Эмотивное пространство текста» (см. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ

художественного текста. Теория и практика. - М.: Флинта: Наука, 2005). В Главе 2 «Семантическое пространство текста и его анализ» на стр. 122 – 159 обратитесь к описанию понятий контекстологические разновидности эмотивных смыслов, интенциональные эмотивные смыслы, категории эмоциональной тональности текста и др.

• Ознакомьтесь с теоретическими сведениями по проблеме «Текстообразующие функции языковых единиц» (см. Болотнова Н.С. *Текстообразующие возможности языковых единиц разных уровней / Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. М.: Флинта: Наука, 2009. С. 266 – 300). Кратко законспектируйте информацию.*

• П. 2.2. (сс. 275 – 283) указанного выше источника содержит основополагающие для понимания последующей интерпретации повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» понятия текстообразующих функций лексических единиц. Обратите внимание на термины коммуникативный потенциал слова, слово-стимул, ассоциативное поле слова и др.



Алекса́ндр Серге́евич Пу́шкин (26 мая [6 июня] 1799, Москва - 29 января [10 февраля] 1837, Санкт-Петербург)

Исследователи считают повесть «Капитанская дочка» одним «из наиболее совершенных и глубоких созданий Пушкина» [Лотман, 1997; 214], в котором важные исторические события представлены глазами людей разных сословий, «через призму их судеб, что позволило автору показать кровавую и истребительную... войну во всем ее “роковом трагизме”» [Там же: 219].

Важную роль в создании художественных образов и раскрытии художественных идей этой исторической повести играет эмотивная лексика, рассматриваемая нами как основная составляющая эмоционального пространства текста (ср.: пространство – 2. С опр. О сфере, зоне, масштабах распространения того, что названо опр. [Солганик, 1999; 458]).

Под эмотивной лексикой понимается вся лексика, отображающая эмоции, т.е. нет дифференциации «между лексикой, называющей эмоции, и лексикой, выражающей их» [Бабенко, 1990; 339].

Всю эмотивную лексику произведения (примерно около 300 лексем) можно условно разделить на две группы: с положительной и с отрицательной эмоциональной окрашенностью.

К «положительной» группе относятся лексемы, отражающие следующие состояния субъекта (в скобках дано количество словоформ): радость (12), веселье (8), искренность (5), а также по 2 – 3 словоформы со значением «счастье», «восторг», «любовь».

В эту группу можно включить и лексемы, называющие такие чувства, как великодушие, утешение, спокойствие, сострадание, сочувствие, умиление, восхищение и др., встречающиеся в анализируемом тексте в единичных случаях.

«Отрицательная» группа представлена более широким спектром чувств. Здесь выделяются следующие подгруппы: а) беспокойство, волнение (11), б) досада, в) печаль, грусть, г) злоба, д) раздражение, бешенство, е) насмешливость, презрение, ж) жестокость, угроза, ненависть, з) тревога, испуг (14), и) боязнь, страх (15), к) ужас (15).

Лексем, называющих отрицательные эмоции, в анализируемом тексте больше, поскольку содержание произведения отражает один из тяжелых моментов в истории государства – Пугачевское восстание, сопряженное с насилием, страхом перед будущим. В повести преобладают номинации страха и ужаса, а также сходных с ними эмоций, что связано с изображением крайней жестокости враждующих сторон и с восприятием кровавых событий нравственным человеком.

Эмотивная лексика и ее распределение позволяют проследить и основную идею повести, которую удачно определил Ю.М. Лотман: «Для Пушкина в “Капитанской дочке” правильный путь состоит не в том, чтобы из одного лагеря современности перейти в другой, а в том, чтобы подняться над “жестоким веком”, сохранив в себе гуманность, человеческое достоинство и уважение к живой жизни других людей» [Лотман, 1997; 227]. Действительно, повесть, изобилующая отрицательными эмоциями, учит читателя гуманизму, человечности, пониманию самооценности человеческой личности.

Основной гуманистический пафос произведения выражается не только посредством идейно-художественных элементов, но и, что особенно важно, через словесную ткань повести, т.е. через речь автора и персонажей, включающую и эмотивную лексику. Нельзя не согласиться с тезисом А. Вежбицкой, считающей, что «русская культура относит вербальное выражение эмоций к одной из основных функций человеческой речи» [Вежбицкая, 1996; 43].

Таким образом, эмотивная лексика, являясь одной из тематически ключевых, организует эмоциональное пространство этого произведения. Об этом свидетельствует следующий комплекс текстообразующих функций эмотивной лексики. Представим их.

1. Яркой чертой пушкинского почерка в анализируемом тексте является «нанизывание» различных наименований эмоций в одном фразовом единстве, что отражает качественное изменение состояния персонажа.

Ср.: Чтение сего письма возбудило во мне разные чувствования. Жесткие выражения, на которые батюшка не поспешил, глубоко оскорбили меня. Пренебрежение, с каким он упоминал о Марье Ивановне, казалось мне столь же непристойным, как и несправедливым. Мысль о переведении моем из Белогорской крепости меня ужасала, но всего более огорчило меня известие о болезни матери. Я негодовал на Савельича, не сомневаясь, что поединок мой стал известен родителям через него.

«Нанизыванием» таких эмотивных обозначений (оскорбили, ужасала, огорчило, негодовал) создается своего рода эмоциональная рамка высказывания, которая «обрамляет основную, содержательную часть предложения или высказывания... дает представление об изменении интенсивности эмоций, владеющих говорящим на протяжении высказывания, указывает на динамику эмоционального знака в нем» [Водяха, 1993; 7]. Многоаспектность чувств персонажа подчеркивается в тексте и словосочетанием разные чувствования.

2. Для эмоционального обрамления текста используются различные слова, объединенные по лексическому значению в одну синонимическую группу. Во многих случаях одним из типичных различий между такими словами-синонимами является различие в степени интенсивности действия, проявления признака, качества. По словам О.И. Аладыной, «подобные, отличающие одно... слово от другого, признаки могут выступать действенным текстообразующим фактором, ибо с их помощью передаются разнообразные оттенки чувств, эмоций, переживаний персонажей» [Аладына, 1988; 67].

Ср.: Я находился в том состоянии чувств и души, когда существенность, уступая мечтаньям, сливается с ними в неясных видениях

первосония. Первою мыслию моею было опасение, чтоб батюшка не прогневался на меня за невольное возвращение под кровлю родительскую и не почел бы его умышленным ослушанием. С беспокойством я выпрыгнул из кибитки и вижу: матушка встречает меня на крыльце с видом глубокого огорчения. «Тише, - говорит она мне, - отец болен при смерти и желает с тобою проститься». Пораженный страхом, я иду за нею в спальню. Вижу, комната слабо освещена; у постели стоят люди с печальными лицами... Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: «Не бойсь, подойди под мое благословение...». Ужас и недоумение овладели мною.

В этом контексте лексемы *опасение, беспокойство, страх, ужас, будучи* понятийными синонимами, выражают характер изменения эмоционального состояния героя по степени нарастания интенсивности чувства. Кроме того, в контексте содержатся слова, работающие на создание определенного негативного эмотивного образа: *прогневался, огорчения, печальными, страшный, не бойсь*.

Следовательно, объединение слов по лексическому значению в пределах текстового фрагмента обогащает его информативное содержание.

3. Важную текстообразующую функцию в анализируемом произведении выполняют также каузативные глаголы чувства.

Их семантика такова, что «в них совмещается логическое значение с указанием на психическое (эмоциональное) состояние объекта (лица)» [Аругюнова, 1976; 153]. Каузируемое состояние может быть включено в семантическое содержание глагола как обязательный компонент. В таких каузативах указание на признак «результат каузации» (как одной из констант каузативной ситуации) входит в семантическую структуру слова (ср.: взволновать - привести в состояние волнения; встревожить). Это наиболее характерный для контекстов анализируемого произведения способ представления каузативного состояния.

Ср.: *Мысль, что Марья Ивановна не успеет выехать, ужаснула меня; Напугал ты меня; Моя искренность поразила Пугачева.*

В анализируемом тексте представлены также фразы, в которых результат каузирующего действия передается в последующих высказываниях с использованием в них соотносительных по лексическому значению глаголов чувства, создающих содержательную монолитность фразы.

Ср.: *Зурин взглянул на часы, положил кий и объявил мне, что я проиграл сто рублей. Это меня немножко смутило. Деньги мои были у Савельича. Я стал извиняться. Зурин меня прервал: «Помилуй! Не изволь и беспокоиться. Я могу и подождать».*

В этом высказывании выбор «партнеров» по парадигме (*смутило - беспокоиться*) осуществляется как бы самим каузативным глаголом, определяется им. Противопоставленные по семам каузативности и интенсивности, глаголы *смутить* и *беспокоиться* имеют общее пред-



метно-понятийное ядро, что позволяет им активно взаимодействовать в тексте (ср.: смутить - 2. Нарушить спокойствие кого-, чего-л., вызвать смятение, волнение, тревогу; беспокоиться - 1. Тревожиться, волноваться). Таким образом, в тексте *отдельные лексические единицы не только подчиняются тексту как единому целому, но эта подчиненность взаимодействует с содержательной ценностью самой единицы.*

Важную текстообразующую функцию в анализируемом произведении выполняют каузативные глаголы чувств, особенно в случае организации ими высказываний, находящихся в препозиции по отношению к высказываниям, включающим некаузативные лексемы чувств. При этом они способны программировать текстовую парадигму.

4. Характерной особенностью повести «Капитанская дочка» являются фразы с использованием противопоставленных по семе (положительные/отрицательные) обозначений поля эмоций.

Ср.: *Итак, все мои блестящие надежды рушились! Вместо веселой петербургской жизни ожидала меня скука в стороне глухой и отдаленной.*

Служба, о которой за минуту думал я с таким восторгом, показалась мне тяжким несчастьем.

В данном отрывке семантически противопоставляются слова *веселой* - *скука* и *восторгом* - *несчастье*, вступающие в антонимические отношения ср.: *веселый* - *полный веселья, радости, жизнерадостный, выражающий веселье*; *скучный* - *испытывающий скуку, невеселый, унылый, выражающий скуку*). Слова *восторгом* и *несчастье* антонимизируются по семам *радость* и *горе* (ср.: *восторг* - *сильный подъем радостных чувств; восхищение*; *несчастье* — *тяжелое событие, тяжелое положение; горе, беда, бедствие*). Таким образом, *внутренняя спаянность данного текстового фрагмента осуществляется с помощью антонимических связей, существующих внутри лексико-семантической группы глаголов чувств.*

5. В анализируемом тексте в качестве текстообразующего фактора используется и повторная номинация. Так, представлена фраза, где компонентами номинационной цепочки являются имена эмоций максимальной семантической близости, связанные синонимическими отношениями.

Например: Я этот вечер я расположен был к нежности и к умилению. Марья Ивановна нравилась мне более обыкновенного. Мысль о том, что, может быть, вижу ее в последний раз, придавала ей в моих глазах что-то трогательное.

Здесь сочетание слов *нежность* и *умиление* передает разнообразную гамму эмоциональной «деятельности» персонажа. На парадигматическом уровне эти синонимы воспринимаются в их близости как слова, имеющие минимальные смысловые и стилистические различия. В контексте актуализируются прежде всего эти различительные признаки (ср.: *нежность* - *нежное чувство, ласковость, мягкость в отношении к кому-л., в обращении с кем-л.*; *умиление* - *нежное, теплое чувство, возбуждаемое чем-л. трогательным*) и чувства передаются многоаспектными, интенсивными и объемными в их динамике.

Глаголы чувств, интегрируемые в одно лексико-семантическое поле эмоций, могут распределяться и по разным функционально-семантическим классам слов.

Например: Итак, приказание коменданта никого из нас не удивило и не встревожило.

В условиях художественной речи, употребляясь в одном синтагматическом ряду, глаголы удивить и встревожить связываются эквивалентными отношениями через сему '*вызывать состояние*'. Тем самым актуализируется сложность описываемой ситуации, ее многокомпонентность, передается комплексное эмоциональное состояние,

складывающееся из ряда отдельных эмоций различной степени близости.

Как видим, *повторная номинация расширяет стилистические возможности изображения эмоций в художественной речи*. В зависимости от характера соотносительности семантики сочетающихся глаголов-предикатов (отношения тождества, пересечения) повторная номинация может иметь различную функционально-смысловую направленность в тексте.

Таким образом, употребленные в вышеназванных текстообразующих функциях эмотивные лексемы создают многомерное эмоциональное пространство повести, что вызывает читательский интерес, способствует осмыслению бытия – в прошлые эпохи и в современности.

Опыт описания фрагментов эмоциональной картины мира как средства обеспечения целостности текста и ее реализация в зачине стихотворения

Лирика Н.М. Рубцова

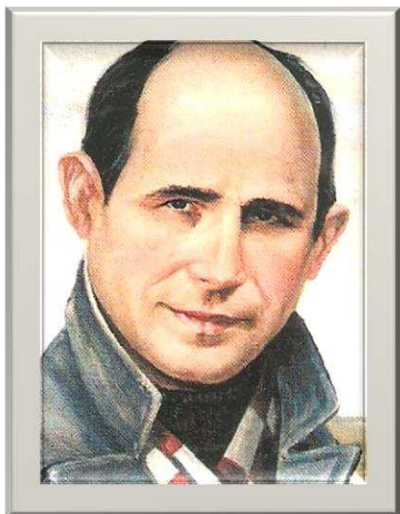
***Предлагаемый читателю материал представляет один из возможных путей интерпретации художественного текста с использованием приемов литературоведческого описания, элементов методики структурного и концептуального анализа текста.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

- *Ознакомьтесь с теоретическими сведениями по проблеме в книге Тюпа В.И. (Анализ художественного текста. М., 2006 г.) на стр. 102-105.*

- *Ознакомьтесь с основными подходами к анализу стихотворного произведения, представленными в материалах межвузовского сборника Анализ одного стихотворения / Под ред. В. Е. Холшевникова. Л., 1985 г.*

• *Законспектируйте материал стр. 47-58 учебника авторов Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. (Современная русская литература: 1950-1990-е годы. В 2 т. Т. 2. 2003 г.), особое внимание обратите на термин «тихая» лирика.*



Николай Михайлович Рубцов
(3 января 1936, село Емецк,
Северный край — 19 января
1971, Вологда)

Эстетическое сознание читателя, настроенное на содержательность всех уровней – от звуковой организации текста до выбора заголовка, требует смысловой наполненности любого элемента художественного текста. В этой связи совершенно очевидна эмоциональная загруженность зачина, поэтому любая начальная фраза оказывается функциональной, так или иначе заданной. Начало определяется поэтикой всего произведения – художественным заданием автора, счастливо найденная первая фраза уже содержит в себе не только жанровую установку или общий пафос произведения, но и принципы поэтики – идиостиль автора.

Для Н.М. Рубцова, трагически рано погибшего поэта, чье творчество является наиболее значительным для характеристики ветви русской поэзии 50-60-х годов двадцатого столетия, обозначенной критиками как «тихая лирика», характерен программный характер начальной фразы.

Значительная часть зачинов стихотворений Н.М. Рубцова стали визитными карточками поэта, а слова зачина его стихотворения «Тихая моя родина...» не только стали программными для целого поколения поэтов и прозаиков, но и обозначили само явление «тихой лирики».

Основная трудность анализа композиции лирического стихотворения заключается в том, что в нем обычно отсутствует сюжет, то есть изображение событий, развивающихся во времени и пространстве, и даже если сюжет имеет место, то он важен не сам по себе, а прежде всего по эмоциям, которые он вызывает. Лирическое стихотворение изображает большей частью не событие, а переживания, порожденные каким-то событием, поэтому не во всяком поэтическом тексте можно отыскать экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку – классические пять ступеней в развитии сюжета эпического и драматического произведения.

Образ в лирике обычно не человек, а его чувство, мысль, еще точнее, по прекрасному выражению В.В. Маяковского, «чувствуемая мысль». Но если тематический образ в лирике – чувствуемая мысль, то и лирический зачин существенно отличается от сюжетной экспозиции. Последняя дает предварительные сведения о главных героях, времени и месте действия и т.п. до завязки.

Приведем примеры отдельных зачинов в лирике Н.М. Рубцова.

*Прекрасно небо голубое!
Прекрасен поезд голубой!...
«Прекрасно небо голубое»*

*Выпал снег и все забылось...
«Снег»*

*Идет старик в простой одежде...
«Старик»*

мы еще не знаем, о чем расскажет автор строк дальше, но уже настраиваемся на мажорный лад: будет что-то светлое, радостное.

*Улетели листья с тополей ...
«Улетели листья»*

*Грустные мысли наводит порывистый ветер ...
«У размытой дороги»*

*Я уеду из этой деревни ...
«Прощальная песня»*

и читатель уже ждет чего-то печального.

Внезапно небо прорвалось...

«Во время грозы»

Седьмые сутки дождь не умолкает...

*«***»*

возникает ощущение тревоги, которое и останется до конца стихотворения.

Зачины в поэзии Н. М. Рубцова могут быть различны по величине. Иногда это один первый стих, иногда два:

В медведя выстрелил лесник...

«Медведь»

В полях сверкало. Близилась гроза...

«Во время грозы»

Заяц в лес бежал по лугу.

Я из лесу шел домой.

«Заяц»

Мне лошадь встретила в кустах

И вздрогнул я. А было поздно.

«Вечернее происшествие»

иногда первое четверостишие:

В детстве я любил ходить пешком.

У меня не уставали ноги,

Помню как однажды с вещмешком

Весело шагал я по дороге.

«Памятный случай»

...Как я подолгу слушал этот шум,

Когда во мгле горел закатный пламень.

Лицом к реке садился я на камень

И все глядел задумчив и угрюм...

«Шумит Катунь»

Разнообразны в творчестве Н. М. Рубцова зачины и по своему характеру. В стихотворениях, построенных по схеме логического развития мысли, что встречается чаще в философской лирике зачин достаточно отчетливо обозначает тему рассуждения:

О чем писать? На то не наша воля...

*«***»*

За годом год уносится навек...

«Философские стихи»

В лирике реалистической преобладают зачины, создающие нужную поэту эмоциональную настроенность.

Существует также множество переходных форм, в которых сочетается и логическое и эмоциональное начало. Так, у Н. М. Рубцова в уже приводимом примере, в *«Философских стихах»*, первая строка не только вводит тему течения времени, приближающего человека к смерти, но и создает ощущение неизбежности конца всего живого.

Логическая связь лирического зачина стихотворения *«Душа хранит»* с последующим текстом стихотворения не слишком сильна.

Вода недвижимее стекла.

И в глубине ее светло.

И только щука, как стрела,

Пронзает водное стекло.

«Душа хранит»

Это не столько описание воды, сколько вступление к выражению мысли и чувства. Суть не в том, что вода недвижна и прозрачна, а в том, что сочетание слов «вода» и «стекло» повторено («вода недвижимее стекла» и «водное стекло»), что это не просто обыкновенная речная или озерная вода и не просто мертвое стекло, а живая чистая вода, которая может запечатлеть и сохранить красоту Родины. В данном случае происходит обмен семами, в результате которого на первый план выдвигаются семы *«чистое, прозрачное»* (стекло) и *«живая»* (вода).

Никакой логической связи с остальным текстом нет и в пейзажном зачине стихотворения *«В горнице»*:

В горнице моей светло.

Это от ночной звезды.

Но такой зачин создает настроение, не логически, а эмоционально мотивирующее развитие темы. Попробуем мысленно отбросить первые два стиха и начать с третьего:

Матушка возьмет ведро,

Молча принесет воды.

Выражение чувства недостаточно мотивировано, можно даже сказать, что чувство как бы исчезает, и остается простая констатация факта, сама по себе в стихотворении не интересная. Поэтичный, романтический пейзаж настраивает на лирический лад – и выраженные чувства воспринимаются совершенно естественно. Так нередко бывает и в любовной лирике. Потому разделение лирики на пейзажную и интимную часто выглядит искусственно: провести грань между изображением природы и выражением чувства не всегда возможно.

Для гражданской, патриотической лирики Н.М. Рубцова характерны зачины возвышенно-патетические, часто выражаемые риторическими фигурами: восклицаниями, обращениями, вопросами.

Тихая моя Родина!
«Тихая моя Родина»

Привет, Россия! Родина моя!
«Родина»

Зачин у поэта может предваряться заглавием, в лирике совсем не обязательным. Оно может называть жанр и тему: *«Прощальная песня»*, *«Осенняя песня»*, *«Зимняя песня»*; главный тематический образ: *«Утро утраты»*, *«Полночное пенье»*, *«Гроза»*, *«Осенняя луна»*; обстоятельства, без которых начало было бы не вполне ясно: *«На вокзале»*, *«На озере»*; даже стихотворную форму: *«Дорожная элегия»*, *«Элегия»*. В таких случаях заглавие – это начало зачина, направляющее внимание читателя на то, что поэт считает важным, значительным для восприятия стихотворения. Большинство стихотворений Н. М. Рубцова озаглавлено – это можно, пожалуй, выделить как композиционную особенность поэзии Н.М. Рубцова. Каждое стихотворение – мгновение жизни (случай, картинка, событие) и мысли, некий вывод, который лирический герой вывел для себя из того, что уже прошло, но жизнь и состоит именно из таких мгновений, каждое пережито, обдуманно, проанализировано и может быть потому – озаглавлено: мысль поэта, нашедшая словесную форму воплощения, становится зримой, слышимой.

Обладея свойствами многозначности образ рождает множество толкований, делая художественную мысль автора неисчерпаемой, в свою очередь, образ, обозначенный в заглавии, неповторим и непредсказуем, как мысль. И хотя литература знает «вечные образы» (образы-типы), каждый из них – яркая индивидуальность и всегда открытие писателя; и чем значительнее мысль, тем масштабнее образ, ее несущий, тем интереснее, весомее эстетическая ценность произведения.

Стихотворения Н. М. Рубцова - как главы из книги его жизни, как вехи движений его души.

Иногда Н.М. Рубцов не выделяет зачин в особую композиционную единицу: начало развития темы у него сразу создает нужное настроение и выполняет функцию зачина:

*... То желтый куст,
То лодка кверху днищем,*

То колесо забытое в грязи...

«В сибирской деревне»

Мимо изгороди шаткой,

Мимо разных мест

По дрова спешит лошадка

В Сиперово, в лес.

«По дрова»

Первые строки, именно потому, что они первые, что они начинают стихотворение, в любом случае бессознательно воспринимаются читателем как зачин и выполняют его функцию.

Задача зачина – схватывание психологической доминанты. Роль первой фразы трудно переоценить. По значимости ее можно сравнивать, пожалуй, только ... с последней.



Для проникновения в мир лирического героя, для выделения особенностей идиостиля автора и понимания тайн его поэтической души намного более важным оказывается не последовательный анализ всех текстов, всех авторских приемов, но синергетический подход к интерпретации текста с помощью различных методик и их элементов, направленный на описание значимой для характеристики идиостиля поэта детали.

Опыт анализа субъективной модальности как функционально-семантической категории эмотивности и ее роли в формировании общего смысла высказывания

Стихотворение Л. Кудрявцевой «Люблю»

***Предлагаемый читателю материал представляет один из возможных путей интерпретации художественного текста с использованием методики функционально-семантического описания, лингвистического (поуровневого) анализа, элементов контекстологического и концептуального анализов.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

- Ознакомьтесь с теорией вопроса «Эмотивное пространство текста» (см. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. *Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика.* - М.: Флинта: Наука, 2005). В Главе 2 «Семантическое пространство текста и его анализ» на сс. 122 – 159 обратитесь к описанию понятий и др.

- Ознакомьтесь с теоретическими сведениями по проблеме «Текстообразующие функции языковых единиц» (см. Болотнова Н.С. *Текстообразующие возможности языковых единиц разных уровней / Болотнова Н.С. Филологический анализ текста.* М.: Флинта: Наука, 2009. С. 266 – 300).

- Выпишите основные понятия и их определения из монографии Романовой Т.В. *Модальность. Оценка. Эмоциональность: Монография.* Нижний Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2008. 309 с. (стр. 3-28, 64-83, 83-169)

- Ознакомьтесь с разделом «Текстовая модальность в языке художественной литературы» в монографии Солганик Г.Я. (*Очерки модального синтаксиса: монография / Г.Я. Солганик.* 2-е изд., стер. Москва: ФЛИНТА, 2016. 136 с.)



**Кудрявцева Людмила
Леонидовна (7 сентября
1931 года, Омск -13 июня
2014, Тирасполь)**

Функционально-семантический характер текстовой категории модальности, реализуемый в открытом множестве субъективно-модальных значений языковых единиц, отобранных автором текста, в тексте поэтическом приобретает особое значение – возникает специфическая поэтическая модальность, которая множится вариантами квалификативных смыслов, которые имеют смежные зоны, а также пересекаются с полями эмотивности, оценочности, градуальности, темпоральности, персональности и союзности.

Возникает бесчисленное количество воображаемых миров и их фрагментов, для каждого из которых субъективная модальность выступает текстообразующей категорией, скрепляющим собственно модальные, диктальные и экстенциональные смыслы фактором.

Модальность *авторская, субъектно-лирическая*, проявленная в стихотворном произведении как особенность идиостилия поэта вообще и конкретного произведения в частности; *модальность объектно-лирическая*, проявленная как совокупность средств и способов описания состояния лирического героя; и *модальность читателя, субъект-объектная*, проявленная в способах проникновения в авторский замысел (переживание наведенной автором эмоции, отождествлении себя с лирическим героем, взгляд со стороны; недо- и переинтерпретация) – все эти модальности обеспечивают существование бесконечного

числа вариантов вымышленного мира, представленного в стихотворении.

Выступая сущностно значимой категорией поэтического текста, субъективная модальность неравномерно выражена в разных частях текста, что позволяет и поименованные объекты экстратекстовой действительности, и индивидуально-авторское понимание этих объектов и отношений между ними, и способы их повторной репрезентации через образ лирического героя или образ автора, рассматривать как средства ритмизации художественного текста, а также дифференциации субъективно-модальных квалификативных смыслов.

В материализации этих смыслов участвуют разные уровни текстовой организации, начиная с фонетического и заканчивая композиционным, но сама система средств выражения субъективной модальности поэтического произведения во многом зависит от его родовой специфики – эмоциональный пафос лирического стихотворения всегда реализован как пафос Я (даже если в тексте используются другие личные местоимения).

Чувства, переживания, тревожащие душу размышления этого Я в лирическом стихотворении организованы вокруг главного средства выражения субъективно-модального значения, реализованного категорией лица. Его эмоциональное *состояние как переживание человеком своего отношения к окружающей действительности и к самому себе в определенный момент времени*, относительно типичное для данного человека и относительно устойчивое [См.: Реан, 2002] может быть рассмотрено как базовый концепт стихотворного текста.

Так, для рассматриваемого нами стихотворения приднестровской поэтессы Л. Кудрявцевой базовым концептом выступает «счастье», соответственно, эмоциональное состояние лирического героя, эксплицированное в тексте, воспринимается как состояние счастья.

ЛЮБЛЮ

1. Люблю рассветным зябким утром
2. Следы оставить на песке,
3. Где Днестр сверкает перламутром
4. И облака плывут в реке.

5. Люблю упругие объятья
6. Прохладных северных ветров,
7. Когда навстречу, словно братья,
8. С Обских примчатся берегов.

9. Люблю ромашковое лето,
10. Нарядно-белую весну,
11. Франтиху-осень в блеске цвета,
12. А у зимы, я как в плену.

13. Зима – южанка не по нраву,
14. Капризна, ветрена со сна,
15. То гололед, то вскроет травы,
16. То слезно – слякотна она.

17. Зимой тоскую по убранству
18. Сибирских сказочных снегов,
19. По зимней стужи постоянству,
20. По белизне ее ковров.

21. Люблю Днестра родного пенье,
22. Оби раздольной бахромой,
23. Паду пред Вами на колени
24. И шар земной весь на мгновенье,
25. Раскинув руки, обниму.

26. Люблю кружение природы,
27. Улыбки пестрой смены года,
28. Стихи – красы сей отраженье
29. И жизни вечное движенье.

На фонетическом ярусе субъективная модальность эксплицирована аллитерацией и ассонансом, выполняющими эмоционально-экспрессивную и композиционную функции.

Ключевой образ стихотворения – *счастье* – реализован ассоциативно-синестетически как текстообразующая, лексема *счастье* не представлена в стихотворении лексически, но по всему тексту словно разлиты сияние и блеск, вызывающие ощущение какого-то праздника, радости, счастья (*сверкает перламутром, нарядно-белая весна, франтиха-осень в блеске цвета, сказочные снега, белизна ковров (зимы), улыбки пестрой смены (времен) года*). Но блеск и яркость – только одна сторона этой синестеземы; в стихотворении эмоциональное состояние счастья эксплицировано и реализацией образа движения (*следы оставить, облака плывут, примчатся (ветра), капризна, ветрена (зима), то гололед, то вскроет травы, то слезно-слякотна* (полисиндетон как указание на динамическую смену событий), *пенье Днестра* (звук

текущей воды – быстрое течение, движение), *кружение природы, жизни вечное движенье*).

Вместе с тем, этот образ, эксплицированный лексически, синтаксически и композиционно, оказывается внутренне противоречивым. С одной стороны, в стихотворении *облака плывут, ветра мчатся, зима (южанка) ветрена, непостоянна, Днестр поет* и т.д., с другой – *упругие объятья северных ветров, у зимы, как в плену, зимней (сибирской) стужи постоянство, бахрома (берегов) Оби* – на первый взгляд, может показаться, что автор противопоставляет динамике южного климата статику северного. Однако амбивалентность образа движения, представленного как собственно движение (или изменение, *кружение*) и его отсутствие (статика, *плен*) гораздо символичнее. Движение представлено как жизнь в ее настоящем и одновременно вечном, статика представлена прошлым, памятью, ностальгическими образами (*зимней стужи постоянство, бахрома раздольной Оби*), а состояние счастья как модальная доминанта образа лирического героя стихотворения выступает результирующей этой амбивалентности.

Звуковая организация ключевого слова *счастье* также может быть интерпретирована как содержащая значимые звуковые ассоциации – мягкий шипящий эмоционально-экспрессивно связан с аудиальными образами шума ветра, листопада, и композиционно с образами *ромашкового лета, франтихи-осени, зимы-южанки, зимней стужи, бахромы берегов Оби, стихов как отражения жизни, вечного движения, земного шара*, реализованными шипящими, свистящими и фриктивными звуками. Свистящий в ключевом слове актуализуется в образах *рассветного зябкого утра, следов на песке, Днестра, северных ветров, весны, осени в блеске цвета, слезно-слякотной зимы, сибирских сказочных снегов, белизне ковров, пестрой смены времен года, земного шара*.

Аллитерация свистяще-шипящих (которая несколько смягчается сопутствующими плавными *н, л*) подкрепляется аллитерацией *вибранта* – в этом звукообразе сливаются и *перламутр Днестра, и бахрома Оби, и кружение природы* и *земной шар*, объятый *раскинув руки*.

Кроме аллитерации в тексте прослеживается ассонанс звука *у* (с вариациями *о*), что связано с ключевым словом *люблю* и позволяет передать всю глубину эмоционального переживания лирического героя стихотворения.

На морфологическом уровне осознанный выбор частей речи подтверждает значимость основных образов стихотворения – движение и статика - образы реализованы соответственно глаголами (или их отсутствием, а также отглагольными существительными) и существительными в номинативной и определительной функциях, а также

прилагательными, обозначающими только постоянные признаки описываемых предметов и явлений.

Интерес вызывает подбор слов и специфика лексической сочетаемости:

(Днестр) сверкает перламутром

Образ перламутрового блеска поверхности реки, водной глади интересен тем, что визуальный образ бликующей на солнце поверх-



ности реки приобретает мягкий серебристо-молочный, серебристо-розовый оттенок отражающихся в воде облаков (следующая строка). Само слово *перламутровый* содержит сему *радужный (разноцветный)*, что актуально в контексте использования сочетаний *франтиха-осень* и *пестрая смена времен года*: образ пестрого разноцветья таким образом словно ритмизует текст, уподобляя разнообразие красок природы калейдоскопичности жизни. Последнее замечание особенно важно в связи

с наличием сокращенного авторского варианта стихотворения *Люблю*, включающего только первый, третий и последний катрены полного варианта, то есть как раз именно те, в которых реализован концепт калейдоскопичности жизни.

Упругие объятья ветров (5-6)

Сочетание *упругие объятья ветра* представляет собой компиляцию двух поэтических образов *упругий ветер* и *объятия ветра* на основе переноса по смежности, что позволяет автору акцентировать внимание не только на характеристике ветра, но и на качестве взаимодействия с ним. Вместе с тем, образ амбивалентен, так как упругость ветра предполагает отталкивание от объекта воздействия, а объятия – напротив, предполагают сближение, слияние. Эта же двойственность взаимодействия с миром, природой, затем проявится в предпоследнем квинтете: *раскинув руки, обниму* – логически можно объяснить такой подбор слов обозначением последовательности действий – раскину руки (потому что собираюсь объять целый мир), потом обниму. Однако синтаксическое оформление этого действия заставляет

воспринимать его как невозможное: основное действие – *обниму* – предполагает смыкание рук, а добавочное действие по отношению к основному – *раскинув* – предполагает размыкание. Раскидывание рук, таким образом, осознается как интенция единения с миром, потому как *нельзя объять необъятное*, а амбивалентность образа, эксплицированная грамматически, помогает реализовать модальность счастья как состояния, в котором невозможное возможно.

Блеск цвета (11)

Окказиональная характеристика проявления цвета, реализованная на основании абсолютизации семы '*яркость*' (яркие цвета) позволяет создать не только визуальный образ осеннего пейзажа – выступая в синтаксической функции несогласованного определения (в этом предложении мы имеем синтаксический параллелизм: ...*ромашковое* (какое?) *лето*, *нарядно-белую* (какую?) *весну*, *франтиху-осень* (какую?) *в блеске цвета*), данное словосочетание, само синтаксически организованное по модели '*предмет (блеск) и его признак (цвета)*', позволяет реализовать не только основное, но и переносное значение главного слова *блеск* – '*великолепие*'. Таким образом *франтиха-осень* оказывается не только разноцветной, нарядно-аляповатой, но великолепной, впечатляющей, шикарной.

Капризна, ветрена со сна (14)

Сочетание двух однородных именных частей составного именного сказуемого с обстоятельством образа действия необычно в том смысле, что каждый из однородных элементов связан с обстоятельством *со сна* прямой семантической связью: зима *капризна*, потому что сонная, хочет спать (с элементами персонификации); *ветрена*, потому что только что проснулась (читай - началась) и началась ветреной погодой (специфика южной зимы), но между собой эти однородные части взаимодействуют как синонимы. Синонимические отношения слов *капризна* и *ветрена* семантической доминантой имеют значение '*непостоянна*', что поддерживается содержанием последующих строк, синтаксически представляющих собой полисиндетон. Таким образом, характеристика южной зимы лексически двупланова – она определяет зиму и как денотат, и как сигнификат (персонифицированный объект лирического описания).

Слезно-слякотна(я) зима (16)

Интересный образ, еще более подчеркивающий специфику южной зимы на Днестре: семантика части определения '*слезно*' метафорически относит к такому природному явлению как дождь, *слякоть* – напрямую указывает на сырую погоду с дождем и грязью. Сочетание прямой и переносной номинации в одном определении рождает

дополнительные ассоциации (слезы – это не только апелляция к дождю, но и к состоянию меланхолии (вспомним ассонанс звука у), печали) – лирический герой грустен южной зимой, потому что ностальгирует по снежной сибирской зиме.

Пестрая смена (времен года) (27)

С подобным художественным приемом, когда характеристика описываемого явления обусловлена амбивалентностью образа, мы уже сталкивались (*упругие объятия ветров, блеск цвета*) – смена времен года как самодостаточное номинативное сочетание не требует использования определения в значении постоянного признака этого явления, однако допускает указание на его основное качество – пестроту.

Пестрота как '*разноцветность, разнородность*' осознается как сущностное качество смены времен года и в соответствующей языковой форме абстрактного существительного указывает и на круговорот, калейдоскопичность жизни, и на красоту природы. Пропуск значимого для понимания слова *время* в этом сочетании не мешает пониманию, так как используется устойчивый языковой паттерн – смена времен года.

Кроме того, сочетание *смена времен года* в контексте всего стихотворения приобретает значение '*динамически меняющегося разноцветья*', что приводит к тому, что *пестрая смена времен года* осознается как тавтологическое – избыточность словосочетания компенсируется пропуском слова в угоду стихотворному ритму.

Улыбки (пестрой) смены (времен) года (27)

Повторяемость условий метафоризации, когда прямое (буквальное) и образное значения не просто дополняют друг друга, но представляют собой сложный семантико-ассоциативный комплекс, позволяет говорить о специфике идиостиля: в сочетании *улыбки смены года* слово *улыбка* раскрывается и с семей '*радости, счастья*', и со значением '*изменения эмоционального состояния*', '*мимического движения*' (сема '*изменение, движение*').

Таким образом калейдоскопичность жизни характеризуется положительной эмоцией радости, счастья.

По зимней стужи постоянству, (19)

По белизне ее (то есть зимней стужи) ковров (20)

В этом текстовом фрагменте мы имеем дело с синтаксической неточностью – автор говорит о постоянстве стужи зимой и белизне ковров зимы, говоря о морозе и снеге, но оформляет фразу таким образом, что *белизна ковров* оказывается только семантически связанной с лексемой *зима*, а грамматически – с сочетанием *зимняя стужа*. Поэтический текст нивелирует это различие – текст не только остается

понятным, но и актуализует значимые для структуры стиха образы *статики* (стужа – ассоциации ‘заморозка, остановка’, постоянство – ‘остановка, отсутствие движение’, ковры – ‘статичность’, белизна – ‘постоянство признака’) и *блеска* (сверкающие ковры зимнего снега).

Однако наиболее значимым средство реализации субъективной модальности на синтаксическом уровне в анализируемом стихотворении выступает пропуск подлежащего и анафорический повтор глагольного сказуемого *люблю*, вынесенного в заголовок и определенного темой стихотворения.

Интересно, что не отмечены повтором только те катрены, в которых автор описывает зиму, а именно зима у лирического героя вызывает двойственные чувства – радость приходу зимы, пусть даже южной слякотной, и ностальгию по морозной и снежной северной зиме – эти катрены отмечены использованием другого глагола (*тоскую* во втором из них).

Повтор формы *люблю* поддерживает динамику, значимую для раскрытия основной темы стихотворения, а отсутствие этой словоформы создает ощущение остановки (*статики*) в четвертом и пятом катренах.

Как мы уже отмечали, сокращенный вариант стихотворения (1, 3, 7 катрены) не включает в себя этот статический фрагмент.

Однако вернемся к самому главному средству выражения субъективной модальности – в этом стихотворении использован прием от обратного: вместо использования основного указателя на носителя



субъективной модальности – местоимения Я, автор опускает его. Субъективная модальность реализуется грамматически – форма единственного числа единственного числа глагола *любить* в синтаксической функции сказуе-

мого и формально и содержательно эксплицирует эмоциональное состояние счастья.

Этот прием позволяет автору стихотворения однозначно реализовать субъективную модальность именно лирического героя, не смешивая ее с авторской модальностью, что совсем не просто в поэтическом тексте.

Особенно ярко субъективная модальность лирического героя как текстовая категория реализована в его сокращенном варианте, где не только удален «статический» фрагмент описания отношения к

зиме, но и исключены все фрагменты текста (кроме четвертого и пятого катренов отсутствуют еще и вторая и шестая строфы), в которых субъективная модальность поддерживается использованием фактологии (*Днестр, Обь, сибирский, южный*), могущей быть маркером собственно авторской модальности. Сокращенный вариант стихотворения включает в себя только необходимое и достаточное изображение эмоционального состояния счастья, в котором пребывает лирический герой, обнаруживая себя в *стихах и жизни вечном движении*.

Основной образ стихотворения – *люблю* – воспринимается таким образом как базовое состояние лирического героя, характеристика которого реализована с помощью описания отношения лирического героя к природе и ее проявлениям. Лирический герой, наблюдая жизни вечное движение, видит красоту, ощущает полноту жизни, чувствует себя причастным миру: *ветра* воспринимаются им как *братья*, *пенье* (быстрое течение) реки *Днестр* и *бахрома* (красота) берегов реки *Обь* вызывает у него благоговение (*паду пред вами на колени*).

Единение с миром, со всем шаром земным ощущается лирическим героем как предметное, осязаемое: *И шар земной весь на мгновенье, Раскинув руки, обниму*, и эта мгновенная остановка движения и есть то самое состояние *наибольшей внутренней удовлетворённости, полноты и осмысленности жизни*, которое определяется в словарях как *счастье*.

Используя весь спектр лингвистических средств экспликации субъективной модальности в поэтическом тексте, автор добивается такого перлокутивного эффекта, когда читатель отождествляется с лирическим героем и переживает ту эмоцию, которую транслирует герой. При этом авторская модальность как реализация авторской интенции прочитывается в амбивалентном характере образов стихотворения, счастье осознается как моментальное состояние внезапного, неожиданного и мощного всплеска радости.

Семантическая основа субъективной модальности, реализованной в поэтическом тексте, образована отражающей авторскую модель мира предметной модальностью, а также оценочной модальностью, которая трансформирует предметную, качественно характеризуя каждый объект поэтического описания.

Вопросы и задания к разделу

▪ Прочитайте литературно-критические материалы раздела, выпишите неясные термины, распределите их по группам на общенаучные и частнонаучные (лингвистические и литературоведческие). Подберите определения к ним с помощью энциклопедических и специальных словарей. Сравните терминологические дефиниции с описанием или контекстным употреблением терминов в материалах.

▪ Дайте определение понятию текст. Чем отличается классическое понимание текста от современного, какими изменениями в научной картине мира они обусловлены?

▪ Какие формы речи вам известны? Как они могут быть реализованы в зависимости от сферы деятельности человека, ситуации общения и других экстралингвистических причин? Чем отличаются реальная и виртуальная коммуникация?

▪ Соотнесите характеристики вымышленного образа коммуниканта для ситуации реальной, виртуальной и художественной коммуникации.

▪ Каким образом эти характеристики результированы в тексте?

▪ Перечислите методы анализа художественного текста, элементы которых были использованы в данном разделе. Охарактеризуйте каждый из них по схеме: цель, задачи, средства, инструментарий; советы по использованию, ограничения по применению.

▪ Напишите эссе на тему «Дидактический потенциал анализа текстов А.С. Пушкина в школе и вузе».

▪ Составьте схему (план, алгоритм) структурного анализа текста, проиллюстрируйте схему примерами из материалов анализа текстов.

▪ Докажите, что выбор методов исследования концептов зависит от типа исследуемого концепта (содержательный, структурный), от подхода (философский, лингвокогнитивный, лингвокультурологический, психологический) изучения концепта, а также от материала исследуемых языков анализируемых текстов.

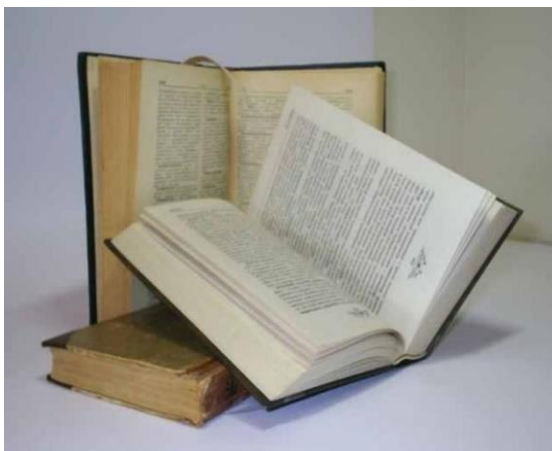
РАЗДЕЛ II.

ОСНОВАНИЯ И ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА ТЕКСТА

Замысел художественного произведения может быть понят только с точки зрения своеобразного, иногда противоречивого и непоследовательного мировосприятия самого творца.

Нравственно-философские искания художника как представителя того или иного лингвокогнитивного сообщества, мотивационно-деятельностные установки, обусловленные социально-экономическим состоянием общества и спецификой политической ситуации, особенности социализации, связанные с личностными характеристиками, заложенными в процессе становления и развития индивидуума, имеют огромное влияние на творчество писателя; на то, как он отбирает и создает образы, как он сводит и сталкивает героев, заставляет их радоваться и страдать, и как, в конечном итоге, персонажи художественного произведения начинают жить самостоятельной жизнью, облеченные в плоть и кровь, наделенные своими собственными чувствами и мыслями.

Создавая образ, невозможно заранее определить, какое содержание будет в него вложено воспринимающим и насколько глубоким, разноплановым оно будет; играя роль объединителя, собирателя субъективных содержаний, образ в художественном произведении позволяет рассматривать процесс восприятия художественного произведения как обратный процессу творчества, когда читатель понимает произведение настолько, насколько он участвует в его создании.



Работая с языком текста художественного произведения как специальной знаковой системой реализации авторского замысла, необходимо рассматривать используемые лексические и грамматические источники словесных эстетических форм, с пристальным вниманием относясь к функциональной, стилистической, лексической, конструктивной и морфологической гетерогенности разных категорий слов, категорий полных и строевых слов, носителей тем и носителей мотивов, имен и глаголов, имен собственных и имен нарицательных, вообще слов и словосочетаний, свободных и устойчивых, прецедентных и идиоматических средств, использованных писателем в тексте, а также учитывать стилистические черты образа автора, нашедшие отражение в тексте.

Исследуя художественный текст как структуру, важно помнить, что в процессе заимствования из общенационального языка фоностилистические особенности речи, тропы и лексика, фигуры речи, специфика построения фразы и периода, композиционно-речевые формы, фразеология, являющиеся специфически авторскими (акцентуированными его вниманием), становятся неотъемлемой принадлежностью лексикона и тезауруса каждой отдельной воображаемой языковой личности, материалом для текстов её дискурса и, в конечном счете, своеобразным кодом художественного произведения и, шире, всего творчества писателя.

2.1. Понимание текста: дидактический потенциал



В предыдущей части мы обратились к общей характеристике таких традиционных для использования в качестве методов исследования художественного текста как лингвистический, стилистический, литературоведческий и концептуальный анализы и отметили важность учета результатов такого рода исследований для задач филологического анализа текста в широком понимании. Теперь необходимо дополнить этот перечень описанием особенностей структурного и контекстологического анализов, а также анализа языковой личности

(в частности личности литературного персонажа), которые имеют богатый дидактический потенциал.

Структурный анализ текста может быть представлен и с точки зрения *структурно лингвистической*, когда исследователь нацелен на восстановление языковой структуры, обусловившей отбор языкового материала, который может происходить интуитивно, на уровне языкового чутья, и только с помощью анализа можно обнаружить теснейшую связь цели реализации текста с языковыми средствами ее выражения;

и с точки зрения *семиотической*, когда анализ текста проводится в системе терминов и понятий семиотики и каждый значимый элемент текста приобретает семиотический статус.

В этом случае перед исследователем может быть поставлена задача *отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется и оно остается собой.* <...> В основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста. [Лотман, 1996: 25-26]

и с точки зрения *герменевтической*, когда структура текста реконструируется в виде закономерной взаимосвязи элементов, что позволяет исследователю выявить глубинные структуры, работающие за поверхностью текста, и установить их влияние на его содержание;

и с точки зрения *литературоведческой* – и в этом случае текст рассматривается как система неявных знаков (*идея* (как основная мысль), *тема*, *жанровый и культурный контекст*, *конфликт*, *сюжет*, *фабула* и их взаимодействие), сложных знаков (таких как персонажи) и может быть интерпретирован в рамках теории функционирования микродеталей и их анализа.

и с точки зрения *формально-логической*, когда внимание обращено на форму представления текста и его информационно-количественные признаки (количество слов, абзацев, частей и под.), на анализ правильности рассуждения, соблюдения (несоблюдения) законов и принципов как необходимого условия истинности, выявления типов схем правильного рассуждения, установления общих критериев их правильности и взаимной совместимости любых значимых

единиц, которые могут быть интерпретированы средствами других подходов,

и с точки зрения *оценки статистического распределения знаков разных видов и групп по тексту*, исходя из понимания текста как суммы разнообразных сигналов о состоянии некоего объекта и об изменениях этого состояния.

В любом случае структурный анализ призван помочь осознать особенности конструкции текста как структуры и системы, его формальные и содержательные структурные элементы, обнаружить обоснование композиционного замысла, выявить основную идею и другие комплиментарные идеи; выделить смыслообразующие детали и отметить значимую специфику выразительного языка.

Контекстологический анализ как подход к анализу текста восходит к методике лингвистического контекстологического анализа, согласно которой контекст выступает соединением указательного минимума с семантически реализуемым словом, поэтому при использовании этого анализа описание деталей фактического текстового материала максимально значимо.

Для анализа литературного текста методика контекстологического анализа используется в рамках *теории стилистического контекста*, который основан не на минимальных контекстуальных указаниях, идентифицирующих уже знакомые значения, а на возможном максимуме индикации, позволяющем заметить появление в слове новых оттенков значения, коннотаций и новых связей с обозначаемой действительностью или вымыслом.

Стилистический контекст, в таком случае, не ограничивается рамками непосредственного окружения элемента, а учитывает дистантные связи в тексте и возможные ассоциации в тезаурусе читателя.

Вначале анализируется языковой контекст, а затем более широкий, выходящий на рамки высказывания или предложения, с учетом фоновых знаний коммуникантов, речевой ситуации и ролевой структуры общения (его вербального и невербального компонентов).

Символический аспект языковых единиц художественного текста

Роман Ф.М. Достоевского «Бесы»

***Тезис о взаимодействии семантических и структурных признаков лексем в реализации их многоплановой символики доказывается посредством описания символической многоплановости понятий «смех» и «плач» в романе Ф. М. Достоевского «Бесы», анализа символических компонентов смысла, вербализованных в ключевых лексемах «смех» и «плач» и их производных в романе Ф. М. Достоевского «Бесы».**

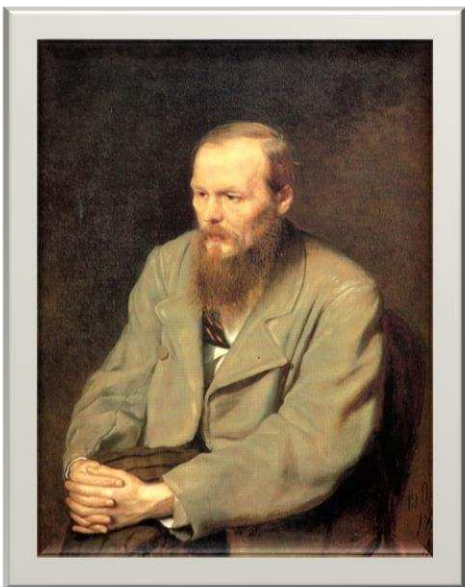
Предтекстовый дидактический комплекс:

- *Ознакомьтесь с теорией вопроса «Эмотивное пространство текста» (см. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. - М.: Флинта: Наука, 2005). За-конспектируйте информацию сс. 122 – 159, обращая внимание на сущностную характеристику ключевых понятий.*

- *Согласны ли вы с мнением Т.В. Адамчук, что «предметом об-разного отображения может стать и сама эмоциональная сфера че-ловека»? (см.: Адамчук Т.В. Природа символа и художественный текст // Традиции и новаторство в гуманитарных исследованиях: Сб. науч. тр. по-свящ. 50-летию ф-та иностр. яз. Мордов. гос. ун-та им. Н. П. Огарева / Ред-кол.: Ю. М. Трофимова (отв. ред.) и др. - Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. - С. 5-7).*

- *Как эту мысль можно подтвердить или опровергнуть на при-мере текста Ф.М. Достоевского «Бесы»? Свои размышления изло-жите в форме сочинения-эссе.*

- *Могут ли такие элементы художественной системы, как ме-тафора, сравнение, пейзаж, художественная деталь, заголовок, лите-ратурный герой, персонаж и др., быть символами в художественном тексте? Свой ответ аргументируйте примерами их прозаических, поэтических, драматургических текстов.*



**Фёдор Миха́йлович До-
стоёвский (30 октября [11
ноября] 1821, Москва, Рос-
сийская империя — 28 ян-
варя [9 февраля] 1881,
Санкт-Петербург, Россий-
ская империя)**

Ф. М. Достоевский – личность неординарная, которая вызывала неоднозначное понимание как его современниками, так и обществом XXI века. Он сам – целый комплекс символов, тайн, загадок. И таким же представляется его творчество – художественные произведения, которые содержат целый ряд смысловых, символических пластов, требующих внимательного прочтения и глубокого погружения в них читателей.

Символ в художественном произведении – это особый образ, обозначенный словом или словосочетанием, в котором воплощено идеальное содержание, изначально ему несвойственное. Поэтому символ представляет собой вторичную номинацию в виде смысловой трансформации первичного значения слова-символа. При этом вторичное, переносное, значение символа осознается читателем не сразу, а постепенно, по мере разворачивания контекста с учетом разнообразных семантических связей этого слова-символа, находящегося в «окружении» контекстных распространителей.

Многоплановым представляется текст романа Ф.М. Достоевского «Бесы», о чем свидетельствуют особенности языковой реализации символического компонента его смысла.

Один из самых распространенных символов в романе – *смех*.

Известно, что смех как психологическое состояние передает радость, веселье. В толковом словаре слово «смех» трактуется следующим образом: «короткие характерные голосовые звуки, выражающие веселье, радость, удовольствие, а также насмешку, злорадство и другие чувства».

В «Бесах» смех передает чаще насмешку и злорадство, нежели радость и удовольствие. Но если бы автор использовал данную категорию только для передачи типичных состояний, говорить о символе было бы здесь неуместно. Например, Петр Степанович Верховенский посредством смеха, насмешек, можно сказать, утверждается как личность. Причем объектом его насмешек, как правило, являются герои положительные, например, губернатор фон Лембке.

Однако важную роль смех выполняет именно тогда, когда герои смеются от ощущения безысходности ситуации, от отчаяния. Для примера обратимся к сцене приезда Николая Ставрогина к своей матери Варваре Петровне. В это время в гостях у Варвары Петровны были ее подруга детства, генеральша Прасковья Ивановна Дроздова, и ее дочь Лиза, любившая Ставрогина. С момента приезда Верховенского Лиза начала смеяться *«сначала тихо, порывисто, но смех разрастался все более и более, громче и явственнее»*. Причем автор акцентирует внимание читателя на том, что *«контраст с ее недавним мрачным видом был чрезвычайный»*. Лиза смеется не столько от веселья или насмехаясь над ростом Маврикия Николаевича (хотя, на первый взгляд, ее состояние можно было бы объяснить именно этой причиной), сколько от осознания своего безвыходного положения, от смущения перед Ставригиным.

Особого внимания заслуживает и структурный аспект данного символа. Смех передается составным глагольным сказуемым принялась смеяться в сочетании с наречиями степени и образа действия сначала тихо, порывисто (т. е. даже с какими-то истерическими нотками), все более и более, громче и явственнее. Такая совокупность наречий помогает создать звуковой рисунок, поэтому достаточно легко представить не только видимую картину, но и ее звуковое оформление. Однако смех, представленный в данном примере, думается, очень напоминает плач, что доказывает мысль об осознанности героиней безысходности своего положения, о трагедии души. Таким образом, если «смех» в данном случае означающее, то означаемым будет «осознание безвыходности ситуации, отчаяние».

Эту мысль подтвердим другим примером. Смех в нем тоже передает состояние отчаяния, но особенность его иная. После посещения своей законной жены, Лебядкиной Марьи Тимофеевны, Ставрогин, разочарованный в себе, услышав, как она *«с визгом и с хохотом, вослед в темноту»* прокричала ему: *«Гришка Отрепьев анафема!»*, испытывает острое желание хохотать. Особого внимания заслуживает звуковое оформление передаваемой сцены. Коннотативный компонент представлен не только языковой единицей с отрицательной

оценочностью «анафема»; сила воздействия на читателя увеличивается также описанием данной картины с использованием имен существительных с семантикой звучания: *с визгом и хохотом*.

Ср.: ... широко шагая по грязи и лужам, не разбирая дороги, ему ужасно хотелось хохотать, громко, бешено; но он почему-то крепился и сдерживал смех.

Состояние Ставрогина сопоставимо только с состоянием душевнобольного человека. Глагол-связка *хотелось* с инфинитивом *хохотать* в совокупности с наречиями *громко, бешено* дают читателю понять, что перед ним человек с «прокинутым» душевным равновесием, разочарованный и раскаявшийся в своих поступках, который не в состоянии что-либо изменить. Мысль эта и заставляет героя так себя вести, она же и приводит его в отчаяние.

Как видно из двух вышеприведенных примеров, означающее «смех» не только указывает на означаемое «веселье, радость»; диапазон его значительно шире.

В романе в оппозитивные отношения с символом «смех» вступает символ «плач». Согласно определению в толковом словаре, *плач* – это «сопровождающиеся слезами жалобные нечленораздельные голосовые звуки, выражающие боль, горе или сильную взволнованности. Плач в тексте романа довольно часто передает состояние ужаса, иногда тоски, а также ощущение полного отчаяния.

Отличительной особенностью является то, что автор не описывает сам процесс плача. Особое внимание он обращает на начальную фазу этого физиологического (и психологического) процесса, ср.: *В лице бедной женщины выразился совершенный ужас; по нем пробежали судороги, она подняла, сотрясая, руки и вдруг заплакала, точь-в-точь как испугавшийся ребенок; еще мгновение, и она бы закричала*.

В данном примере представлено описание процессов, предваряющих состояние плача: сначала описывается ужас, возникший у героини при появлении ее мужа Ставрогина; затем действия, которые характеризуют этот ужас, – в данном контексте они выражены глаголом-сказуемым *подняла* и обособленным обстоятельством, выраженным деепричастием *сотрясая*. И только потом автор «заставляет» героиню заплакать, причем глагол *заплакала* сопровождается наречием *вдруг*, что способствует точной передаче внутреннего состояния героини. Наконец, эти языковые единицы дополняются сравнительным оборотом *как испугавшийся ребенок*, который позволяет охарактеризовать Лебядкину как женщину чистую, наивную, беззащитную, т.е. подобную ребенку.

Как правило, в «Бесах» плачут только самые беззащитные и чистые создания: Марья Лебядкина, Верховенский-старший и Маврикий Николаевич – люди, которые добровольно принимают на себя и разделяют с другими их страдания.

Подобное состояние, но не тождественное описанному (когда



плач символизирует нравственную чистоту, поэтому плакать в романе могут только люди искренние) в характеристике других героев может передаваться только звуковой картиной. Ср: *Но всех более испугалась сама Прасковья Ивановна: она вскрикнула, как могла приподнялась и почти завопила плачевным голосом...*

Плач в данном примере передается качественным прилагательным *плачевным*. Обратим внимание на глаголы, которые передают исключительно звук. Интересна семантика глагола *вопить*, который означает «громкий и протяжный крик, вой». Такой глагол удачен при характеристике крайнего помешательства персонажа. Учитывая и то, что Прасковья Ивановна испугалась без повода, данные действия ее характеризуют довольно полно.

Таким образом, означаемым символа плач в романе «Бесы» является «состояние ужаса, иногда тоски, а также ощущение полного отчаяния, граничащего с помешательством».

Характерно, что эмоция «плач» в романе «Бесы» крайне редко выражена именем существительным, чаще именем прилагательным или глагольными формами.

Как известно, при плаче появляются слезы – «жидкость, выделяемая слезными железами». Слезы выступают в тексте романа как плач с тем же означаемым и означаемым. Ср.: *И вдруг он заплакал, горячими, горячими слезами. Слезы так и хлынули. Он закрыл глаза своим красным фуляром и рыдал, рыдал минут пять, конвульсивно.*

Имя существительное *слезы* сочетается с именем прилагательным *горячие* (горячий – «2. перен. полный силы, чувств, возбуждения, страстный»). Такие слезы могут быть только искренними, характерными для чувствительных людей, которые способны очень тонко переживать. Достоевский пишет: «слезы так и хлынули», т.е. начали

литься с силой, потоком. Описание дополняется дважды употребленным глаголом *рыдал* и наречием *конвульсивно*, т.е. судорожно – так плакать лицемеры не могут.

Несомненно, подобные чувства переживают только положительные герои в состоянии полного отчаяния. Плач и слезы у Достоевского – глубже и чувственнее, чем обычный плач. Плакать могут только те герои, для которых чужды такие чувства, как ненависть и презрение.

Таким образом, *смех* и *плач* – абстрактные имена существительные – выражают символические смыслы, актуализируемые в синтагматическом окружении в основном с качественными именами прилагательными в положительной степени сравнения (*плачевным голосом*; *горячими слезами* и др.) и глаголами (*смех разрастался*).

Данные символы присутствуют в романе, как правило, в диалогической речи. Это объясняется тем, что, передавая психические и физиологические состояния человека, они раскрывают внутренний мир героев, и чаще в диалогах.

Подытоживая, согласимся с мнением С. С. Аверинцева в том, что смысл, просвечивающий сквозь образ, соединяет множество пластов реальностей. Думается, эти пласты реальности образуют объемную фигуру из множества граней, сцепленных между собой подвижными узлами – вторичными номинациями, смыслы которых *переливаются один в другой*, и потому символ открывает читателю *бесконечную смысловую перспективу* [Аверинцев, 2001].

Понимание таких смысловых перспектив и путей их изучения особенно важно будущему филологу в рамках формирования блока языковых, культуроведческих и – в целом – профессиональных компетенций. Поэтому изучение символического компонента смысла языковых единиц, употребленных в художественном тексте, актуально в рамках изучения лингвистических дисциплин «Филологический анализ художественного текста», «Лексическая семантика» и других.

«Означаемое» и «означающее» символа в художественном тексте – опыт герменевтиче- ского и филологического описания

Роман Ф.М. Достоевского «Бесы»

***Рассматривается языковое воплощение символического компонента смысла в художественном произведении. В центре внимания – ряд слов с пространственной семантикой, в лексическом значении которых актуализируется символический компонент. Это лексемы «город», «улица», «площадь», отражающие аспект хронотопа данного романа «Бесы». Использована методика герменевтического анализа текста, семиотической интерпретации символов, элементы философского, лингвокогнитивного и лингвокультурологического описания.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

- **Ознакомьтесь с содержанием материала «Текстовая категория пространство»** (см. Болотнова Н.С. «Филологический анализ текста», Раздел II «Основы теории текста», п.3.5. стр. 178 – 183).

- **Как вы понимаете слова М.М. Бахтина о взаимосвязи времени и пространства в художественном тексте:** «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается временем»? **Аргументируйте свой ответ.**

- **Опишите комплекс языковых средств, репрезентирующих образ пространства в тексте Ф.М. Достоевского «Бесы».**

- **Напишите сочинение-отзыв по хронологической организации текста Ф.М. Достоевского «Бесы». Дайте эстетическую оценку употреблению языковых средств с пространственной характеристикой.**

Понятие «символ» изучается в научных парадигмах различных гуманитарных дисциплин: герменевтики (Г.-Г. Гадамер и другие), философии (А.Ф. Лосев, П.А. Флоренский и другие), семиотики (Ю.М. Лотман, Ю.С. Степанов и другие), культурологии (Э. Кассирер и другие), литературоведения (М.М. Бахтин, С.С. Аверинцев и другие), лингвистики (А.А. Потебня, В.В. Виноградов, Н.Д. Арутюнова и другие). При этом каждой наукой символ толкуется по-своему.

Мы разделяем устоявшуюся в лингвистической науке точку зрения на символ как на комплекс означающего и означаемого, ср.: *«Символ как знак имеет свое означающее и свое означаемое. Означающее символа – конкретный чувственный образ, непосредственно отражающий пространственно-предметную природу экстралингвистической реальности»* [Резчикова, 2004].

Пространственные символы занимают особое место в этом романе писателя. Ф. М. Достоевский – автор метаромана, писатель огромных масштабов. Пространство в его произведениях часто несопоставимо с обычными земными рамками и охватывает чуть ли не всю Вселенную. Причем шкала его описаний начинается с большого пространства и сужается до пределов комнаты, а иногда и до отдельных предметов в этой комнате. К данным выводам можно прийти посредством глубокого изучения смысла романа, символов, представленных в данном тексте, а также лексических единиц, которые вступают в различные системные отношения со словами-символами.

Обратимся к лексеме *город*, которая, по нашему мнению, может быть квалифицирована в романе как символ. Он гораздо меньше, нежели Петербург или Москва. Считается, что прототипом губернского города, в котором происходят действия «Бесов», была Тверь [Сараскина, 1990; 48]. Однако, учитывая топографические описания, представленные в романе, читатель видит, что «сценическая площадка», на которой разворачивается действие романа, занимает гораздо больше места. Так, пространство романа совмещает в себе четыре реальных пейзажа – московский, подмосковный, петербургский и тверской. Это и доказывает, что пространство романа гораздо шире, чем кажется на первый взгляд. С начала прочтения романа город кажется тихим и спокойным, но именно это и должно насторожить читателя. Уместно здесь привести пословицу: «В тихом омуте черти водятся», ведь не зря роман и назван «Бесы».

Обратим внимание на характеристику города, которую дает один из персонажей, ср.: *«Да вы дорогу-то здешнюю знаете ли-с? Ведь тут такие проулки пойдут... я бы мог руководствовать, потому здешний город - это все равно, что черт в корзине нес, да растрес»*.

Город, согласно такому описанию, представляет собой лабиринт, где легко заблудиться. Показательно в приведенной фразе то, что персонаж использует пословицу в описании города. В данном примере нет определенной характеристики города, автор идет гораздо глубже и оставляет вывод за самим читателем. Персонаж говорит о «проулках», т.е. о «переулках, маленьких узких улицах» [Ожегов, Шведова 2002; 626], которых очень много в городе. Наличие таких

переулков позволяет говорить о большом количестве перекрестков. Как известно, перекресток является «знаком выбора, но вместе с тем и опасности» [Багдасарян 2005; 117], а значит, герои постоянно находятся в каком-то запутанном и опасном положении, они всегда ищут истину и редко ее находят. Вот как говорит о городе немец Блюм, ср.: *всякий честный человек, если только есть таковой в этом грубом городе, убежден, что там всегда укрывался источник безверия и социального учения.*

Существительное *город* вступает в семантические отношения с прилагательным *грубый*, причем важно отметить, что последнее используется в первичном значении «недостаточно культурный, неделикатный, нечуткий, нетонкий» [Ожегов, Шведова, 2002; 146]. Согласно этому определению, сочетание *грубый город* можно противопоставить сочетанию *честный человек*, таким образом можно говорить о контекстуальных антонимах, которые автор использует для более полного, емкого и точного описания города.

Характеристика города дополняется еще одной единицей: Блюм о наличии честного человека в таком городе говорит в условном наклонении (союз *если* с частицей *только*, которая привносит усиительную оценку).

Иными словами, говоря о городе, герой сомневается, что в нем есть хорошие люди.

В следующем примере, описывающем город, присутствует явная авторская ирония, доходящая до сарказма. Поэтому общая картина города представляется далеко не лестной, ср.:

Город, говорят, не стоит без семи праведников... семи, кажется, не помню положенного числа. Не знаю, сколько из этих семи... несомненных праведников нашего города... имели честь посетить ваш бал, но, несмотря на их присутствие, я начинаю чувствовать себя небезопасным.

Кроме того, город *говорит, кричит, хмурится, смеется*. Достоевский прибегает к приему олицетворения, что позволяет воспринимать город как нечто живое, беспокойное и способное каждую минуту придавить живущих в нем людей своей мощью.

Город – «символ цивилизованного мира» [Багдасарян, 2005; 117], город же в «Бесах» символизирует не столько цивилизованный мир, сколько мир маргинальный, фантазмагорический, мир, из которого герои хотят выбраться, но успехи их оборачиваются полным фиаско. (По тексту 13 персонажей умирают насильственной смертью: одни заканчивают жизнь самоубийством, других убивают). Таким образом, означаемым (по терминологии Ф. де Соссюра) в данном примере будет лексема «город», означающим – семема «искаженный мир».

Знаком пространственной ориентации в городе являются улицы. *Улицы* – главные городские артерии. В «Бесах» улица является не просто пространственным ориентиром, это тоже символ, который несет в себе определенную смысловую нагрузку. Улица в романе символизирует безысходность, крайнюю степень отчаяния, это и является означаемым в данном слове.

Неотъемлемым атрибутом описания улицы в романе «Бесы» являются лексемы *ночь*, *дождь* или *туман*. Герои очень редко появляются на улицах днем, и лишь затем, чтобы кого-нибудь встретить. Встречи очень часто являются неожиданными и несут в себе какой-либо фатальный исход. На улицу достаточно часто кого-то выгоняют, и именно на улице свершаются публичные дела, что опять же позволяет говорить о расширении пространства в романе. Показателен в

данном случае следующий пример, ср.: *Утро было сырое, стоял туман. Прохожих в такой глухой улице не встретилось. Она все бежала, задыхаясь, по холодной и топкой грязи и, наконец, начала стучаться в дома <...> Поражены были ужасом, что она, по ее словам, всего только сутки родивши, бежит в такой одежде и в такой холод по улицам, с едва прикрытым младенцем в руках.*

Марья Шатова, узнав о смерти Кириллова и испытав шок от



увиденного, выбежала на улицу. Улица предстает перед читателем глухой, недружелюбной. Общую картину позволяют представить и поступки героини: ее беспорядочное перемещение по улице. Динамика разворачивающегося действия передается глаголом *бежала* и деэпричастием *задыхаясь*. Особое внимание обратим на сочетание *липкой* и *топкой грязи*. Согласно словарным данным, прилагательные *липкая* и *топкая* выражают смыслы «легко прилипающее» [Ожегов,

Шведова, 2002; 327], «вязкое, или болотистое», [Ожегов, Шведова, 2002; 803], характерные для описания трясины.

Такое сочетание семантических синонимов (*липкая, топкая, прилипающая, вязкая, болотистая*) говорит о том, что героиня не просто бежит, а вязнет в грязи, тонет в ней.

Подобные примеры встречаются достаточно часто в тексте, ср.: *Он прошел всю Божьявненскую улицу; наконец пошло под гору, ноги ехали в грязи, и вдруг открылось широкое, туманное, как бы пустейшее пространство – река. Дома обратились в лачужки, улица пропадала во множестве беспорядочных закоулков.*

Особенностью данного примера, в отличие от предыдущего, является то, что картина представлена статично. Об этом свидетельствуют *цветовые оттенки*, скрыто представленные в приведенном фрагменте. Описанные события происходят ночью, и, следовательно, здесь превалирует черный тон. Река описана как «туманное, как бы пустейшее пространство». Данное сочетание прилагательных придает картине происходящего серый цвет.

В совокупности серый и черный тона, сливаясь, образуют, своего рода, цвет грязи. Это характеризует и внутреннее состояние героя. Кроме того, автор дает читателю своеобразную «ремарку»: «ноги ехали в грязи», – что говорит о нравственной шаткости героя.

Таким образом, улица в романе — это место, где герои оказываются в трудные моменты своей жизни, как правило, в одиночку, когда в них происходит внутренняя борьба, и от исхода решения, к которому они придут, зависит их дальнейшая судьба.

Наиболее узкой по пространственному признаку является *площадь*. Как известно, площадь символизирует «общественный аспект городской семиосферы» [Багдасарян, 2005; 117]. Такой же символический смысл несет в себе и образ площади в романе, ср.: *При входе на нашу огромную рыночную площадь находится ветхая церковь Рождества Богородицы, составляющая замечательную древность в нашем городе.*

Такое территориальное «соседство» площади и церкви на ней говорит о том, что все, посещающие церковь, не могут туда пройти, минуя площадь, а значит, здесь всегда много людей. Однако на площади почти всегда «*толпа молчалива и лица важно-угрюмые*». Автор умышленно использует слово *толпа*, которое употреблено в значении «безлика́я масса людей в ее противопоставлении выдающимся личностям» [Ожегов, Шведова, 2002; 801]. Такой прием используется для того, чтобы более отчетливо провести контрастную линию между людьми влиятельными и людьми низкого социального положения. Этот же принцип работает и тогда, когда главные герои начинают

говорить или совершать какие-либо действия, – толпа в это время *молчалива*. Автор дает возможность высказаться простому люду в редких случаях, а даже если и дает, то главные герои не скрывают своего пренебрежения: *а ведь это не все ли равно, что вся площадь кричит?* Лексема «*площадь*» в данном контексте выступает метонимическим выражением понятия «толпа». Именно толпа является площадью. Подобное сопоставление позволяет отнести такие единицы, как *площадь* и *толпа*, к контекстуальным синонимам.

Языковые единицы с пространственной семантикой в романе Ф. М. Достоевского «Бесы», которые квалифицируются как символы, реализуют сложный комплекс отношений между означаемым и означающим. С помощью семантического варьирования лексем *город, улица, площадь* Ф. М. Достоевский интерпретирует многообразную палитру смысла своего произведения, достигаемую реализацией различного рода системными отношениями между языковыми единицами (синонимическими, антонимическими и др.), а также метонимическими связями.

По мысли Л. В. Карасева: «...романы Достоевского – это вымысел, однако перед истинным читателем они раскрываются как отражение высшей реальности, а система символов в них становится своеобразным откровением» [Карасев, 1997].

В целом ценность всего творчества великого русского писателя заключается не только в особенностях структуры или языка его романов – произведения Ф. М. Достоевского отмечены глубоким психологизмом и гуманизмом, достигаемыми в том числе через реализацию символического компонента смысла языковых единиц.

Таким образом, символ – одна из главных составляющих языка художественного произведения, это «разновидность словесного знака, важнейшим свойством которого является образность, основанная на диффузности означаемого, поддерживаемой контекстом» [Комиссарова, 2011; 9].

Семантико-символический образ «малого» пространства в художественном тексте

Роман Ф.М. Достоевского «Бесы»

***Рассматриваются пространственные символы, вербализованные в языковых единицах романа Ф.М. Достоевского «Бесы». В работе применяются следующие методы и приемы: компонентного анализа, дистрибутивного анализа, контекстного анализа, сравнительно-сопоставительного анализа, метод анализа словарных дефиниций. Частично используются элементы лингвокультурологического анализа текстов с его интерпретационным приемом.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

- *Ознакомьтесь с теорией вопроса «Семантическое пространство текста и его анализ» (см.: Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ текста. Глава 2.) Кратко законспектируйте эти сведения.*

- *Какие различные варианты интерпретации видов информации в тексте представляет И.Р. Гальперин в своей работе «Текст как объект лингвистического исследования»? Охарактеризуйте их.*

- *Какие другие типы информации выделяются лингвистами при рассмотрении информативно-смыслового уровня текста? (см. п. 4.2 «О соотношении понятий "содержание" - "информация" - "семантика" - "смысл"» в работе Н.С. Болотновой «Филологический анализ текста» сс. 343 - 350).*

- *Напишите развернутый ответ-рассуждение по вопросу о том, как соотносятся понятия «информация» и «семантика» текста?*

В данном материале представлены размышления, посвященные изучению символического компонента смысла художественного произведения. Описываемый в данной работе материал актуален в свете современных научных и методических идей когнитивного направления в рамках антропоцентрической парадигмы изучения языка, а символ рассматривается как знак вторичной моделирующей системы, проявляющий себя в литературном тексте как вербально выраженная единица [Романовская, 2009].

Возрастающий сегодня интерес к изучению символа в лингвокультурологии обусловлен несколькими факторами:

1) символ является знаком той или иной культуры и вносит в семантику текста ту систему мышления и те смыслы, которые отражают данную культуру;

2) символ рассматривается как интуитивное выявление контекста из определенного текста (дискурса): научного, религиозного, эстетического и т.д. Этим объясняется сосуществование определенного количества смыслов в ментальности, в языке, число которых может быть потенциально бесконечным;

3) семантическая структура символа обладает мощным потенциалом и является источником как отдельных тропов, так и целого символического сюжета и др.

Символы становятся объектом специального лингвистического анализа, а именно в художественном тексте, ср.: *«Более того, есть ряд слов, которые при описании их в художественном тексте требуют раскрытия их символической природы»* [Хомутникова, 2015].

Символ в нашем представлении – это *«вербально выраженная единица, имеющая особую семантику: это образное понятие, выраженное языковым знаком»* [Романовская, 2009].

В таком понимании символа мы солидарны с А.А. Романовской, разрабатывающей исследование текста на основании темного анализа, при котором статус семантических компонентов определяется посредством референции знака к тексту.

Пространственные символы в метаромане Ф. М. Достоевского «Бесы» занимают особое место. Пространство, представленное в произведении, часто несопоставимо с обычными земными рамками и охватывает чуть ли не всю Вселенную. Причем шкала описаний начинается с большого пространства и сужается до пределов малого пространства, а иногда и более. Об этом свидетельствует анализ лексических единиц, являющихся вербализованным воплощением символа, которые реализуют его многомерность.

Лексико-семантическое представление лексем-символов «жилого» пространства

В романе «малое» пространство, сопряженное с основным жизненным циклом героя, представлено тематической группой «наименования жилья». Это две единицы-символы: *дом, комната*. Жилое помещение, в котором живут герои романа, прежде всего, указывает на их социальный статус. Кроме этого, жилье – это еще место покоя и своеобразная «проекция» мира, представляемого самим персонажем, а также отражение самоощущения себя в этом мире.

Обе лексемы – *дом* и *комната* – реализуют бинарную оппозицию, основанную на явлении гиперо-гипонимии: *дом* – большой

пространственный объект, включающий в себя меньший по размерам объект – комнату (квартиру).

Рассмотрим лексему-символ *дом*.

Согласно «Словарю символов» дом символизирует «*центр мира, убежища Великой Матери, замкнутость и защиту...*», это уменьшенная модель вселенной, символизирующая пространство, где человек находится в безопасности.

Толковые словари русского языка отражают лексему *дом*, семантическая структура которой представлена рядом лексико-семантических вариантов, из которых назовем два, актуализируемых в целом ряде контекстов романа:

1. *Жилое здание, а также люди, живущие в нем. 2. Квартира, а также семья, люди, живущие вместе, их хозяйство;*

2. *Жилое помещение, квартира; жилье. 3. Семья, люди, живущие вместе одним хозяйством.*

Означающее «дом» актуализирует текстовое означаемое «одомашненное пространство».

В представлении Достоевского пространство, называемое лексемой «дом», — это не просто помещение, в котором живут герои; за очертаниями предмета материального мира «дом» угадывается живая душа, полная таинственной жизни: в прямом смысле (персонаж романа) и в переносном смысле (дом как сегмент пульсирующей вселенной, со своими жизненными циклами, устоями, законами, напоминающими жизнь пчелиного семейства). Дом – это символ, в котором отражено таинство РОДА (рождения, взросления, становления, увядания и умирания членов этого рода). Примечательно, что еще в античные времена символ понимался как тайный знак, условный знак, значение которого было понятно только посвященным. Возможно, таким пониманием обусловлено известное в русском языке выражение «Чужая семья – потемки».

Обратимся к следующему контексту романа:

Ср.: *Дом <...> стоял в пустынном закоулке между заборами, за которыми тянулись огороды, буквально на самом краю города. Это был совсем уединенный небольшой деревянный домик, только что отстроенный и еще не обшитый тесом. В одном из окошек ставни были нарочно не заперты и на подоконнике стояла свеча...*

Данная фраза, состоящая всего из одного сложноподчиненного предложения и следующих за ним двух простых, дает довольно полную характеристику жилища Лебядкиных. Дом находится в пустынном закоулке, т.е. «безлюдном, необитаемом», на самом краю города,

и, следовательно, жильцы его одинокие (прилагательное *уединенный*) люди.

Таким образом, употребляя в предложении лишь одно прилагательное, автор дает характеристику самим персонажам.

Ряд прилагательных и причастий характеризуют, непосредственно, сам дом: *небольшой, деревянный, только что отстроенный, не обшитый тесом*. Однако описание дома дает основание для понимания того, что жильцы его не только одинокие, но и небогатые люди (*небольшой домик, не обшитый тесом*). Обратим внимание на размеры жилья – прилагательное *небольшой* и значение «маленький», реализуемое уменьшительным суффиксом *-ик-* в существительном *домик*. Это же значение реализуется в существительном *окошек*.

С точки зрения фоносемантики важной представляется звуковая редупликация сочетания звуков «не» (*небольшой, не обшитый*). Представляется, что автор сознательно дает понять читателю, что герои обделены в жизни. Вместе с тем через описание деталей дома («...ставни были нарочно не заперты...») автор скрыто подчеркивает такое качество его хозяев, как гостеприимство.



Наречие *нарочно* символизирует сознательную открытость миру персонажей, снятые покровы с окон (ставни) являются символом гостеприимства или ожидания кого-либо путника с дороги. Именно второй смысл данного символа, думается, уместнее, потому что Лебядкин, ожидая Ставрогина, не только открыл ставни, но и зажег свечу – своеобразный условный знак. В данном случае символ свечи в романе тоже занимает значительное место, он может рассматриваться как пространственный символ, поскольку зажженная свеча визуальнo расширяет границы помещения за счет отраженного света.

Обратим внимание на пространственные координаты-символы в анализируемой фразе: *закоулок, заборы, огороды, край города*. Это существительные в форме множественного числа (*заборы, огороды*). Территория, называемая приведенными существительными, строго

ограничивается пространственными предлогами (*в, между, за, на*). И в центре этой замкнутой со всех сторон территории стоит дом – в закоулке.

По данным толковых словарей: **закоулок** –
небольшой, глухой переулок;
небольшой темный, глухой переулок;
темный, тесный или кривой переулок, иногда глухой;
угол, уголок, куда можно завернуть.

Из данных значений выделим «глухой», «темный», «тесный». Понятно, что домик был «зажат» заборами (находился *между* заборами), ему было тесно в этом пространстве, а за заборами *тянулись* огороды (глагол *тянулись* расширяет рамки пространства, но это расширение находится уже за пределами жилья Лебядкиных).

Важно, что автор употребил глагол с семантикой протяженности, длительности (*тянулись*), и это очень важная скрытая характеристика образов романа: вся фраза отражает взгляд на этот дом извне (как будто читатель смотрит со стороны на это жилье Лебядкиных), и только глагол *тянулись* переводит фокус внимания с позиции наблюдателя на фокус внимания самих жильцов этого дома. Это они, живя уединенно, ощущают себя «на краю земли». Но на этот «край земли» может прийти путник (вспомним Ставрогина) – значение «угол, уголок, куда можно завернуть» в Словаре Даля.

Следующим пространственным символом является **комната**. В описании комнат автор очень часто использует подробную детализацию: каждый предмет здесь характеризует самого персонажа. При это показательным является то, что Достоевский помещает своих героев в крайне тесные помещения.

В следующем контексте описывается жилье Лебядкина: *Ср.: Комната была крошечная, низенькая; мебель самая необходимая, стулья и диван деревянные, тоже совсем новой поделки, без обивки и без подушек, два липовые столика, один у дивана, а другой в углу, накрытый скатертью, чем-то весь заставленный и прикрытый сверху чистойшею салфеткой.*

Описание начинается с качественных прилагательных, наличие уменьшительно-ласкательного суффикса *-еньк-* в прилагательном *низенькая* подчеркивает и без того небольшие масштабы помещения. Данная характеристика комнаты напрямую соотносится с персонажем Лебядкиным: он ограниченный, несчастный пьяница, по чину капитан, крайне бедный, живущий в нищете на деньги Ставрогина.

Пространственные символы часто сопоставимы с внутренней борьбой персонажей, это касается и символа комнаты. Как мы отметили, означаемое в символах «дом», «комната» – «домашнее

пространство», а значит, герои защищены только на своем пространстве. Чужое жилище настроено злобно против неожиданных гостей. Так случается с Верховенским в комнате Кириллова: Ср.: *Стоял среди комнаты и думал, - проходило, как вихрь, в уме Петра Степановича. – К тому же темная, страшная комната...<...> Он вздрогнул. Комната была непроходная, глухая и убежать было некуда.*

Характеризуя комнату, автор использует ряд прилагательных: *темная, страшная, непроходная, глухая*. Данные единицы можно отнести к семантическим синонимам. Обращает на себя внимание и их употребление. Они используются попарно: в первом случае - прилагательные качественные (*темная, страшная*), во втором – относительные (*непроходная, глухая*). Наличие таких прилагательных в контексте создает особенно страшную картину. И если для Верховенского комната настроена враждебно, то для самого Кириллова, хозяина комнаты, она представляет собой тупик, прежде всего, во всех его жизненных убеждениях.

Таким образом, если комната – это защищенное пространство, а улица наоборот, - пространство, которое пугает героев, заставляет их мучиться, между ними должна быть грань, которая разделяла бы два полярных символа. В романе таким символом выступает **порог**.

Согласно словарю С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, означаемым данной лексической единицы является «*поперечный брус, закрывающий проем между дверью и полом*», в тексте романа символ **порог** означает «место перехода из защищенного пространства в незащищенное».

Вот почему герои думают стоя на пороге и долго не пересекают пространство помещения (к примеру, поведение Федьки Каторжного): Ср.: *Он чего-то не понимал; его, очевидно, сейчас привел Кириллов, и к нему-то обращался его вопросительный взгляд; стоял он на пороге, но переходить в комнату не хотел.*

В манере поведения персонажа отражается явное недоверие ко всем присутствующим, что можно аргументировать цепочкой глагольных номинаций, употребленных в тексте: *не понимал, стоял на пороге, переходить не хотел*.

При описании действий персонажей, связанных с порогом, в тексте довольно часто используются фразеологические обороты: Ср.: *Впредь не переступайте через порог моего дома*», - говорит Варвара Петровна провинившемуся Степану Трофимовичу Верховенскому.

Данный оборот используется с целью дать понять Верховенскому, что он нежеланный гость в Скворешниках.

Показательно, что в ряде контекстов романа лексема-символ *порог* вступает в синтагматическую связь только с прилагательным *высокий*: Ср.: *Только что я занес ногу за высокий **порог** калитки, вдруг чья-то сильная рука схватила меня за грудь.*

В обыденном понимании порог в помещении (тем более в жилом доме) не может быть высоким, иначе об него будут спотыкаться. А Достоевский Ф. М. использует именно это сочетание – *высокий порог*. Такая синтагматика характеризует порог не только как часть дверного проема, но и как грань, переступив которую герой понимает, что обратного пути нет. Поэтому порог всегда высокий, переступая его, герои замечают: пройти, не заметив, означает оступиться. Этот же символ характерен для произведений русского народного творчества (особенно часто используется в сказках).

В романе каждая деталь дома или комнаты наделяется своим символическим значением. Так, *окна* уподобляются глазам (в образном значении). Означаемым данного символа, согласно толковому словарю С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, является «*отверстие в стене для света и воздуха*. Интересен факт, что в славянской культурной традиции войти (проникнуть) в дом через окно, т.е. совершить пространственное перемещение извне вовнутрь, считалось дурным знаком. Некоторые подобные понятия сохранились до сегодняшнего дня. Например, влетевшая в окно птица может предвещать пожар, болезнь или даже смерть кого-нибудь из домашних. В «Бесах» через окно входит только Федька Каторжный - картежник и убийца.

Выйти через окно (противоположное пространственное перемещение: изнутри наружу) считалось дурным тоном. В романе представлены эпизоды, когда героев буквально вышвыривают в окно. Так, Ставрогин, видя, как унижают Лебядкину, «*схватил одного чиновника за шиворот и спустил из второго этажа в **окно***». Обращает на себя внимание глагол *спустить*, употребленный в переносном значении и относящийся к разговорному стилю.

Автор, используя данный глагол в приведенном контексте, придает картине происходящего особый колорит: он не только описывает действия Ставрогина, но и характеризует его психологическое состояние. Об особенностях внутреннего мира персонажа говорит и следующий контекст, ср.: «...он [Верховенский] вошел к себе и в хлопотливом раздумье <...> остановился усталый, неподвижно перед раскрытым **окном**, приглядываясь к легким, как пух, белым облачкам, скользившим вокруг ясного месяца...».

В приведенной фразе внутренний мир героя раскрывает не столько лексема *окно*, сколько все единицы, употребленные с данной

лексемой в совокупности, например: употребление сказуемого с обстоятельством образа действия: *вошел в хлопотливом раздумье, неподвижно остановился* (употребляется с отглагольным прилагательным *усталый*) – все это свидетельствует о тяжелом моральном состоянии Верховенского. Завершает описание увиденное за окном: «легкие, как пух, белые» облака. Показательно, что в данном контексте автор снова погружает читателя в два видения: точку зрения наблюдателя (описываются действия (движения) героя: *в хлопотливом раздумье <...> остановился усталый, неподвижно ..., приглядываясь*) и точку зрения самого Верховенского (*легкие, как пух, белые облачка, скользившие вокруг ясного месяца*). Снова представлены разные пространственные ориентиры: Верховенский «вошел к себе» (т.е. вовнутрь помещения), с одной стороны, но смотрит он в окно (т.е. изнутри помещения за его пределы), с другой стороны; при этом важно, что окно раскрыто (символ устремления за пределы...). Заметим, что отмеченный факт (взгляд на небо в самые тяжелые моменты жизни) характерен для многих персонажей русской (и не только русской) литературы (например, Катерина в драме А.Н. Островского «Гроза» и ее монолог «...Почему люди не летают как птицы...?»).

Пространственный ориентир «окно» в романе представлен и в другом символическом ключе: ожидать кого-либо под окнами на улице – это символ нищенствования.

В данном аспекте автор представляет поступки того же Степана Трофимовича Верховенского, который после скандалов с Варварой Петровной стоял иногда у нее под окнами. Именно так он просил у нее своего рода подаяния, милосердия.

Возвращаясь к мысли об уподоблении окна глазам, можно аргументировать ее этимологически: слово *окно* и *око* исторически восходят к одному корню. Уместно здесь упомянуть и о наличии в русском фольклоре поговорки «береги, как зеницу ока».

Еще один пространственный символ в романе – *символ «лестница»*, «маркирующий идею двойственности человеческой судьбы, в которой взлеты и падения, восхождения и нисхождения постоянно соседствуют и переплетаются, составляя сущность жизни, определяя ее направление и содержание» [Карасев, 1997; 46].

Многие сцены романа «Бесы» происходят на лестнице. С лестницы доносятся звуки. Герои то стремительно вбегают на лестницу (именно вбегают в большинстве своем), то спускаются вниз.

Эта деталь пространства дома всегда связана с какими-либо взлетами и падениями (последнее – в прямом и переносном смыслах) персонажей. В.Э. Багдасарян справедливо замечает, что «образ лестницы

несет ряд символических ассоциаций. В первую очередь, взбираться по лестнице – значит совершать усилия, вести внутреннюю борьбу» [Карасев, 1997].

Обратим внимание на эпизод гибели одного из главных героев романа - Николая Ставрогина. Как известно, Ставрогин оканчивает жизнь самоубийством в светелке, куда невозможно было попасть, не минуя *«деревянной, длинной, очень узенькой и ужасно крутой лестницы»*. Он поднимается по этой лестнице, и это позволяет читателю понять, что герой пытается вознестись, стать лучше, это свидетельствует о некоем душевном стремлении его. Однако самоубийство – один из страшных грехов, и поэтому вознесение, очищение невозможно. Обратим внимание: лексема «лестница» представлена в сочетании с рядом прилагательных, употребленных не только самостоятельно (*длинная*), но и в сочетании с наречиями меры и степени (*очень узенькая, ужасно крутая*). Это значит, что восхождение по лестнице для героя тяжело и физически, и морально.

Подъем и спуск героев по лестнице можно рассматривать как жизненный цикл, который является своеобразным психологическим камертоном, поскольку отражает их нравственные колебания в сторону добра или в сторону зла. Путь персонажей по лестнице становится дорогой «вверх» или «вниз»: возрождением или гибелью (причем не всегда только моральной).

Все вышеприведенные соображения подтверждают идею, что лексема-символ *лестница* в романе «Бесы» используется как «символ связи между верхом и низом, между небом и землей, олицетворение постепенного подъема вверх» [Карасев, 1997; 267] или стремительного падения вниз. Максимально сужается жилое пространство в романе с помощью символа «*угол*». В углу сидят все «запутавшиеся» герои: Ставрогин, Шатов, Верховенский-старший, Кириллов, Лебядкина и некоторые другие. Автор-хроникер так рассказывает о Шатове, ср.: *«Обыкновенно случалось прежде, всегда, когда я заходил к нему, что он нахмуренно садился в угол, сердито отвечал и только после долгого времени совершенно оживлялся и начинал говорить с удовольствием»*.

Шатов не просто садился в угол; автор использует глагол в сочетании с наречием *нахмуренно*, давая явную ссылку на внутреннее состояние героя. Интересна здесь этимологическая связь слов *угол*, *узкий* и *ужас*. Если обратить внимание на синтагматическую связь прилагательных с пространственными символами, можно прийти к выводу, что практически все в романе *узкое*: улица, лестница и др. «Слово *угол* также входит в этимологическую связь с единицами *узкий* и *ужас*.

Все они восходят к индоевропейскому корню, который отразился в единице *amhas*, обозначающей остаток хаотической *узости*, тупика, отсутствия благ и в структуре макрокосма и в душе человека» [Багдасарян, 2005; 100-101].

Интересно и пространственное перемещение героев по комнате. Автор романа очень часто прибегает к устойчивому обороту *ходить из угла в угол*, что свидетельствует о крайней степени психологического переживания, ср.: «Он [Шатов] почти ничего не сказал и стал ходить *взад и вперед, из угла в угол*, по своей каморке больше обыкновенного топая сапогами».

Кроме визуальной картины, в приведенном контексте создается и звуковой фон, он привносится звучанием выражения *топая сапогами*. Таким образом, внутреннее переживание героя соотносится с его внешними действиями, и потому картина происходящего видится читателю как крайне напряженная. В приведенной фразе пространство физическое сужается собственно до пространства личности героя (*стал ходить взад и вперед*), т.е. развитие как таковое замыкается в «линейном формате».



Дальнейший вектор исследования в перспективе может быть осуществлен на материале микромира жилого помещения (мелкие детали быта, интерьера комнаты и под.). В целом на базе уже изученных и возможных перспектив изучения пространственных символов, отраженных в данном романе, вероятно построение лингвокогнитивной модели, семантику которой «следует рассматривать в системе «язык-речь»» [Якушевич, 2014].

Таким образом, подытоживая рассмотрение семантико-символического образа «малое» пространство в произведении «Бесы», мы отмечаем «сужение» романного пространства через такую последовательность пространственных номинаций: *дом – комната – порог – окно – лестница – угол*.

Каждая из лексем («означающее»), вербализующих данное пространственное понятие, имеет словарное «означаемое» и текстовое «означаемое». Нередко они совпадают, однако в большинстве случаев контекстного употребления в романе приобретают дополнительные ассоциации, в совокупности позволяющие рассматривать данные языковые единицы в качестве символов. Обращение к энциклопедиям и словарям (в том числе к словарям символов и толковым словарям русского языка) позволило выявить с помощью метода компо-



нентного анализа лексической единицы, а также с применением некоторых приемов лингвокультурологического анализа некоторые семантико-символические особенности каждого из символов.

Любой объект символизации в художественном произведении наделяется автором рядом специфических признаков, в совокупности образующих структуру символов. Эти признаки актуализируются в контексте через многочисленные парадигматические и синтагматические, прямые и опосредованные связи слова-символа.

Идиостиль Ф.М. Достоевского – писателя-философа, писателя-психолога – отмечен специфическим представлением пространственного сегмента хронотопа романа. Значительную роль в этом играют глубинные смыслы проанализированных лексем-символов, называющих предметы вещного мира и вместе с тем формирующих образы персонажей-людей.

Для их характеристики

1) часто используются качественные имена прилагательные, нередко в сравнительной степени и достаточно часто в превосходной; в положительной степени имена прилагательные встречаются крайне редко;

2) как правило, в предложении одна лексема-символ синтагматически определяется целым рядом имен прилагательных, в

исключительных случаях автор использует всего одну атрибутивную единицу без расширения описательным контекстом;

3) синтаксический анализ позволяет говорить о показательной частотности употребления пространственных символов в сложных конструкциях;

4) пространственные символы отмечены чаще всего в синтаксических конструкциях, представляющих обособленные обстоятельства, выраженные деепричастными оборотами.

Нельзя не согласиться с мнением Л.В. Карасева, что «романы Достоевского - это вымысел, однако перед истинным читателем они раскрываются как отражение высшей реальности, а система символов в них становится своеобразным откровением» [Багдасарян, 2005]. Варьируя семантику лексем-символов, автор интерпретирует многообразную палитру смысла своего произведения.

2.2. Актуальные подходы к пониманию текста

Естественным элементом современных лингвистических исследований выступает анализ языковой личности не только как типологической характеристики языковой компетенции человека, но с учетом разнообразных аспектов языкового и деятельностного феноменов человека в свете достижений антропологической лингвистики, когнитивной лингвистики, лингвокультурологии, психолингвистики, этнолингвистики и др.

Исследование языковой личности реализуется в рамках формального и содержательного моделирования, а при работе с текстами художественными может быть реализовано как один из вариантов контекстологического анализа, предметом которого является *анализ языковой личности персонажа художественного произведения*, представляющая собой языковую личность, помещенную в художественный контекст. Такая личность воспринимается как реальная в силу ее социокультурной и когнитивно-психологической

детерминированности, вымышленность такой личности осознается в связи с ограниченностью ее дискурса, содержащего только такие проявления ее сущности, которые отобраны автором для воплощения художественного замысла.

В связи с этим, подходить к анализу языковой личности персонажа художественного произведения нужно с позиций функционально-структурной специфики языковой личности вообще и учитывать, что человек может реализовать себя как личность только в социуме, в процессе социализации индивид обретает свою человеческую сущность, в том числе и язык общества, в объеме, необходимом в данный момент жизни и развития для равноправного с другими людьми участия в производстве материальных и духовных, в том числе и языковых ценностей [Тимофеев, 1971; 25].

Общая тенденция гуманизации научного знания, «очеловечивания» науки (Караулов Ю.Н.) заставляет учёных более пристальное внимание уделять изучению языка в связи с человеческой деятельностью; учитывая человеческий фактор в языке, рассматривать человека в языке и язык в человеке.

На процесс и результат речевого взаимодействия влияет совокупность факторов, значимость и степень отражения которых целиком и полностью зависит от того социума, к которому принадлежит индивид.

К числу таких коммуникативно значимых признаков можно отнести следующее:

- национальную принадлежность;
- социально-культурный статус (социальная принадлежность, профессия, занимаемая должность, культурные нормы и обычаи, уровень образования, место жительства, семейное положение);
- биолого-физиологические данные (пол, возраст, состояние здоровья, наличие или отсутствие физических недостатков);
- психологический тип (темперамент, интроверт или экстраверт, ориентация, элементы патологии);
- устойчивые вкусы, пристрастия и привычки; внешний вид (одежда, манера и т.д.);
- текущее психологическое состояние (настроение, текущие знания, цели и интересы);
- степень знакомства коммуникантов;
- языковую компетенцию, т.е. знание некоторого языкового кода, с помощью которого они обмениваются информацией (В.В. Богданов).

Индивид получает понятие о социальных институтах, морали, нравственности и этических нормах в процессе овладения языком; знания о социальном порядке позволяют ему выработать систему личностных установок, которые составляют прагматический уровень языковой личности, но также связаны с когнитивным уровнем языковой личности, на котором происходит осознание условий удовлетворения собственных потребностей, предлагаемых окружающим его миром.

Интерпретация речевого поведения как существенной части социального взаимодействия, модель которого вписана в язык, не может обойтись без учета социальных условий общения, то есть внешних обстоятельств, в которых функционирует и развивается язык, и анализа социальных ролей, которые языковая личность, занимая определенную социальную позицию в обществе, играет в каждом коммуникативном акте.

В языке обязательно есть обозначения, которые маркируют определенные социальные роли, представляющие собой наборы ожидаемых норм или образцов поведения. Существенным компонентом любой социальной роли является выполнение человеком обязанностей, предписываемых данной ролью, то, что в той или иной конкретной ситуации требуется от индивида, и в конечном итоге отражается в его речевом поведении.

Определенным образом отбирая и организуя языковые средства, личность удовлетворяет свои коммуникативные потребности в той или иной сфере внеязыковой действительности. В результате формируется относительно устойчивая для данного языкового сообщества традиция, которая позволяет соотносить сферы человеческой деятельности со специфическими языковыми кодами.



Языковая компетенция индивида включает в себя не только умение использовать эти коды - разные подязыки, представляющие собой целостные системы коммуникации, и свободно переключаться с одного на другой в процессе речевого взаимодействия с учетом социальной сферы и принятых в ней правил и норм, но и навык их использования в соответствии с изменением ситуации, цели или участника

коммуникации социолекта, который проявляется в речи в виде особенностей ударения, интонирования, подбора слов, словосочетаний, синтаксических конструкций и т.п..

Таким образом, языковая личность, обладающая многоуровневой и многокомпонентной структурой, проявляет себя в речевой деятельности в виде парадигмы речевых личностей; позиции личности в коммуникации, а её роли обуславливают отбор языкового материала и выбор стратегий и тактик общения.

Анализ языковой личности персонажа художественного произведения как личности реально существующей и в определенном смысле абстрагированной от личности авторской, должен учитывать то, что такая языковая личность в большей мере является отражением стереотипности мышления автора, выступающего в качестве типического представителя эпохи (национально-культурной традиции, литературного направления), памятником которой является анализируемый текст.

С другой стороны, языковая личность персонажа на этапе замысла произведения оказывается соотносимой с понятием *художественного типа* или даже характера, специфику которого составляет намеченная автором мотивационно-деятельностная схема, и только на этапе завершённого художественного произведения может быть рассмотрена как реальная языковая личность, существующая как бы независимо от автора. Такой подход к пониманию языковой личности персонажа художественного произведения позволяет на разных этапах анализа исследовать специфику замысла автора и результата, представленного в конечном тексте.

Структура языковой личности литературного персонажа базируется на структуре типизированной языковой личности и представляет собой отражение знаний и представлений автора о проявлении типической языковой личности с набором соответствующих характеристик (возраст, пол, внешность, воспитание и др.), пропущенных чрез замысел.

В следующей таблице предлагаем дихотомию черт типической и конкретной языковых личностей художественного персонажа как художественных образов.

Языковые и неязыковые черты образа художественного произведения с точки зрения его анализа как языковой личности	
Типическая языковая личность художественного персонажа	Конкретная языковая личность художественного персонажа
• абстрактность	• конкретность

• стереотипность в использовании языковых средств, составляющих специфику стиля данного автора • преобладание художественной образности в характеристике образа • стандартизованность и предсказуемость, связанная со стереотипностью поведенческих реакций и ситуаций • схематичность образа • однозначная оценочность • целостность образа • логичность образа	• набор специфических опознаваемых языковых единиц, составляющих специфику стиля данного персонажа • преобладание разговорной образности в характеристике образа • нестандартность и своеобразие поведенческих реакций, связанное с особой интерпретацией автором стереотипных ситуаций • мозаичность образа • неоднозначная оценочность • расчлененность образа • противоречивость образа
--	--

Совокупность типовых характеристик любого художественно вымышленного объекта (так как действующим лицом художественного произведения может быть не только лицо одушевленное), осознаваемая как базовая, инвариантная, тем не менее, может вступать в конфликт с набором тех уникальных черт личности, которые определяют её поведение в моделируемой автором реальности, пропущенное через призму концепции писателя. Другими словами, многослойность структуры конкретного художественного образа не может не отражаться на структуре языковой личности литературного персонажа, анализ которой благодаря этому оказывается глубже и многоплановее, чем образ реальной языковой личности.

Такая многоплановость, в большей степени чем для реальной языковой личности, искажает образ конкретной личности литературного персонажа, в силу того, что если при интерпретации реальной языковой личности на стадию восприятия реципиентом её текстов влияет только стереотипные представления самого интерпретатора, то при анализе языковой личности литературного персонажа искажения проявляются уже на уровне создания автором такой личности, который в процессе творчества исходит из своих стереотипных представлений, обусловленных совокупностью социокультурных и психоэмоциональных факторов. Затем искажения имеют место на уровне интерпретации исследователем, который опирается уже на свои стереотипные представления.

Описание языковой личности художественного персонажа должно предполагать следующие шаги.

На первом этапе необходима тщательная проработка исследовательского материала по вопросам творчества автора, где благодаря

использованию описательного, дистрибутивного, стилистического, количественного, концептуального методов анализа, методов языковой и речевой дистрибуции, языкового и внеязыкового соотнесения, из текстового массива вычленяется экстралингвистическая информация о когнитивных, мировоззренческих и личностных характеристиках писателя, в совокупности формирующая феномен менталитета и идиостиля языковой личности автора литературно-художественного произведения.

С помощью литературоведческих методов изучения художественного произведения как социально-исторического и национально-культурного продукта, с учетом интертекстуального сопоставления, позволяющего рассматривать язык автора и произведения как часть литературного языка в синхронии и диахронии, а стилистические особенности произведения как отражение исторических тенденций эпохи; а также с помощью лингвистических методов интерпретации художественного произведения удастся отметить особенности картины мира автора произведения, в котором функционирует ана-



лизируемая языковая личность, вычленить основные смыслы всего творчества данного автора. Это тем более необходимо, потому что зачастую непонимание обусловленности поступков персонажа концепцией произведения и всего творчества писателя, осо-

бенностями его картины мира, отраженными в идиолекте, связано именно с недостаточными знаниями жизни и творчества автора анализируемого произведения.

Анализ художественного текста не ограничивается пониманием идеи и общего содержания текста или анализа изобразительных и выразительных средств, с помощью которых создаётся эта смысловая информация, поэтому обозначим методику комплексного лингвотекстологического анализа, включающего и образную систему художественного произведения, как путь от предварительного, общего выявления основного пафоса, темы, проблематики и жанровой специфики произведения к анализу отдельных компонентов его художественной системы, образов, элементов речи с последующим

возвращением к характеристике идеи, но уже обогащённой конкретным анализом компонентов художественной системы.

Анализ отдельных компонентов структуры, отдельных элементов речи, создающих художественные образы, анализ ключевых, наиболее значимых для раскрытия идейного содержания произведения художественных образов можно рассматривать как начальный, предварительный этап анализа конкретного художественного образа того или иного художественного произведения исследуемого автора.

Следующая ступень анализа предполагает описание дискурса как процесса речевой деятельности, в котором представлен весь набор субъективных, социокультурных, национально специфичных, в том числе прецедентных и стереотипных, смыслов выбранного персонажа с учетом методики изучения языковой личности, разработанной Ю.Н. Карауловым.

Для этого необходимо отобрать и систематизировать все тексты, входящие в дискурс данного художественного персонажа; ограничить круг других языковых личностей, с которыми исследуемая личность вступает в коммуникативное взаимодействие в качестве члена некоторых социальных групп, а также национально-лингвокультурного сообщества; определить жанровое разнообразие его речевой деятельности.

Специфика представления языковой личности в художественном тексте, а именно то, что для речевой характеристики персонажа автор отбирает наиболее характерные элементы языка личности, в которых наиболее ярко отражаются нетипические особенности личности, позволяет условно присоединять к совокупности всех речепорождений исследуемой языковой личности смыслы, содержащиеся в любых упоминаниях о ней автора и других действующих лиц.

Такой максимально широкий подход к анализу дискурса языковой личности позволяет рассматривать особенности анализируемого художественного образа как языковой личности с учетом типических закономерностей, лежащих в основе образа, и факторов, влияющих на выбор общей стратегии поведения анализируемой языковой личности, которые обуславливают направление развития образа в контексте сюжетной и концептуальной схем замысла автора.

После определения объёма дискурса персонажа художественного произведения закономерен *переход к анализу уровней языковой личности*.

В рамках исследования вербально-семантического уровня, в частности, возможно традиционное описание максимального количества формальных средств выражения значений заменить подробным

анализом совокупности тех формальных средств, частотность употребления которых (как высокая, так и минимальная) является указанием на особую значимость выражаемых ими значений.

Такой подход предполагает расширение описываемых значений, охватывает интеллектуальную сферу анализируемой личности, и позволяет структурировать более или менее упорядоченную и систематизированную картину мира, отражающую иерархию ценностей данной языковой личности.

Отметив особенности лексической сочетаемости и закономерности строения системы языка анализируемой языковой личности, необходимо, исходя из подтверждаемого статистикой перечня характерных языковых черт, выявить закономерности формирования дискурса как специфической формы включения личности в этнокультурный континуум, для чего описать наиболее значимые экстралингвистические, паралингвистические и собственно лингвистические компоненты коммуникации.

При моделировании тезауруса языковой личности появляется возможность путем совмещения сюжетной схемы произведения и частотных, повторяющихся лексем дискурса, паравербальных экспликатов, элементов невербального поведения языковой личности выделить индивидуальное, присущее только данной языковой личности наполнение традиционной образной структуры и охарактеризовать частотные вербальные и невербальные доминанты без отрыва от повествования.

Наряду с анализом лингвистики текста, необходимо исследовать комплекс прагматических компонентов высказываний, рассмотреть речевые интенции, диктуемые глобальными коммуникативными намерениями, что обеспечивает в анализе языковой личности закономерный и обусловленный переход от оценок ее речевой деятельности к осмыслению действительности, в которой существует такая личность.

Важным представляется выявление особенностей функционирования анализируемой языковой личности как представителя национального языкового типа с опорой на результаты исследований национальной основы лексико-грамматического фонда языковой личности, что послужит основой для описания специфики вариативной части картины мира языковой личности в сопоставлении с национальной составляющей в структуре этой языковой личности как инвариантной части.

Реконструируя индивидуальную картину мира личности, и соотнося её индивидуальное ассоциативно-семантическое поле с

коллективным, важно подвергнуть анализу совокупность концептов словарного запаса анализируемой личности, которая образует её концептосферу.

Обращение в процессе анализа языковой личности к достижениям антропоцентрической лингвистики, стилистики, психолингвистики, социолингвистики, когнитивной лингвистики, лингвопрагматики, неориторики, лингвокультурологии способствует более глубокому проникновению в замысел автора и позволяет заменить детализированное описание всей совокупности языковых и неязыковых черт анализируемой языковой личности описанием черт, определяющих оригинальность данной личности в контексте авторского задания.

Опыт анализа языковой личности художественного персонажа

Роман «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского

***Представлен комплексный анализ языковой личности Смердякова, описаны его языковая, речевая и коммуникативная компетенции (с учетом вербального и невербального компонентов).**

Предтекстовый дидактический комплекс:

- *Составьте краткий конспект разделов «Понятие языковой личности в трудах В.В. Виноградова», «Языковая личность и национальный характер», «Лингводидактическое представление языковой личности и ее структура», «Художественный образ и языковая личность» по книге автора Караулова Ю.Н. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е. М.: Издательство ЛКИ, 2010. 264 с. (стр. 27-68)*

- *Ознакомьтесь с материалами по вопросу анализа персонажа как текстовой языковой личности по книге Чуриловой Л.Н. «Языковая личность» в художественном тексте: монография / Л.Н. Чурилова. 7-е изд., стер. Москва : ФЛИНТА, 2017 . 239 с. (стр. 9-18)*

• **Рекомендуемые материалы по роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»:**

• Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / Под. ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. 835 с. URL: https://fedordostoevsky.ru/pdf/karamazov_2007.pdf

• Ветловская В.Е. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН – СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2007. 638 с., илл.

В основе художественного образа лежит духовный облик конкретной личности, мир ценностей, идеалов, выражающихся в чертах характера и стереотипах поведения, методе мышления, социально-жизненных целях и путях их достижения. Однако, духовная жизнь опредмечивается не только в производственно-материальной деятельности человека, поэтому, с точки зрения анализа личности, представленной в виде персонажа художественного произведения, важным остается рассмотрение ее речевого поведения как вербализованного проявления внутренней сущности изображаемой личности.

Виды речевой деятельности - *говорение, слушание чтение, письмо* - определяются по двум основаниям: форме общения (устной, непосредственной или письменной, опосредованной) и по характеру направленности речевого действия: *от мысли к слову или от слова к мысли*, что отметил еще В. фон Гумбольдт. В зависимости от основания их определения виды речевой деятельности попарно объединяются следующим образом: в зависимости от формы общения: *говорение – слушание, письмо – чтение*; в зависимости от характера самого действия, то есть приема или выдачи сообщения: *говорение – письмо, слушание – чтение*; по характеру роли, которую в процессе общения выполняют виды речевой деятельности они дифференцируются на инициальные (*говорение и письмо*) и реактивные (*слушание и чтение*), при этом последние рассматриваются как условие эффективности первых.

Чтение и письмо, реализующие письменное общение, представляют собой более сложные виды речевой деятельности, так как требуют специального целенаправленного обучения для овладения ими. Несмотря на то, что *письмо и чтение*, как правило, в очень незначительной степени бывают представлены в качестве конкретных речевых действий героев художественных произведений, из всей совокупности видов речевой деятельности, входящих в структуру языковой

личности, для анализа мы выбрали именно *эти виды речевой деятельности*, так как, используя это ограничение для диагностики состояния языковой развитости конкретного индивидуума, можно получить сведения о глубине и точности отражения действительности в его картине мира, которую составляют понятия, идеи, концепты, отражающую его иерархию ценностей.

Давая описание некоторых наиболее ярких и важных для понимания развития образа Смердякова эпизодов его детства, автор упоминает: *«Григорий выучил его грамоте и, когда минуло ему лет двенадцать, начал учить священной истории»*. Из чего можно сделать вывод о том, что Смердяков умел читать и писать, а тот факт, что научил его грамоте слуга Григорий, человек мрачный, глупый, упрямый резонер; человек твердый и неуклонный, упорно и прямолинейно идущий к своей точке, если эта точка по каким-нибудь причинам (часто удивительно нелогическим) становилась пред ним как непреложная истина, говорит об уровне и качестве его умений.

Другой интересующий нас вид речевой деятельности чтение Смердяков не жаловал. Об успехах его как читателя автор рассказывает на первых страницах нашего знакомства с этим героем: *«Но раз, когда мальчику было уже лет пятнадцать, заметил Федор Павлович, что тот бродит около шкафа с книгами и сквозь стекло читает их названия. /.../ Он тотчас же передал ключ от шкафа Смердякову: «Ну и читай, будешь библиотекарем, чем по двору шляться, садись да читай. Вот прочти эту», - и Федор Павлович вынул ему «Вечера на хуторе близ Диканьки»*.

Малый прочел, но остался недоволен, ни разу не усмехнулся, напротив кончил нахмурившись.

- Что ж? Не смешно? – спросил Федор Павлович.

Смердяков молчал.

- Отвечай, дурак.

- Про неправду все написано, - ухмыляясь, прошамкал Смердяков.

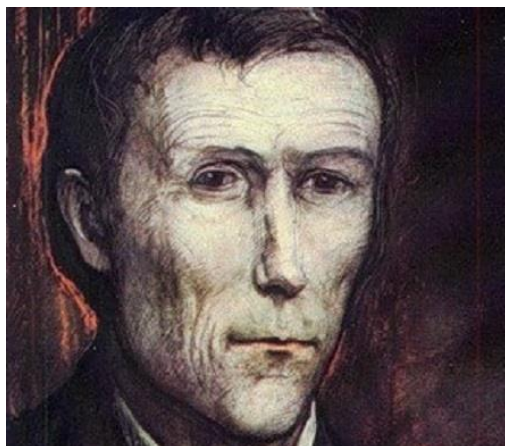
- Ну и убирайся к черту, лакейская ты душа. Стой, вот тебе «Всеобщая история» Смараглова, тут уж всё правда, читай.

Но Смердяков не прочел и десяти страниц из Смараглова, показалось скучно. Так и закрылся опять шкаф с книгами».

Концепт книга входит в ассоциативное поле чтения и является символическим знаком этого речевого действия. В тексте романа книга, попадая в поле художественного представления образа Смердякова, оказывается концептуально значимым элементом в характеристике интеллектуальной сферы этой личности.

Кроме того, семантические трансформации лексических единиц семантической группы «чтение» происходят при заметном организующем воздействии субъективизированного тезауруса Смердякова.

Данный тезис может быть доказан в процессе анализа другого упоминания книги в тексте дискурса Смердякова (в последнем свидании с Иваном).



Нам известно название книги - «Святого отца нашего Исаака Сирина слова», но мы не знаем, читал ли ее Смердяков.

В этом эпизоде наиболее значимым оказывается само наличие этой книги у Смердякова накануне самоубийства как важной детали для понимания его последнего поступка. Кроме того, символическим является и то, как эта

книга используется Смердяковым: *...отыскивая чем бы накрыть деньги (украденные три тысячи), чтобы та (Марья Кондратьевна) не увидела их, вынул было сперва платок, но так как тот опять оказался совсем засморканным, то взял со стола ту единственную лежавшую на нем толстую желтую книгу, которую заметил, войдя, Иван, и придавил ею деньги.*

Эта книга уже упоминалась в романе в связи с характеристикой Григория: *«...добыл откуда-то список слов и проповедей «богоносного отца нашего Исаака Сирина, читал его упорно и многолетно, почти ровно ничего не понимал в нем, но за это-то, может быть, наиболее ценил и любил эту книгу».* А появилась она у Григория после случая «появления на свет его шестипалого младенца и смерти его», которые «совпали как раз с другим весьма странным, неожиданным и оригинальным случаем, оставившим на душе его, как однажды он сам впоследствии выразился, «печать» - рождением Смердякова. В эпизоде последнего свидания Ивана со Смердяковым метафорическое значение детали книга расширяется до символического благодаря акцентированию автором внимания на названии этой книги. Противопоставляя бережное, почти священное отношение Григория к этой книге, к ритуалу её чтения, небрежному жесту Смердякова, Ф.М. Достоевский с помощью приема контраста показывает, что попытка обращения к вере, обусловленная желанием Смердякова прикрыть своё злодеяние, успокоить совесть, изначально была обречена на провал.

Деталь *книга* рассматривается нами как один из элементов круговой композиции дискурса Смердякова – его первое и последнее появления в романе сопровождаются упоминанием *книги Исаака Сирина*. Другой важной деталью рамочной композиции представления образа Смердякова в романе, связанной с анализируемыми нами видами речевой деятельности, считаем характеристики появления на свет Смердякова (оно названо рассказчиком *«весьма странным, неожиданным и оригинальным случаем»* и его смерти – неожиданной, странной, потому как ни прокурор, ни защитник в своих рассуждениях о причинах самоубийства Смердякова не были убедительны (прокурор говорил о *«припадке болезненной меланхолии от своей падучей и от всей этой разразившейся катастрофы»*, а защитник об отчаянии), и, в своем роде, оригинальной (вспомним о характеристике, которую прокурор дал посмертной записке Смердякова: *«...оставил записку, писанную своеобразным слогом»*).

Его предсмертная записка *«истребляю себя своей волей и охотой, чтобы никого не винить»* является единственным примером письменного творчества Смердякова в романе. Весьма условно к письменной речи Смердякова можно отнести также его упражнения во французском языке. Впервые мы об этом узнаем со слов врача Герценштубе Ивану во фрагменте первого свидания Ивана со Смердяковым после убийства: *«А вы знаете, чем он теперь особенно занимается? – спросил он Ивана Федоровича, - французские вокабулы наизусть учит; у него под подушкой тетрадка лежит и французские слова русскими буквами кем-то записаны, хе-хе-хе!»*.

Еще одно упоминание о таком виде речевой деятельности Смердякова как *письмо* есть в эпизоде второго свидания: *«...Сам он сидел за столом на лавке и, смотря в тетрадь, что-то чертил пером. Пузырек с чернилами находился подле, равно как и чугунный низенький подсвечник со стеариновой, впрочем, свечкою. /.../ На носу его были очки, которых Иван Федорович не видывал у него прежде»*. *«- Что это ты французские вокабулы учишь? – кивнул Иван на тетрадку, лежащую на столе. – А почему бы мне их не учить-с, чтобы тем образованию моему способствовать, думая, что и самому мне, когда в тех счастливых местах Европы, может, придется быть»*. К сожалению, в данном случае можно говорить не о письменном речепорождении, а только о способности и умении письменного речепроизводства.

Своеобразный слог письменной речи Смердякова соответствует своеобразию его устной речи. Сложноподчиненная конструкции с отношениями цели (в русском языке в придаточных цели ограничен выбор наклонения: разрешено только сослагательное) весьма характерна

для устной речи Смердякова (например, потому что если вы действительно, как сам вижу не понимали ничего доселева и не притворялись предомной, чтоб явную вину свою на меня же в глаза свалить; А почему же бы мне их не учить-с, чтобы тем образованию моему способствовать; Оно пусть ложесна, но я бы дозволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить вовсе-с).

Из-за наличия подчинения структура предложения асимметрична: один из компонентов, называемый главным предложением *Истребляю себя своей волей и охотой*, обладает полным набором признаков, свойственных независимому простому предложению, а другой компонент, называемый придаточным предложением *чтобы никого не винить*, части этих признаков лишен.

В первую очередь, ограничения касаются выражения в придаточном предложении прагматических предикативных категорий, привязывающих содержание высказывания к моменту речи, к коммуникативным целям говорящего и его субъективным оценкам. Эта придаточная часть (*чтобы никого не винить*), представляет собой инфинитивное предложение с глаголом сильного управления с незамещенной синтаксической позицией дополнения *винить* (в чем?), семантика которой раскрыта в главной части предложения: *винить в моей смерти*. Структурно предложение с такой семантикой должно иметь следующий вид: *Истребляю себя своей волей и охотой, потому прошу никого в этом не винить*, где главная часть предложения, содержащая основную мысль о самоубийстве, связана с придаточной причинно-следственными отношениями. Однако факт использования сослагательного наклонения во второй части высказывания на самом деле объясняет не цель описанного в главной части поступка, а цель написания этой части высказывания, так как болезненное стремление Смердякова все обязательно объяснять, подсказывая способ понимания слушателю (в данном случае читателю), боязнь быть недопонятым или понятым превратно проявляется и в письменной речи.

Своеобразие этой записки, отмеченное прокурором, не столько в замысловатости ее синтаксического построения, сколько в стилистическом и семантическом значении использованной Смердяковым лексики: *истребляю* себя (см. Словарь русского языка С.И. Ожегова: **истребить** – уничтожить, погубить), не *убиваю*, так часто употребляемое в романе и в разговорах с Иваном, обезличившееся слово, а именно *истребляю*; словосочетания *своей волей*, которое воспринимается в контексте всего творчества Достоевского как *своеволие*: Смердяков, убив Федора Павловича, совершил акт *своеволия*, потому что *все позволено*. Смердяков убивает себя, *истребляет*, губя свою душу (по русской

православной традиции самоубийство – тяжкий грех) и *уничтожая* теорию Ивана.

Интересны также временные характеристики этого высказывания: главная часть представлена в настоящем времени, а зависимая имеет вневременное значение *‘никогда’* или значение будущего времени: *‘после того, как я себя истребил’*.

Это письменное сообщение, сформировано общим миром чувства-мысли адресанта и адресата, одинаковой эпистемической и аксиологической модальностью, актуальностью изложенных в нем обстоятельств, поэтому содержание записки кратко, развернутое размышление заменяется парой слов, играющих роль намека. Адресат должен догадываться о коммуникативной цели адресанта, а ситуативная обусловленность делает возможным свободное выражение мысли и одновременно недоговоренность.

В записке есть самопроверка адресанта способа своего выражения, хода мыслей – это письменное сообщение, по-видимому, представляет собой не спонтанный поток чувства-мысли, а обработанный вариант, в котором смягчена неожиданность появления содержательных элементов высказывания.

Особенность адресата данного письменного сообщения в том, что это не конкретный человек или определенная группа людей, объединенная схожестью критерия социального или родственными отношениями и др. Этот адресат – любой человек, который намеренно или случайно узнает об обстоятельствах самоубийства Смердякова и в то же время каждый из тех, с кем был знаком Смердяков и именно эпистемическое знание заставляет Смердякова дописать *чтобы никого не винить*.

Таким образом, набор языковых умений (готовностей), составляющий структуру языковой личности, может быть рассмотрен как лингвистический коррелят черт духовного облика целостной личности, отражающий в специфической, языковой форме ее социальные, этические, психологические, эстетические составляющие.

Включая в ткань повествования сведения о таких видах речевой деятельности своего персонажа как *чтение* и *письмо*, автор помогает читателю получить более полное представление о Смердякове, а использование детали «книга» является приемом, позволяющим наполнить простые, на первый взгляд, описания (внешнего вида или интерьера, др.) глубоким символическим смыслом.

Считая основными единицами общения высказывание, порождаемое коммуникативной ситуацией и дискурс, как феномен не только лингвистический, но и лингвокогнитивный, крайне важно

рассматривать все проявления человека говорящего в их взаимодействии и взаимообусловленности.

Мы осознаем личность адресанта не только как личность языковую, подвергая тщательному анализу всю совокупность языковых единиц, использованных автором для речевой характеристики героя, обращая внимание на особенности использования некоторых из этих языковых единиц в речевой деятельности.

Не менее важным компонентом для понимания образа героя является рассмотрение его как личности коммуникативной, важен анализ точки зрения, предпочтений, оценки, эмоций говорящего по отношению к адресату, то есть анализ всего комплекса прагматических компонентов. Важны не только функциональные характеристики лексем той или иной тематической группы, но и контексты их употреблений, дополнительные внепонятийные смыслы, их парадигматические связи.

Языковая личность Смердякова предстает на страницах романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» как феномен русской культуры, отразивший сильное влияние прагматических установок, вызванных его социальной ролью.

Из многообразия ролей, доминирующей в дискурсе Смердякова выступает роль лакея, (*«...Вы убили, вы главный убийца и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил»* [ч. 4, кн. 11 Брат Иван Федорович, гл.VIII Третье, и последнее, свидание со Смердяковым]), определившая и лингвистические корреляты его коммуникативной деятельности. Они эксплицированы такими наиболее типичными вербальными формами, как «словоерс», лексема *самый* (*самое даже малое время, самым малым наказанием, самый обыкновенный весьма-с, самое малое даже зерно, с самых даже высоких лиц до самого последнего мужика, с самого сиздетства, мужицкие самые чувства, и др.*), а также невербальными знаками, указывающими на внутреннее устройство, форму, стилистику и результаты ведения диалогов, такими как жесты, позы, мимика, манеры и другие.

Именно невербальные элементы, осознанно и неосознанно используемые Смердяковым в коммуникации, и рассматриваются в данной статье. Условно можно разделить всю совокупность фрагментов романа, в которых речь идет о Смердякове, на следующие части:

1. Авторская характеристика еще не появившегося перед читателями персонажа (ч. 1, кн. 3 «Сладострастники», гл.VI «Смердяков»).

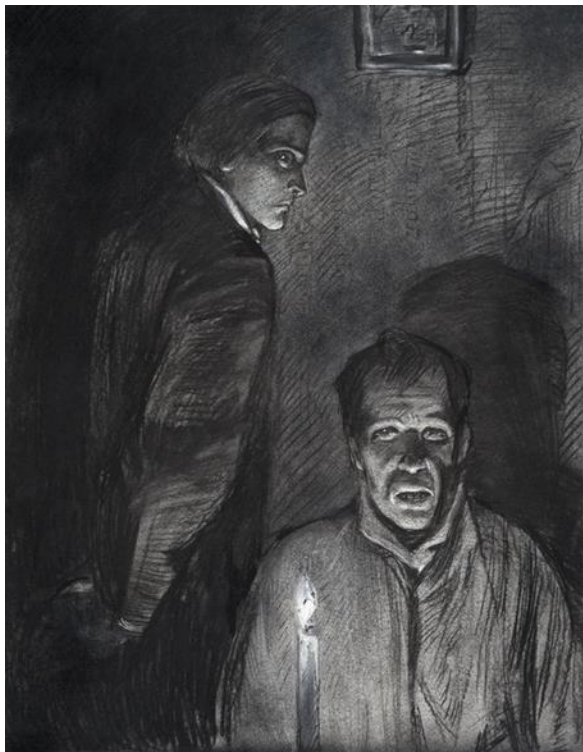
2. Первый «ораторский» опыт Смердякова (ч. 1, кн.3 «Сладострастники», гл.VII «Контроверза»).

3. Беседа с Марьей Кондратьевной (ч. 2, кн.5 «PRO i CONTRA», гл. «Смердяков с гитарой»). Разговор с Алешей (ч. 2, кн.5 PRO i CONTRA, гл. «Смердяков с гитарой»).

4. Описание общения с Дмитрием (ч.1, кн.2 «Неуместное собрание», гл.VI «Зачем живет такой человек», ч. 2, кн.5 «PRO i CONTRA», гл.I «Исповедь горячего сердца». «Вверх пятами», гл.II «Смердяков с гитарой», кн.5 «PRO i CONTRA», гл. VI «Пока еще очень неясная», VII).

5. Общение с Иваном (до убийства Федора Павловича ч. 2, кн.5 «PRO i CONTRA», гл.VI «Пока еще очень неясная», VII «С умным человеком и поговорить любопытно») и свидания с Иваном после убийства ч.4, кн.11 «Брат Иван Федорович», гл.VI «Первое свидание со Смердяковым», гл.VII «Второй визит к Смердякову», гл.VIII «Третье, и последнее, свидание со Смердяковым»).

Такое деление во многом обусловлено авторской расстановкой этих фрагментов, что способствует решению нашей задачи – показать девиантное коммуникативное поведение Смердякова.



Каждый человек живет в мире коммуникативных социальных взаимодействий с другими людьми, и в каждом виде контакта человек стремится выработать заранее или выстроить по ходу общения свою линию поведения, общую стратегию и конкретные тактики вербальных и невербальных актов, с помощью которых человек выражает свою позицию, мнения, чувства или отношения и дает оценку обсуждаемой ситуации.

Описывая коммуникативное поведение

Смердякова еще до представления на суд читателя его первого коммуникативного взаимодействия с другими героями (ч. 1, кн.3

«Сладострастники», чл. VII «Контроверза» «...валаамова ослица заговорила»), Достоевский и в авторской характеристике, и в характеристике, даваемой Смердякову другими героями романа, выделяет его молчаливость, нелюдимость, называя причиной этого надменность его характера. Вот перечень тех мимических жестов, которые внесены автором в характеристику Смердякова: *все также был нелюдим и ни в чем обществе не ощущал ни малейшей надобности, молчал, молча и с неудовольствием воротился (из театра), усмехнувшись, насмешливо глядел, ухмыляясь, нахмурившись, бледнел от досады.*

Необходимо вспомнить и его особое отношение к своей внешности, одежде: *«Очень тщательно вычищал сам щеткой свое платье неизменно по два раза в день, а сапоги свои опойковые, щегольские, ужасно любил чистить особенною английскою ваксою так, чтобы они сверкали как зеркало».* Таким образом, Смердяков сознательно вырабатывал линию поведения человека солидного, серьезного, самоуверенного и самодостаточного.

Второй условный фрагмент также характеризует Смердякова как человека сдержанного в своих эмоциях.

Ремарки автора характеризуют интонацию Смердякова, но, думается, что лексемы *солидно (заметил), ровно и степенно, хотя и вежливо, но с настойчивым и твердым достоинством, пренебрежительно* не могут не сочетать в себе помимо интонирования собственно жестовые характеристики, включающие и манеру поведения (*солидно, ровно и степенно, с достоинством*) и мимические проявления (*пренебрежительно*), а кроме того, позволяют с большой долей вероятности предполагать, что Смердяков просто не производил никаких других (кроме указанных автором) жестовых движений. Ограничивая подвижность рук, ног, туловища, головы, и таким образом добиваясь чисто внешней степенности, солидности, Смердяков пытается убедить окружающих в том, что и внутреннее содержание его также глубоко и весомо. Надо сказать, ему это вполне удастся. Федор Павлович полностью убежден в его честности, так как доверяет ему «знаки», Дмитрий делает его своим «поверенным», да и Иван в начале их знакомства не прочь побеседовать с ним.

Третий условный фрагмент, содержащий описание разговора Смердякова и Марьи Кондратьевны (соседки), невольно подслушанный Алешей, можно оценивать только с точки зрения его вербальной составляющей, так как, переданный опосредованно через восприятие Алеши, он не содержит жестовых элементов. С другой стороны, этот фрагмент дает нам возможность увидеть Смердякова как бы со стороны (Алеша не сразу узнает участников разговора), а характеристика

«лакейский тенор и выверт песни лакейский», данная Смердякову в форме несобственно-прямой речи, может быть рассмотрена как объективная.

Четвертый фрагмент лишь схематически может быть отделен от третьего. В третьем эпизоде участвуют три коммуниканта (один скрытый), тот же состав участников и в четвертом фрагменте (все трое проявлены). Деление обусловлено разной коммуникативной направленностью и, соответственно, разными стратегиями и тактиками. Интонирование речи, переданное автором особенностями синтаксического построения реплик Смердякова, а также глаголами речи (*начал вновь, как бы надумался вдруг, проговорил ему вслед*) указывает, прежде всего, на желание Смердякова разыграть перед Алешей роль невинного и запуганного; с другой стороны, то обстоятельство, что в этой сцене есть третий участник – дама, в ролевых отношениях с которой Смердяков выступает как главное лицо, не позволяет Смердякову в полной мере вжиться в роль подневольного.

Эта сложная ситуация, когда в одном коммуникативном акте Смердякову необходимо разыграть две взаимоисключающие роли, обуславливает стратегию вызывающе холодного и слегка пренебрежительного поведения Смердякова по отношению к Алеше, об этом же говорит скупость его жестикуляции.

Верно оценивая различия уровня интеллекта Марьи Кондратьевны и Алеши, Смердяков находит единственно возможное решение этой непростой ситуации: поведением и манерой говорения (*тихо, раздельно и пренебрежительно, медленно и невозмутимо вскинул на него (Алешу) глазами*) продолжая стратегию важного лица, Смердяков вкладывает в свои слова, особенности интонирования информацию, которую должен воспринять только Алеша (*повтор семы «страх два раза грозили мне даже смертью, боюсь я их очень, и кабы не боялся еще пуще того, ... ни за что убьют, не выдавайте-с, лексема «братец» сидят с братцем Иваном Федоровичем, использование формы третьего лица множественного числа они при указании на господ, четкая фактологичность чем свет сегодня послали меня к ним на квартиру ихнюю Озерную улицу, без письма-с..., а было уж восемь часов., Иван Федорович домой обедать не приходили, а Федор Павлович отобедали час тому назад одни и теперь почивать легли, цитация «Был, говорят, да весь вышел», - этими самыми словами их (Мити) хозяева сообщили», элементы предположения тут точно у них за хвост какой-с, ободный-с, теперь же, может быть, они эту самую минуту в трактире сидят...*)

Пятый условный фрагмент, строго говоря, вообще не содержит элементов непосредственной коммуникации Дмитрия и Смердякова,

но он интересен нам замечаниями Дмитрия о его отношениях со Смердяковым (*простите великодушно, что заставил вас ждать. Но слуга Смердяков, посланный батюшкою, на настойчивый мой вопрос о времени ответил мне два раза самым решительным тоном, что назначено в час. Алеша: - Один Смердяков знает? Митя: - Он один. Он мне знать даст, коли та к старику пойдет. Алеша: - Это он тебе про пакет сказал? Митя: - Он. Величайший секрет...*), и его отношению к Смердякову, и, наоборот, замечаниями Смердякова об отношениях с Дмитрием (*.. но они и здесь меня бесчеловечно стеснили беспрестанным спросом про барина..., боюсь я их очень-с..., не выдавайте-с..., я с самого начала все молчал-с, возражать не смея, а они мне сами определили своим слугой Личардой верным прин них состоять, от этого самого страху-с, убьет как муху-с, ...чтобы видели (Дмитрий) по крайности мое раболепие и тем самым удостоверились, что их не обманываю, а всячески им доношу*).

Такие высказывания, возникающие в разных местах повествования, создают у читателя впечатление о существовании совершенно особенных отношений между Смердяковым и Митей, разница же в интерпретации этих отношений, не позволяющая адекватно воспринимать противоречащие друг другу высказывания, выступает авторским намеком на наличие элементов игры со стороны одного из коммуникантов.

Любопытны жестовые движения, которые автор подробно описывает в нашем шестом фрагменте. Именно теперь появляется такая деталь, как *«вечно прищуренный его левый глазок»* (мимика), которая не раз еще будет упоминаться в повествовании; более разнообразным становится и *«язык»* взгляда (*жеманно опустил глаза, вскинув глазками, продолжал глядеть с тем же спокойствием, пристально следя, в пристальном, так и впившемся взгляде, пристально, пристально продолжал смотреть прямо в глаза*); наряду с традиционными для Смердякова усмешкой (*усмехаясь, усмехнулся*), автор уделяет внимание в этом фрагменте улыбке Смердякова (*фамильярно улыбнулся, продолжая глядеть с тем же спокойствием и тою же улыбочкой*); а помимо описания самой информативной части лица - и всему лицу (голове) в целом (*поднял голову, все лицо его выразило чрезвычайное внимание и ожидание, но уже робкое и подобострастное*), общей моторике тела (*встал (когда Иван подошел), стоял против него (а Иван сидел), вытянулся прямой, стоял перед ним и как бы ждал, вздрогнул и отдернулся всем телом назад, судорожно приготовившись вовремя отпрыгнуть назад, подскочил*).

Особо отметим знаковый для этого фрагмента жест *стоял, закинув руки за спину* – закрытая поза уверенного в себе человека, чувствующего превосходство над другими, но такой же жест может говорить

о том, что человек расстроен и пытается скрыть свою нервозность и взять себя в руки, в любом случае этот жест - некоторый симптом напряжения - можно рассматривать как явление сверхкомпенсации, то есть стремление побороть чувство неполноценности, обрести внутреннюю уверенность, преодолеть зажатость.

Такая поза, фиксирующая только положение тела, очень выразительна, по ней можно судить о внутреннем состоянии человека: если человек говорит то, что думает, его тело посылает однозначные сигналы. В таких случаях тело, как правило, держится прямо, без особых изгибов, и условно может быть графически выражено прямой линией, соединяющей голову со ступнями. Когда же соответствие между мыслями и словами нарушается, тело начинает посылать двойные сигналы, и линия, повторяющая контур тела, становится ломаной. Именно в таком ключе нужно рассматривать жестикуляцию Смердякова в этом фрагменте ... ногой (*выставив правую ножку вперед и поигрывая носочком лакированной ботинки; приставил правую ножку к левой, вытянулся прямой; игравший опять носочком правой ноги*).

Нельзя не обратить внимания на уменьшительные суффиксы в жестовых номинациях (*глазки, улыбочка, ножка, носочек*). Сопоставляя экспрессию, выраженную с помощью этих суффиксов, семантику лексемы *жеманно*, эмоционально-оценочное значение ремарок автора *Смердяков точно поймал мгновение; с последним словом вздохнул*, можно утверждать, что в данном фрагменте мы имеем дело с примером девиантного коммуникативного поведения. Притворные движения отражаются в его позах и мимике: демонстрируется усиленное движение ногами, импульсивные дергания корпусом, головой; либо, наоборот, как мы отметили выше, жестикуляция намеренно ограничивается. Такое отклоняющееся от нормы поведение Смердякова воспринимается его коммуникантами как адекватное, так как им сложно обнаружить притворство.

Шестой фрагмент также может быть поделен на две части: коммуникация «до и после убийства», кроме того, коммуникация «после убийства» также членится по числу визитов Ивана к Смердякову. Однако нашей задачей выступает стремление указать на то, как изменилось невербальное поведение Смердякова после убийства.

Начнем с взгляда. Если до убийства преобладающей характеристикой взгляда была лексема *пристально* с семой «внимательно, стараясь угадать скрытый смысл», то уже во втором свидании (в первом характеристики взгляда почти не упоминаются, *и глядел уже как бы не так любопытно, только на минутку закрыв глазки*) взгляд Смердякова становится решительно злобным, неприветливым и даже надменным,

глаза злобно сверкнули, левый глазок замигал, дерзко уставился, все тем же наглым взглядом продолжал осматривать, почти с наслаждением смотрел (издеваясь), по-прежнему все тихо смотря на Ивана, но вдруг ...отвернул от него лицо, оборотя лицо к Ивану, уставился на него с каким-то иступленно ненавистным взглядом, тем самым взглядом, каким глядел на него в то (2) свидание, месяц назад, опять потупился, вдруг уставился на него, но не то что с презрением, а почти с какою-то уже гадливостью, обмерил его глазами, удивленно посмотрел, все пытливо следил за ним, и только в самом конце третьего и последнего свидания Смердяков твердо посмотрел на Ивана, рассказывая, лишь изредка на него (Ивана) поглядывал (быстрые, короткие, повторяющиеся взгляды - сигнал к установлению контакта), но больше косился в сторону (взгляд в сторону - часто неудовлетворенность, пренебрежение к собеседнику), странно смотря, поглядел на них (деньги) секунд десять.

Кроме ярко обрисованной автором мимической активности в этом фрагменте, следует отметить лексемы *вдохнул, перевел дыхание, еще и еще раз вдохнул, произнес несколько задыхаясь, вдохнул, тяжело переводил дух*. Такую характеристику дыхательных движений в данном случае не следует объяснять только болезненным состоянием Смердякова, хотя и это, безусловно, имело место, - нарушение дыхания, быстрое поверхностное дыхание может быть рассмотрено как неконтролируемые (именно в силу плохого самочувствия) проявления тревоги, внутреннего напряжения, волнения, попытки обмана; покраснение лица (*в лице его как бы показалась краска*), пот (*на лице его показался пот*) указывают на проявление смущения, нервозности, гнева.

Мимические движения губ (если враждебный или защищающийся человек улыбается, это означает, что он искусственной улыбкой пытается скрыть свою неискренность) *осклабился недоверчиво, горько осклабился, презрительно усмехнулся, насмешливо осклабился, презрительно усмехнулся и вдруг совсем уж рассмеялся, криво усмехаясь ему в глаза, искривлено усмехнулся, горько усмехнувшись* усиливают впечатление нервозности Смердякова, но и помогают интерпретировать его состояние как подавленное, растерянное, несмотря на его враждебно-мстительную настроенность и чисто внешние твердость и самодовольство персонажа.

Интересна реакция Смердякова на удар Ивана в плечо при втором свидании (*Иван Федорович вскочил и изо всей силы ударил его кулаком в плечо, так что тот откатнулся к стене. В один миг лицо его облилось слезами, и, проговорив: «Стыдно, сударь, слабого человека бить!» - он вдруг закрыл глаза своим бумажным с синими клеточками и совершенно засморканным носовым платком и погрузился в тихий слезный плач...*): если в

разговоре у ворот, до убийства, когда Смердяков «испрашивал благословения на убийство», он ожидает удара, готов отпрыгнуть в сторону (*Произошло что-то странное: Иван Федорович внезапно, как бы в судороге, закусил губу, сжал кулаки и – еще мгновение, конечно, бросился бы на Смердякова. Тот по крайней мере это заметил в тот же миг, вздрогнул и отдернулся всем телом назад. Но это мгновение прошло для Смердякова благополучно...*), в самом конце акта коммуникации, когда вся необходимая информация была уже получена (*если хочешь знать, я завтра в Чермашню еду!*), Смердяков так же реагирует на порыв Ивана избить его (*...пробормотал уже пресекившимся голосом Смердяков, гнусно улыбаясь и опять судорожно приготовившись вовремя отпрыгнуть назад. Но Иван Федорович вдруг, к удивлению Смердякова, засмеялся и быстро прошел в калитку, продолжая смеяться*), то теперь, несмотря на то, что Иван вскочил перед ударом, Смердяков не предполагает такого развития событий, тем искреннее его слезы (единственные на всем протяжении романа) и обида (*всякая черточка его лица выражала только что перенесенную обиду*), правда, снова сменяющиеся нагловывызывающим выражением лица.

И та, и другая реакция являются составляющими образа Смердякова в каждой из коммуникативных ситуаций: в разговоре у калитки Смердяков выступает в роли «слуги Личарды верного» и жестикуляция его предупредительно-подобострастная, при втором свидании Смердяков в роли слабого, больного, беззащитного человека, потому он и не защищается каким бы то ни было образом.

В третьем свидании мы наблюдаем еще одну вариацию подобной ситуации (*Иван вскочил и схватил его за плечо: – Говори все, гадина! Говори все! Смердяков несколько не испугался. Он только с безумною ненавистью приковался к нему глазами*): теперь в действиях (а точнее в бездействии Смердякова) ясно виден вызов *А что ж, убейте-с. Убейте теперь..*, и нет игры.

Важным для нас в последнем фрагменте является перемена в невербальном поведении Смердякова, которая характеризуется большей жестикуляцией (пусть даже мимической), естественностью и согласованностью с коммуникативной ситуацией.

Можно утверждать, что ущербность сознания Смердякова проявляется не только в его вербальной деятельности, но и еще ярче в том несоответствии, которое обнаруживается в коммуникации между его невербальным поведением и соответствующих вербализуемых стратегиях и тактиках. Невозмутимость, сдержанность, граничащая с высокомерием, завидное умение держать себя в руках улетучиваются в экстремальных ситуациях.

Так, например, в сцене ч.1, кн.3 Сладострастники, гл.Сладострастники, когда Дмитрий, думая, что Грушенька пошла к Федору Павловичу, врывается в залу, где на тот момент находятся и оба брата, и слуги (Григорий и Смердяков), Смердяков, испугавшись, прячется за Федора Павловича.

В эпизоде, знаковом для всех героев романа, встречи Смердякова с Иваном у ворот перед убийством Федора Павловича (ч. 2, кн.5 PRO i CONTRA, гл. VI Пока еще очень неясная) интересным является именно мгновенность реакции, четкость жестовых движений и несоответствие характера этих движений Смердякова его привычной линии поведения.

Напротив, после убийства сдержанность манер какое-то время еще остается, но мимика, жестикуляция и общая моторика тела изменяются вместе с ролью и линией поведения Смердякова как человека больного, утомленного (*вдохнул, проговорил... все так же совсем спокойно и только на минутку закрыв глазки, как бы измученный утомлением, глубоко перевел дыхание, лицо его облилось слезами, он вдруг закрыл глаза своим бумажным с синими клеточками и совершенно засморканным носовым платком и погрузился в тихий слезный плач...*).

Только в последней встрече жесты и мимика Смердякова становятся более эмоциональными и естественными (*...но вдруг махнул рукой и отвернул от него лицо, презрительно усмехнулся..., уставился на него с каким-то исступленно-ненавистным взглядом, вдруг совсем уж рассмеялся, со страданием проговорил, яростно прошептал, пролепетал он недоверчиво, так же тихо произнес, вдохнул, сам взволновался и тяжело переводил дух, решил он ... безапелляционно, махнул опять ... рукой, крикнул он ему вслед опять*).

Перемена неосознанных жестовых и мимических реакций происходит сообразно изменениям в разговоре, а по совокупности всех невербальных движений в последнем свидании невозможно проследить намеренно выстроенную Смердяковым линию поведения, как это было до этого, что говорит об отсутствии последней. Смердяков больше не играет роль, в связи с чем интересна характеристика такого неестественного для него состояния, данная Марьей Кондратьевной, в доме которой он теперь жил: *«Еще в сенях Марья Кондратьевна, выбежавшая отворить со свечкой в руках, зашептала ему (Ивану), что Павел Федорович (То есть Смердяков) **очень больны-с** (выделено нами Л.Е.), не то что лежат-с, а **почти как не в своем уме-с** и даже чай велели убрать, пить не захотели. – Что ж он, буянит, что ли? – грубо спросил Иван Федорович. – Какое, напротив, **совсем тихие-с**, только вы с ними не очень долго разговаривайте... - попросила Марья Кондратьевна»*.

Таким образом, убийство Федора Павловича для Смердякова было кульминационным моментом не только в его жизни, но и в его философии. Будучи человеком не столь образованным как Иван, но приняв аксиому Ивана *«все позволено»*, поверив в нее, Смердяков решил применить ее на практике, даже не пытаясь подвергнуть сомнению теоретические выкладки Ивана потому, что такая философия явилась для него весьма удобным основанием – основанием для удовлетворения собственного честолюбия и тщеславия.

Ни по рождению, ни по воспитанию, ни по материальной обеспеченности Смердяков не мог претендовать на изменение своего социального положения, а теория Ивана развязывала ему руки, давая возможность, *«если нет добродетели и все позволено»*, получить все сразу и жить припеваючи. Но вот именно жить Смердяков и не захотел.

Важно, что Смердяков приходит к решению о самоубийстве самостоятельно (он говорил с каким-то скрытым намерением; он был очень слаб и говорил тихо и устало, но что-то внутреннее и затаенное поджигало его, у него, очевидно, было какое-то намерение), еще до последнего свидания с Иваном, когда Смердяков узнает наверное, что Иван действительно не знал о том, кто истинный убийца.

Исходя из двойничества Ивана и Смердякова, можно сказать, что Достоевский подводит к мысли о том, что и не мирящаяся с богом натура Ивана, и равнодушная к вопросам веры натура Смердякова не могут жить с сознанием того, что все позволено.

Нарушение человеческого божественного закона «Не убий !» приводит к тому, что теоретизированная добродетель осознается Смердяковым как объективно существующая, потому что теперь она нарушена (тезис о том, что добро невозможно без зла) и нарушена именно им, Смердяковым. И именно в самоубийстве Смердякова, как это ни парадоксально, проявляется инвариант его личности – способность осознания совершенного греха, и ее вариантная девиантная составляющая – неспособность к раскаянию. Отсутствие веры как основы искупления вины приводит Смердякова и ко второму преступлению - самоубийству.

Обязательная заданность эстетических и коммуникативных целей выбора автором языковых средств, органичность дискурса любого героя, взаимообусловленность и взаимозависимость всех его составляющих позволяет утверждать, что каждый аспект дискурса определяется коммуникативной стратегией, реализующейся через частные коммуникативные тактики.

Такой подход дает возможность отметить особенности речевой личности по характеру одной из многочисленных граней ее дискурса.

Соотнесение понимания смысла слов и их соединений, формирования замысла ответного речевого действия на основе установления общего смысла между смысловыми звеньями с вербально-семантическим уровнем языковой личности позволяет на основе структурно-семантического анализа языковой единицы *самый* в дискурсе Смердякова указать нарушения мышления этой языковой личности. (*Действительному смысловому восприятию без всякой рационально или эмоционально объяснимой причины придается аномальное значение.*)

Статистический анализ всех входящих в дискурс Смердякова текстов показывает резкое превышение частотности употребления лексемы *самый*. Одной из причин этого явления, несомненно, назовем бедность словаря этой языковой личности. Но лексические повторы в тексте – это не просто смысловые дублеры, с каждым упоминанием лексемы значение ее расширяется, происходит развертывание смыслообразующей функции повтора. Первичность значения языковой единицы *самый*, характер и тип номинации и ее окружения как собственно лингвистических причин формирования смысла поглощается экспрессией коммуникативного акта, отчего возникает собственно контекстный смысл или многоплановость значения.

Лексема *самый* употребляется Смердяковым во всех своих объективно существующих значениях. Чаще всего *самый* встречается в сочетании с указательными местоимениями *этот, тот* в пре- и постпозиции (*самый тот самый высший момент, этот самый погреб, от самого этого сумления, самые эти знаки, эти самый знаки, от этого самого страху-с, самые эти три тысячи, самые эти деньги, сумма эта самая, самое это лучшее, те самые слова, самое это провидение, на этом самом пункте испытать, за эту самую перегородку, в эту самую ночь, ту самую мысль, это самое пресс-папье* и др.); как уточнение в значении *`именно, действительно`*, подчеркивает, усиливает указание.

Смысл предложения, содержащего номинацию *самый*, отсылает к другим предложениям. Семантико-словесные взаимодействия подчеркивают антецедентно-анафорные связи, когда дескриптивные языковые элементы, несущие контекстно-обусловленную информацию, располагаются в препозиции к элементам, несущим новую или обновленную приращением значения словоформы *самый* информацию.

Значение крайней степени количества или качества существительного (*самой четверти секунды не пройдет, в самую во истину, в самую точку изволили, от самой то есть мнительности, и др.*) и превосходной степени прилагательного (*самое даже малое время, самым малым наказанием, самый обыкновенный весьма-с, самое малое даже зерно, с самых даже высоких лиц до самого последнего мужика, с самого сыздетства, мужицкие самые чувства, и др.*) в большинстве случаев выступает не обособленно, а в сочетании с добавочным метафорическим значением гиперболизации охвата описываемых явлений универсального характера, с одной стороны, и значением преуменьшения значимости описываемых явлений, их несущественности, мимолетности в масштабе универсума, с другой.

Такие оттенки значения слова *самый* обусловлены тезаурусными особенностями Смердякова как языковой личности.

Единичными являются употребления лексемы *самый* в значении 'взятый сам по себе, как таковой' (*самого рассудка лишиться можно, эти самые французы, самому в самое рыло, самый умный человек и др.*), когда необходимо экспрессивное выделение определяемого существительного, и для уточнения места и времени в значении 'непосредственно, как раз' (*в самый низ, за эту самую перегородку, в эту самую ночь, др.*).

Во всех своих значениях лексема *самый* выступает в роли предметно-признаковой номинативной единицы, но направленность ее значений опосредована. В акте номинации сливается познавательное и ценностное и само восприятие становится двучленным: от воспринимающего Смердякова к номинируемому предмету, явлению, а уже от него к аномальному (дефектному) смыслу. Рассудочные ложные толкования всегда имеют повод и относятся к слову, фразе, поэтому такое восприятие всегда предметно, и чем чаще разговор или ситуация задевают психотическое содержание личности, тем больше вероятность проявления деформированности сознания на всех уровнях языковой личности, в частности, на вербально-семантическом.

Существенность информации, заключенной в словосочетаниях, содержащих лексему *самый*, очень высока, и Смердяков, стремясь к максимальному коммуникативному успеху, наделяет эту словоформу дополнительными смыслами и доступность информации местоимения оказывается выше доступности информации определенной дескрипции.

Наряду с функцией непосредственного выражения синтаксической связи между самостоятельными высказываниями и даже текстами, необходимой Смердякову для изложения своих мыслей; построения суждений, лексема *самый* в речи Смердякова может

выполнять функцию антиципации: в разговоре Смердякова с Иваном перед отъездом Ивана в Москву возникает сначала номинация **самые эти знаки**, что, естественно, непонятно для собеседника, а лишь затем следует сама дескрипция:

Смердяков: – Потому сочтут сообщником, что я им эти самые знаки в секрете большом сообщил-с.

Иван: – Какие знаки? Кому сообщил? Черт тебя побери, говори яснее!

Смердяков: – Должен тут совершенно признаться..., что тут есть один секрет у меня с Федором Павловичем...

Такое катафорическое употребление лексемы *самый* и дает приращение значения (от самого явления к аномальному смыслу).

Далее из контекста узнаем, что Смердяков уже говорил о знаках, которые доверил ему Федор Павлович, брату Дмитрию, таким образом, теперь, рассказывая об этом Ивану, Смердяков говорит не о тех знаках, которые доверил ему Федор Павлович (само явление), а о тех, которые известны Дмитрию (второй элемент смещенного восприятия – от явления к искаженному смыслу) и в понимании Смердякова обозначают разные понятия: знаки, известные Дмитрию – для Смердякова составляющая его схемы преступления. Смердяков подталкивает Дмитрия к преступлению, давая ему максимум информации о потенциальной жертве.

Сообщая же Ивану о том, что знаки известны Дмитрию, Смердяков делает Ивана одновременно соучастником преступления и свидетелем своей непричастности к предполагаемому преступлению. Примеров такого употребления, когда дескрипция как бы запаздывает в дискурсе Смердякова немного, но они исключительно важны для понимания дополнительного, скрытого значения номинации *самый*.

Показательно употребление лексемы *самый* со смещением семантики в тексте рассказа Смердякова об убийстве в последнем свидании с Иваном. Номинация *самый* + предшествующая дескрипция окказывается более узкой в своем значении, но и более конкретной, Смердяков подает ее в своем рассказе уже с точки зрения произошедшего убийства: подвал уже не просто подвал, *в который приходилось по нескольку даже раз ходить*, а *самый низ*, то есть, конкретно то место, понятие о котором входит в заранее обдуманную схему преступления и по сути является ее началом; не просто *перегородка*, за которую обычно укладывали больного Смердякова, а *эта самая перегородка*, за которой лежал Смердяков, *в эту самую ночь убийства*.

Катафорическое употребление сочетания *это самое пресс-папье*, то, которым убил; ролевые дескрипции *главный убийца* (Иван) и *пришпешник*, *слуга Личарда верный* и соответствующие им номинации *самый главный убийца* и *самый не главный* ярко иллюстрируют, как, преломляя предметы и явления через призму своей преступной схемы, языковой сознание Смердякова деформирует значения слов, называющих эти предметы и явления реальной действительности.

Кроме того, особенности языковой модели мира Смердякова, включающей в себя не только когнитивный, но и ценностный аспект, обусловленные самоуверенностью Смердякова, четкой убежденностью в истинности своих суждений, позволяют утверждать, что употребление лексемы *самый* в любом из вышеперечисленных значений всегда имеет дополнительную сему `действительно, подлинно, совершенно, правильно`.

В последнем свидании с Иваном, Смердяков последовательно номинирует предметы и явления, относящиеся к преступлению, *самыми* (*самый низ, самую перегородку, в самый дом, этот самый пакет с деньгами, это самое пресс-папье, в самое темя* и т.д.), именно решив говорить правду (... не хочу я теперь перед вами лгать...).

Таким образом, смещенное сознание Смердякова, проецируя свои ассоциативные стереотипы на речевую схему собеседника, искажает саму проекцию так, что элементарные единицы парадигматико-синтагматических и ассоциативных отношений обретают для Смердякова в этой схеме иное значение.

Сложившаяся в ментальности Смердякова система ценностей проявляется уже на уровне употребления слов и ассоциаций между ними, так что все ключевые моменты этой системы, находящие свое отражение на вербально-семантическом уровне, маркированы лексемой *самый* и могут быть условно объединены в три группы дополнительных значений этой лексемы:

1. Значение подтверждения истинности своего высказывания.
2. Значение соответствия номинируемого понятия своей системе ценностей.
3. Значение принадлежности предмета, явления, называемого *самый* своей схеме преступления Смердякова.

При анализе дискурса персонажа художественного произведения из двух видов межличностной коммуникации предпочтение отдается, как правило, анализу вербальной коммуникации как наиболее универсальному средству передачи информации, но еще более

древний способ передачи информации - невербальная коммуникация - зачастую остается вне поля зрения исследователей.

Так как невербальная коммуникация осуществляется только при личном контакте, то ее средства, как сопровождающие речь, так и употребляющиеся отдельно от вербальных средств, рассматриваются в контексте художественного произведения как возможность перифрастической замены глаголов чувств, физического состояния и т.п., то есть предпочтение отдается *«внутреннему синтаксису»* - особенностям сочетаемости и упорядочивания жестовых семиотических компонентов при образовании комплексных жестовых выражений (например, смирения, гнева, обиды, др.).

Значительно меньшее внимание уделяется *«внешнему синтаксису»* жестов, который определяет течение коммуникативного акта и может быть описан правилами диалогического невербального взаимодействия партнеров по коммуникации и правилами взаимодействия жестовой системы со словесной.

Специфика художественного текста такова, что читателю не приходится самостоятельно отбирать знаковые и незнаковые для понимания той или иной ситуации жестовые движения, автор уже сделал это, выделив в ремарках к репликам своих героев и подробно описав именно те невербальные знаки, семантика которых позволяет не только адекватно интерпретировать вербальную составляющую контекста и проследить движение мысли коммуникантов на уровне подтекста, но и прогнозировать дальнейшие вербальные и поведенческие реакции персонажей.

Кроме того, в письменном тексте есть все условия для того, чтобы помочь читателю разобраться, является ли та или иная невербальная единица жестовым знаком или представляет собой незнаковое физиологическое движение, что достаточно проблематично для диагностирования в условиях устной коммуникации.

Невербальные знаки традиционно делятся на три основные группы: язык тела, паралингвистические средства, одежда и украшения. Язык тела может многое рассказать о чувствах и намерениях коммуникантов, хотя значения позы не всегда точно определены изначально, а зависят от контекста. Жесты, позы, мимика, манеры и другие невербальные знаки оказывают большое влияние на внутреннее устройство, форму, стилистику и результаты ведения диалогов, а семантика, синтаксис и прагматика невербальных знаковых единиц во многом

определяют успех или неуспех невербального общения. Одежда и внешний вид несет важную информацию о личности коммуниканта, его социальном статусе, роли.

В дополнение к собственно коммуникативным и речевым характеристикам языковой личности Смердякова интересно будет рассмотреть особенности взаимодействия жестовой системы со словесной в диалоговых взаимодействиях героев романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» Смердякова Павла Федоровича (в дальнейшем *Смердяков*) и Иваном Федоровичем Карамазовым (в дальнейшем *Иван*) после убийства Федора Павловича Карамазова Смердяковым.

В ткани романа еще до момента убийства Федора Павловича легко прослеживается смещенность сознания Смердякова как в его вербальной деятельности, так и в том несоответствии, которое обнаруживается в коммуникации между его невербальным поведением и вербализуемыми стратегиями и тактиками.

Описывая коммуникативное поведение Смердякова, Ф.М. Достоевский и в авторской характеристике, и в характеристике, даваемой Смердякову другими героями романа, выделяет его молчаливость, нелюдимость, надменность характера, а из многообразия ролей выделяет в дискурсе Смердякова роль лакея, совпадающую с его социальным статусом и определяющую экстралингвистические, паралингвистические и собственно лингвистические компоненты коммуникативного поведения Смердякова.

Однако после убийства происходит постепенная трансформация стратегий и тактик вербальных и невербальных актов, с помощью которых Смердяков выражает свою позицию, мнения, чувства и отношение к своему собеседнику Ивану Карамазову, дает оценку обсуждаемой ситуации, а также передает информацию партнеру и регулирует акт общения.

После убийства Иван, отсутствовавший во время трагических событий, чувствует свою моральную ответственность за смерть отца и за осуждение как отцеубийцы его брата Мити. Терзаемый сомнениями в своей непричастности и учитывая мнение Алеши о том, что убийца – Смердяков, Иван решает сам во всем разобраться и навещает оказавшегося в больнице Смердякова [ч.4, кн.11 «Брат Иван Федорович», гл.VI «Первое свидание со Смердяковым»], но для выяснения истины одного визита оказывается недостаточно [гл.VII «Второй визит к Смердякову», гл.VIII «Третье, и последнее, свидание со Смердяковым»].

Важной композиционной особенностью повествования об этих трех свиданиях является то, что автор, желая повысить занимательность, конфликтность сообщения и удержать внимание читателя с помощью эффекта нарушенного ожидания, помочь ему увидеть, как для Ивана наступает момент прозрения, отступает от естественной последовательности развития сюжета и следует созданной им самим логике развертывания темы.

Используя фабульный метод изложения, когда после сообщения о более поздних по времени событиях в жизни Ивана Карамазова следует сообщение о более ранних визитах Ивана к Смердякову, то есть после рассказа о следствиях приводится рассказ о причинах, автор объединяет три отдаленных по времени, но однотипных события в логическую последовательность (*В первый раз после катастрофы он (Иван) видел его (Смердякова) и говорил с ним же в первый день своего приезда, затем посетил его еще раз две недели спустя. Но после второго раза свидания со Смердяковым прекратил, так что теперь с лишком месяца, как он уже не видал его и почти ничего не слыхал о нем*), что позволяет обнаружить знаковые перемены в поведении коммуникантов.

По замыслу Ф.М. Достоевского обстоятельства общения в этих трех свиданиях мы воспринимаем опосредованно через сознательное и бессознательное Ивана (эти главы входят в книгу 11 «Брат Иван Федорович»). Писатель здесь перевоплощается, вживается в своего героя, настраивая читателя на восприятие мыслей действующего лица с помощью вводных фраз.

Такой своеобразный способ переключения с авторского текста на речь персонажа легко распознается по наличию своеобразного слова-сигнала (это, как правило, глагол или глагольное сочетание информационной семантики - *мелькнуло у Ивана Федоровича; Смердяков почти поразил его своим спокойствием; с самую первого взгляда на него Иван Федорович несомненно убедился; тотчас же вспомнилось Ивану Федоровичу; заключил по лицу Смердякова; вдруг как бы вдвое даже озлило Ивана; все это мигом мелькнуло Ивану и все это он сразу обхватил и заметил; модальные слова разной степени уверенности - кажется, по-видимому; а также элементы объективного описания внешности Смердякова или интерьера - Скопческое, сухое лицо его стало как будто таким маленьким, височки были всклочены, вместо хохолка торчала вверх одна только тоненькая прядка волосиков; Лицо его было свежее, полнее, хохолок набит, височки примазаны. Сидел он в пестром ватном халате, очень, однако, затасканном и порядочно истрепанном; Он очень изменился в лице, очень похудел и пожелтел. Глаза впали, нижние веки посинели.*

Сигнальные фразы, переключаящие авторское изложение на дискурс Ивана, иногда создают своего рода обрамление, не только вводя, но и завершая отрезок несобственно-прямой речи: *«Идти объявить сейчас на Смердякова? Но что же объявить: он все-таки невинен. Он, напротив, меня же обвинит. В самом деле, для чего я тогда поехал в Чермашню? Для чего, для чего? — спрашивал Иван Федорович. — Да, конечно, я чего-то ожидал, и он прав...»* И ему опять в сотый раз припомнилось, как он в последнюю ночь у отца подслушивал к нему с лестницы, но с таким уже страданием теперь припомнилось, что он даже остановился на месте, как пронзенный: *«Да, я этого тогда ждал, это правда! Я хотел, я именно хотел убийства! Хотел ли я убийства, хотел ли?.. Надо убить Смердякова! Если я не смею теперь убить Смердякова, то не стоит и жить!...»*

Реже это обрамление из фраз переключения бывает полным, то есть они появляются и в начале, и в конце отрезка дискурса с соответствующими словами-сигналами: мелькнуло у Ивана Федоровича; /.../ Иван вдруг почувствовал, что в последней фразе Смердякова заключался какой-то обидный смысл. Он хотел было уже вернуться, но это только мелькнуло, и, проговорив: «Глупости» — он поскорее пошел из больницы. Главное, он, чувствовал, что действительно был успокоен, и именно тем обстоятельством, что виновен не Смердяков; иногда же сигнальная фраза вклинивается внутрь дискурса, как бы разрывая его: Смердяков казался очень утомленным и опять помолчал с минуту; в других случаях вторым пограничным сигналом интериоризованной речи служит переход ее во внешнюю, обычную прямую речь персонажа: *«чего, дескать, шляешься, обо всем ведь тогда сговорились, зачем же опять пришел?»* Иван Федорович едва сдержал себя: — Жарко у тебя, — сказал он, еще стоя, и растегнул пальто; Он очень изменился в лице, очень похудел и пожелтел. Глаза впали, нижние веки посинели. — Да ты и впрямь болен? — остановился Иван Федорович. — Я тебя долго не задержу и пальто даже не сниму. Где у тебя сесть-то?

Сигнальные фразы, переключаящие авторское изложение на дискурс Ивана, создают своеобразный зачин, который психологически готовит читателя к восприятию поведения Смердякова глазами Иван Карамазова.

Вступление присутствует в начале каждого свидания Ивана со Смердяковым и сопровождает введение каждой новой подтемы. Указание на неискренность Смердякова в первом свидании подчеркивается во вступлении уже указанными нами лексемами с семантикой

·видимость·; во втором свидании главное – взгляд Смердякова, решительно злобный, но и даже надменный, что является лейтмотивом поведения Смердякова в этот раз; третье свидание, в которое Иван, наконец, узнает правду об убийстве своего отца, отмечено безысходностью Смердякова: *Он был очень слаб и говорил тихо и устало, но что-то внутреннее и затаенное поджигало его, у него, очевидно, было какое-то намерение. Иван это предчувствовал.* Наличие этих ремарок необходимо расценивать как отражение интерпретационных процессов в сознании Ивана при раскодировании невербальных сигналов, которые посылает Смердяков.

Смердяков как бы постепенно разоблачается перед Иваном и перед читателями: вначале Иван *догадывается* (в первом свидании высокая частотность употребления этого слова вкупе с тройным повторением лексемы *чувствовал* в концовке описания этого свидания призваны подсказать читателю эту мысль) о существовании подтекста того, о чем говорит Смердяков (*Иван Федорович ... вдруг почувствовал, что в последней фразе Смердякова заключался какой-то обидный смысл*); затем презрительно-непочтительное поведение Смердякова во втором свидании во всей красе демонстрирует Ивану новое, непривычное лицо Смердякова, но и оно не является его истинным лицом; и, наконец, в третьем свидании Смердяков предстает перед Иваном как человек чувствующий, думающий (*— Ты неглуп, — проговорил Иван, как бы пораженный; кровь ударила ему в лицо, — я прежде думал, что ты глуп. Ты теперь серьезен! — заметил он, как-то вдруг по-новому глядя на Смердякова*).

Особенностями анализируемых коммуникативных актов является схожесть их композиционного строения. Каждая коммуникация может быть разделена на три части: вступление, в котором дается описание целей, условий и задач общения; основная часть – собственно коммуникативный акт, состоящий из нескольких шагов, и, наконец, заключение, в котором делается вывод об успешности коммуникации для Ивана, то есть каждый раз Иван получает необходимые ему ответы на свои вопросы и оказывается в той или иной мере удовлетворенным ими.

Кроме того, инициатором коммуникации во всех случаях выступает Иван, на что указывают такие лексемы в речи Ивана как *не вилай! разъяснить сейчас должен; скажи ты мне теперь; что ты путаешь? Хитришь ты со мной; ответь на вопрос; говори, смердящая шельма; отвечай, отвечай, я настаиваю; я с одним только вопросом, и клянусь, не уйду от тебя без ответа; не отстану! слушай, я сказал, что не уйду от тебя без ответа! Уверю тебя, что я заставлю тебя отвечать! Говори же,*

пожалуйста, говори! Расскажи только в подробности; продолжай дальше, а также высокая частотность вопросительных конструкций в речи Ивана (в I свидании – 24, во II – 29, в III – 45, для сравнения у Смердякова соответственно 16, 9, 26).

Смердяков в первом свидании только отвечает на вопросы Ивана, да и то не всегда с первого раза (— *А ты предсказал день и час! — Насчет моей болезни падучей-с осведомьтесь всего лучше, сударь, у докторов здешних: истинная ли была со мной, али не истинная, а мне и говорить вам больше на сей предмет нечего. - А погреб? Погреб-то как ты предузнал? — Дался вам этот самый погреб!*), во втором свидании Смердяков более словоохотлив – отвечает развернуто, полно (— *Так ты, подлец, подумал тогда, что я заодно с Дмитрием хочу отца убить? — Мыслей ваших тогдашних не знал-с, - обиженно проговорил Смердяков, — а потому и остановил вас тогда, как вы входили в ворота, чтобы вас на этом самом пункте испытать-с.- Что испытать? Что? — А вот именно это самое обстоятельство: хочется иль не хочется вам, чтобы ваш родитель был поскорее убит?*).

А в третьем свидании Смердяков до рассказа об убийстве вовсе игнорирует вопросы Ивана о визите Катерины Ивановны (— *Сами, кажись, больны, ишь осунулись, лица на вас нет, — проговорил он Ивану. — Оставь мое здоровье, говори, об чем спрашивают. — А чего у вас глаза пожелтели, совсем белки желтые. Мучаетесь, что ли, очень? Он презрительно усмехнулся и вдруг совсем уж рассмеялся. — Слушай, я сказал, что не уйду от тебя без ответа! — в страшном раздражении крикнул Иван. — Чего вы ко мне пристаёте-с? Чего меня мучите? — со страданием проговорил Смердяков. — Э, черт! Мне до тебя нет и дела. Ответь на вопрос, и я тотчас уйду. — Нечего мне вам отвечать! - опять потупился Смердяков. — Уверю тебя, что я заставлю тебя отвечать! — Чего вы всё беспокоитесь? — вдруг уставился на него Смердяков, но не то что с презрением, а почти с какою-то уже гадливостью, — это что суд-то завтра начнется? Та ведь ничего вам не будет, уверьтесь же наконец! Ступайте домой, ложитесь спокойно спать, ничего не опасайтесь*).

Первое свидание Ивана со Смердяковым происходит в больнице, Смердяков принимает Ивана лежа на постели, чем отчасти можно объяснить отсутствие в авторских ремарках указаний на жестикуляцию. Мы находим в этом фрагменте дискурса Смердякова описание паралингвистических средств (*проямлил слабым голосом; вздохнул; солидно помолчал; спокойно полюбопытствовал; проговорил все так же спокойно; не спеша протянул; проговорив это, как бы измученный утомлением, глубоко перевел дыхание; твердо произнес; казался очень утомленным и опять помолчал с минутой; с самым простодушным видом*

отпарировал; еще и еще раз вздохнул; произнес он, несколько задыхаясь; тихо помолчал и вдруг, как бы сообразив, прибавил), а также мимики (в лице его как бы показалась краска; ослабился недоверчиво; в первое мгновение как будто даже сробел; горько ослабился).

Мимическая картина полностью соответствует привычной манере поведения Смердякова, однако его внешний вид (*очень похудел и пожелтел. Во все минут двадцать свидания жаловался на головную боль и на лом во всех членах. Скопческое, сухое лицо его стало как будто таким маленьким, височки были всклочены, вместо хохолка торчала вверх одна только тоненькая прядка волосиков*) не соотносится с его длинными и логически выстроенными сентенциями, но Смердяков компенсирует такое несоответствие длинными паузами, призванными показать его терпеливое отношение к Ивану в объяснении ему элементарных вещей, а спокойный тон и размеренность интонации Смердякова заставляют Ивана считать то, о чем говорит Смердяков, истинным и как бы давно известным.

Длинные паузы молчания в речи Смердякова, замедленность его речевых реакций (*не заговорил первый, молчал, да и глядел уже как бы не очень любопытно; Смердяков солидно помолчал*) указывают на неготов-



ность Смердякова к общению с Иваном после убийства, ведь дело уже выполнено. Первой естественной реакцией Смердякова на приход Ивана был страх разоблачения, страх потери денег, ведь Иван Федорович мог забрать их у Смердякова. Неуверенность Смердякова, бессознательно проявившаяся в первое мгновение (*Смердяков ослабился недоверчиво, завидев Ивана Федоровича, и в первое мгновение как будто даже сробел*), так как он не знал, чего ожидать от визита Ивана, была замечена Иваном, но это было лишь мгнове-

ние, напротив, во все остальное время Смердяков почти поразил его своим спокойствием.

Эта авторская ремарка чрезвычайно важна именно тем, что мгновенность первой неподготовленной, а значит естественной, истинной реакции Смердякова противопоставлена чрезмерной преувеличенности всех его последующих эмоциональных действий, что и поразило Ивана. Именно преувеличенность должна была насторожить Ивана (*в полном и чрезвычайном болезненном его состоянии: он был очень слаб, говорил медленно и как бы с трудом ворочая языком; очень похудел и пожелтел; со страданием пошевелинулся всем телом на постели; Во все минут двадцать свидания жаловался на головную боль и на лом во всех членах. Смердяков солидно помолчал. не спеша протянул Смердяков. Проговорив это, Смердяков, как бы измученный утомлением, глубоко перевел дыхание. опять помолчал с минутой. Смердяков еще и еще раз вздохнул. Он тихо помолчал и вдруг, как бы сообразив, прибавил).*

Смердяков слишком долго молчит, слишком тяжело и много вздыхает, для того чтобы можно было считать такие проявления его эмоционального состояния искренними или полностью обусловленными его болезненным состоянием.

В данном случае неспешность позволяет обдумывать тщательно свои ответы Ивану, таким образом, чтобы постараться закончить этот неприятный для обоих разговор, для чего Смердякову приходится в своих доводах обращаться к «авторитетам» (*Все самое и весь разговор предыдущий с вами-с, накануне того дня вечером у ворот-с, как я вам тогда мой страх сообщил и про погреб-с — все это я в подробности открыл господину доктору Герцеништубе и следователю Николаю Парфеновичу, и всё они в протокол записали-с. А здешний доктор господин Варвинский так пред всеми ими особо настаивали, что так именно от думы оно и произошло, от самой то есть той мнительности, «что вот, дескать, упаду аль не упаду?» А оно тут и подхватила. Так и записали-с, что беспрерывно этому так и надо произойти, от единого то есть моего страху-с), что выглядит не как стремление убедить Ивана, так как Смердяков уверен в том, что Иван знает правду об убийстве, а как желание успокоить Ивана в том, что у следствия не может возникнуть никаких сомнений ни в наличии алиби у Смердякова, ни в непричастности Ивана.*

Основную часть диалога можно разделить на шаги, исходя из характеристики эмоционально-психологического состояния Ивана: сначала Иван намерен уличить Смердякова, припутнув обещанием рассказать о разговоре у ворот, и обвинить его в происшедшем, при этом он прям, резок; затем Иван удивлен и раздосадован, когда же он, наконец, уверяется в полной невиновности Смердякова, а значит и своей, он становится мягче, откровеннее со Смердяковым, а в заключении, так и совсем доброжелательным и заботливым.

Смердяков же, напротив, практически никак не выражает своих эмоций, но чувствуется, что в каждую минуту он напряжен; показательны в этом отношении такие слова в ремарках автора к репликам Смердякова, как как будто даже сробел, как бы с трудом ворочая языком; как бы на что-то намекающий левый глазок; как бы поощряя сконфужившегося посетителя; как бы измученный утомлением, глубоко перевел дыхание; Смердяков казался очень утомленным; с самым простодушным видом отпарировал Смердяков; как бы сообразив, прибавил.

Смердяков по-прежнему, последовательно и терпеливо, играет свою роль лакея, запутанного своими хозяевами и последними событиями в доме. В то же время автор, характеризуя невербальное поведение Смердякова, использует лексемы с семантикой *‘видимость’*, это подсказывает нам, что и вербальная составляющая ответов Смердякова, и невербальное его поведение тщательно продуманы: он по-прежнему спокоен и самоуверен, даже пытается поддержать и подбодрить Ивана: *Где же и вам угадать было, сударь?*

Поведение Смердякова кажется Ивану вполне естественным, а высказывания логичными, но, бессознательно считывая невербальную информацию о неискренности своего собеседника, чувствуя неладное (*Тут случилось так, что Иван Федорович вдруг вышел, а, только пройдя уже шагов десять по коридору, вдруг почувствовал, что в последней фразе Смердякова заключался какой-то обидный смысл. Он хотел было уже вернуться, но это только мелькнуло, и, проговорив: «Глупости» — он поскорее пошел из больницы*), Иван не может не доверять своему разуму.

Во втором свидании эмоциональные реакции Смердякова более естественны (глаза Смердякова злобно сверкнули, левый глазок замигал, и он тотчас же, хотя по обычаю своему сдержанно и мерно, дал и свой ответ; проговорил Смердяков хоть и не спеша и обладая собою, по-видимому, но уж в голосе его даже послышалось нечто твердое и настойчивое, злобное и нагловывывающее дерзко установился он в Ивана Федоровича, презрительно усмехнулся; насмешливо осклабился; проговорил он тем само довольно-доктринерским тоном, с которым спорил некогда с Григорием Васильевичем о вере и дразнил его, стоя за столом Федора Павловича), кроме одной, реакции на удар Ивана Федоровича (в один миг все лицо его облилось слезами, и, проговорив: «Стыдно, сударь, слабого человека бить!» — он вдруг закрыл глаза своим бумажным с синими клеточками и совершенно засморканным носовым платком и погрузился в тихий слезный плач. Прошло с минуту Смердяков отнял от глаз свою тряпочку. Всякая черточка его сморщенного лица выражала только что перенесенную обиду.).

Двойственность в поведении Смердякова (искренность проявления эмоции недовольства приходом Ивана Федоровича,

озлобленности и презрения по отношению к нему и неудачная попытка вновь сыграть роль бесправного лакея, утрирование эмоций) проявляется также и во внешнем виде Смердякова. С одной стороны, *лицо его было свежее, полнее, хохолок набит, височки примазаны*, а с другой *сидел он в пестром ватном халате, очень, однако, затасканном и порядочно истрепанном*, что совсем не походит на Смердякова, так щепетильно относившегося к своей одежде.

Единственное на всем протяжении романа описание интерьера помещения, в котором живет Смердяков, воспринимается как пародия, как жалкие попытки жить как барин.

Иван Федорович вступил в сени и, по указанию Марьи Кондратьевны пошел прямо налево в "белую избу", занимаемую Смердяковым. В этой избе печь стояла изразцовая и была сильно натоплена. По стенам красовались голубые обои, правда все изодранные, а под ними в трещинах копошились тараканы-прусаки в страшном количестве, так что стоял неумолкаемый шорох. Мебель была ничтожная: две скамьи по обеим стенам и два стула подле стола. Стол же, хоть и просто деревянный, был накрыт, однако, скатертью с розовыми разводами. На двух маленьких окошках помещалось на каждом по горшкун с геранями. В углу киот с образами. На столе стоял небольшой, сильно помятый медный самоварчик и поднос с двумя чашками. Но чай Смердяков уже отпил, и самовар погас... Сам он сидел за столом на лавке и, смотря в тетрадь, что-то чертил пером. Пузырек с чернилами находился подле, равно как и чугунный низенький подсвечник со стеариновой, впрочем, свечкой.

С одной стороны – белая изба, изразцовая печь, сильно натоплено, голубые обои (причем красовались), скатерть с розовыми разводами, герань на окнах, киот с образами, самовар, поднос, тетрадь, перо, пузырек с чернилами, стеариновая свечка, а с другой – обои изодранные, тараканы-прусаки в страшном количестве, ничтожная мебель, маленькие окошки, небольшой и сильно помятый самоварчик, чугунный низенький подсвечник.

Пародийный эффект усиливается за счет использования слов и суффиксов со значением уменьшительности, а также при помощи использования противительных союзов *правда; хоть и... однако; впрочем*.

Очень важна для понимания поведения Смердякова совершенно необычная для него новая деталь: *на носу его были очки, которых Иван Федорович не видывал у него прежде*. Замечание автора о том, что очки, то есть это пустейшее обстоятельство, *вдруг как бы вдвое даже озлило Ивана Федоровича*: «Экая тварь, да еще в очках!» усиливают эффект несоответствия претензий Смердякова на новую роль господина тому, что он на самом деле собой представляет. Смердяков снял с себя

личину запуганного и глупого слуги, тем самым нарушив социально-ролевую установку его общения с Иваном.

Претендуя теперь даже не на паритетность в отношениях (как это было до убийства и вызывало раздражение Ивана Федоровича) (Но главное, что раздражило наконец Ивана Федоровича окончательно и вселило в него такое отвращение, - была какая-то отвратительная и особая фамильярность, которую сильно стал выказывать к нему Смердяков, и чем дальше, тем больше. Не то чтоб он позволял себе быть невежливым, напротив, говорил он всегда чрезвычайно почтительно, но так поставилось, однако ж, дело, что Смердяков видимо стал считать себя бог знает почему в чем-то наконец с Иваном Федоровичем как бы солидарным, говорил всегда в таком тоне, будто между ними вдвоем было уже что-то условленное и как бы секретное, что-то когда-то произнесенное с обеих сторон, лишь им обоим известное, а другим около них копошившимся смертным так даже и непонятное. Иван Федорович, однако, и тут долго не понимал этой настоящей причины своего нараставшего отвращения и наконец только лишь в самое последнее время успел догадаться в чем дело), а на снисходительно покровительственное отношение к Ивану, Смердяков вызывает у него вдвое большее озлобление.

Второе свидание Ивана со Смердяковым показывает нам уже несколько иного Смердякова - самоуверенность его теперь не прячется под маской - символично то, что Иван в начале второго свидания видит Смердякова в очках (как бы в маске), затем Смердяков медленно, что тоже символично, снимает их, то есть разоблачается перед Иваном (Смердяков медленно поднял голову и пристально посмотрел в очки на вошедшего; затем тихо их снял и сам приподнялся на лавке, но как-то совсем не столь почтительно, как даже лениво, единственно чтобы соблюсти только лишь самую необходимейшую учтивость, без которой уже нельзя почти обойтись), Смердяков больше не лицедействует; после того, как Смердяков снял очки, Иван видит взгляд Смердякова, решительно злобный, но и даже надменный: «чего, дескать, шляешься, обо всем ведь тогда сговорились, зачем же опять пришел?».

В остальном же, второе свидание, в котором Иван приступил к Смердякову с вопросами для того, чтобы выяснить истину, по структуре почти повторяет первое. Автор снова показывает нам, что поведенческие реакции Смердякова даны в интерпретации Ивана, диалог вновь инициирован Иваном и начинается с этикетной части. Иван так же решителен, как и в первый раз, только Смердяков не играет в терпеливость и дружеское участие – Смердяков дерзок и нагл.

В последнем свидании нами отмечена разительная перемена в невербальном поведении Смердякова, которая характеризуется

большей жестикуляцией, естественностью и согласованностью с вербальной составляющей и коммуникативной ситуацией в целом.

Вообще это свидание отмечено как перемена: в интерьере (в комнате заметны были некоторые перемены: одна из боковых лавок была вынесена, и на место ее явился большой старый кожаный диван под красное дерево. На нем была постлана постель с довольно чистыми белыми подушками... Стол перенесен был перед диван, так что в комнате стало очень тесно), тоне Смердякова (один уж этот неожиданный тон, совсем какой-то небывало высокомерный, с которым этот бывший его лакей обращался теперь к нему, был необычен. Такого тона все-таки не было даже и в прошлый раз), его внешнем виде (Он очень изменился в лице, очень похудел и пожелтел. Глаза впали, нижние веки посинели), так и фактами, уже имевшими место во второе свидание, что указывает на то, что та линия поведения, которой следовал Смердяков до убийства, больше не актуальна (презрительно усмехнулся и вдруг опять, оборотя лицо к Ивану, уставился на него с каким-то иступленно-ненавистным взглядом, тем самым взглядом, каким глядел на него в то свидание, месяц назад; на постели сидел Смердяков все в том же своем халате).

Паралингвистические средства в этом свидании максимально разнообразны (презрительно усмехнулся и вдруг совсем уж рассмеялся; со страданием проговорил; потупился; протянул он укоризненно; подхватил; яростно прошептал; пролепетал он недоверчиво, криво усмехаясь ему в глаза; сказал он тихо; спросил еще раз Смердяков; вздохнул; решил, наконец, безапелляционно; прошептал; прибавил он, горько усмехнувшись; крикнул он вдруг ему вслед; проговорил он, махнув рукой), что совсем не походит на прежнего сдержанного Смердякова, основными характеристиками речи которого выступали глагол проговорил и наречие не спеша.

Расширяются рамки и мимических движений Смердякова; помимо уже знакомых нам пристального взгляда и презрительной усмешки находим совсем уж рассмеялся; опять потупился; криво усмехаясь ему в глаза; отвернул от него лицо. Встречаем и собственно жестовые движения (но вдруг махнул рукой; дрожащим голосом проговорил Смердяков, махнув рукой; махнул опять Смердяков рукой; проговорил он, махнув рукой), имеющие символический характер (махнуть рукой – перестать обращать внимание, перестать заниматься кем-либо или делать что-либо).

Наше утверждение, что третье свидание, отмечено безысходностью и равнодушием Смердякова ярко иллюстрирует фрагмент тактильной коммуникации между собеседниками: Иван вскочил и схватил его за плечо: — Говори все, гадина! Говори все! Смердяков нисколько не

испугался. Он только с безумною ненавистью приковался к нему глазами. — Ан вот вы-то и убили, коли так, — яростно прошептал он ему.

Подобная реакция совсем не соотносится с реакцией Смердякова на удар Ивана в плечо при втором свидании (Иван Федорович вскочил и изо всей силы ударил его кулаком в плечо, так что тот откатнулся к стене. В один миг лицо его облилось слезами, и, проговорив: «Стыдно, сударь, слабого человека бить!» — он вдруг закрыл глаза своим бумажным с синими клеточками и совершенно засморканным носовым платком и погрузился в тихий слезный плач...), и тем более с поведением Смердякова в разговоре у ворот, до убийства, когда он ожидает удара, готов отпрыгнуть в сторону (Произошло что-то странное: Иван Федорович внезапно, как бы в судороге, закусил губу, сжал кулаки и — еще мгновение, конечно, бросился бы на Смердякова. Тот по крайней мере это заметил в тот же миг, вздрогнул и отдернулся всем телом назад. Но это мгновение прошло для Смердякова благополучно; пробормотал уже пресекившимся голосом Смердяков, гнусно улыбаясь и опять судорожно приготовившись вовремя отпрыгнуть назад).

Перемена неосознанных жестовых и мимических реакций происходит сообразно изменениям в разговоре (Смердяков длинно помолчал по-прежнему все тихо смотря на Ивана, но вдруг махнул рукой и отвернул от него лицо/ — Да неужто ж вы вправду ничего не знали? — пролепетал он недоверчиво, криво усмехаясь ему в глаза./ — Больны вы, я вижу-с, совсем больны-с. Желтые, у вас глаза-с, — произнес Смердяков. но совсем без насмешки, даже как будто соболезнуя./ Смердяков же, рассказывая, лишь изредка на него поглядывал, но больше косился в сторону. Кончив рассказ, он, видимо, сам взволновался и тяжело переводил дух. На лице его показался пот. Нельзя было, однако, угадать, чувствует ли он раскаяние, или что.).

Эти поведенческие реакции в схожих ситуациях являются важными составляющими ролевой характеристики Смердякова: в разговоре у калитки Смердяков выступает в роли «слуги Личарды верного» и жестикуляция его предупредительно-подобострастная, при втором свидании Смердяков в роли слабого, больного, беззащитного человека, потому он и не защищается каким бы то ни было образом, в третьем свидании бездействие Смердякова демонстрирует нам не только то, что он перестаёт играть роль глупого и бесправного слуги, но и что-то внутреннее и затаенное, что поджигало его, у него, очевидно, было какое-то намерение.

Особого внимания требует фрагмент, который условно может быть отнесен к языку тела: Смердяков, как и давеча, совсем не пугаясь, все пытливо следил за ним. Все еще он никак не мог победить своей недоверчивости, все еще казалось ему, что Иван «все знает», а только так представляется, чтоб «ему же в глаза на него одного свалить».

— Подождите-с, - проговорил он, наконец, слабым голосом и вдруг, вытащив из-под стола свою левую ногу, начал завертывать на ней наверх панталоны.



Нога оказалась в длинном белом чулке и обута в туфлю. Не торопясь, Смердяков снял подвязку и запустил в чулок глубоко свои пальцы. Иван Федорович глядел на него и вдруг затрясся в конвульсивном испуге. — Сумасшедший! — завопил он и, быстро вскочив с места, откатнулся назад, так что стукнулся спиной об стену и как будто прилип к стене) весь вытянувшись в нитку. Он в безумном ужасе смотрел на Смердякова. Тот, нимало не смутившись его испугом, все еще копался в чулке, как будто все сился пальцами что-то в нем ухватить и вытащить. Наконец ухватил и стал тащить. Иван Федорович видел, что это были какие-то бумаги или какая-то пачка бумаг. Смердяков вытащил ее и положил на стол. — Вот-с! — сказал он тихо. — Что? — ответил трясясь Иван. — Извольте взглянуть-с, — так же тихо произнес Смердяков. Иван шагнул к столу, взялся было за пачку и стал ее развертывать, но вдруг отдернул пальцы как будто от прикосновения какого-то отвратительного, страшного гада. — Пальцы-то, у вас все дрожат-с, в судороге-с, — заметил Смердяков и сам не спеша развернул бумагу. Под оберткой оказались три пачки сторублевых радужных кредиток — Все здесь-с, все три тысячи, хоть не считайте. Примите-с, - пригласил он Ивана, кивая на деньги. Иван опустился на стул. Он был бледен как платок. — Ты меня испугал... с этим чулком... — проговорил он, как-то странно ухмыляясь.

Необычность реакции Ивана на, казалось бы, невиннейший жест Смердякова объясняется довольно просто.

У Ивана есть черт-двойник, психическая галлюцинация, и в третьем свидании, сразу после признания Смердякова в том, что по слову

вашему делу это и совершил, появляется будто призрак этого черта в тот момент, когда Смердяков призывает бога в свидетели (— Никакого тут призрака нет-с, кроме нас обоих-с, да еще не которого третьего. Без сумления, тут он теперь, третий этот, находится между нами двумя. — Кто он? Кто находится? Кто третий? — испуганно проговорил Иван Федорович, озираясь кругом и поспешно ища глазами кого-то по всем углам. — Третий этот — бог-с, самое это провидение-с, тут оно теперь подле нас-с, только вы не ищите его, не найдете), что пугает Ивана.

Для того, чтобы доказать правдивость своих слов, Смердяков и показывает Ивану украденные три тысячи. Странность реакции Ивана обусловлена тем, что в какой-то момент происходит наложение образа его психического двойника (*Черт! Он ко мне повадился. Два раза был, даже почти три. Он дразнил меня тем, будто я сержусь, что он просто черт, а не сатана с опаленными крыльями, в громе и блеске. Но он не сатана, это он лжет. Он самозванец. Он просто черт, дрянной, мелкий черт. Он в баню ходит. Раздень его, и наверно, отыщешь хвост, длинный, гладкий, как у датской собаки, в аршин длиной, бурый...*) на образ лакея Смердякова, который сидел и в его душе и ... именно этого-то человека и не могла вынести его душа. Этому наложению способствует и прищуренный, вечно дергающийся левый глазок Смердякова и такая важная деталь как жара (словно в аду) в комнате, которую занимал Смердяков (*в этой избе печь стояла изразцовая и была сильно натоплена; натоплено было так же, как и в прежний раз; — Жарко у тебя, — сказал он (Иван), еще стоя, и расстегнул пальто*).

Но Смердяков-черт — реален, он представляет собой совокупность тех черт, которые Иван в себе презирает и с которыми борется. В этом же русле можно трактовать и последний «жест» Смердякова — акт повешения, который мы склонны интерпретировать как символический в контексте романа. В начале знакомства с Смердяковым, Достоевский рассказывает историю о том, как *в детстве он очень любил вешать кошек и потом хоронить их с церемонией. Он надевал для этого простыню, что составляло вроде как бы ризы, и пел и махал чем-нибудь над мертвой кошкой, как будто кадил. Все это потихоньку, в величайшей тайне, то есть понимая, что это плохо. Причины такого поведения не раскрываются даже косвенно, этот факт дан автором в качестве одного из указаний на необычность Смердякова.*

Свою жизнь Смердяков заканчивает тоже повешением. С одной стороны, это свидетельствует о том, что он так и не нашел опоры в боге (самоубийство это грех), но с другой стороны, может рассматриваться как акт возмездия по отношению к Ивану. Лакейство Смердякова, его зависимость от Ивана (1. Иван — барин, 2. теория Ивана, 3. разрешение

на убийство испрошено у Ивана) – это зависимость существа бесправного, существующего самого по себе (кошка), нечистого (черт) вне семьи, вне общества.

Повешение Смердякова – это повешение кошки сильным мира сего и, пожалуй, самое «громкое» невербальное средство, с помощью которого Смердяков сказал много больше, чем все Карамазовы с помощью всех слов.

2.3. Анализ текста и его интерпретация

Когда речь заходит о герменевтическом анализе текста, упор в большей степени делается на интерпретационную сущность такого подхода и некоторую свободу читателя в декодировании авторского сообщения. Но что такое есть эта самая интерпретация? Каким образом обеспечивается понимание – через функциональную семантику истинности, благодаря использованию метода сократического диалога, или с помощью процедуры герменевтического круга и фальсификации? И как от понимания перейти к интерпретации, не потеряв при этом самого понимания?

Выделяя базовые принципы герменевтического анализа текста, необходимо определиться, в первую очередь, с тем, о какой герменевтике идёт речь – репрезентативной (семиотической), диалогической или структуралистской. Чаще всего анализ художественного текста реализуется в рамках структуралистского подхода, целью анализа в этом случае выступает восстановление структурной основы анализируемого произведения – выделение основных его элементов.

Работа с конститутивными элементами текста в рамках такого подхода базируется на понимании текста как совокупности авторских приемов, составляющих «лицо» произведения и, в какой-то мере, навязывающих читателю определенный вектор интерпретации.

Во многом, это действительно помогает восприятию художественного текста, так как позволяет принять авторскую модальность как свою, но это возможно только в случае наличия соответствующей потенции принимающего, если же читатель не настроен на соответствующие модальности, текст не раскрывается перед ним с этой

стороны - в этом смысле нарушается основное правило функциональной семантики истинности (См. [Соболева, 2013; 26-27]).

Семантическая сложность и языковое богатство делают художественный текст в какой-то мере автономной сущностью, для понимания и интерпретации которой в рамках *герменевтического анализа* важны следующие допущения:

Во-первых, основополагающим выступает принцип герменевтической открытости текста как принципиальной непостижимости текста, его бесконечной вариативности, когда каждая новая интерпретация рождает новый вариант (но не вариацию на тему) текста. Такая герменевтическая открытость поддерживается требованием культурологичности текста, вторым допущением, позволяющим рассматривать смысловое пространство текста как результирующую взаимодействия культурных парадигм, аксиологически значимых для автора. В этом аспекте важно, чтобы соответствующая аксиология считывалась читателем, интерпретатором, из чего вытекает третье важное допущение: сам предмет текста должен быть понятен читателю (интерпретатору, исследователю), то есть адекватен предмету интерпретации. И в-четвертых, интерпретатор рассматривает художественный текст как характеризующийся смысловой завершенностью. Это означает, что определив границы текста как объекта анализа, интерпретатор работает с ним как с целостностью, и обращение к метатекстовым компонентам и гипертекстовым связям призвано не сделать границы текста пронизываемыми, но подтвердить их наличие – это важно, потому что в ином случае читатель становится не со-беседником, со-автором, а автором вариации на тему текста, вариации по предмету изображения, автором иной вымышленной реальности, похожей на авторский актуальный художественный текст.

Реализуя герменевтический подход к анализу художественного текста, можно значительно увеличить синергию интерпретационных усилий, представив художественный текст как музыкальное произведение, конечно же, в том случае, если к тому есть указания самого автора, если на то указывает специфика его идиостиля.

Это позволяет рассматривать универсальные семантические алгоритмы и законы формообразования текста художественного произведения, проявляющие себя в любом коммуникативном акте, в том числе и художественном, и музыкальном, например, в рамках целостного анализа (В.А. Цуккерман, И.Я. Рыжкин, Л.А. Мазель).

Герменевтический анализ в отличие от филологического позволяет посмотреть на текст шире. Герменевтический анализ художественного текста – это, по сути, попытка отождествления с самой текстовой ситуацией, которая включает в себя и автора, и читателя, и код, когда интерпретатор оказывается одновременно объектом текста, исполняющим свою функцию, и самим текстом (в широком понимании этого феномена) как деятельным субъектом, творящим художественную действительность и пребывающим в ней.

Это не субъективная интерпретация ситуации, не попытка встать на позицию автора, и не взгляд со стороны, это отождествление с самой текстовой ситуацией, и, в этом смысле, целостное включение текста в сферу практики его читателя в качестве средства ее трансформации.

Образ текста при герменевтической интерпретации как образ собеседника, адресата в коммуникации постоянно корректируется, в том числе, и за счет корректировки образа самого адресанта, то есть читателя, интерпретатора.

И если сам интерпретатор вдруг осознает себя читающим не художественный, но сложный многослойный музыкальный текст, то стоит прислушаться к его звучанию и включить в сферу интерпретации концепты и понятия из музыки и музыковедения.

В частности, очень интересна методология *целостного анализа в музыке* как относительно самостоятельной научной и учебной дисциплины, быстро превратившейся в один из важнейших нервов нашего музыкознания» [Мазель, Цуккерман, 1994, С. 8–24, 12 (Цит. по: Григорьева, 2014)] и интертекстуального метода анализа, в новых художественно-эстетических условиях возродившего сущностные признаки «бывшего» метода анализа целостного [Григорьева, 2014].

Преимущество такой методологии в том, что она с большой полнотой охватывает все стороны музыкальной формы произведения, все элементы музыкальной речи в их взаимодействии, и на этой основе точно характеризует образную природу целого и частей, их индивидуальную выразительность в самых разнообразных и тонких её оттенках. При этом любая констатация, касающаяся того или иного технического приёма, связывается с его художественным смыслом [Мазель, Цит. по: Григорьева, 2014].

Герменевтический подход и целостный анализ сонатной формы литературно-художественного произведения

Повесть Ф.М. Достоевского «Записки из подполья»

***Использован герменевтический подход к интерпретации текста, целостный (музыковедческий) анализ, семиотический и концептуальный методы, сопоставительный содержательный анализ текста.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

1. Ознакомьтесь с теорией вопроса

- Андреев А.Н. Целостный анализ литературного произведения: Учебное пособие для студентов вузов — Электрон. текст. дан. (2,4 Мб). Мн.: Научно-методический центр «Электронная книга БГУ», 2003.

- Мазель Л. А. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967

- Анализ музыкальных произведений: Сложные формы: Учебник: М., «Музыка», 1984, 214 с.

2. Ознакомьтесь с материалами интерпретации смыслов повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» в книге Касаткиной Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / Отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 4) (стр. 114-237)

О музыкальности и чрезвычайной сценичности [Voitkevich, 2016; 6-7] произведений Ф.М. Достоевского говорили К.Н. Леонтьев Г. Фридендер, Вяч. Иванов М.М. Бахтин, А.А. Гозенпуд и мн. др., композиторы разных национально-культурных традиций стремились переложить сюжеты и идеи Ф.М. Достоевского на музыку (См. [Хексельштейндер, 2005; 248-266]), о любви писателя к музыке, его музыковедческой грамотности также сказано немало.

Что же касается повести «Записки из подполья», выступающего объектом настоящего описания и анализа, в пользу тезиса о его исключительной музыкальности выступает и то, что есть указания самого Ф.М. Достоевского на то, что, работая над текстом повести, он

оперировал в том числе и музыкальными конструктами (в письме брату: *Ты понимаешь, что такое переход в музыке. Точно так и тут. В 1-й главе, по-видимому, болтовня; но вдруг...*), так и то, что, несмотря на отмеченную самим рассказчиком бессвязность мемуаров (*Порядка и системы заводить не буду. Что припомнится, то и запишу*), текст целостен, закончен и достаточен.

Исследователи творчества Ф.М. Достоевского обращаются к таким музыковедческим определениям как опера, симфония, сонатная композиция, др., музыкальные термины полифония, контрапункт прочно вошли в терминологический аппарат изучения творчества Ф.М. Достоевского, для настоящего исследования определяющим выступает понятие *сонатной формы*.

Формальная и содержательная разнородность повести «Записки из подполья», могущая составить первое впечатление от знакомства с текстом, осознавалась самим автором еще на этапе разработки текста: в письме брату Ф.М. Достоевский писал: *«В 1-й главе может быть листа 1,5, может быть обделана вся дней через 5. Неужели ее печатать отдельно? Над ней насмеются, тем более что без остальных 2-х (главных), она теряет весь свой сок»*.

В журнальном варианте (1864 г.) повесть была разделена не на три, а на десять глав, однако содержательно она по-прежнему представляет собой трехчастную структуру: первая часть «Подполье» целостна (в ней «по-видимому, болтовня», как определяет это сам автор), а вторая «По поводу мокрого снега» комплексна («эта болтовня в последних двух главах разрешается катастрофой») – последовательно разделить ее на композиционные отрезки помогает используемый автором прием репризы, оформленной в виде цитации Некрасовских строк. Усложняет интерпретацию линейной организации текста его полифония (терминология М.М. Бахтина) и двойной и даже тройной контрапункт (терминология А.А. Гозенпуда), однако именно эти «музыкальные особенности» текста «Записок...» позволяют погрузиться в глубины его смысла.

Сонатную форму определяет сопоставление главной и побочной партий, развитие конфликта в разработке как месте реализации основной идеи произведения и представление результата развития конфликта в репризе и коде; специфика раздела разработки сонатной формы в его неустойчивости, реализованной в виде модуляций, видоизменении основной темы, ее переосмыслении. В то же время сама сонатная форма характеризуется максимальной стройностью, устойчивостью и сущностным многоголосием (гомофонная форма), что позволяет объединить самый разнообразный материал, иногда на очень

большом временном пространстве [Горяйнова, 2018; 4]. Все эти особенности сонатной формы естественно проецируются на «Записки из подполья».

Двухчастная форма повести сопоставима с формальным делением сонатной формы на два отдела, второй из которых состоит из разработки тем первого отдела, причем вся тема или ее часть (мотив) повторяется на разных ступенях. Конец второго отдела оканчивается органичным пунктом на доминанте главной тональности, после чего переходят к третьему отделу, составляющему повторение первого, с той только разницей, что все три партии – главная, побочная и заключительная – пишутся в той же главной тональности¹.

Тематический (то мелодический, то тональный) параллелизм находим в строении двух частей повести – с учетом того, что первая глава первой части представляет собой вступление (первый формальный элемент сонатной формы), обе части имеют одинаковое количество глав – десять – сопоставимых по тематике и идеям. В некотором приближении можно сопоставлять главы как теоретические выкладки (для первой части) и их практическую реализацию (во второй части).

Сонатная форма повести: тематический параллелизм

Так, если вторая глава первой части постулирует наслаждение от унижения и что «не только очень много сознания, но даже и всякое сознание болезнь», и что «в те же самые минуты, в которые я наиболее способен был сознать все тонкости «всего прекрасного и высокого», как говорили у нас когда-то, мне случалось уже не сознать, а делать такие неприглядные деянья, такие, которые...», то первая глава второй части в подробностях представляет пример этих деяний – случай в трактиришке, тоже со ссылкой на «всё прекрасное и высокое» с рассуждениями о нашем романтике.

Третья глава первой части предлагает рассуждения о двух типах людей – людях думающих, а следовательно, ничего не делающих и непосредственных людях или деятелях – соотносимая с ней вторая глава второй части намечает круг возможных примеров для описания этих типов людей – подпольный человек рисует картину выхода из состояния мечты обо всем прекрасном и высоком в общество, при этом предлагая себя как представителя первого типа (То ли дело все понимать, все сознать, все невозможности и каменные стены...).

Тезисом четвертой главы первой части можно считать высказывание «в этих-то всех сознаниях и позорах и заключается сладострастие»

¹ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907

(метафора зубной боли как причины стонов и повода к наслаждению от унижения), третья же глава второй части дает практическое описание того, как *«стонет человек тронутый развитием и европейской цивилизацией ... лучше всех знает, что он только напрасно себя и других надрыгает и раздражает; знает, что даже и публика, перед которой он старается, и все семейство его уже прислушались к нему с омерзением, не верят ему ни на грош и понимают про себя, что он мог бы иначе, проще стонать, без рулад и без вывертов, а что он только так со злости, с ехидства балуется»*.

Эта метафора разворачивается описанием того, как подпольный человек навязался компании своих школьных товарищей, и как вполне осознавая неуместность своего присутствия в их компании, как и свою повсеместную неуместность (воспоминания о школьных годах), *«бесился, что наверно знал, что поеду; что нарочно поеду; и чем бестактнее, чем неприличнее будет мне ехать, тем скорее и поеду»*.

Тема *«разве сознающий человек может себя хоть сколько-нибудь уважать»* развивается в пятой главе первой части, и теоретические положения о том, что *«все непосредственные люди и деятели потому и дея-*



тельны, что они тупы и ограничены», а «прямой, законный, непосредственный плод сознания – это инерция, то есть сознательное сложа-руки-сиденье» подкрепляется описанием собственно встречи подпольного человека со своими школьными товарищами в соотносимой с ней главе четвертой вто-

рой части. В ней подпольный человек углубляет степень своего унижения и, следовательно, пропасть, разделяющую представителей двух типов людей: *«Порой с глубочайшею, с ядовитую болью вонзалась в мое сердце мысль: что пройдет десять лет, двадцать лет, сорок лет, а я все-таки, хоть и через сорок лет, с отвращением и с унижением вспомню об этих грязнейших, смешнейших и ужаснейших минутах из всей моей жизни. Бессовестнее и добровольнее унижать себя самому было уже невозможно, и я вполне, вполне понимал это и все-таки продолжал ходить от стола до печки и обратно. «О, если б вы только знали, на какие чувства и мысли способен я и как я развит!» – думал я минутами; мысленно*

обращаясь к дивану, где сидели враги мои. Но враги мои вели себя так, как будто меня и не было в комнате».

Шестая глава первой части - своеобразная ода лени как сущностной причины ничегонеделанья и деятельностного повода *«пить за здоровье всего прекрасного и высокого».*

В соотносимой пятой главе второй части решимость подпольного человека дать пощечину Зверкову (из компании школьных товарищей) представляется вначале как та самая деятельность, для которой достаточно *«ближайших и второстепенных причин»*, что влечет за собой мечты в духе *прекрасного и высокого.*

Однако *«Ведь чтоб начать действовать, нужно быть совершенно успокоенным предварительно, и чтоб сомнений уж никаких не оставалось»*, а подпольный человек эмоционально неустойчив, взбудоражен (*Что было делать? И туда было нельзя – выходил вздор; и оставить дела нельзя, потому что уж тут выйдет... Господи! Как же это можно оставить! И после таких обид!*), потому субъектная решимость трансформируется в объектную предназначенность, рок (*– Нет! – вскрикнул я, снова кидаясь в сани, – это предназначено, это рок! погоняй, погоняй, туда!*).

Идея о том, что *«человеку надо – одного только самостоятельного хотенья, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела»* седьмой главы первой части наглядно иллюстрируется разговором подпольного человека с Лизой в главе шестой второй части – тему обыгрывает и указание на то, что Лиза из отцовского дома ушла по самостоятельному хотению, а не по какому-то нормальному, какому-то добродетельному хотению, и на то, что подпольный человек в разговоре с ней навязывает ей рационально (*Что-то вы... точно как по книге, – сказала она...*) и эмоционально (*«Картинками, вот этими-то картинками тебя надо! – подумал я...*) *благоразумно выгодного хотенья* обычной семейной жизни.

Так же как седьмая глава второй части содержит продолжение разговора подпольного человека с Лизой, так и восьмая глава первой части представляет читателю продолжение рассуждения о сущности хотения, о том, что *«рассудок, господа, есть вещь хорошая, это бесспорно, но рассудок есть только рассудок и удовлетворяет только рассудочной способности человека, а хотенье есть проявление всей жизни, то есть всей человеческой жизни, и с рассудком, и со всеми почесываниями».*

В седьмой главе второй части повествование сосредоточивается на сомнениях и страхах подпольного человека по поводу возможности прихода к нему Лизы, здесь, наконец, обозначается тема аполюнического как закосневшего в своих формах начала в человеке (до

этого она была обозначена в третьей главе второй части: «*Но об этой каналье, об этой язве моей, я когда-нибудь после поговорю*»), выраженного через образ слуги подпольного человека – Аполлона (говорящее имя).

Тема Аполлона (то есть аполлонического) реализована как побочная партия – она появляется в результате развития материала главной партии произведения и главной партии героя повести. Это отдельная и очень интересная тема, поэтому здесь только обозначим ее в необходимом в рамках настоящего исследования объеме.

Говорящее имя слуги, описание его характера и поведения, противопоставление характеров подпольного человека и его слуги прямо и недвусмысленно указывает на систему понятий, обозначающую противоположные по характеру начала бытия и культуры (по Шеллингу – силы, концентрирующихся в глубинах сознания человека) – аполлоническое и дионисийское.

Восьмая глава первой части, развивая тему, содержит теоретические рассуждения по поводу неблагодарности, неблагоприятия и неблагоприятия человека, который *«Рискнет даже пряниками и нарочно пожелает самого пагубного вздора, самой неэкономической бессмыслицы, единственно для того, чтобы ко всему этому положительному благоразумию примешать свой пагубный фантастический элемент. Именно свои фантастические мечты, свою пошлейшую глупость пожелает удержать за собой единственно для того, чтоб самому себе подтвердить (точно это так уж очень необходимо), что люди все еще люди, а не фортепьянные клавиши...»*, утверждая таким образом дионисийское живое, витальное начало в человеке (в философской аспектации).

Девятая глава первой части содержит тезис о том, что *«Страдание – да ведь это единственная причина сознания. Я хоть и доложил вначале, что сознание, по-моему, есть величайшее для человека несчастье, но я знаю, что человек его любит и не променяет ни на какие удовлетворения»*.

Соотносимая с ней восьмая глава может быть рассмотрена как музыкальный сдвиг, перелом – внезапное нарушение характера образности и появление контрастных элементов относительно главной



партии; такой прорыв выступает ярким отражением основного конфликта, который полностью раскроется в разработке.

Сама глава поделена на три части – в первой части герой повести ведет себя скорее как человек деятельностный нежели подпольный – он хлопочет о спасении своей репутации и предпринимает ряд разумный и рациональных действий для этого (находит деньги отдать Симонову, пишет извинительное письмо, просит Аполлона его отнести, выходит прогуляться) и это состояние отмечено тем, что *«А про Лизу я даже совсем и забыл в это утро, захлопотавшись»*, в следующей части подпольный человек прорывается *«Что-то подымалось, подымалось в душе беспрерывно, с болью, и не хотело уgomониться»*, но реализуется вариациями образа *«всего прекрасного и высокого в мечтах подпольного человека и достигает кульминации на первом знаке репризы «и в дом мой смело и свободно хозяйкой полною войди»*.

За знаком репризы следует пространный часть, которая реализует тему Аполлона, она ярко контрапунктирует основной теме и завершается закрывающим знаком репризы.

Реприза

Под знаком репризы мы понимаем цитацию некрасовских строк, которая придает всей повести особое звучание. И функция ее не только в том, чтобы смягчить повесть, потому что *по тону своему она*



слишком странная и тон резок и дик; может не понравиться; следовательно, надобно, чтоб поэзия все смягчила и вынесла» в письме брату Михаилу 20 марта 1864 года), - и Ф.М. Достоевский реализует своеобразный перепев темы стихотворения в «Записках...» (вторую часть своих «Записок из подполья» (1864) построил на полемике с комментируемым стихотворением. Впрочем, отношение Достоевского к нему было сложным; он цитировал его в «Селе Степанчикове» и

«Братьях Карамазовых», декламировал (21 ноября 1880 г.) на чтении в пользу Литературного фонда (см.: Гин, 1971; 119-120).

Эпиграф в виде первых трех катренов стихотворения Н.А. Некрасова в начале второй части повести – открывающий знак репризы, указывает на ту часть сонатной формы, в которой повторяется экспозиция, содержательно и эти сроки Некрасова, и прозаический пересказ похожей ситуации в повести достаточно близки, однако четыре заключительных катрена стихотворения, оканчивающиеся патетическим *И в дом мой смело и свободно / Хозяйкой полною войди!* реализованы в тексте повести как столкновение книжного представления ситуации с действительностью, что отдельно уточняется в заключительной части произведения: *«все отвыкли от жизни, все хромаем, всякий более или менее. Даже до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей «живой жизни» какое-то омерзение, а потому и терпеть не можем, когда нам напоминают про нее. Ведь мы до того дошли, что настоящую «живую жизнь» чуть не считаем за труд, почти что за службу, и все мы про себя согласны, что по книжке лучше»*.

По большому счету весь текст от эпиграфа до первой цитации патетической концовки представляет собой прозаическую вариацию некрасовских строк, включающему в себя сочувственное и одновременно полемическое отношение к ним [Примечания... 1989].

Цитация концовки некрасовского стихотворения выполняет функцию знака репризы – повторяющиеся два раза в тексте повести строки *«И в дом мой смело и свободно хозяйкой полною войди»* представляют собой первую и вторую вольты как обозначение содержания, изменяющегося при повторении (репризе).

Между двумя этими «знаками» в повести реализована тема Аполлона с характеристикой как *«язва моя, бич, посланный на меня провиденьем»*; указание самого подпольного человека на то, что *«точно он был слит с существованием моим химически»* позволяет трактовать этот образ в рамках приема двойничества.

Рефлексия подпольного человека первой части повести повторяется в репризе как части сонатной формы, содержательно соответствующей цитируемому стихотворению *«Но теперь, теперь – ты моя, ты мое созданье, ты чиста, прекрасна, ты – прекрасная жена моя. <...> Затем мы начинаем жить поживать, едем за границу и т. д., и т. д.»*, которая снимает (но не разрешает) конфликт.

Вторая вольта указывает на тонально-гармоническое изменение - девятая глава второй части представляет собой описание визита Лизы - теперь не в мечтах, но в неприглядной действительности.

Соотносимая ей десятая глава первой части сводит все рассуждения о хотении, о человеческой природе, развиваемые в предыдущих главах к вопросу «Зачем же я устроен с такими желаниями? Неужели ж я для того только и устроен, чтоб дойти до заключения, что все мое устройство одно надувание? Неужели в этом вся цель?» - углубление, расширение этой темы обозначено в конце описания свидания с Лизой «Глаза мои блеснули страстью, и я крепко стиснул ее руки. Как я ненавижу ее и как меня влекло к ней в эту минуту! Одно чувство усиливало другое. Это походило чуть не на мщение!.. На лице ее изобразилось сначала как будто недоумение, как будто даже страх, но только на мгновение. Она восторженно и горячо обняла меня».

Последнее предложение как апофеоз «живой жизни», которая с непривычки придавила <...> до того, что даже дышать стало трудно.

Заключительная партия сонатной формы и кода

Десятая глава второй части как и одиннадцатая глава части первой звучат *ritenuto*, а тематически как бы закрывают основные вопросы, которые ставила повесть:

(первая часть) / (вторая часть)

Вот нынче, например, меня особенно давит одно давнишнее воспоминание. Припомнилось оно мне ясно еще на днях и с тех пор осталось со мною, как досадный музыкальный мотив, который не хочет отвязаться. А между тем надобно от него отвязаться / Ужасно тяжело мне было.

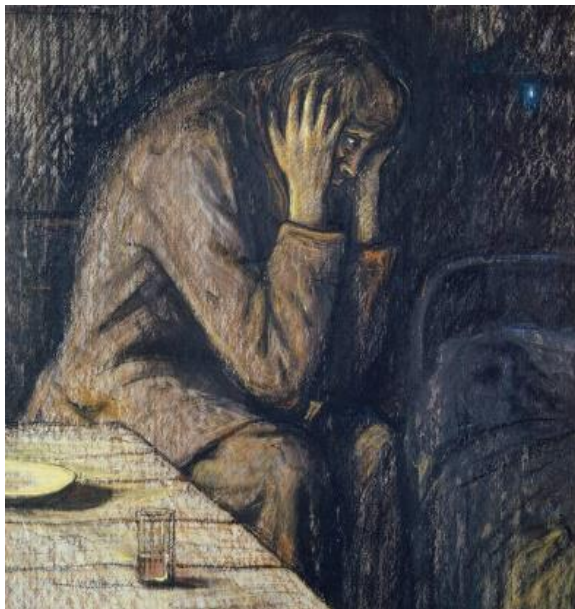
Вы знаете, что остроты ваши неостроумны, но вы, очевидно, очень довольны их литературным достоинством. Вам, может быть, действительно случалось страдать, но вы нисколько не уважаете своего страдания. В вас есть и правда, но в вас нет целомудрия; вы из самого мелкого тщеславия несете правду на показ, на позор, на рынок.../ А в самом деле: вот я теперь уж от себя задаю один праздный вопрос: что лучше – дешевое ли счастье или возвышенные страдания? Ну-ка, что лучше?

можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды? / фантазировал я уже дома, после, заглушая фантазиями живую сердечную боль; Так мне мерещилось, когда я сидел в тот вечер у себя дома, едва живой от душевной боли.

Это заключительная партия сонатной формы – десятая глава тематически обобщает весь материал первой части, а в одиннадцатой главе представлен и крайний сюжетный элемент, и одновременно заключительная часть всего произведения: вторая часть главы (после

завершения повествования о Лизе) оформлена в виде диалога с читателем, так же как и вся одиннадцатая глава первой части.

Последняя глава первой части начинается возгласом *«Конец концов, господа: лучше ничего не делать! Лучше сознательная инерция! Итак, да здравствует подполье!»*, который коррелирует высказыванию противоположной модальности *«Но довольно; не хочу я больше писать „из Подполья“....»* Эти два фрагмента образуют кольцевую композицию всего произведения. А последняя фраза повести *«Впрочем, здесь еще не кончатся „записки“ этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться»* представляет собой коду – в тематическом отношении она имеет новую тему - здесь впервые появляется рассказчик.



Таким образом, вторая часть повести содержит разработку (второй отдел сонатной формы) и репризу (третий) - в музыкальной терминологии.

Органный пункт

В конце разработки сонатной формы возможно использование так называемого органного пункта, что обуславливает переход от разработки к репризе (третий отдел сонатной формы, который повторяет первый) и обеспечивает удержание главной тональности. Таким органным пунктом можно назвать *«мокрый снег»*: впервые этот знак появляется как раз в конце первой части, а затем на протяжении всего повествования второй части актуализует значимые сюжетные переходы. Но главная функция этого знака в том, чтобы подтвердить мертворожденность подпольного человека: первый раз снег он видит через форточку (*О, как я молил бога, чтоб уж прошел поскорее этот день! В невыразимой тоске я подходил к окну, открывал форточку и вглядывался в мутную мглу густо падающего мокрого снега...* (конец 1 части), снег пока

еще не касается его, не обозначает его как мертвеца. Знак снега появляется в тот момент, когда подпольным человеком принимается решение поехать на встречу школьных товарищей, предвкушая предстоящее унижение, и вполне осознавая всю бессмысленность и бесполезность мечтания *одержать верх, победить, увлечь, заставить их полюбить себя* – ну хоть «за возвышенность мыслей и несомненное остроумие».

Второй раз появляющийся знак снега указывает на неотвратимость социальной и нравственной смерти подпольного человека: *«Мокрый снег валил хлопьями; я раскрылся, мне было не до него. Я забыл все прочее, потому что окончательно решился на пощечину и с ужасом ощущал, что это ведь уж непременно сейчас, теперь случится, и уж никакими силами остановить нельзя. Пустынные фонари угрюмо мелькали в снежной мгле, как факелы на похоронах. Снег набился мне под шинель, под сюртук, под галстук и там таял; я не закрывался: ведь уж и без того все было потеряно!»*.

Образ похорон и мертвого тела в мокром снегу закрепляется в диалоге с Лизой: *«– Сегодня погода... снег... гадко! – проговорил я почти про себя, тоскливо заложив руку за голову и смотря в потолок. Она не отвечала. Безобразно все это было. / – Снег, мокрять... (Я зевнул). – Все равно, – вдруг сказала она после некоторого молчания. – Нет, гадко... (Я опять зевнул). Могильщики, верно, ругались, оттого что снег мочил. А в могиле,*

верно, была вода. / В могиле слякоть, мразь, снег мокрый, – не для тебя же церемониться?

После такого повторения образ мокрого снега как знак смерти маркирует расставание с Лизой как олицетворением живой жизни: первый раз подпольный человек сам уходит от нее *«Мне так хотелось уйти... Я прошел всю дорогу пешком, не смотря на то, что мокрый снег все еще валил хлопьями. Я был измучен, раздавлен, в недоумении. Но истина уже сверкала из-за недоумения. Гадкая истина!»*, второй раз Лиза уходит от него: *«Мгновение спустя я, как безумный,*



бросился одеваться, накинул на себя, что успел впопыхах, и стремглав выбежал за ней. Она и двухсот шагов еще не успела уйти, когда я выбежал на улицу. Было тихо, валил снег и падал почти перпендикулярно, настилая подушку на тротуар и на пустынную улицу. Никого не было прохожих, никакого звука не слышалось. Уныло и бесполезно мерцали фонари. <...> Я стоял на снегу, всматриваясь в мутную мглу, и думал об этом».

Именно герменевтический подход позволяет, представив художественный текст как музыкальное произведение, расшифровывать музыкальные знаковые системы в их философско-эстетической конкретности и обобщённости.

Вопросы и задания к разделу

- Прочитайте литературно-критические материалы раздела, выпишите неясные термины, распределите их по группам на общенаучные и частнонаучные (лингвистические и литературоведческие). Подберите определения к ним с помощью энциклопедических и специальных словарей. Сравните терминологические дефиниции с описанием или контекстным употреблением терминов в материалах.

- Составьте библиографический список наиболее известных работ по анализу творчества Ф.М. Достоевского. Распределите источники в соответствии со сферой интересов исследователей (жанрово-стилистическое своеобразие творчества, язык и стиль произведений, идеи и мотивы, форма и структура текстов, семиотика текста, философия и религия в творчестве автора, психология образов, др.

- Дайте определение символу. Что значит семантико-символический образ?

- Как вы понимаете высказывание: Символ – одна из главных составляющих языка художественного произведения, это «разновидность словесного знака, важнейшим свойством которого является образность, основанная на диффузности означаемого, поддерживаемой контекстом» [Комиссарова 2011; 9]?

- Чем интересен герменевтический подход к анализу текста художественного произведения? Какие вопросы, имеющие отношение к анализу художественного произведения, позволяет ставить и решать герменевтический взгляд на текст?

- Почему художественный текст часто сравнивают с текстом музыкальным? Дайте определение термину музыкальная форма, соотнесите понятия формы и жанра музыкального текста, формы и стиля.

- Определите понятие структуры музыкального произведения. Как это понятие соотносится с пониманием структуры художественного произведения?

- Постарайтесь подобрать художественные примеры для различных типов музыкальной (сонатная форма, вариации, рондо, бар и др.) композиции. Аргументируйте выбор произведений.

- В чем суть целостного анализа текста? Есть ли отличия в методологии целостного анализа художественного и музыкального текстов?

РАЗДЕЛ III.

АНАЛИЗ И КОММЕНТАРИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА



АКТУАЛЬНЫМ для современной русистики является направление, соединяющее системное и функциональное описание языка с целью активного изучения языковых единиц, прежде всего, как элементов текста. В этой части глубоко разработанной (научно и методически) является проблема, связанная с изучением художественного текста как объекта филологического анализа.

Адекватность восприятия художественного текста с точки зрения комплексного филологического анализа текста зависит от степени соответствия стереотипных представлений автора и реципиента и глубины проникновения реципиента в идиолек автора, понимание специфики которого может позволить исследователю провести анализ языковой личности литературного произведения, минимально искажая схему замысла автора.

Филологический анализ включает в себя герменевтическую категорию предпонимания как необходимое и достаточное условие проникновения в замысел автора, и в этом смысле определяет границы понимания художественного текста. Пред-рассудок (по М. Хайдеггеру) или пред-убеждение (по М. Шеллеру) как априорная установка интерпретатора, как особый социально детерминированный вид знания, с одной стороны, позволяет интерпретатору оставаться в границах эпохи, литературного направления, идиостиля, др., но затрудняет диалог с автором и почти исключает возможность схватывания образа художественного текста, с другой стороны, потому что в большей степени имеет дело с тем, что сказано в тексте, а не с тем, что за этим стоит.

И хотя актуальный художественный текст не может исчерпываться только тем, что в нем изначально сказано автором, но каждое его прочтение, понимание и интерпретация призваны рождать новые смыслы (и в этом, в том числе, воспитывающая роль художественной

литературы), акцент на включении текста в практическую ситуацию через его деятельностное освоение отличает герменевтический подход к содержанию и значению текста от других интерпретативных подходов, развитых в современном гуманитарном знании [Немцев, 2008].

Художественный текст признается одной из самых совершенных форм коммуникации, тексты русской литературы, как классической, так и современной отражают разнообразные стороны русского языкового сознания, в силу чего выступают достаточно сложным объектом для филологического анализа.

В художественных региональных текстах специфически реализуется лингвокультурная специфика поликультурного региона. Так, определяющей для регионального художественного текста можно считать такую черту как *остранение* языка (по аналогии с термином Шкловского).

Предлагая использование термина *остранение языка* (языковое *остранение*) для описания формально-речевой транспозиции как средства очуждения (термин Б. Брехта), важно особо подчеркнуть сущностное отличие модернистского понимания этого феномена от его постпостмодернистского представления. Формально-речевая транспозиция *остранения* языка переструктурирует не поле восприятия, но поле языкового выражения, обозначенного нарушением языковой нормы. Однако нарушение нормы в общем контексте не опознается как ошибка - структура художественного образа принимается на уровне передаваемого автором чувства, что позволяет говорить об *анормативности* способа языкового представления.

Причины *анормативности* необходимо искать в особенностях формирования языковой личности, обусловленной спецификой региональной идентичности транскультурной личности. Последняя, в свою очередь, реализованная в региональном тексте, определяется как личность, в которой поликультурные элементы настолько тесно переплелись и смешались, что вычленив системные элементы каждой из таких структур практически невозможно.

Постпостнеклассическое сознание, организуя реальность, выдвигает на передний план не образ в его целостности, который должен вызывать соответствующий эмоциональный отклик, а некоторые содержательные компоненты эмоционального состояния, которое транслирует субъект (автор текста), реализованные в непривычных речевых конструкциях.

При этом в отличие от приема очуждения, речевые конструкции не должны быть неожиданными, не должны привлекать внимания, отвлекать субъекта от со-творчества, но помогать ему принять транслируемый чувство-образ, собирая его как мозаику эмоций, заключенных в содержательно-смысловом наполнении анормативных речевых конструкций.

Анормативность речевого представления характеризуется дефектностью формально-структурного и/или грамматического выражения мысли при общей логико-содержательной интерпретируемости, понятности и своеобразной красоте речи, понимаемой более как реализация экономии языковых средств при увеличении ассоциативно-содержательного объема называемых ими понятий.

Воспринимающему остраненность языка художественного произведения не нужно преодолевать собственную субъективность, «выводя вещи из автоматизма восприятия» [Шкловский, 1929], как то предлагалось в модернистском дискурсе.

Остраненность формы представления речевого образа реализована в нарушении языковой нормы, которое, напротив, возвращает читателя к устойчивым поэтическим образам и привычным речевым паттернам, знание которых и обеспечивает понимание текста; и только с позиций нормативного представления читатель (слушатель) становится в состоянии принять такой текст как образно-поэтический. Сам текст для воспринимающего превращается в некое подобие череды мыслеобразов, которые так и не были реализованы в речи, но только обозначены с помощью некоторого набора языковых средств.

Анализ художественного произведения, поэтического текста занятие неоднозначное: с одной стороны, если художественный текст затронул струны души читателя, то есть достиг основной цели – зачем его препарировать и пытаться объяснить необъяснимое; с другой, если этого не произошло, то какая разница – насколько этот текст качественно и продумано организован?

Однако случается, что современные поэтические тексты вызывают противоречивые чувства – первое «клиповое» восприятие позволяет запечатлеть яркий красочный образ, а уже на уровне формирования представления о тексте возникает вторичное ощущение неправильности; метаязыковая рефлексия, особенно при достаточно развитом навыке глубокого чтения, переносит акцент с содержания на форму и заставляет фиксировать внимание на элементах, вызывающих некоторое языковое беспокойство.

Подобного рода возвращение к смыслу, как правило, разрушает чудо поэтического текста – это та самая ложка дегтя, которая снижает

общее впечатление и разочаровывает настолько, насколько бывает досадно услышать *средств*А в приятной беседе и познавательном общении.

И вот здесь на помощь приходит **филологический анализ** – именно он способен обеспечить единство (и единение) рационального и эмоционального, позволить, даже подходя к членению текста с сугубо формальной точки зрения, не потерять целостности поэтического образа. И если филологический анализ позволяет выделить некоторые *анормальности* в поэтическом тексте, то он же укажет на причины их появления, их функциональные и эмоционально-экспрессивные роли.

3.1. Тексты классической литературы

Элементы культурологического и лексического анализа в комплексном филологическом анализе

Рассказ «Стекольный мастер» К.Г. Паустовского

***Одной из составляющих филологического анализа текста является поровневый анализ языковых единиц в рамках лингвокультурологического анализа текстов, имеющих большое воспитательное значение, служащих образцом литературного слога, к которым, безусловно, относятся произведения К.Г. Паустовского. Представлен опыт культурологического и лексического анализа рассказа К.Г. Паустовского «Стекольный мастер»**

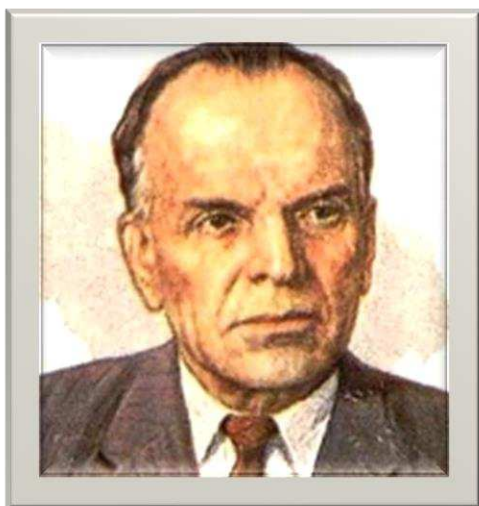
Предтекстовый дидактический комплекс:

- *Ознакомьтесь с теорией вопроса «Текст как единица культуры. Особенности художественного текста как единицы культуры» (см. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. Глава 1. п. 1.5). Кратко законспектируйте информацию.*

- *Как вы понимаете слова Н.С. Болотновой «... так и ли иначе текст погружен в культурное пространство эпохи»? Прокомментируйте их.*

• Найдите в интернете информацию о вкладе отечественных ученых в разработку лингвокультурологического подхода к изучению художественного текста. Создайте видеопрезентацию, отражающую эту информацию.

• Составьте историко-культурную справку к одному из произведений К.Г. Паустовского (на выбор), учитывая такие экстралингвистические параметры, как личность автора, особенности его поэтики и индивидуально-авторского стиля, время написания данного текста, факты биографии писателя, (возможно) отраженные в тексте, и т. д. Найдите в анализируемом тексте лексику, репрезентирующую историко-культурную информацию.



**Константи́н Гео́ргиевич
Паусто́вский (19 (31)
мая 1892, Москва – 14
июля 1968, там же)**

Культурологический анализ

Рассказ Константина Георгиевича Паустовского «Стекольный мастер» был написан в 1939 году, однако он до сих пор не утратил своей актуальности. Он и сегодня воспринимается живо, с интересом читателем XXI века потому, что в нём очень важна главная идея – *русский народ талантлив, терпелив, добр, отзывчив и очень скромн*. Современный русский читатель испытывает гордость от осознания того, что и он является частью такого народа. В рассказе описаны наши предки в далекие 40-е годы XX века. Но и тогда, и сейчас Россия славилась и славится скромными мастерами своего дела, которые отличаются наблюдательностью, умеют мечтать и обладают большим талантом в создании уникальных, необычных творений.

Рассказ был написан в то время, когда в литературе господствовало *реалистическое направление*. Поэтому автор отразил простой

сюжет обычной житейской истории, где описал самых обычных людей – жителей рязанской деревни. Героев в рассказе совсем немного: бабка Ганя, ее внук стекольный мастер Василий Ветров, дед Пахом, аптекарь Иван Егорыч и пес Жек. А кроме них автор включил и себя со своим приятелем-художником. Ритм жизни этих людей, их быт и деятельность, а также обычаи и язык – всё это реально существовало в жизни советской деревни в 30-е годы.

Вместе с тем, К.Г. Паустовский через нехитрый сюжет сумел передать очень глубокий смысл – он представил читателю *русского человека-умельца, человека-мечтателя*. Показательно, что скромные труды и мечтания стекольного мастера сумела оценить деревенская малограмотная женщина, которая и завещала «стеклянные игрушки» после ее смерти «забрать в школу для ребят. *Пусть видят, какие чудеса может человек совершить, ежели у него золотые руки*».

Данное произведение включено в антологию под названием «Свежая вода из колодца». Оно вплетается *в общую концепцию творчества* К.Г. Паустовского – писать о русском народе, его духе, обычаях, традициях, то есть отражать ментальность русского народа. В то время (да и во все времена) было важным вдохновить народ на новые дела, подвигнуть его на новые свершения. Эту отчасти идеологическую задачу советского литератора в своем рассказе и выполнил К.Г. Паустовский.

Главный герой (судя по названию рассказа) – стекольный мастер Василий Ветров. Но недаром текст начинается с описания образа его бабушки – «бабки Гани». Думается, что в рассказе можно выделить обоих этих главных героев. Эти образы являются отчасти символическими, поскольку *символизируют* уходящее поколение (бабка Ганя, дед Пахом) и новое, молодое поколение (неженатый внук Василий Ветров, соседские ребята). Важно, что малограмотные старики поддерживают молодых талантливых людей, стараются им помочь. «У каждого мастера ... лежит на душе мечтанье сделать такую великопечную вещь, какую никто до него не делал. На то он и мастер!» - так выразил основное содержание жизни талантливый русский человек.

Текст читается на одном дыхании – читателю очень важно узнать, осуществится ли мечта стекольного мастера – создать прозрачный стеклянный рояль. Композиция текста проста, события разворачиваются последовательно. *Язык* рассказа достаточно прост, предложения в основном простые, нередко осложненные. Автор использует метафоры, сравнения, эпитеты.

Данное произведение можно рассматривать как выражение *национальной культуры*, поскольку описываются некоторые

элементы жизненного уклада русской деревни, деревенская изба, обычаи (например, на могиле рассыпать крошки хлеба для птиц).

Общий смысл рассказа автор выразил словами: «Я... чувствовал то чудесное стеснение в сердце, которое всегда возникает при мысли о талантливости народа, его песнях, его великих музыкантах и скромных стекольных мастерах».

В **русской культуре** некоторые параллели этого художественного произведения можно увидеть со стихотворением С.А. Есенина «Письмо матери» (тем более что поэт тоже уроженец Рязанщины, описанной и в рассказе К.Г. Паустовского), где есть строки: «... Что ты часто ходишь на дорогу в старомодном ветхом шушуне»; с полотном живописи русского художника Ивана Куликов «В крестьянской избе».

Это произведение необходимо изучать молодому поколению, чтобы не потерять ощущение родства со своими предками, с их идеалами и жизненными традициями.

Лексический анализ

В анализируемом тексте используются следующие **лексические** языковые единицы:

1) слова, входящие в **тематические группы**:

- названий, объединяемых понятием «стекло»: *стекольный, стеклянный, стекло, хрусталь*;

- названий одежды, головных уборов: *шушун, картуз, понева, платок*;

- названий явлений природы, времен года: *снег, иней, морозный, зима*;

- названий растений: *цветы, трава, гвоздика, шиповник, береза*;

2) слова с **переносом наименования**: **метафора** (золотые руки, постреливали дрова, лежит на душе мечтанье, поёт вода, золотые рамы, рояль начинал петь, гроздь рябины), **метонимия** (голос рояля);

3) **синонимы контекстуальные** в стилистической функции градации: *посидеть, погреться, поговорить, пожаловаться; душевная, строгая, бессеребряная; тихий, болезненный человек*;

4) **антонимы**: *черный платок с белыми цветами*;

5) слова **исконно русские** (вода, молодой, дерево, мороз и др.) и **заимствованные**: *рояль, хрусталь, табак, мастер, композитор, алмаз, диктовать*;

6) слова **активного** (зима, борода, слова, снежный, окно и др.) и **пассивного запаса** (архаизмы): *картуз* (летний мужской головной убор);

7) слова и словосочетания *литературного* языка, принадлежащие автору (большинство слов рассказа: *стекольный завод, украшения, самовар, говорить, диктовать* и др.);

8) слова *диалектные*, принадлежащие героям произведения – бабке Гане, деду Пахому: *(понёва* (праздничная шерстяная юбка из нескольких кусков клетчатой ткани), *шушун* (женская верхняя короткополая одежда, кофта), *скородить* (бороновать), *квёлый* (хилый);

9) *слово-термин*, используемый в стекольной профессии: *флинтгласе*;

10) слова *разговорные и просторечные*, используемые в речи персонажей рассказа (*ежели, боязно, большал* (возрастал), *нету, рассерчал, тмины* (вместо: витамины), *помирать, издаля, нешто, потреблять, сплеховала, поспел, сердешный, даденный*);

11) *эпитеты*: *хрустальная игра, дни мягкие, морозная пыль*;

12) *одиначные сравнения и сравнительные обороты*: *играет радугой, как алмаз; вещь хрупкая, как ледок; белые, будто засахаренные ягоды шиповника; звенели долго и тонко, будто разговаривали между собой*;

13) слова с *оценочным значением и уменьшительно-ласкательными суффиксами* (*милые, ласковый, голубчики, домишко, воробышек*);

14) *фразеологизмы*: *арестантские роты* (вид военно-исправительных формирований для арестантов, приговоренных к каторжным работам), *сроду не видывали и не слыхивали, в толк не возьму*.

Таким образом, представленный культурологический и лексический виды анализа (вернее, их ключевые шаги) свидетельствует о том, что высокого художественного уровня текст представляет собой сплав лингвистической и культурологической составляющих; автор представляет культуру народа через язык, тем самым решая воспитательные и образовательные задачи.

Семантико-грамматический анализ метафоризованных эмоций в художественном тексте

Классическая проза XIX века (И. Тургенев, И. Гончаров)

*** Представлен опыт анализа особенностей метафорического отражения некоторых эмоций в пространстве художественных произведений русской литературы в семантическом аспекте, а также их грамматические модификации, обусловленные коммуникативным рангом участников ситуации.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

• Ознакомьтесь с работой Дж. Лакоффа и М. Джонсона «Метафоры, которыми мы живем» (1980, русс. перевод 1987). Кратко законспектируйте информацию, касающуюся метафоризации наименований эмоций в русском языке. По вашему мнению, с какими предметами материального мира в большей мере метафоризируются эмоции? Согласны ли вы с мнением авторов монографии, что весь мир и человек в нем пронизаны метафорами?

• На базе указанной монографии составьте перечень наименований эмоций, которые отражают различные сегменты жизни: спортивную, военную, мир напитков и продуктов и др. Какие из них, на ваш взгляд, кажутся, в некоторой степени, «надуманными» авторами, с чем бы вы не могли согласиться?

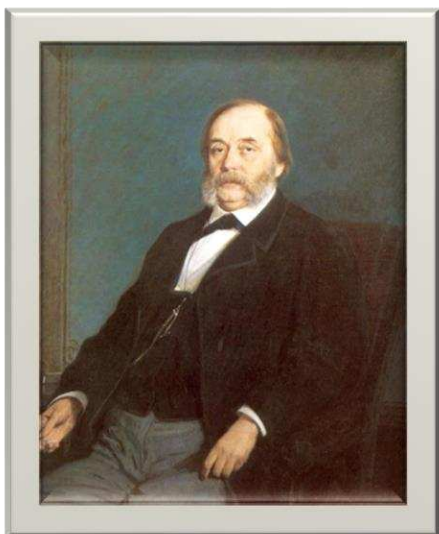
• Ознакомьтесь с работами известного российского исследователя в области концептуализации семантики и грамматики Е.В. Падучевой (например, Падучева Е.В. Наблюдатель и его коммуникативные ранги // Научно-техническая информация. – Серия 2. 1998. – №12. – С. 23-28). Как семантика и грамматика связаны, по мнению автора, с коммуникативными установками говорящих / пишущих / слушающих?

• Прочитайте монографию А. Вежбицкой (Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1997. – 416 с.), предисловие к которой в переводе на русский язык написано Е.В. Падучевой. Создайте видеопрезентацию и отразите в ней основные идеи А. Вежбицкой, касающиеся вопроса эмоционального статуса русских и европейцев (англичан в особенности). Согласны ли вы с таким

представлением автора монографии? Аргументируйте свою точку зрения.

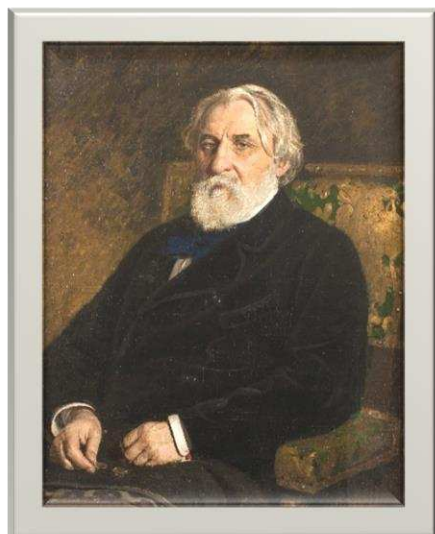
- Ознакомьтесь с разделом «От редакции» коллективной монографии по творчеству И.С. Тургенева (И.С. Тургенев: текст и контекст: Коллективная монография / Под ред. А.А. Карпова и Н.С. Мовниной. - СПб.: Скрипториум, 2018. - 580 с.). Обратите внимание на тематическое разнообразие текстов, посвященным проблемам рецепции произведений русского классика. Какие аспекты творчества И.С. Тургенева нашли свое отражение в монографии?

- Ознакомьтесь с разделами «От редакции» и «От научного редактора» коллективной монографии по творчеству И. Гончарова (Гончаров и время: коллективная монография / ред. Е.Г. Новикова. - Томск: Изд-во Том. ун-та, 2014. - 176 с. - (Русская классика: Исследования и материалы; вып. 8): 176 с.; ил.). Какие актуальные аспекты творчества писателя рассматриваются авторами монографии?



**Ива́н Алекса́ндрович
Гонча́ров (6 (18) июня
1812, Симбирск, Россий-
ская империя – 15 (27) сен-
тября 1891, Санкт-Петер-
бург, Российская империя)**

**Ива́н Серге́евич Турге́нев
(28 октября [9 ноября]
1818, Орёл, Российская им-
перия – 22 августа [3 сен-
тября] 1883, Буживаль,
Франция)**



Художественный текст, как известно, включает образный план, который в большой мере реализуется посредством изобразительно-выразительных средств. Одним из типичных тропов художественного произведения (поэтического или прозаического) является метафора. Метафора же традиционно подвергается изучению со стороны ее семантических, концептуальных, дискурсивных и иных свойств.

В последние десятилетия анализ языковых единиц активно осуществляется в рамках антропоцентрического принципа, частным проявлением которого стало обращение исследователей к проблемам концептуализации и номинации человеческих эмоций.

Внимание к данному аспекту обусловлено тем, что «в целом создание лексики и грамматики чувств есть результат великого усилия человека познать самого себя» [Арутюнова, 1988; 163]. Лингвистические исследования свидетельствуют, что эмоции делятся на такие, в которых преобладает чувство (так называемые более стихийные эмоции), и такие, в которых преобладает интеллектуальная оценка (то есть менее стихийные эмоции) [Апресян, 1995].

В основе такого деления лежат разнообразные критерии. Одним из наиболее показательных может служить такой критерий, как способность эмоций, а точнее эмотивных языковых единиц, называющих их, к образованию метафорических сочетаний (см. об этом в [Лакофф, Джонсон; 1980; Апресян В.Ю., Апресян Ю.Д. 1993] и др.). Исходя из этого к первым относятся страх, зависть, тоска, ревность и др., поскольку они образуют богатую метафорику. Вторые таким свойством не отличаются [Апресян, 1995].

Способность/неспособность к образованию метафорических и идиоматических сочетаний свидетельствует о степени разработанности того или иного концепта эмоций в языке, поскольку процесс метафоризации является не только и не столько стилистическим приемом, сколько, по данным лингвистических исследований последних десятилетий, глобальным свойством языка, одним из способов мышления о мире и познания мира. Иными словами, вся концептуальная система, где человек думает и творит, является по своей природе метафорической [Лакофф, Джонсон, 1980; Вежбицкая, 1997, 1999; Вертелова, 2001].

В отечественной лингвистике давно и прочно закрепилось понимание того, что «метафора позволяет сделать наглядной невидимую картину мира – создать её языковую картину,

воспринимаемую за счет вербально образных ассоциаций составляющих её слов и выражений» [Виноградов, 1977; 225].

Характерно, что сегодня «метафорические и метонимические переносы формируют особый пласт средств выражения в языке для обозначения внутренних (ментальных и эмоциональных) состояний и процессов» [Клобуков, 1998; 41], которые могут взаимопереплетаться, характеризуя состояние человека, ср.: *И ничему не мешает это ожидание, эта тоска. Она сопровождает каждое его движение и ничему не мешает... и только изредка, как короткая молния, вспыхивает в нем мысль, что – если б кто-нибудь на свете знал?* (И. Тургенев. Вешние воды). В данном отрывке эмоция, названная именем существительным «тоска», ассоциируется с тенью, следующей за человеком неотступно, а мысль – с молнией.

В такой области понятий, как человеческие эмоции, важнейший пласт языковой метафоризации основан на универсальных представлениях о человеческом теле, его пространственном расположении, анатомическом строении, физиологических реакциях и т.п. Способность тела к резонансу чувств отмечается исследователями при изучении текстов художественных произведений еще конца XVIII в., что свидетельствует о традиционном для русской литературы отражении метафоризации эмоций, ср.: «рождение каждого образа, каждой мысли должно сопровождаться дрожью какого-нибудь нерва, какой-нибудь ничтожно малой мышцы», например, «разбухшее сердце при тоске, излияние желчи при гнев и т.п.» [Цит. по: Эткинд 1999; 11].

Согласно современным исследованиям, эмоции *злость* и *гнев* во многих языках, том числе и в русском, метафорически связаны с высокой температурой жидкообразного содержимого – *закипел от гнева / ярости, ярость клокочет, выплеснул свою злость* и т.д. (см. работы В.Ю. Апресян, Ю.Д. Апресяна, Н.Д. Арутюновой, Е.В. Урысон, И.Б. Левонтиной и др.). Наблюдения над анализируемым нами материалом подтверждают эту мысль.

Так, например, эмоция *скука* в соответствующем контексте может метафорически отражать моральное (и физическое) выздоровление человека, ср.: *На женскую любовь ушли мои лучшие года, – продолжает думать Лаврецкий, – пусть же вытрезвит меня здесь скука, пусть успокоит меня, подготовит к тому, чтобы и я умел не спеша делать дело* (И. Гончаров. Обрыв). В данной фразе указанное метафорическое значение лексемы *скука* поддерживается синтагматическими условиями ее

употребления – глаголами вытрезвит, успокоит, то есть приведет в иное, спокойное, эмоциональное и физическое состояние.

Номинация в русском языке эмоции скорбь связана с метафорическим выражением понятия растворимости, исчезновения, ср.: "...*скорбь о прошедшем таяла в его душе, как весенний снег*" (И. Гончаров. Обрыв). Писатель использует глагольную лексику *таяла* (в сочетании *скорбь... таяла*), значение которой усиливается сравнительным оборотом как весенний снег. С помощью созданного автором образа скорби читатель понимает, что для героя заканчивается период испытываемых им сильных негативных переживаний и начинается новая, светлая, полоса жизни (как с приходом весны начинается новая жизнь у природы).

Эмоции **зависть** и **скука** в русском языковом сознании ассоциируются со зверьком-грызуном, ср.: ... и *зависть грызла его, что другие так полно и широко живут*; "... *тупая скука грызла его*" (И. Гончаров. Обломов). В данных примерах автор использует глагольную лексику *грызла*, метафорически создающую образы мыши, крысы, хомяка – то есть зверьков-грызунов, которые медленно, но глубоко проникают в ткани, повреждая их. Точно так же и эмоции зависть и грусть разрушают человеческую душу изнутри.

Эмоциональные состояния горечи и радости в художественном пространстве русской литературы метафорически передаются лексемами, содержащими сему 'жидкость', ср.: ...*горечь едкая и жгучая, как горечь полыни, наполняла всю его душу* (И. Тургенев. Вешние воды); *Радость разлилась у ней по лицу; она усмехнулась даже сознательно* (И. Гончаров. Обломов).

Эмоции страх и злость метафорически связаны с физиологической реакцией тела, что выражается соответствующими лексемами, ср.: ... от *страха и злости на голове зашевелились волосы* (И. Гончаров. Обрыв), ... *весь в поту от страха* (И. Гончаров. Обломов).

В отношении сочетаемости приведенных метафор отметим один, на наш взгляд, показательный факт. Как свидетельствуют результаты проведенного анализа, большинство метафоризованных эмоций, выраженных именами существительными, находятся в препозиции к глаголу, подчеркивающему их динамичный характер (ср.: скорбь таяла, зависть грызла и подобное).

Следовательно, их акцентуация в предложении (нахождение в коммуникативном ранге Центр (термин, используемый Е.В. Падучевой [Падучева 1998])) обусловлена тем, что именно каузатор (причина) внутреннего, эмоционального состояния субъекта находится в фокусе внимания говорящего.

В противовес этому «расположение» эмотивных лексем в зоне *Периферия* (термин, используемый Е.В. Падучевой [Падучева 1998]) проецирует их подчиненную роль (<весь в поту> по какой причине? – от страха), а в фокусе внимания говорящего оказывается физический облик человека. Отметим, однако, что эта зависимость носит непоследовательный характер (ср: ... *от страха и злости на голове зашевелились волосы*), что свидетельствует о богатстве смысловых оттенков для номинации эмоциональных состояний субъекта и их причины в русском языке.

Характерно, что при переводе с русского языка на другой язык (например, французский), лексемы, называющие причину эмоции и ее «визуальный» (физический) результат, могут находиться в разных «зонах» синтаксической конструкции (в концепции Е.В. Падучевой – участники ситуации находятся в разных коммуникативных рангах) [Падучева, 1998].

Приведем пример О.В. Растопчинской: (1) *Он весь в поту от страха и неловкого положения* – (2) *Страх и неловкость давали холодный пот* (в контексте (2) представлен русский перевод с французского языка). Как видим, в исходной фразе (1) (т.е. в русском варианте) участник ситуации Каузатор, названный лексемой страх, играет подчиненную роль (зона Периферии), а в переведенной фразе (2) (т.е. во французском варианте) – главную (зона Центр) [Растопчинская, 1973].

Примеры из русской классической литературы свидетельствуют о том, что "впрямую словесно определить, описать душевное состояние человека невозможно – сделать это удастся только через метафору наблюдаемой и переживаемой им природы" [Эткинд, 1999; 195].

Так, переживание юношеской влюбленности может быть отождествлено с природной стихией – на языковом уровне оно представлено через описание грозы, ср.: *Я глядел – и не мог оторваться; эти немые молнии, эти сдержанные блистания, казалось, отвечали тем немым и тайным порывам, которые вспыхивали также во мне* (И. Тургенев. Первая любовь). Кстати, в упомянутой нами статье В. фон Гумбольдт пишет: «...они [американские аборигены] помещают небесные тела в один грамматический класс с людьми и животными, явно видя в небесных светилах самодвижущиеся существа, наделенные личностным началом и, возможно, управляющие со своей высоты человеческими судьбами».

Описание эмоциональных переживаний человека через метафору – очень продуктивный и высокочастотный способ фиксации эмоций в языке, поскольку метафоризация эмоций предопределяется самой жизнью, ср.: *То, что не может*

быть сказано прямо, выражается косвенно посредством метафоры – впрочем, рождающейся не в языке, а в жизни [Эткинд, 1999; 201].

3.2. Тексты современной литературы

Анализ жанровых особенностей и мифологической структуры фэнтези как вида современной массовой литературы

Цикл повестей А. Беянина «Тайный сыск царя Гороха»

***Использованы элементы историко-философского и литературоведческого описания, жанрово-стилистический анализ, элементы лингвокультурологического и концептуального анализа.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

- *Подберите несколько различных определений термину «фэнтези». Выделите общее для всех определений, отметьте частное.*

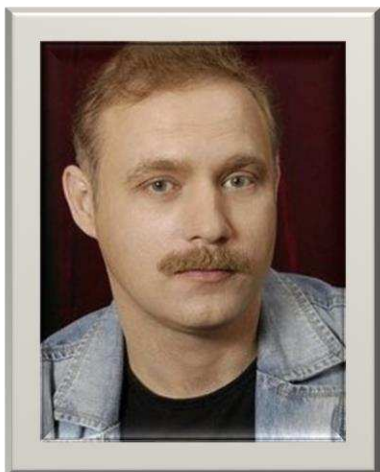
- *Пользуясь словарными материалами, дайте определение терминам фантастика, фантастическое, миф, сказка, мифическое, мифологическое, мифологема.*

- *Прочитайте эссе Майкла Суэнвика «Постмодернизм в фантастике: руководство пользователя». (Перевод А. Черткова). Составьте цитатный план.*

- *Поразмышляйте над вопросами:*

- Жив ли постмодернизм в фантастике?
- Можно ли говорить о том, что постмодернизм достиг своего наивысшего расцвета в восьмидесятые годы двадцатого века?
- Каких современных писателей, отечественных и зарубежных, вы бы отнесли к постмодернистам, а каких (из тех, кто назван в эссе) – нет.

• *Напишите эссе на тему «Почему я читаю (не читаю) фэнтези?»*



Андрей Олегович Белянин
(род. 24 января 1967,
Астрахань)

Фэнтези как сложившийся жанр массовой литературы характеризуется особым сюжетом, композицией, специфической картиной мира и типом главного героя. Вымышленный мир как вторичная реальность и обязательное наличие магии как способа существования этой реальности выступают необходимыми и достаточными признаками фэнтези, которое легко и непосредственно интегрируется с другими жанрами – детективом, приключениями, мистикой, а также позволяет фэнтези как направлению фантастической литературы выходить далеко за рамки собственно литературного произведения и находить свое выражение в кино, играх, бытовых ритуалах и обрядах.

Основные образы фэнтези – люди и антропоморфные мифологические персонажи, как правило, подразделяются на злодеев и защитников мира, спокойствия, в чем реализуется архетипическая мифологема противостояния добра и зла. Вместе с тем современное фэнтези в своем обращении к мифу, как к традиционному, так и современному, представляет собой попытку литературно-художественного сознания переосмыслить изменения субъектности в постмодерне. Субъект не умер, он трансформировался (как герой сказки, мифа) и вернулся в виде Другого сущностным подтверждением собственного существования субъекта (автора или читателя). Однако этот Другой не выделен на фоне вымышленного мира, он растворен в нем, теперь этот мир одновременно – и действующий субъект, и объект внимания (защиты) главного героя фэнтези.

Российское фэнтези, представленное в творчестве А. Белянина, тяготеет к мифологизации недавнего прошлого; наиболее яркая эпоха – лихие 90-е, как раз тот период, который пришелся на самую благодатную для познания мира пору автора – молодость. Этим обусловлено разнообразие мифологем исследуемого цикла.

Трансформируя архетипические смыслы и пере-осмысливая их в понятиях близкой и понятной ему современности, автор использует как традиционные (мифологема зла, мифологема смерти как переходного состояния, мифологема защиты родины, мифологема иррационального, мифологема борьбы добра и зла), так и современные (преступного авторитета, экстрасенсорной компетентности, честного, милиционера и его бестолкового, но добродушного помощника) мифологемы.

Система образов литературного произведения во многом обусловлена жанровой спецификой, с учетом которой автор создает художественную реальность. Цикл произведений А. Белянина «Тайный сыск царя Гороха», как и другие произведения автора, целесообразно рассматривать как фэнтези.

Вместе с тем определения фэнтези как художественного феномена и явления социально-культурной жизни весьма разноречивы – высказывается мнение о том, что фэнтези представляет собой отдельное литературное направление в рамках фантастической литературы; другая точка зрения называет фэнтези жанрово-тематическим образованием, представляющим собой особый метажанр, наряду с такими формами как детектив, блокбастер, фантастика, предсказывая ему либо полное забвение и растворение в других устоявшихся жанровых формах, либо трансформацию в некий метажанр с выходом за рамки литературно-художественного вымысла и с функционированием в кино, компьютерных играх, поп-культуре, искусстве.

Выделенный как жанр-антипод научной фантастики, фэнтези с середины 20 века захватывает все новые и новые сферы влияния, интегрируясь с другими жанрами, что обусловило появление таких сюжетно-тематических вариаций, как мифологические, мистические, романтические, эпические и даже «черные» романы-фэнтези.

Жанровые признаки фэнтези

В исследовательской литературе основными признаками, позволяющими относить то или иное художественное произведение к ряду фэнтезийного, признают обязательно присутствие магии как сущностного признака реальности фэнтези и намеренное создание

вымышленного мира, детали которого могут совпадать какими-то элементами реального мира, в котором существует автор и читатель. При чем оба этих признака для фэнтези не просто обязательны – они выступают жанрово образующими и взаимообусловленными – созданный автором мир живет по другим – магическим – законам, потому фэнтезийный быт и похож, и не похож на привычную читателю повседневность – это непридуманная реальность без магии и волшебства или чуда и колдовство в реальной жизни, это другой мир. Однако мир этот не воспринимается читателем как чужой, непонятный – реальность художественного вымысла как вторичная по отношению к реальной действительности легко воспринимается читателем в силу психологического правдоподобия системы образов и всего того, что происходит с действующими в этом мире персонажами.

Психологическое правдоподобие обеспечивает доверие читателя к этому Другому миру, этико-эстетическим основанием которого выступает миф. Обращение именно к мифу как структурополагающему признаку фэнтезийного жанра обусловлено системными свойствами самого мифа. Миф всегда логичен, убедителен, достоверен и в каком-то смысле традиционен, но сам по себе он не может быть рассмотрен как фэнтезийная реальность, которая приращена друговостью как вторичностью.

Автор фэнтези создает вторичный мир, в котором может функционировать вторичный язык, вторичная история, литература, культура, даже вторичный миф – такая игровая интерпретация (понарошку) формирует неомифологическую реальность, создание которой направлено на самоопределение героя.

Анализ онтологических оснований фэнтезийной неомифологической реальности позволяет рассматривать ее, с одной стороны, как результат актуальных процессов в современной культуре с ее противопоставлением высокой и массовой культуры и неопределённостью собственно художественно-эстетических критериев последней, а с другой стороны, как продукт субъективных представлений автора, читателя или их обоих как единственного критерия мифологичности

вторичного мира, рациональность или иррациональность которого мерцает в зависимости от того, находимся ли мы внутри выдуманной реальности или наблюдаем за ней.

Вышесказанное обуславливает и такую специфическую черту фэнтези, как вневозрастность – и дети, и взрослые в равной мере могут



принять вымышленную реальность, согласиться с вторичностью выдуманного мира и принимать его каузальность, поучительность происходящих в нем событий.

Примечательно, что бум фэнтезийной литературы разного качества сопутствует осмыслению новой метамодернистской парадигмы как нового состояния общества в стремлении к искренности, наивности, признанию равноценной значимости детства как периода незрелости и зрелости, не противопоставляемым по основанию качества – хуже-лучше.

Постмодернизм, уничтожив субъект, трансформировал миф, лишив его мифологической реальности, превратив его в симулякр, существование в котором невозможно, потому что симулякр – это всего лишь обложка, картинка. В постмодернизме инаковость тотальна, а Другой обязательно численно или качественно новый.

Метамодерн рассматривает Другого как того, кем я уже был (ребенок для взрослого), или того, кем еще буду (взрослый для ребенка), – инаковость метамодерна не абсолютна; метамодерн, соединяя субъект и объект в общей для них реальности, рассматривает объективную реальность сквозь призму символично-мифологического восприятия.

В мифе возраст героя (бога) выступает его сущностной характеристикой, и его постоянство и неизменность обусловлено, как правило, функционалом. Представляя собой персонифицированный

образ каких-то сверхъестественных сил, мифический персонаж воплощает архетипическое. Фэнтезийные образы базируются на некоторых элементах архетипического, реализованного в мифе, но история в фэнтезийном формате не вполне миф, она логична, поучительна – и это делает ее похожей на сказку, однако было бы неверным утверждать, что фэнтези вырастает из мифа, преломленного в сказке. Фэнтези, как уже говорилось, формирует вторичную реальность, миф же абсолютно ирреален, в фэнтезийное повествование миф может проникнуть только в виде мифологемы.

Мифологема аксиологически маркирована, будучи замкнутой семиотической структурой, объективированной в слове, она выступает в виде фрагмента наивной картины мира, трансформированной культурным человеческим сознанием, в связи с чем в мифологеме можно выделять такие аспекты, как иерархичность и аналитизм (в противовес мифу как сущностно синтетическому феномену). Способность мифологемы как важного и необходимого компонента фэнтезийной реальности существовать вне текста и быть актуализованной в культуре в виде ритуалов, обычаев, игр предопределяет отмеченную выше специфику фэнтези как метажанра.

Миф и сказка – понятия смежные, но не тождественные, фэнтези же в разной степени может сочетать в себе и элементы мифа, и специфику сказки – мифологическая ирреальная вневременность и сказовый поучительный нарратив синкретично представлены в фэнтези.

Кроме того, фэнтези, как отмечают исследователи этого жанра, органично принимает элементы, детектива, хоррора, мистики, если такую задачу ставит перед собой автор. Такое смешение стилей, нечеткость жанровых границ в фэнтези можно считать своеобразным наследием постмодернизма. Постмодернистская традиция иронического была перенесена отечественными авторами и в русское фэнтези, где она трансформировалась в более естественный для сказового жанра добродушный смех.

Воспитательный, дидактический компонент фэнтезийного повествования, доставшийся ему от сказки, выраженный в комическом представлении как главных героев, так и второстепенных персонажей, предопределил специфические функции смешного в фэнтези – актуализирующую (выделяющую), адаптирующую (примиряющую) и социальную (высмеивающую).

Большинство текстов русского фэнтези содержат элементы смешного (вопрос о качестве комического нами не рассматривается)

принципиально, нам важно только отметить данную особенность русского фэнтези).

Фэнтези А.О. Белянина «Тайный сыск царя Гороха»

Цикл фэнтези А.О. Белянина «Тайный сыск царя Гороха» вполне отвечает ранее перечисленным особенностям жанра.

Это и приключения (Никиты Ивановича Ивашова в чине «сыскаемого воеводы»), и детектив (раскрытие преступлений и тайных заговоров). Весь цикл «Тайный сыск» наполнен большим количеством хорошего юмора, незлого и веселого. Даже борьба с главным злодеем проходит в манере сказочной и шутивно-доброй.

Вымышленную реальность представляют образы самого царя Гороха, Бабы Яги, которая по совместительству исполняет обязанности «эксперта-криминалиста» с уклоном в колдовскую сферу, гражданина Коцея Кирдыкбабаевича Бессмертного и многих других.

Дело происходит в стольном граде Лукошкино; главный герой Никита Ивашов, попавший из современной Москвы в сказочный мир и обретший там себя и настоящую жизнь, ставит перед собой задачу по избавлению вверенного ему города от преступности. С самого начала, в первой книге цикла, он знакомится с особенностями криминальной составляющей сказочного мира и главными «криминальными авторитетами» и раскрывает шамаханский заговор.

С первых страниц Никита Иванович Ивашов выступает перед нами как отличный от стереотипно отрицательного представителя милицейской братии, милиционер – он честен, верен мундиру и на корню пресекает все кривотолки о милиции; строг, но справедлив и по отношению к правонарушителям, и по отношению к своим подчиненным. Честный, уважающий себя и мундир Н. Ивашов, делает все возможное, чтобы наказать преступника законным путем, без превышения полномочий, он не пытается навязывать своё видение мира царю Гороху, который представляет собой почти идеального (сказочного) царя, который, вместе с тем, может сгоряча, не разобравшись, начать «сеять справедливость».

Царь Горох и Ивашов в фэнтезийной иерархии представляют сюжетообразующую сцепку: их взаимодействие, сопровождаемое смеховыми элементами, составляет важнейшую часть цикла.

Важным персонажем цикла является Баба Яга, на постой к которой определили младшего лейтенанта милиции. Это не классическая Баба Яга из сказки, у Белянина она скорее колдунья, в образе которой удивительно сочетается набожность и колдовство – по ходу

повествования она не гнушается использовать свои магические силы «на благо Лукошкинского отделения».

Не менее значимым является и персонаж Митька Лобов – младший сотрудник отделения, «парень из деревенских, двадцати трех лет отроду, росту в два метра да в плечах полтора, силища немалая, храбрости хоть отбавляй, единственное, чего нет – так это ума». Митька представляет собой такого русского богатыря, который храбр, силен, но «бестолочь несусветная»; какое бы задание ему ни дали, он его выполнит так, что потом все отделение вместе с царем разгребают последствия. Этот персонаж попадает во всевозможные комические ситуации: то пять невест в дом приведет, то так пригласит свидетеля на допрос, что тот уже на Колыму котомку собрал, то ведет извечную борьбу за свежесть и правильность приготовления квашеной капусты у гражданки «тети Матрёны», но, несмотря на кажущуюся бестолковость, комическую простодушность, Митька приносит и пользу.



Мифологемы цикла «Тайный сыск царя Гороха»

Несмотря на то, что в исследуемом произведении используются прямые и трансформированные традиционно сказовые номинации – Баба Яга, Кощей Кирдыкбабаевич Бессмертный, Никита Иванович Ивашов (Иван, Иванушка (Ивашка) как традиционный герой сказки, Никита – аллюзия к «богатырским» корням – Добрыня Никитич), Царь Горох, – фэнтезийные мифологемы цикла скорее тяготеют к современности, нежели к глубоким архетипическим смыслам.

Баба Яга и по описанию, и по функциональности более колдунья, ведьма в ее современном понимании или даже экстрасенс (в 90-е годы XX века отмечался всплеск интереса к эзотерике, магии, гороскопам), чем представитель лесной языческой нечисти, но она остается

маркером истинности героя, которому помогает, передавая сакральные знания (подработка криминалистом).

В отчестве *Кощея Бессмертного* используется мифологема смерти, зла, однако в шуточном виде (Кирдык – смерть, бабай – страх, опасность), что делает образ страшного бандита несерьезным, а использование для номинации главного героя полной формы имени-отчества с отнесением к архе-типу любви к родине (богатырь) – напротив, глубоко серьезно представляет героя, что, скорее всего, связано с общей риторикой 90-х годов XX века, аллюзия на которые четко прослеживается в цикле – как раз в это беспокойное время средства массовой информации, кино и телевидение (сериалы) стали активно формировать образ молодого, энергичного, честного милиционера, противопоставленного беспринципному по отношению к интересам своей семьи и родины, разочарованному в жизни преступному авторитету, который в конце концов оказывается поверженным (а то и раскаявшимся под натиском жизнелюбия и справедливости его антипода).

Интересен персонаж *Митьки* – мифологема, к которой восходит этот образ, как раз формировалась в указанный период, а сегодня может быть лучше всего охарактеризована словами Владимира Шинкарева, идеолога митьковского движения (изначально творческой группы «Митьки», сложившейся еще в 80-е годы XX века) – массового молодёжного движения вроде хиппи или панков: *«На лице митька чередуются два аффективно поданных выражения: граничащая с идиотизмом ласковость и сентиментальное уныние.*

Все его движения и интонации хоть и очень ласковы, но энергичны, поэтому митёк всегда кажется навеселе. Вообще всякое жизненное проявление митька максимально выражено, так что употребляемое им слово или выражение может звучать как нечленораздельный рев, при этом лицо его остается таким же умильным.

Теоретически митёк – высокоморальная личность, мировоззрение его тяготеет к формуле: «православие, самодержавие, народность», однако на практике он настолько легкомыслен, что может показаться лишённым многих моральных устоев. Однако митёк никогда не прибегает к насилию, не причиняет людям сознательного зла и абсолютно не агрессивен.

<...>

Движение митьков развивает и углубляет тип симпатично-го шалопая, а это, может быть, самый наш обаятельный национальный тип – кроме, разве, святого»

Таким образом, митек представлял собой некоторую ролевую модель, поддержанную и культивируемую целым поколением художников, а так как автор цикла А.О. Белянин имеет отношение к профессиональному художественному творчеству, можно утверждать, что в образе своего героя он изобразил именно этот тип, восходящий к мифологеме, максимально близкой по духу архетипу Ивана-дурака (*другака* – Другого, иррационального как базового компонента национального русского сознания). С другой стороны, Митька олицетворяет собой поколение, которое, повзрослев, должно прийти на смену старшему поколению богатырей, поэтому основным его качеством является доброта, готовность помочь, широта души, а не сила или мудрость.

Навеянной атмосферой 90-х считаем и мифологему *справедливого царя*, который представлен, с одной стороны, в традициях русской сказки как заместительный персонаж с ослабленной магической силой, призванный передать власть главному герою, которого он



предварительно должен направить на испытание, а с другой стороны, – образ *царя Гороха* (с шуточным именем, «нецарским» поведением и приступами собственной важности, вызванными властным бессилием) тяготеет к более современной мифологии о справедливом, демократическом правителе, положение которого в иерархии власти не отдаляет его от народа, а выступает только досадной помехой в его способности понимать нужды народа и текущую ситуацию.

Таким образом, трансформируя архетипические смыслы и переосмысливая их в понятиях близкой и понятной ему современности, автор апеллирует к сознанию своего читателя посредством традиционных сказовых мифологем:

- мифологема смерти, зла – Кощей Бессмертный;
- мифологема смерти как переходного состояния, возможность обладания сакральным знанием – Баба Яга;
- Никита Ивашов (богатырь) – мифологема любви к родине, защиты родины;
- Митька – мифологема иррационального (Иванушка-дурачок);
- мифологема борьбы добра и зла и современных социально-культурных смыслов (мифологема нежизнеспособности человеческого зла (образ преступного авторитета Кощея Кирдыкбабаевича),
- мифологема экстрасенсорной компетентности как яркой особенности социально-культурного дискурса девяностых – Баба Яга;
- мифологема справедливости на страже закона – честный, бескорыстный милиционер;
- мифологема доброты, искренности, реализующаяся в образе добродушного, но бестолкового, будто неповзрослевшего Митьки.

Жанрово-стилистический, концептуальный и лингвокультурологический анализ современ- ного фэнтези

Роман В.И. Пищенко, Ю.А. Самусь
«Укус скорпиона»

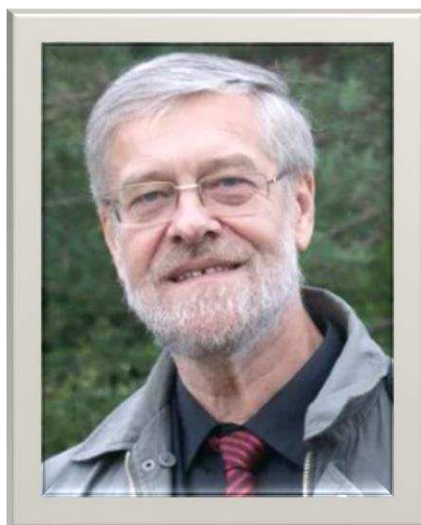
***Использованы элементы сравнительно-сопоставительного анализа двух жанров: волшебной сказки и фэнтези, - «переплетение» которых реализовано в современном романе, написанном в соавторстве российским и приднестровским писателями. Роман «Укус скорпиона» В. Пищенко и Ю. Самуся рассматривается также с позиций жанрово-стилистического анализа, лингвокультурологического и концептуального анализа.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

- Ознакомьтесь с работой О.С. Мончаковской, посвященной анализу фэнтези и рассмотрению его как жанра игровой литературы (см.: [Мончаковская, 2007; 231-237]).
- Выделите фрагменты статьи, которые являются, с вашей точки зрения, наиболее убедительными в доказательстве этой точки зрения.
- С какими аргументами автора вы не могли бы согласиться полностью? Почему?
- Известна точка зрения специалистов-филологов, которые усматривают некоторую аналогию героев литературных текстов, написанных в жанре фэнтези, со сказочными образами русских народных сказок (например, Иваном-царевичем и Кощею Бессмертным).
- Как вы считаете, можно ли увидеть такую аналогию со сказочными персонажами в кинематографическом (анимационном) сегменте искусства? Если да, то назовите персонажей таких фильмов-фэнтези.



**Юрий Николаевич
Самусь (1963 г. г.
Одесса)**



**Виталий Иванович Пищенко
(31 июля 1952,
г. Новосибирск)**

Литературный жанр «фэнтези», возникший в середине XX в., к сегодняшнему дню не приобрел еще четко очерченного определения и даже единого устоявшегося написания: так, сосуществуют как равноправные орфографические варианты данного термина - «фэнтэзи», «фентэзи», «фентази», «фэнтази» и наконец в английском написании «fantasy». Вместе с тем выделяется ряд признаков, отличающих его от смежных жанров (научной фантастики, литературы ужасов, сказки, мистики, альтернативной истории, исторического романа и др.) и дающих ему право на «самоопределение» как самостоятельной жанровой разновидности современной литературы. Научный интерес представляет область «пересечения» отдельных жанровых разновидностей и их реализация в художественном тексте. Так, некоторые элементы жанра «сказка» (а именно разновидности «волшебная сказка») в

преобразованном виде получают отражение в художественных текстах жанра фэнтези.

Жанр фэнтези предусматривает существование некоего вымышленного мира, который является абсолютной реальностью для конкретного художественного произведения. При этом он совершенно не требует научного объяснения (в отличие от научной фантастики). Его могут населять боги, колдуны, маги, различные мифические существа. Этим фэнтези пересекается с другим жанром – со сказкой. Однако от сказки фэнтези отличается тем, что все магическое и фантастическое в таких произведениях является нормой. Исследователи отмечают адетерминированность модели представления действительности, называя фэнтези повествованием сказочного типа со многими посылками или вовсе относя фэнтези к игровой литературе.

Жанр фэнтези до настоящего времени не получил однозначного полного представления в литературоведческой науке и требует всеобъемлющего внимания специалистов – литературоведов и лингвистов. Актуальность исследования данной проблемы обуславливается необходимостью дальнейшего многомерного и разностороннего описания комплекса проблем, связанных с жанром фэнтези, его спецификой, путями становления и развития, практического воплощения в конкретных литературных произведениях.

Так, А.Д. Гусарова в диссертационном исследовании «Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики» среди имен современных авторов, пишущих в жанре фэнтези, упоминает и *«имена, не столь широко известные в современной фантастике»* [Гусарова, 2009], работы которых обращают на себя внимание критиков. Среди таких авторов назван В. Пищенко, член Союза писателей России и Приднестровья, который в соавторстве с Ю. Самусем, приднестровским писателем, в 2004 году написали роман-фэнтези «Укус скорпиона».

Поставленная цель – изучить грани взаимодействия двух жанров (волшебной сказки и фэнтези) – определила наше обращение к роману «Укус скорпиона», написанному в 2004 году известными российскими и приднестровскими писателями-фантастами, членами Союза писателей России и Приднестровья В. Пищенко и Ю. Самусем. Отметим, что критическая литература по данному роману представлена в крайне малом количестве (<https://fantlab.ru/work90995/lp>); (<https://fantlab.ru/autor698>).

Сюжет данного произведения построен на описании виртуального мира недалекого будущего, не имеющего для землян положительной перспективы. Подтекст романа – в озабоченности нынешним состоянием реального мира, в котором действие и постоянное совершенствование высоких компьютерных технологий, по мнению авторов, может привести к полному уходу людей в виртуальную реальность, то есть в виртал. Там они превращаются в зомбированных членов общества, монстров, живущих по заданному алгоритму без моральных ценностей, и управляются они таинственным искусственным интеллектом. Современные технологии достигли такого уровня, что теперь можно перемещаться из реальности в виртал и обратно.

В. Пищенко и Ю. Самусь выделяют новый тип человека – на место «*homo sapiens*» приходит «*homo virtualis*», или «человек виртуальный».

Это человек, имеющий потребность в создании новых реальностей, в том числе виртуально-мифологических, при этом не осознающий, что он подвергает цивилизацию опасности. Таким образом, тема произведения – проблема взаимодействия виртуальных миров с миром реальным и ответственность землян за жизнь своей планеты.

Авторское воплощение этих идей в романе-фэнтези находит выражение в отдельных описаниях, основанных на элементах сказки (в большей мере, волшебной сказки). Продемонстрируем это в дальнейшем изложении.

Представленный в романе виртуальный мир существует в реальном времени, и реальный человек имеет возможность «жить» в виртуальном мире. Это один из принципов игровой фантастики: герой с помощью средства перемещения из одного мира в другой – саркофага – попадает в игру, или, как это характеризуется в произведении, в «виртал» (здесь и далее текстовые фрагменты из романа цитируются по: (Укус скорпиона 2004)). Ср.: «...Терминал виртуальных проекций, или «саркофаг», как его еще окрестили, – это сложная система, включающая в себя мощный компьютер и имеющая выход через модем в местную, а при желании, и в глобальную сеть».

В основе сюжетной линии – молодая талантливая девушка, мисс Маргарет Тревор, увлеченная областью программирования, которая, руководствуясь своими корыстными целями, технологическими амбициями, оказывается компьютерной преступницей. Она открыла способ не только вхождения в виртуальный мир и возвращения из него в реальный мир, но и способ возможного ухода в виртал «навсегда». Это потенциально сопряжено с возможностью ухода в

виртал многих людей – и преступников, скрывающихся от закона, и разочаровавшихся в жизни, и просто сумасшедших, которые хотят избавиться от своего тяжелого существования в реальной жизни или же просто ищут способ жить иной жизнью, полной приключений.

Выделяются две причины ухода в виртал: либо от «плохой» жизни, либо от «хорошей», когда герой ищет красивой, полной приключений и разнообразия жизни в разных формах ее игрового представления. Иными словами, реализуется один из главных принципов игрового (ролевого) фэнтези – концентрация внимания авторов на квесте группы героев, стилизованной под партию из ролевых игр, что объединяет фэнтези со сказкой.

Вопросом исчезновения Маргарет Тревор занимается полиция и Эндрю Хопкинс, специалист в области компьютерных технологий. Начав ее поиски, герой сталкивается с виртуальным миром, в который ему необходимо попасть, чтоб разгадать таинственное исчезновение мисс Тревор.

Неведомый мир оказывается для него жестоким. Не имея опыта в ирреальных сражениях, куда он попадает как рэйвер – живой человек, введенный в виртуальную реальность, он по-настоящему борется за жизнь в виртале. Ср.: *«Я вывел меню атрибутов, выбрал себе короткий меч, небольшое копье и закругленный по краям деревянный щит. Потом надел тогу, напялил на голову тяжелый шлем с гребешком из конского волоса...»*.

(Заметим, что здесь усматривается аналогия со сказочными образами русских народных сказок (например, Иван-царевич и Кощей Бессмертный), которые также готовы отвоевывать у злых сил право на свою собственную жизнь и жизнь близких им людей [Пропп, 2000].

Врагов у Эндрю Хопкинса много – это и призраки-оборотни (снова «пересечение» с элементами сказки), и монстры всевозможного толка, полные агрессии. Различается эта виртальная нечисть только внешним видом в зависимости от того, в какой период истории попадает герой – мезозойскую эру, времена инквизиции или другие. Борьба за выживание – вот удел человека, попавшего в виртуальный мир (равно как и героя в волшебной сказке). Герой романа – это чудака, возмнивший, что в его силах спасти мир от созданной и воплощенной человеческим воображением жизни в других мирах ...

Зона пересечения этих двух миров, называемая в романе Зоной сброса, включает в себя артефакты как созданные реальными людьми – специалистами в области высоких технологий, так и получившие рождение в виртале в результате фантастического их воплощения. Ср.: *В Зоне Сброса действительно проходит граница между мирами. Дело*

в том, что взаимодействие реальности, в которой мы жили, и виртала было обоюдным.

К таким артефактам относятся не существующие в реальности виды различного оружия, предметы и устройства, с помощью которых человек попадает в виртуальный мир, и др. Кроме того, возможно даже превращение человека в машину, например, в ядерную ракету.

О возможности превращения в виртале мужчины в женщину, а женщины в мужчину (без вмешательства хирурга, как это происходит сегодня в реальной действительности), а также человека в любой другой объект живой (графоб, спрайт) и неживой природы свидетельствует следующий контекст, ср.: *Я зажмурил глаза и представил, как превращаюсь в гигантскую крылатую ракету, начиненную ядерным зарядом. И я стал этой ракетой, и с бешеной скоростью понесся к экрану, туда, где дергалось и плясало гигантское НЕЧТО.*

Курьер же может превращаться в виртуальных мирах во что угодно: в поток частиц, например, в любой одушевленный или неодушевленный предмет...

Как видим, подобная трансформация живых объектов в неживые – характерная черта жанра фэнтези, что свидетельствует о пересечении с элементами жанра волшебной сказки. Однако в сказке, как правило, происходит перевоплощение «живого в живое» (например, Иван-царевич перевоплощается в Серого волка; Иванушка в козленка и др.).

И в русских сказках, и в романе «Укус скорпиона» существует граница между мирами. Однако в сказке это граница между “здешним” миром и миром “потусторонним” (домом и волшебным царством, жизнью и смертью), и эта граница – охраняема. Страж границы (например, Баба Яга) охраняет вход в потусторонний мир, в который может попасть только достойный. Кто достоин, а кто нет определяется с помощью разного рода испытаний.

Задача спасения собственной жизни сводится для героя романа – Эндрю Хопкинса – не только к сражению с в виртуальном мире с монстрами, но и, что еще хуже, в реальном мире с целой государственной системой. Ср.: *... Либо тебя засадят на пятнадцать лет в тюрьму, и ты до конца своих дней будешь выплачивать деньги за нанесенный ущерб, либо мы тихо и мирно закрываем дело, взамен предлагая тебе интересную и высокооплачиваемую работу, на которой ты сможешь сполна раскрыть все свои таланты... Понятное дело, я выбрал второй вариант.*

Борьба за свободу пусть ценой подчинения системе, но для Хопкинса это был лучший вариант, который он использовал для выживания.

Отметим, что в данном текстовом фрагменте представлена проблема выбора «дороги», т.е. судьбы: перед героем несколько путей, но он должен выбрать только один. Здесь вступает в силу момент осознанного выбора, и нет уверенности, что именно он станет для героя правильным. Здесь снова усматривается параллель со сказкой, где проблема выбора является традиционной, характерной чертой ее сюжета, нередко проявляющейся в стандартных словесных формулах.

Приведем примеры из романа «Укус скорпиона», иллюстрирующие элемент объединения двух жанров – сказки и фэнтези, ср.: *Выбежав на развилку, я остановился. Надо было сворачивать, но куда? Я чувствовал себя путником, остановившимся возле камня и читающим надпись: «Пойдешь направо – зуб выбьют, налево – глаз выколуют». Впрочем, здесь ни зубом, ни глазом не отделаешься. Ставка здесь повыше. Ставка сейчас – моя жизнь.*

В приведенном фрагменте в трансформированном виде реализована известная сказочная присказка *«Направо пойдешь – жену найдёшь, налево – коня потеряешь, прямо – сам пропадёшь»*. Налицо использование приема реминисценции.

Я не хочу убивать людей, но ведь может так случиться, что буду вынужден защищать свою жизнь, встав перед выбором: или он, или я. Только вот выбирать будет не из чего, ибо дорожке собственной жизни ничего нет.

Как известно, путь, дорога персонажа в сказке составляют ось сказочного повествования, и конечная цель путешествия находится очень далеко, в «другом», «ином» царстве. Это положение вербально фиксируется рядом устойчивых речевых формул (например, *В некотором царстве жил-был...* и др.). Такой путь, дорога сказочного персонажа приводят его к месту, где происходит самое важное – его перерождение.

Для жанра фэнтези мотив дороги тоже характерен, однако герой попадает не в потусторонний, а в виртуальный мир. Здесь герой также преодолевает ряд испытаний и, самое главное, перерождение.

И если в волшебной сказке потусторонний мир находится очень далеко, то в текстах жанра фэнтези виртуальный мир находится близко, достаточно только нажать на определенные кнопки и – герой уже в другом, параллельном, измерении.

Подведем итог.

К общим элементам, соотносящим фэнтези и сказку в романе В. Пищенко и Ю. Самуся «Укус скорпиона», относятся:

1) игровая (ролевая) составляющая;

- 2) уход героев от реальной жизни в иное пространство;
- 3) мотив дороги;
- 4) мотив границы;
- 5) мотив выбора;
- 6) борьба героев со злыми силами; наличие в ином мире большого количества призраков-оборотней и подобных существ;
- 7) трансформация «живого в неживое»;
- 8) использование стандартных речевых формул (с незначительными изменениями в романе-фэнтези);
- 9) герой через испытания приходит к перерождению, др.

Отличительными элементами являются:

- 1) в романе-фэнтези – перевоплощение живых людей в неодушевленные предметы материального мира, а в сказке – живых существ в живые существа;
- 2) в романе-фэнтези герой попадает в виртуальный мир, а в сказке – в потусторонний;
- 3) в романе-фэнтези виртуальный мир находится близко, в параллельном измерении, а в сказке потусторонний мир находится очень далеко.

Таким образом, фэнтези – это описание того, что заведомо невозможно в реальном мире; это мир, специально созданный авторским воображением и обладающий свойствами, не характерными для реального мира (сверхъестественное, магическое и под.). Эти свойства одновременно и объединяют, и различают его от мира, описываемого в сказке.

Проанализированный контекстный материал из романа В. Пищенко и Ю. Самуся «Укус скорпиона» свидетельствует, что в нем много пересекающихся элементов действия, характерных для фэнтези и сказки (как правило, волшебной сказки). Приведем показательную цитату из текста анализируемого романа, содержащую ключевую лексику «волшебство», ср.: *...открытие перехода материальных тел в виртуальность сравнимо с чудом или волшебством. Но ведь волшебники не всегда бывают добрыми, а их дела – благодетельными.*

Опыт сопоставительного анализа: «сказ» в творчестве Н.С. Лескова и Л.А. Филатова: точки соприкосновения

Повесть Н.С. Лескова «Очарованный странник» и пьеса Л.А. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца»

***В сравнительно-сопоставительном плане описываются ключевые позиции жанра “сказ”, реализованные в повести Н.С. Лескова “Очарованный странник” и пьесе Л.А. Филатова “Про Федота-стрельца, удалого молодца”. Доказывается идея общности прозаического текста XIX в. и поэтического текста XX в. в сказовой повествовательной манере раскрыть читателю социальные проблемы через вербальную реализацию языковой личности.**

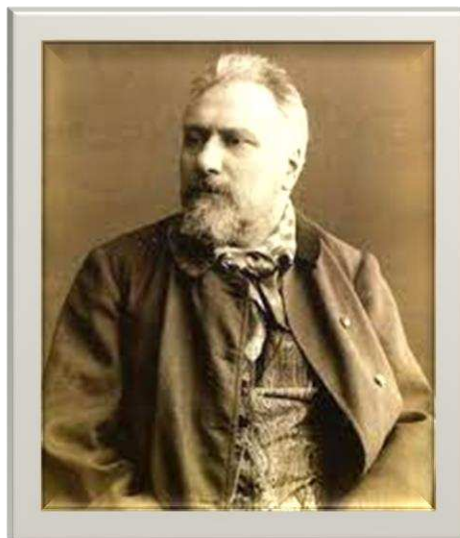
Предтекстовый дидактический комплекс:

- Как вы понимаете следующие слова Д.С. Лихачева о связи литературы и культуры, социума: «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»? (Цит. по: [Бабенко, Казарин; 31]). Приведите подтверждающие вашу мысль аргументы.

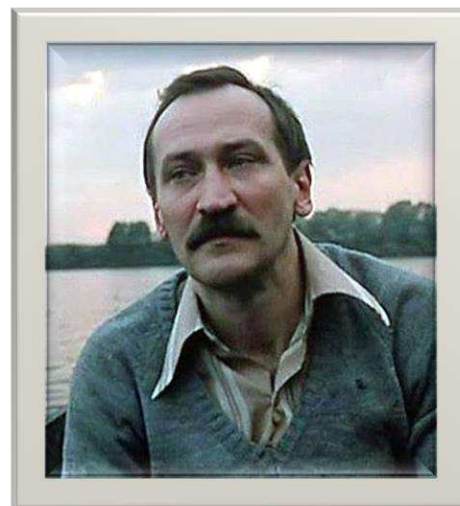
- В конце XX в. в литературоведческий научный оборот исследователем Ю.В. Гюббенет был введен термин «вертикальный контекст», который понимается ею так: вертикальный контекст — «это принадлежность текста, он создается разного рода историческими ссылками, аллюзиями, цитатами» (Цит. по: [Бабенко, Казарин; 32]). Докажите эту мысль на примере художественных произведений.

- Посмотрите российский фильм «Про Федота-стрельца, удалого молодца» (2008) (Режиссер: Людмила Стеблянко) и/или «Сказ про Федота-стрельца» (2001) (Режиссер: Сергей Овчаров). Сопоставьте фильмы с текстом оригинальной пьесы. Попробуйте определить культурно-исторические и социально-гендерные причины интерпретационных различий как между кинематографическим и собственно драматическим представлением пьесы, так и между двумя кинолентами.

**Никола́й Семёнович
Леско́в (4 [16] февраля
1831, село Горохово, Ор-
ловская губерния — 21
февраля [5 марта] 1895,
Санкт-Петербург)**



**Леони́д Алексе́евич Фила́тов
(24 декабря 1946, Казань,
СССР — 26 октября 2003,
Москва, Россия)**



Объектом описания выбран сказ а) «... как письменная форма повествования, ориентированная на «живую» разговорную речь, во многом отражающую стереотипы национального сознания» [Пашина, 2006], обусловленная (и одновременно обусловившая) жанрообразующими и стилиеобразующими его признаками; б) как вид литературно-художественного повествования, подражающий фольклорным произведениям стилем, специфической интонацией и стилизацией речи для воспроизведения речи сказителя устных народных жанров или живой простонародной речи вообще.

Сегодня исследователи всё чаще обращаются к изучению художественных произведений, написанных в сказовой манере

(А.Д. Иргит «Жанр сказа в русской литературе и творчестве П. Бажова» (2014), А.В. Пашина «Концепт «человек» в сказах И.М. Ермакова» (2006), Е.В. Купчик «Лексика сказов И. Ермакова» (1996) и др.), однако нельзя не согласиться с мнением А.В. Пашиной: «В современной науке о языке проблема сказа занимает довольно скромное место», при этом исследователь подчеркивает усиление «интереса к форме повествования, предполагающей обращение к разговорной речи» [Пашина, 2006]. Отсюда – актуальный характер научных изысканий сказа в лингвистическом, лингвостилистическом и литературоведческом аспектах.

Одним их основополагающих в изучении теории текста в целом и художественного текста в частности является понятие «языковая личность». В понимании Ю.Н. Караулова, стоявшего у истоков современного этапа изучения языковой личности в 80-е годы XX столетия, языковая личность – это «любой носитель того или иного языка, охарактеризованный на основе произведенных им текстов с точки зрения использования в этих текстах системных средств данного языка для отражения видения им окружающей действительности (картины мира) и для достижения определенных целей в этом мире» [Караулов, 2009; 671].

Мы обратились к изучению феномена языковой личности, представленной в жанре сказ. Сказовая форма произведения накладывает свой отпечаток на это понятие, поскольку в тексте присутствует не только автор и персонажи, но и особый персонаж-рассказчик, который «живет» по своим законам, это своего рода «посредник между изображенным и слушателем (читателем), свидетель и истолкователь происшедшего» [Поспелов, Николаев, Волков, 1988]. Главное средство создания этого образа – речь, которая является, по сути, своеобразным выражением национального характера, менталитета определенного социального слоя (слоев) общества. Можно говорить о языковой личности самого автора художественного текста, которая представлена в тексте «рядом „языковых масок“, „личин“ рассказчиков и персонажей» [Пашина, 2006], о языковых личностях персонажей и о языковой личности повествователя. В данной статье понятие «языковая личность» понимается как «человек, существующий в языковом пространстве – в общении, в стереотипах поведения, зафиксированных в языке, в значении языковых единиц, в смыслах текстов» [Карасик, 2021].

Исследователи отмечают, что в профессиональный литературный оборот фольклорное слово «сказ» первым ввел Н.С. Лесков и приводят известную формулировку данного понятия, предложенную в

20-е годы прошлого столетия Б.М. Эйхенбаумом: *«Под сказом я разумею такую форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика»* [Эйхенбаум, 1927; 214].

Для анализа были взяты два произведения сказовой формы – повесть Н.С. Лескова «Очарованный странник», написанная в 70-е годы XIX века, и пьеса Л.А. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца», написанная в 70-80-е годы XX века.

Эти произведения представляются интересными для исследования как сами по себе (одно – написанное известным классиком русской литературы, мастерски владеющим русским словом в разных ипостасях его представления; другое – художественно одаренной личностью, нашим современником, творческое наследие которого (стихотворения, эпиграммы, пьесы, киносценарии) лишь начинает глубоко изучаться), так и в сравнительно-сопоставительном плане.

Первое произведение – «Очарованный странник» – глубоко и фундаментально изучается литературоведами и лингвистами вот уже на протяжении более чем ста лет. Второе же – «Про Федота-стрельца, удалого молодца» – исследуется гораздо меньше и еще ждет своей литературоведческой и лингвистической исследовательской аудитории.

Отметим несколько работ лингвистического характера: В. Даниленко в статье «Новаторство Леонида Филатова в пьесе "Про Федота-стрельца, удалого молодца"», опубликованной в 2011 году, методом лингвистического дискурс-анализа выявляет в ней «четыре стилистические стихии: реалистическую, просторечную, юмористическую и ироническую» [Даниленко, 2011; 72-101]. В работе О.Н. Касторновой «Лексические средства создания образности в сказке Л.А. Филатова "Про Федота-Стрельца, удалого молодца"» (2006 года) внимание уделяется лексическому пласту пьесы и его функциональному аспекту.

В работах литературоведческого характера в качестве материала исследования также избрана названная пьеса Л. Филатова. Так, в 2011 году защищена кандидатская диссертация Е.Ф. Гилевой «Пути развития русской драматической сказки конца XX в.», в которую вошла в качестве предмета изучения и пьеса о Федоте-стрельце. В 2014 году опубликована статья К.В. Измestьевой «Трансформация сказочных мотивов в пьесе Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца».

Названные произведения Н.С. Лескова и Л.А. Филатова еще не были предметом исследования в сравнительно-сопоставительном плане. В данной статье мы остановимся на некоторых особенностях этих текстов, дающих представление о языковой личности рассказчика (повествователя), формирующей особую – сказовую – стихию художественного текста (также фрагментарно представлены признаки и других персонажей, характеризующие их как языковые личности).

В основе названных произведений – способ повествования, ориентированный на воспроизведение живой, устной речи; литературная стилизация под фольклорный жанр (что особенно характерно для произведения Л. Филатова). В критической литературе обнаружено отнесение изучаемого произведения Л. Филатова и к сказке, и к сказу, что отражено в разных вариантах самого названия пьесы.

Имена существительные «сказка» и «сказ» восходят к одному общему для них понятию, называемому глаголом «сказывать» (по В.И. Далю, «говорить», «изъяснять», «извещать», «молвить» или «баять», «сообщать», «повествовать»). Отсюда – «сказ» и «сказка» однокоренные слова, однако это не абсолютные синонимы: между ними есть различие.

Обобщение известных определений понятий «сказка» и «сказ» приводит к следующему их пониманию: сказка – занимательный рассказ о необыкновенных фантастических вымышленных событиях и приключениях; сказ – «эпическое прозаическое произведение фольклора, имеющее определенную художественную форму, повествующее о действительных (или принимаемых за действительные) событиях и конкретных лицах недавнего прошлого, нередко рассказываемое от первого лица» [5, 233]. Сказ «рождается вместе с событием, в котором принимает участие народ...» [Морохин, 1983; 241].

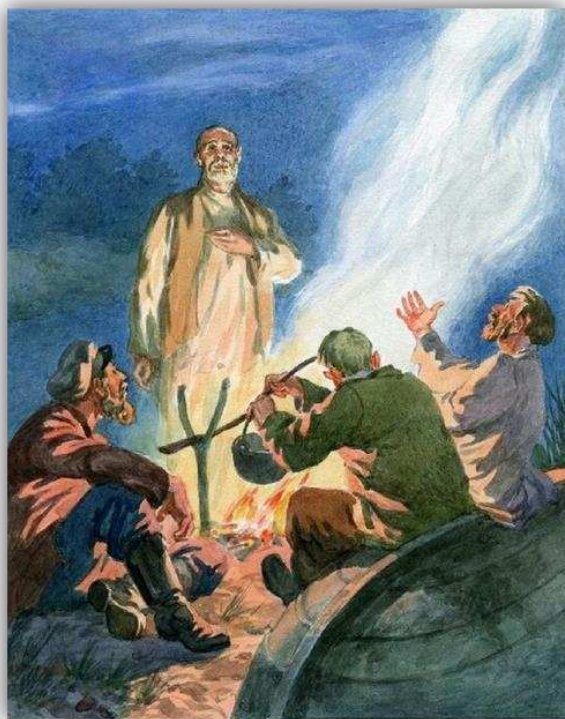
Л.А. Филатов создал произведение, в котором, на наш взгляд, объединены элементы и сказа, и сказки: от сказа – живая устная речь, рассказ ведется от первого лица, налицо литературная стилизация под фольклорный жанр, в нем легко прочитывается наше недавнее прошлое; от сказки – занимательный рассказ о необыкновенных фантастических вымышленных событиях и приключениях (например, превращение птицы в красну девицу, фантастическое говорящее существо ТО-ЧАВО-НЕ-МОЖЕТ-БЫТЬ и др.), символика числа «три» (трижды Федот отправляется выполнять поручения царя) и др. Показательно, что сама пьеса написана по мотивам известной народной сказки «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что».

Что касается жанровой принадлежности произведения Н.С. Лескова, то в критической литературе оно представлено

однозначно – повесть, т.е. произведение, повествующее о действительных событиях и конкретных лицах недавнего прошлого. Фольклорное начало также присутствует – использованы элементы былин.

Оба изучаемых произведения объединяются общим функциональным героем – рассказчиком. Именно он ведет повествование от 1-го лица. На первый взгляд – их роли разные: один – Иван Северьянович Флягин – повествует о своей нелегкой жизни, о трудностях, лишениях, с которыми ему пришлось столкнуться, о тяжелом и долгом пути нравственного перерождения и осознания своей цели в жизни; другой – Скоморох-Потешник – иронически, с юмором, повествует о жизни во дворце разных представителей социальных слоев. Именно он задает динамичный ритм повествования, обозначает временные и пространственные ориентиры действия.

Однако более глубокое прочтение этих двух произведений приводит к выводу, что оба рассказчика повествуют о жизни и судьбе России, о роли человека из народа и власть предержащих. Иными словами, эти произведения глубоко социальны.



Повесть Лескова оставляет щемящее чувство боли за праведного человека, так и не нашедшего душевного пристанища (ведь Флягин и в монастыре не прижился), пророчески осознавшего, что страну ожидают беды и горести и потому понявшего смысл своего существования в служении людям, Отечеству. Однако повествовательный «ход» всего произведения (то, что Флягин рассказал о своей судьбе попутчикам, поучительный

смысл его жизни и сделанные выводы) приводит к пониманию «положительного» финала текста: Лесков описывает нравственно пробудившегося героя, эволюция души которого обусловлена прохождением через множество тягот и трудностей, выпавших на долю страны.

Важную составляющую несет и исповедальный характер сказа, затрагивающий глубины сознания читателя.

Пьеса Филатова сатирична, в ней превалирует игровое начало, она вскрывает отрицательные стороны жизни страны, роли в этом государственной власти. Федот-стрелец тоже проходит нелегкие испытания, но его нравственная эволюция сопряжена с элементами фантастики, вымысла, ведущими свое начало от сказки. К концу пьесы Федот становится чуть ли не вдохновителем «народных масс», осознавших необходимость свержения царской власти; он преобразается в смелого человека, противостоящего косности существующего социального строя. Вместе с тем у читателя не складывается впечатление, что это happy end, не помогает даже иронично-ритмизованный рисунок речи Скомороха-Потешника: ведь Федоту помогали фантастические силы, а реальность далека от светлого вымысла.



Таким образом, оба произведения объединяются глубинным смыслом, несенным до читателя героем-рассказчиком – языковой личностью, во многом (если не во всем) формирующей идейный замысел их авторов.

Представим некоторые аспекты изучаемых текстов в сравнительно-сопоставительном плане (далее текст Н.С. Лескова «Очарованный странник» маркирован пунктом (а); текст Л.А. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца» маркирован пунктом (б)).

1. Манера сказа: (а) – прозаическая; (б) – поэтическая.
2. Зачин: (а) – отсутствует; (б) – «Верьте аль не верьте, а жил на белом свете Федот-стрелец, удалой молодец».
3. Повествование: (а) – от автора и главного героя; (б) – от действующих лиц, в том числе рассказчика.

Сказовая манера повествования в анализируемых текстах разная. В «Очарованном страннике» она отражена в своеобразной

речевой манере повествователя (размеренный ритм, экспрессивные языковые единицы, особенный синтаксис Флягина), обусловлена чертами его характера, которые проявляются в определенных сюжете поступках героя. В пьесе «Про Федота-стрельца, удалого молодца» – стилизованная под фольклор ярко выраженная манера повествования. Скоморох-Потешник и персонажи нарушают нормы литературной речи, причем это нарушение проявляется практически на всех языковых уровнях – от лексики до синтаксиса, проявляется в интонационно-стилистическом рисунке речи. Идеино-жанровый и стилистически заданный Л. Филатовым вектор имитации устной речи отражает простонародную манеру повествования, несмотря на то что персонажи принадлежат к разным социальным слоям (царь, царевна, генерал, нянька и др.).

4. Сказочные (нереальные) персонажи: (а) – голос во сне, монах с того света; (б) – Баба Яга, Фрол Фомич и Тит Кузьмич, То-Чаго-Не может быть.

5. Числовая составляющая сказа (сказки): (а) – Флягин три раза рассказал о своей жизни (барину, полковнику, слушателям у костра); (б) – три раза Маруся помогает Федоту с помощью двух дюжих молодцев, а на четвертый раз Федот вынужден сам выполнить задание царя.

6. Время действия: (а) – путешествие на пароходе: Иван Северьяныч Флягин повествует о своей жизни («возвращаясь» в прошлое), пока плывут до места назначения; (б) – Федот странствует, а действие развивается согласно сюжетной линии.

7. Причина путешествия главного героя: (а) – по родительскому обещанию (молитвенный сын, сын обещанный); (б) – по царскому указу. Оба странствуют не по своей воле, а исполняют долг.

8. Невидимая сила: (а) – «начал я с невидимой силой говорить...»; (б) – «Я бы рад, да мой портрет // Для меня и то секрет!» (говорит о себе То-Чаго-Не может быть).

9. Географические названия: (а) – только реальные места (Ладожское озеро, остров Коневец, Валааш, Корела, Москва, Новгород, Орловская губерния, Петербург, Кавказ); (б) – реальные места (Швеция, Греция, Гавай, Германия, Америка, Багдад, Париж, Петербург, Москва, Тула, Тверь) и сказочное место (остров Буян).

10. Интертекстуальность: (а) – «и, как в сказке про сестрицу Аленушку сказывают, ...»; (б) – «Я фольклорный элемент...» (говорит о себе Баба Яга).

Интертекстуальность понимается нами в концепции И.В. Арнольд: это текстовая категория, отражающая «соотнесенность одного текста с другими, диалогическое взаимодействие текстов в процессе

их функционирования, которое обеспечивает приращение смысла произведения» [1]. В анализируемых текстах Лескова и Филатова упоминание персонажей из произведений русского фольклора (сказок «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Баба Яга») апеллирует к фоновым знаниям читателя.

Кроме того, в тексте Лескова (а именно в речи Флягина) есть прямая аналогия с известными выражениями из русских былин. Например: слова Флягина, обращенные к строптивому коню: «Стой, собачье мясо, песья снесь», – соотносимы со словесным выражением гнева Ильи Муромца на богатырского коня в былинке «Илья Муромец и Соловей-разбойник»: «Ах ты, волчья сыть да й травяной мешок!».

Читатель «сопоставляет» Ивана Северьяныча Флягина, нередко поступающего безрассудно, с былинным героем (например, в сцене, когда он дерется с уланом, «порется» с татаринном). Л. Филатов в пьесе не использует былинных сюжетов.

В обоих произведениях функционируют известные пословицы русского народа, причем, понимаемые в широком смысле как фразеологические выражения (по мысли Н.М. Шанского), они представлены в трансформированном виде. Ср. «Чем бы дитя ни тешилось, абы не плакало; «Дай бог твоими устами да нам мед пить» («Очарованный странник»); «Лучше горькая, но правда, // Чем приятная, но лесь» («Про Федота-стрельца, удалого молодца») на базе исходной пословицы «Лучше горькая правда, чем сладкая ложь».

11. Лексические средства создания языковой личности.

– Иноязычные выражения, нередко в искаженном виде: (а) – «Те ву при» – Я вас прошу (из французского языка), «Парле-бьен-комса-шире-мир-ферфлюхтур-мин-адью-мусью!» (набор слов для устрашения татар); (б) – «йес» (из английского языка) – да (отвечает на все вопросы герой, не понимая, о чем идет речь (ирония)), «си» да «си» – что? да что? (из испанского языка) (не вникая в смысл сказанного, лишь бы что-нибудь сказать.).

– Просторечная лексика: (а) – аглицкая ученость (английская), супротив (против), спровадить (выпроводить); (б) – аглицкий посол (английский), из Парижу – из Парижа, Хранция – Франция, сурьезные (серьезные), сумлеваться (сомневаться).

– Разговорная лексика: (а) – голубчик (ласковое обращение), графинюшка; (б) – егоза («вертлявый, подвижный, беспокойный человек») [16], брякнулся («с силою упасть») [10].

– Устаревшая лексика: (а) – перст (архаизм) (палец); (б) – снесь (архаизм) («пища, еда») [14], кокошник (историзм).

– Областные слова: (а) – молодка [11]; (б) – отсутствуют.

– Фамильярные слова: (а) – братец, брат (обращение); (б) – братец (обращение).

В обоих произведениях используются одинаковые языковые средства: герои употребляют в своей речи обращения «брат», «братец» по отношению к людям, не являющимся им родственниками.

– Бранные, ругательные слова и выражения: (а) – дура, дурак, тварь негодная; (б) – дурында (дура), стервец, распишу под хохлому (сильно избить).

Бранные слова служат в речи героев Н.С. Лескова для раскрытия эмоционального состояния персонажей, а также для характеристики лошадей. В произведении Л.А. Филатова употребляются «современенные» бранные слова и выражения.

– Нарочито измененная современная лексика: (а) – отсутствует; (б) – колефтив (коллектив), социальный (социальный), цельный (цельный) ткацкий комбинат. В тексте Л.А. Филатова такой пласт лексики употреблен с целью намеренной стилизации под народный говор.

12. Образные средства языка: (а) – метафора (львиная душа, гневом землю жжет), эпитет (божественная мысль); (б) – метафора (злоба точит), эпитет (любовный шок), сравнение (тоща, как полвесла), фразеологизм (трансформированный: брянский волк), ирония (тонкие намеки).

13. Субъективно-оценочная лексика: (а) – уменьшительно-ласкательное значение, выражаемое с помощью словообразовательных суффиксов (Грунюшка, цыганочка, сестрица, язвинка, платьице, башмачки, глазки, ножки, гривка, спинка, лебедушка); (б) – уменьшительно-ласкательное значение, выражаемое с помощью словообразовательных суффиксов (Расеюшка, головушка, голубица, гребешок).

В повести «Очарованный странник» Флягин часто использует в своей речи уменьшительно-ласкательные слова и обращены они, порой, не к людям, а к животным. В пьесе Л. Филатова персонажи реже используют в своей речи лексику с уменьшительно-ласкательной коннотацией.

14. Концовка: (а) – герой своим повествованием кается за все, он готов нести наказание (покаяние) за все свои грехи («Повествования своего минувшего он исповедал со всею откровенностью своей простой души, а просвещения его остаются до времени в руке сокрывающего судьбы свои от умных и разумных и только иногда открывающего их младенцам»); у Ивана Северьяныча Флягина есть мечта (как у любого русского человека-праведника) – «умереть за народ» (что также соотносится с русскими былинами), он видит свое предназначение в том, чтобы быть полезным и необходимым людям;

(б) – традиционный сказовый конец с заложенным в него смыслом и выводами, трансформированный с учетом идейного содержания, рифмы и ритмики поэтического текста («Был и я на том пиру, ел зернистую икру. <...> А Федот-стрелец ел соленый огурец. А как съел огурец – тут и сказке конец! <...> »).



Приведем слова Е.Н. Ковтун, изучающей сказку и сказочную фантастику: «...всякое произведение, относимое в разряд “литературно-сказочных”, несет в себе некое семантическое ядро, унаследованное от совокупности фольклорно-сказочных сюжетов» [4]. Это мнение подтверждается всем содержанием анализируемых в данной статье сказовых произведений.

На основании проведенного анализа текстов Н.С. Лескова «Очарованный странник» и Л.А. Филатова «Про Фе-

дота-стрельца, удалого молодца» мы пришли к следующему заключению:

1. Роль рассказчика (повествователя) первична.
2. Каждый герой имеет свой голос. Индивидуализируя речь персонажей, Н.С. Лесков и Л.А. Филатов рисуют типы людей различных социальных слоев.
3. Элементы стилизации языка под жанр «сказ» имеют фольклорную основу.
4. В представлении своих персонажей как языковых личностей Н.С. Лесков и Л.А. Филатов используют преимущественно одинаковые лексические средства (просторечную и разговорную лексику, архаизмы, историзмы, бранную лексику и т.д.).
5. Н. С. Лесков к концу повествования проводит идею, что виноватых в тяготах жизни русского человека как будто и не оказалось.

Л. А. Филатов подытоживает, что виноваты дураки, а кто они – неизвестно.

Иными словами, оба автора констатируют безнаказанность в России. При этом в образах Ивана Северьяныча Флягина, русского праведника, и Федота-стрельца, удалого молодца, показана широта души русского человека, его наблюдательность, житейская мудрость. Эти черты воплощаются в своеобразной речи автора, повествователя и персонажей произведений, характеризуют их как особые языковые личности в сказовом пространстве художественного текста.

Наблюдения над художественными текстами Н. С. Лескова и Л. А. Филатова, написанными в сказовой манере в разные исторические эпохи, в целом позволяют сделать вывод о значительной доле общих признаков, объединяющих их.



Одной из доминант такого объединения служит языковая личность сказового текста, образ автора, который, по мысли В.В. Виноградова, высказанной еще в 50-е годы XX века, представляет собой *«концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»* [Виноградов, 1977].

3.3. Тексты региональные

Анализ причин анормативности языковой личности и особенностей их реализации в региональном художественном тексте

Стихотворение в прозе С. Ратмирова «Предосенний этюд»

***Представлено описание определяющей для специфики регионального художественного текста черты, названной, по аналогии с термином Б.В. Шкловского, остранение языка.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

• **Подберите несколько авторских определений термину верлибр (для справки:**

- Овчаренко О. Русский свободный стих. - Москва: 1984. - с.29.
- Тимофеева Л.И., Венгров Н.П. Краткий словарь литературоведческих терминов. - М.: 1963. - с.137.
- Жовтис А. От чего не свободен свободный стих? / А. Жовтис// Стихи нужны... - Алма-Ата: 1968. - с. 35-36
- Руднев В. Словарь культуры XX века
- **На примере стихотворения А. Блока докажите правомерность данных определений:**

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней...

• **Дайте определение терминам региональный язык, региональный вариант языка; схематически представьте соотношение понятий национальный язык – региональный язык – региональный вариант языка – диалект.**

• *Что Вы знаете о постпостмодернистской культурной парадигме? Познакомьтесь с материалами онлайн журнала Metamodern Журнал о метамодернизме (<https://metamodernizm.ru/>). Выберите для чтения и обсуждения любую статью этого журнала и напишите небольшое эссе-рассуждение или критическое эссе, дополняя сказанное автором статьи или полемизируя с ним.*



Ратмиров Сергей
(Заяц Сергей Михайлович)
(19 февраля 1967 года,
Тирасполь)

Аномальность речевого представления в определённом смысле связана с лингвокреативностью как способностью, по мнению Н. Хомского, «порождать неограниченное количество высказываний из ограниченного набора слов и по заранее заданным моделям», потому что результирующий языковой «продукт» «оптимально подходит для решения наличной коммуникативной задачи, максимально полно выражая искомый смысл, раскрывает заложенный в языке потенциал и способствует его дальнейшему развитию и... может способствовать перестройке языковой системы» [Нагорная, 2019; 10]. Именно особый вектор такой перестройки как маркер уникальности регионального языкового сознания и обуславливает специфику языковой личности автора и обеспечивает узнаваемость способов речевого представления художественных образов регионального текста.

Анализ регионального текста поэтического произведения С. Ратмирова «Предосенний этюд» иллюстрирует основные положения этого утверждения.

*Солнце, как родинка, сквозь серые облака
Отразила свою суть
На теле земной реки Днестр,
Чтобы потом исчезнуть*

В вечернем колыпании прибрежных вод.
 Окоем реки усыпан свежей травой,
 Умиляющей предосенним запахом.
 У извилистых обрывов часто булькает,
 Видимо, большая рыба,
 Не давая покоя застывшим
 У своих удочек и снастей рыбакам.
 Тишина. Только где-то за лесом
 Слышен неведомый звук,
 Пугающий самого себя и лес,
 Да легкий ветерок,
 Возвещающий приближение ночи...
 Хочется жить и творить!

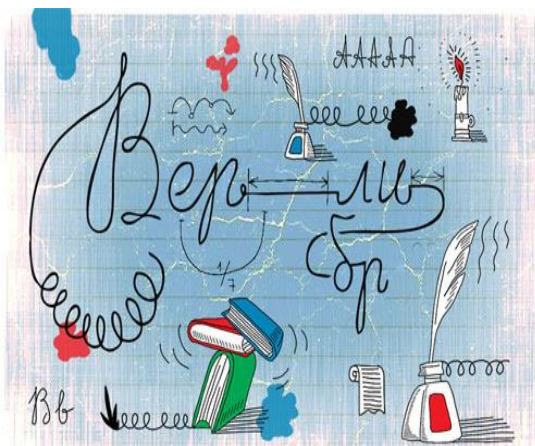
Жанр верлибра как поле реализации специфики регионального варианта русского языка

В качестве литературоведческого компонента анализа укажем на предпочитаемую С. Ратмировым поэтическую форму дисметрического верлибра и жанровую специфику его поэтического творчества – это философская, пейзажная лирика.

Избранная автором форма требует некоторого специального рассмотрения. На наш взгляд, ярче всего специфика свободного стиха отражена в определении, которое было приведено в Большой советской энциклопедии, где указано, что «это особая система стихосложения, характеризующаяся не выясненными до конца закономерностями». Вместе с тем, не можем согласиться с утверждением, что «верлибр <...> позволяет самым широким массам почувствовать себя поэтами, общественно-значимыми личностями. Написание верлибров делает человека полноценным художником, в то время как написание плохих силлабо-то-

нических стихов плодит ряды графоманов» [Степанов, 2010].

Утверждение оригинальное, но спорное в той части, что не только рифмованный стих, но и верлибр имеют особую гармонически организованную структуру, в противном случае ни тот, ни другой не будут отвечать требованиям



цельности поэтического текста. Написать хороший верлибр так же непросто, как и втиснуть целую гамму чувств в строгие рамки силлаботоники.

Перейдем теперь, собственно, к *невыясненным закономерностям*, позволяющим рассматривать нерифмованный текст как стих.

Первое, что необходимо отметить – это формальные признаки стихотворной формы – членение на строки, а также, в ряде случаев, признаки внутренней рифмы и ритма.

Второе – это поэтическая концентрация образов – в отличие от прозаического текста, в котором объем образа обусловлен глубиной и обширностью гипертекстовых связей, в стихе объем образа определяется минимальным контекстным окружением и мастерством автора в означивании ассоциаций и интуиций.

И, наконец, третье – неискушенному читателю верлибр может показаться подстрочным безрифменным переводом стихотворения с какого-то иностранного языка (что не так уж и далеко от истины – «первоначально свободным стихом в России назывались переведенные на русский язык стихи французских поэтов-символистов» [Квятковский, 1966]).

Прежде чем обратиться к лингвистическому разбору стихотворения, остановимся на экстралингвистических характеристиках поэтического слова С. Ратмирова. Современный писатель, поэт, нативный носитель русского языка, может быть рассмотрен как русская языковая личность, специфика которой обусловлена лингво-культурными особенностями регионального варианта русского национального языка в Приднестровье.

Последнее утверждение требует дополнительных пояснений.

«Приднестровье можно считать языковым сообществом, условно состоящим из билингвов (в самом широком смысле -- Автор), владеющих как минимум двумя разными языковыми системами в такой мере, чтобы национально-культурная специфика каждой из этих сторон языковой личности была очевидна.

Такое положение вещей возможно в силу длительного совместного проживания разных национально-культурных сообществ, представители которых, являясь носителями национальных языков (русский, украинский, молдавский, др. – Автор) и соответствующих национально-культурных особенностей, находятся в постоянном взаимодействии, что способствует формированию *особого типа менталитета*.

В таком контексте основным тезисом нашего рассуждения

выступает следующий. Анормальность синтагматического представления языковых явлений национального русского языка в региональном приднестровском тексте, реализованная в художественном тексте, выступает приметой поэтического стиля и может быть рассмотрена как так называемое *языковое остранение*.

Языковое остранение как формально-речевая транспозиция и его семантико-ассоциативный потенциал в региональном тексте
С. Ратмирова

Если остранение как художественный прием представляется способом создания особого восприятия предмета (Шкловский В.Б.), не нацеленное на узнавание образа, что может быть достигнуто в том числе и средствами «речевого очуждения», то остранение языка рассматривается как процесс обратно направленный и художественному остранению, и речевому очуждению, и в этом смысле выступающий инструментом постпостнеклассического способа освоения действительности.

В данном случае жанровая номинация выбранного нами в качестве иллюстрации стихотворения – *этюд* – очень точно отражает сущность языкового представления фрагмента действительности поэтом как наброска, зарисовки.

Рассмотрим последовательно примеры анормативности, которые в данном тексте связаны, в основном, с нарушением лексической валентности, и укажем на те ассоциации и речевые привычки, которые конфликтуют с текстом на формальном уровне, но при этом составляют его основное содержание. Под речевыми привычками мы понимаем наиболее частотные по употребительности в художественном дискурсе и навязываемые наивным языковым сознанием способы языковой организации поэтических образов; особо будем обращать внимание на региональный контекст.

[солнце как родинка на теле (земной) реки]

Необычное сочетание *солнце как родинка*, активизирует, прежде всего, форму как значимый компонент сравнения, однако есть еще один компонент – контраст цвета тела и цвета родинки, инверсированный для данного сравнения: солнце как светлый элемент выделяется на теле темной (река Днестр) воды. Как говорится, «будь этот утес... не столь живописен» (Цит. Ф.М. Достоевский «Братья Карамазовы»), то есть не будь воды реки Днестр столь бурны, темны и мутны, возможно, не родилось бы и такого инвертированного образа.

[родинка отразила свою суть на теле реки]

Анормативность: отразить суть на теле

Речевая привычка – выразить суть

Речевая привычка – солнце отражается в воде

Тело реки – образ необычный, но метафорически оправданный, можно даже говорить об элементах персонификации: река движется как живая, движения реки – движения тела.

Ассоциации: солнце – небесное, река – земная; суть небесного может быть раскрыта только через земное. Образ земной реки (у которой тело, родинка) актуализует образ женщины по грамматической категории рода и речевой привычке (земная женщина).

[родинка...чтобы потом исчезнуть]

Грамматически высказывание построено таким образом, что исчезает родинка, не солнце, хотя образ исчезающего солнца действительно имеет отношение именно к отражению в воде, которое исчезает (исчезает отражение – речевая привычка), а не самому солнцу, которое садится (речевая привычка)

На стыке ассоциаций – родинка, земная, тело, исчезнуть – возникает образ женщины, загадки.

Логическая анормативность во фразе *отразила [свою суть] чтобы исчезнуть* представлена акцентуацией причинно-следственных отношений

там, где наивное сознание видит только последовательность: солнце отразилось в воде и исчезло.

Однако только отражение в водах реки вечернего солнца настолько ярко контрастирует с темной водой, на которую распространился закатный сумрак, чтобы мог появиться инверсированный образ тела и родинки на нем.

И это тоже региональный контекст приднестровского ландшафта.

[В вечернем колыпании прибрежных вод]

Анормативность: вечернее колыбание (вод) противопоставляется речевой привычке качественной, а не обстоятельственной характеристики колыбания вод (речевая привычка – колыбание волн, здесь



используется родовое наименование вместо видового). Однако, когда мы доходим до конца стихотворения мы понимаем, что вечернее колыхание – это качественная характеристика, потому что под вечер над рекой поднимается ветер.

Прибрежных вод – интуитивно понятно, что использовать привычное *прибрежные волны* вместо *прибрежные воды*, которое тяготеет к терминологическому сочетанию юридического дискурса, значит разбить образ тела реки, которое суть вода, а не волна, однако, на наш субъективный взгляд, терминологичность сочетания ощущается и несколько сбивает восприятие.

[Окоем реки усыпан свежей травой]

Анормативность сочетания *окоем реки* семантического свойства, однако она поддерживает метафору «река – тело», несмотря на то что наивное языковое сознание отметит противоречие в том, что, по сути, у реки как минимум два окоема, хотя, возможно, автор намекает на замкнутость контура земного тела как конечного, завершенного.

Окоем усыпан (серебром, янтарем, др.) – довольно распространенный поэтический образ транспонируется анормативным распространением – *травой* (речевая привычка – усыпан цветами). Возможно, формально-речевая транспозиция обусловлена влиянием регионального компонента – по берегам Днестра действительно словно разбросаны островки травы и именно ближе к осени, когда летняя иссушающая жара спадает, трава снова зеленеет.

[трава, умиляющая запахом]

Нарушение в глагольном управлении (умилять кого? что? но не чем?). Очень интересный вариант формально-речевого транспонирования, связанный с реализацией атрибутивности (запах травы) как причинности (в синтагматическом аспекте) для акцента на качество признака: запах травы умиляет запахом (качеством запаха).

[У извилистых обрывов часто булькает]

Извилистые обрывы – это контаминация речевых привычек *извилистый берег* и *обрывистый берег* – обе эти характеристики во всей полноте характеризуют описываемый берег Днестра.

[Не давая покоя застывшим У своих удочек и снастей рыбакам]

Выбор сочетания *не давая покоя* вместо *лишая покоя* как более употребительного в поэтической речи обусловлен требованиями ритмико-мелодического рисунка стиха, и, возможно, избеганием излишней патетичности стиха на этом этапе.

[Удочек и снастей] – видовое и родовое используются автором как однородное, синонимически конкретизирующее; мы уже встречались в этом тексте с таким приемом (*вод* вместо *волн*), а чуть ниже

встретимся с его другой разновидностью – использованием неоднородных понятий как однородных (*звук* и *лес*). Своеобразный сбой в процедуре категоризации можно считать характерной чертой идиостиля анализируемого автора, что подтверждается данными по анализу и других его текстов.

Такой способ языкового остранения делает лирическое описание условно избыточным – нет ничего главного или подчиненного в изображении, все детали важны и одинаково значимы. Автор не навязывает читателю (слушателю) какую-то одну определенную модель мира, но предлагает, как из деталей конструктора, из знаков и образов сложить свою.

Следующий стихотворный фрагмент подтверждает наше утверждение о перегруженности лирического описания, которое приращает все новыми деталями.

[*Тишина. Только где-то за лесом Слышен неведомый звук*]

Тишина как характеристика состояния мира, локализованного по реке, противопоставляет неведомому звуку, который существует только где-то за лесом. Такой резкий перенос локальности – *река – лес* – на самом деле расширяет границы пространства описания (потому что лес как раз за противоположным берегом Днестра тому, с которого лирический герой (автор, читатель) набрасывает предосенний эскиз) и позволяет подняться над рекой и лесом, подняться туда, где ветер – этот образ как раз и появляется в стихотворении.

[*звук ... пугающий самого себя*]

Речевые привычки – *пугающий звук, напугать самого себя (сам себя напугал)*. Контаминация этих выражений необходима для того, чтобы подчеркнуть, что неведомый звук не таит в себе угрозы для реки (звук боится сам себя и способен напугать только лес) – все, что локально ограничено понятием реки, спокойно, здесь – тишина.

[*пугающий самого себя и лес*] – как уже отмечалось, *звук* и *лес* – неоднородные дополнения, но их приведение к однородности деформирует наивные представления о масштабах леса – он становится ничтожным, как и испугавшийся сам себя звук, и еще более далеким по отношению к реке, чем это есть на самом деле.

[*слышен...звук...да легкий ветерок*]

Анормативность: *слышен ветерок*, речевая привычка – *слышен шум ветра*.

[*Да легкий ветерок, Возвещающий приближение ночи...*]

Анормативность определения *возвещающий* по отношению к ветру в отсутствии номинации основного действия ветра (*сравним: поднялся ветер, возвещающий...*), однако автор настаивает на том, что ветер

не дует, не веет, не шумит, он звучит. В концовке стихотворения можно выделить целый ряд: *бульканье – тишина – звук – ветерок* – все эти лексемы оказываются составляющими звучания, что подтверждает указание на признак по действию ветерка – *возвещающий* – ветерок, возвещающий приближение ночи, прохлады, похолодания, приближение осени.

Транскультурность постпостмодернистской парадигмы как условие языкового остранения

Несмотря на то, что в тексте мы находим проявления постпостмодернистского представления о мире – простота и целостность картины мира, отсутствие иерархии смыслов – все важно и все обычно, автор, безусловно, выступает наследником модерна и постмодерна.



Отсюда антропоморфизации реки, фоновое использование мифологем женского и мужского (лес) начал, а также реминисценция [*Хочется жить и творить!*], отсылающая к образу осени как времени творчества.

Формально-речевая транспозиция остранения языка как значимый элемент идиостиля поэта С. Ратмирова позволяет искать причины подобного достаточно вольного отношения к русской литературной норме в транскультурности языковой личности.

Наиболее ярко специфика транскультурной языковой личности раскрывается в речетворчестве, во многом, потому что базовые для ее лингвокультурной идентичности культурные аспекты в условиях поликультурности уже освоены в процессе формирования языковой картины мира монологичной языковой личности, а творческий акт лишь активизирует способность объединять в сознании и, переосмысляя, вербализовать достижения нескольких национальных культур.

То есть правомерно говорить о феномене транскультурной личности, для определения идентичности которой ни концептуальная, ни языковая картина мира не может считаться определяющей в силу

интуитивного использования ею целой совокупности национально-неспецифичных для монолингва элементов.

Несомненно, для филологического анализа художественного текста традиционно важен учет специфики жанра, направления, особенностей идиостиля, т.п. Однако все эти сведения особым образом преломляются в анализе текста регионального, написанного на русском языке, но реализованного в особой речевой манере, отражающей поликультурную и полиязычную специфику региона, содержащей маркеры транскulturности языковой личности автора.

Последняя, в свою очередь, может проявляться в остранении языка – особой формально-речевой транспозиции, основанной на нарушении литературной нормы на фоне достаточно высокого уровня языковой компетентности и рассматриваемой как аномативность, обусловленная региональной спецификой полилингвокультурного социоэмерджента с базовым компонентом русскости.

Вопросы и задания к разделу

- Прочитайте литературно-критические материалы раздела, выпишите неясные термины, распределите их по группам на общенаучные и частнонаучные (лингвистические и литературоведческие). Подберите определения к ним с помощью энциклопедических и специальных словарей. Сравните терминологические дефиниции с описанием или контекстным употреблением терминов в материалах.

- В чем суть культурологического анализа текста? Какие его элементы лучше всего проецируются на структуру филологического анализа художественного текста?

- Определите базовые основания и задачи лексико-грамматического, лексико-семантического и семантико-грамматического подходов к анализу значимых языковых единиц. Составьте сопоставительную таблицу.

- Что такое миф? Как определение этого феномена зависит от сферы его обсуждения? Приведите примеры терминологических дефиниций слова миф.

- Дайте определение термину мифема, как этот термин соотносится с терминами синтаксема, фразема и лексема?

- Перечислите основные признаки фэнтези как вида современной массовой литературы. Подберите аргументы для доказательства мнения о том, что фэнтези является жанром современной литературы, а затем докажите точку зрения, согласно которой фэнтези рассматривается как отдельное литературное направление. Используйте примеры из текстов фэнтезийных произведений, о которых шла речь в разделе.

- Какие лингвистические маркеры сказа как формы изложения можно выделить в сопоставляемых произведениях Н.С. Лескова и Л.А. Филатова?

- Какой прием описывает аномативность языкового употребления в стихотворении С. Ратмирова «Предосенний этюд». Каковы причины такой аномативности?

- Как связаны понятия постпостмодернистской культурной парадигмы (метамодерн) и транскультурности языковой личности?

- Что такое *верлибр*, *свободный стих*, *стих в прозе*? Синонимичны ли эти термины? Назовите известные вам примеры подобных произведений отечественной и зарубежной литературы.

РАЗДЕЛ IV.

ВОПРОСЫ ПОНИМАНИЯ НЕХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Переориентация современной лингвистической науки на исследование роли личности в процессах речевого общения предопределяет особый интерес исследователей к вопросам функционирования языка в различных сферах деятельности человека. Исследование субъективного опыта человека эффективно в моделировании его поведения, и позволяет использовать эмпирические данные, доступные в рамках современного уровня развития науки, как основу исследования.

Речь как субъектный феномен, характеризующий индивидуальное субъект-бытие, рассматривается в лингвистике с точки зрения исследования языковой (речевой / коммуникативной) личности. Вместе с тем, традиционное иерархическое системно-структурное описание системы языка, как и его проекция на исследование речевого потока, представляет собой аналитический, описательный подход видимого функционирования системы, но не описывает ее субстанциональных свойств, которые и обуславливают возможность осмыслить язык-речь как социальную целостность.

Так же и национальная речь (национальный язык) не может быть описана в рамках привычной лингвистической парадигмы ни как совокупность всех текстов, произведенных на конкретном национальном языке, ни как совокупность их стилистических характеристик, ни как совокупность лингвокультурных смыслов, парадигматических, синтагматических и семантических особенностей.

Современная антропоцентрическая парадигма языкознания не возвращает человека в язык, но зачастую просто переворачивает схему, выдвигая его на передний план.

Однако, на наш взгляд, идея антропоцентричности языка как ключевая заключается в том, что отношение человек/естественный язык предстает не просто в отношении субъект-средство, где средство

(язык) является посредствующим звеном между субъектом (человеком) и объектом (окружающим миром). И оно, это звено, опосредуя субъект-объектное отношение, становится в своей ипостаси человека говорящего (речевой личности) тем образованием, внутри которого и благодаря функционированию которого формируется, развивается и воплощается в самостоятельную сущность язык-речь.

Информационно-коммуникативные возможности современного человека, значительная доступность научной информации, глобальные тенденции популяризации научных достижений, объективная необходимость владения общенаучной терминологией как способ общения между представителями различных научных сфер и направлений - все это привело к тому, что слова философского и научно-технического дискурса надежно закрепились в повседневном общении и легко проникли в публичный, политический или иной специальный дискурс.

Новые слова, осознаваемые каждым в рамках своей компетентности, получают новую жизнь и в виде метафорических и метонимических конструкций, обогатившись коннотациями, которые иногда заставляют переосмысливать и специальное значение термина. Особо такой процесс появления «транснаучной» (межсферной) терминологии замечен в межкультурной коммуникации, – все сложнее передать термин, появившийся в рамках сугубо национальной традиции научного терминотворчества, средствами другого языка, и наоборот, вновь образуемые термины, представленные как переосмысляемые понятия той или иной сферы научного знания, закрепляются в «транснаучном» использовании и создают своеобразные адаптированные терминосистемы, легко включаемые в повседневный дискурс.

В связи с бурным развитием виртуальных средств общения исследование закономерностей использования языка в зависимости от экстралингвистических факторов обуславливает необходимость пересмотра классификации традиционных форм речи как одного из факторов, характеризующих речь в аспекте употребления языка в контексте речевого акта и коммуникации в целом.

Актуальными оказываются вопросы, связанные с проблемами соотношения устной и письменной речи, возникающие в связи с развитием информационно-технических средств коммуникации.

Если набор инструментов для преодоления «дефектности» письменного текста, представляемого в устной форме в какой-то мере уже сложился и представляет собой набор унифицированных правил, то инструментарий для представления текста устного в письменной форме формируется на наших глазах и при нашем непосредственном

участии. По сути, создается особая знаковая система, язык, в котором в зависимости от культурной традиции востребованными оказываются определенные единицы и их сочетания.

Описание не просто пережитой эмоции, а определенного эмоционального состояния, которое более продолжительно по времени нежели реакция, безусловно возможно и только средствами языка, но требует не только большего (по сравнению с указанием на эмоциональную реакцию) количества языковых средств, но и определенных коммуникативных навыков. Попытка описания эмоционального состояния всегда сталкивается с необходимостью использования языковых средств создания образности.

Средства художественной выразительности как единицы не ядра, но периферии основных смыслов соответствующих лексем, сложны для интерпретации, кроме того, как правило, эти переносные смыслы в системе языка помечены как принадлежащие высокому поэтическому стилю, что не всегда уместно в обыденной разговорной речи.

Можно описать свое эмоциональное состояние простым перечислением лексем с положительной оценочностью, и это по сути будет смайликом-паллиативом, который укажет только на степень проявления основной эмоции (количественный показатель), а можно использовать сравнение, метафору, др.

Метафора, сравнение, метонимия – это такие способы выражения смысла, когда используется не фрейм, но сценарий, включающий в себя не только указание на предмет или явление и его более конкретное описание, но уже самой выделенностью особо значимого объекта, качества или детали для сравнения предполагает некую пресуппозицию, которая, будучи предопределенной жизненным опытом говорящего, не всегда очевидна интерпретатору.

Метафора представляет собой базовый когнитивный механизм, в структуре которого когнитивные структуры, которые субъект способен обнаружить и осознать в новом для него явлении реальной действительности, актуализируются за счет сравнения их с уже привычными и осмысленными ранее структурами известного, актуального знания.

Таким образом происходит увеличение объема знаний о действительности – репрезентируя структуры знаний, полученные в результате участия метафоры в процессах категоризации и концептуализации, вербализуя не эмпирическое знание, а опосредованное, образно-теоретическое представление о мире, метафоризация

структурирует новую информацию по образу и подобию уже известной, культурно значимой, ценностно актуальной.

Метафоризация как когнитивный механизм формирования концепта и одновременно одно из наиболее продуктивных средств формирования вторичных наименований в создании языковой картины мира, сущностно антропометрична.

Антропометричность метафоры в когнитивном аспекте описывается принципом «человек - мера всех вещей», а в собственно лингвистическом – проявляется в создании особого рода ориентиров в восприятии действительности [Телия, с. 174]. Эти ориентиры могут быть универсальными или национально специфичными, но в любом случае сам механизм формирования понятий при помощи манипулирования языковыми значениями и их ассоциативными полями представляет собой способ обогащения концептуальной системы знаний о мире для говорящих на том или ином языке.

Особая роль метафоры в структурировании логических моделей, базирующихся на фундаментальных культурных ценностях, репрезентированных средствами естественного языка, вызывает значительный интерес исследователей всего мира. Метафора как элемент категоризации мира, мышления и восприятия позволяет приблизиться к пониманию национальных картин мира, так как именно концептуальные метафорические структуры транслируют при помощи средств конкретного естественного языка коллективный опыт того или иного народа.

Метафора является наиболее привычным для человека способом представления абстрактных сложных сущностей в более конкретных структурированных формах, при этом восприятие сопутствующей информации как данное опосредовано, активизирует когнитивные процедуры обработки новой информации, изменяя онтологический статус знания.

Так, например, *метафора в политическом дискурсе* имеет базовое значение, реализуя специфические, обусловленные особенностями данной сферы функции, она делает речь более яркой, выразительной и глубоко ассоциативной, эффективно влияющей на общественное мнение и образно представляющей самую суть описываемого фрагмента действительности, что позволяет и автору высказываний, и его слушателям лучше понимать и точнее определять значимые явления.

Непривычные коннотации и неожиданные ассоциации в структуре метафор, которыми внедряется в сознание масса или иная идеология, призваны не только привлекать внимание, эпатировать, врезаться в память необычными образами или точными формулировками, но и формировать отношение массового сознания к проблемам и к самой общественной политической силе, кодирующей таким образом свою социально-политическую стратегию. Именно поэтому в инструментарии политического дискурса, пиар-стратегий и имиджевых технологий метафора выступает как одно из важнейших средств.

И наоборот, анализ метафоры и факторов, обусловивших ее востребованность и актуальность в рамках не только социально-политического дискурса, но и обыденной понятийной системы, может указывать на определяющие политическое поведение общества и всех его членов когнитивные структуры, доминирующие в определенное время. Исследуя конкретный, эмпирический материал, можно сделать выводы относительно динамики политических процессов и социального климата, а рассматривая метафорические связи, – относительно особенностей национального сознания.

Метафоризация как процесс создания новых понятий на основе выделения тех или иных сторон называемого объекта часто возникает в области сущностно незначимых признаков. Из этого следует, что языковое сознание говорящего, рефлексирующего и самосознающего, выбирает такой способ репрезентации, который позволяет говорящему акцентировать внимание на тех признаках, которые с наибольшей степенью вероятности будут верно интерпретированы в силу актуальности вспомогательного субъекта, признаки которого предсказаны основному субъекту в этом процессе.

Метафора как модель может быть представлена и в качестве одной из форм отражения картины мира в языке, и в качестве одного из способов мышления о мире и способов его познания.

Так, компьютер метафорически реализован как живое существо, человек же, напротив, как машина, техническое устройство. При этом участвуя в интеграции вербальной и чувственно-образной систем человека, метафора актуализирует тот компонент лексического значения слова или тот элемент его ассоциативного поля, который важно выделить и для которого в рамках достижения поставленной коммуникативной цели необходимо задать направление переосмысления.

Отличительным свойством компьютерной модели метафоризации является то, что компьютерная метафора нивелирует антропометричность как базовый принцип отражения в языке картины мира современного человека.

4.1. Тексты письменные

Публицистический дискурс как речь, рассматриваемая в качестве целенаправленного социального действия и системы средств языковой манипуляции

Политический дискурс и его метафоричность

Предтекстовый дидактический комплекс:

• **Ознакомьтесь с материалами учебного пособия** Политическая лингвистика : учеб. пособие / А.П. Чудинов. М. : Флинта : Наука, 2006. 256 с. **на стр. 122-171**

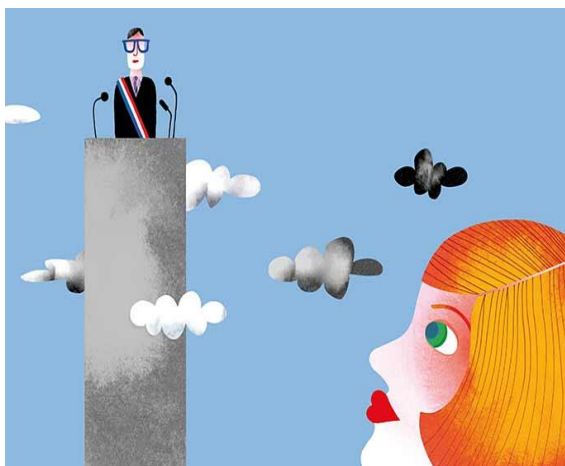
- *Что такое метафорическая модель?*
- *Какие составляющие метафорической модели выделяет автор пособия?*
- *Какие четыре основные сферы выделяются при классификации метафорических моделей?*
- *Охарактеризуйте ведущие свойства метафорических моделей, используемых в политической коммуникации.*
- *Подумайте, чем объясняется широкое использование военных метафор в современной политической коммуникации?*

Функционирование современного политического дискурса обеспечивается постоянным поступлением все новой и новой и всегда актуальной информации, языковые средства реализации которой призваны реализовать не только коммуникативную, информативную, апеллятивную функции, но в большей степени – когнитивную, эмоциональную и эстетическую функции.

Данный прагматический аспект обусловлен спецификой специальных средств, которые могут сочетать в себе потенции для реализации указанных функций, в частности, метафора, рассматриваемая как сложный когнитивный феномен, способна обнаруживать актуальные, значимые узлы концептуализации смыслов в ментальной и речевой инстанциях политического дискурса, и посредством их

актуализации в слове трансформировать восприятие явлений и событий социально-политической жизни адресата и формировать их оценку.

Феномен политического дискурса изучают представители социологии, социальной психологии, культурологии, специалисты по теории массовой коммуникации, теории воздействия и политологии. Такой широкий круг интересующихся обусловлен рядом функций политического дискурса, наиболее яркой из которых является манипулятивная, и интенциональностью текстов политического дискурса, реализуемой как обретение власти и борьба за неё.



Метафора как неотъемлемая часть политического дискурса не ограничивается сферой языка, но проявляется и в способе мышления, и в самом речевом действии, что позволяет исследователям выделять различные функции политической метафоры. К примеру, А.П. Чудинов выделяет четыре основные функции политической

метафоры, каждая из которых, в свою очередь, имеет несколько разновидностей. Это *когнитивная, коммуникативная, прагматическая и эстетическая* функции [Чудинов, 2006].

Когнитивная функция метафоры заключается в способности метафоры создавать новые значения, предлагать иной взгляд на привычный фрагмент реальной действительности, при этом несколько ограничивая функциональность метафоры выделением не столько сущностно значимых, сколько востребованных и значительных элементов в сравниваемых явлениях. В рамках этой функции исследователь выделяет *номинативно-оценочную* (называние новых реалий), *моделирующую* (моделирование системы концептов, относящихся к совершенно иной понятийной области), *инструментальную* (предопределение направления движения мысли) и *гипотетическую* (предположение о сущности метафорически характеризуемого еще неосознанного объекта) разновидности.

Коммуникативная функция метафоры заключается в ее способности в качестве языкового средства и когнитивного механизма помогать установлению контакта между людьми. В рамках этой

функции А.П. Чудинов выделяет *эвфемистическую* и *популяризаторскую* разновидности. Первая заключается в возможности балансирования между сказанным и несказанным, когда эвфемизация нелицеприятной информации создает иллюзию пристойности, этичности, а вторая позволяет в доступной для слабо подготовленного адресата форме передать сложную идею.

Прагматическая функция метафоры реализуется в ее способности с помощью соответствующего риторического пафоса побуждать к определенным действиям (*побудительная* разновидность – героико-романтический пафос, *аргументативная* разновидность – реалистический, *эмотивная* разновидность – сентиментальный пафос).

И, наконец, *эстетическая функция метафоры* представлена ее *изобразительной* и *экспрессивной* разновидностями, каждая из которых позволяет создать в речи некоторое оптимальное соотношение стандарта и экспрессии либо за счет красивой формы, либо за счет глубины или тонкости выражения мысли.

В качестве примеров рассмотрим некоторые средства метафоризации, функционирующие в текстах одной из разновидностей политического дискурса - предвыборного дискурса.

Рассмотрим следующий призыв: «*вместе открыть новую успешную страницу истории*». В данном призыве использована привычная, хорошо узнаваемая метафора *открыть новую страницу*, выполняющая когнитивную функцию в ее моделирующей разновидности.

Обратим внимание на сочетание слов «новую» и «успешную». Используя именно эти слова, оратор актуализирует систему концептов, относящуюся к несколько иной понятийной области. В результате этого текущая политическая ситуация, которая требует осознания, представляется как старая, для нее как бы уже существует готовая оценка – неуспешная.

Соответственно все, что ей противопоставлено, – новая страница, новые усилия, – расценивается как положительное и единственно верное. Также стоит отметить, что автор акцентирует внимание на совместных с гражданами целях, подчеркивая необходимость совместности прилагаемых усилий (использование глагола в форме множественного числа первого лица – значение совместности).

Рассмотрим скрытый призыв, также оформленный в стилистике совместности и реализованный как констатация существующего положения дел: «*Великая Россия нам помогала и будет помогать, и мы не предадим её*». Здесь метафора реализует аргументативную разновидность прагматической функции: первая часть высказывания концептуализирует важное для русского сознания понятие *родственности*,

общности, семьи, вторая часть высказывания актуализирует фрейм *преданность* как узловой для концепта *семья*.

Отличительной чертой метафор политического дискурса Приднестровья является их функционирование в семантическом поле концепта «мы – народ Приднестровья» с фреймами “совместность”, “содружество”, “братство”.

Обращаясь в начале высказывания к общим фоновым знаниям электората и отталкиваясь от этого базового знания как непреложного и неоспоримого, оратор развивает, углубляет и конкретизирует свою точку зрения. В связи с уже имеющимся в сознании многих граждан «багажом метафор», связанных с Россией, данный метафорический контекст представляется как нечто естественное, понятное: в данном контексте Россия предстаёт в качестве «кровного старшего брата», помогавшего и готового помочь в любой момент.

Часто в политическом дискурсе используется трансформация узуальной идиомы, так, например, в утверждении «*сейчас мы на пороге пропасти...*» использована метафору «*находиться над пропастью*», которая номинирует текущее положение дел. В данном случае метафора выполняет когнитивную функцию в ее номинативно-оценочной разновидности – с помощью метафоры автор категоризирует описываемое состояние и выражает своё отношение к нему.

Частотность использования именно этой метафоры в политическом дискурсе связана во многом с тем, что она легко разворачивается, благодаря чему образная структура высказывания выстраивается на ассоциации по сходству места действия и действия в нем: «*...и если ничего не предпринять, падения уже не остановить*». Здесь реализована инструментальная разновидность когнитивной функции метафоры, более характерная для научного дискурса.

В рамках политического контекста такая метафора побуждает мысль, подталкивает в верном направлении развития мысли, *то есть* выступает как своего рода инструмент мышления [Чудинов, 2003].

Для призыва, так часто используемого в политическом дискурсе, характерно использование приема аналогии с последующим семантическим расширением. Так, в частности, призывая не оставаться безразличным к собственной родине, оратор агитирует голосовать за кандидата, который сможет обеспечить стране процветающее будущее (аналогия). Фраза интересна тем, что *то* средство выразительности, которое только обозначается в ней, будет развернуто в заключении агитационного высказывания: «*Приходите на выборы и голосуйте за будущее* (семантическое расширение). *И я обещаю: вам за меня стыдно не будет*».

Как видно, метафоризация строится на соотнесении по сходству: *помочь не мне – помочь стране / голосуйте за будущее (республики) – (голосуйте) за меня стыдно не будет*. Фраза «проголосовать за будущее» в данном контексте означает «проголосовать за кандидата, который сможет обеспечить достойное будущее». Однако так как понятие будущего в картине мира русскоязычного человека связано исключительно с позитивными моментами, данная метафорическая фраза в разъяснении не нуждается. В развернутой концептуальной метафоре реализована эстетическая функция в ее обеих – экспрессивной и изобразительной – разновидностях.

Куда более экспрессивным является текст, в котором эмоциональность достигается специальным подбором эмоционально-оценочной лексики (с ярко отрицательной семантикой):

Например: с *прискорбием*, (год) *унижений*, (верх) *некомпетентности*, *настоящий позор*, *отказ*, (о совместном) *умысле* и *круговой поруке*, (стали) *беднее*, (резко) *подорожала*, (льющиеся с телеканалов) *потoki грязи*, *грубейшим нарушением* (законности), *урезает* (зарплаты и пенсии вдвое) и ярко положительной: (вернуть) *стабильность* и *процветание*, *прекратить* (конфликты), *искренне любит* (свою страну) и *болеет за неё всей душой*, к *объективному* (диалогу) *ради благополучия* (страны).

Метафоризация представлена здесь общими фразами и клише, однако именно такой прием позволяет максимально доходчиво донести основную мысль до аудитории, избавляя избирателей от необходимости дополнительно осмысливать услышанное.

Так, например, в весьма банальном выражении *Как много для людей сегодня значит надежда* метафора реализует эстетическую функцию, а экспрессивность, яркость метафоры более характерной для художественного дискурса, при переносе в политический дискурс, воспринимается как признак глубины мысли и смысловой точности высказывания.

Приведем примеры узуально-разговорных употреблений экспрессивных метафоризованных конструкций в политическом дискурсе.

Во фразе *Осталось пустым звуком* оратор, не считая целесообразным обозначить информацию непосредственными номинациями, реализует в метафоре *пустой звук* эвфемистическую разновидность коммуникативной функции.

В конструкции *Льющиеся с телеканалов потоки грязи* при помощи метафоры *потоки грязи* соответствующие действия, производимые на телевизионную камеру, подведены под категорию *клевета*, *грязная ложь* и одновременно с этим подчеркнута их негативная оценка – так

реализована коммуникативная функция политической метафоры в ее номинативно-оценочной разновидности.

В выражении *Народ это проглотит*, оформленном в доступной и привычной форме речевой реализации концепта «терпение», реализована коммуникативная функция в ее популяризаторской разновидности.

В словосочетании *бесконечной войны с депутатами* противостояние законодательной и исполнительной ветвей власти сравнивается с войной, что позволяет реализовать эмотивную разновидность прагматической функции политической метафоры.



Значимой особенностью функционирования метафоры в приднестровском политическом дискурсе выступает presupпозиция такого социального поведения граждан, которое определяется структурами сознания, акцентирующими внимание общества в большей степени на когнитивных (историческая память, русский язык) и волевых (принятие и исполнение решений) процессах. Такой перлокутивный эффект обеспечивается тем, что эмоциональные состояния актуализированы в большей степени не метафорическим, а прямым способом представления (посредством экспрессивной, оценочной лексики).

Прагматический эффект подобного стилистического оформления очевиден: специфика политических метафор приднестровского

политического дискурса проявляется в устойчивых стереотипах, связанных со спецификой русскоязычной картины мира.

Высокая степень аффективности публицистического дискурса вербализуется метафорическими средствами как с положительной, так и с отрицательной оценочностью, при этом параметром выбора негативной или позитивной эмотивности выступает степень принадлежности оцениваемого фрагмента реальной действительности к выделенному полю базового концепта – ядерные элементы и элементы близкой периферии, как правило, характеризуются положительно, дальняя периферия и отрицательные ассоциативные явления провоцируют резкий, агрессивный характер метафоризации.

4.2. Тексты устные

**Разговорный дискурс как связный текст
в событийном аспекте**

*Компьютерная метафора как средство отражения
(и познания) действительности*

***Использована методология стилистического и лексико-семантического анализа, историко-культурный комментарий**

Предтекстовый дидактический комплекс:

- Ознакомьтесь с материалами книги (Величковский Б.М. *Когнитивная наука: Основы психологии познания*: в 2 т. Т. 1. М.: Смысл: Издательский центр «Академия», 2006 (2018). 448 с.) на стр. 108-116 (URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/velich/index.php)

- Ответьте на вопросы:

• *Для какой отрасли знания важно следующее определение: компьютерная метафора – это метафора, сравнивающая мозг и разум человека с компьютером.*

• *Как человек обращает внимание на информацию о мире и как собирает информацию?*

• *Как мозг сохраняет и обрабатывает собранную информацию о мире?*

• *Как человек решает проблемы, думает и формулирует свои мысли с помощью языка?*

В современном мире, где компьютерно-техническая грамотность считается значимым признаком образованного человека, а компьютерный сленг маркирует его носителя как члена особой касты посвященных в таинства цифрового мира, компьютерная метафора – явление естественное и вполне закономерное, хотя такой способ во многом упрощает наше представление о работе мозга.

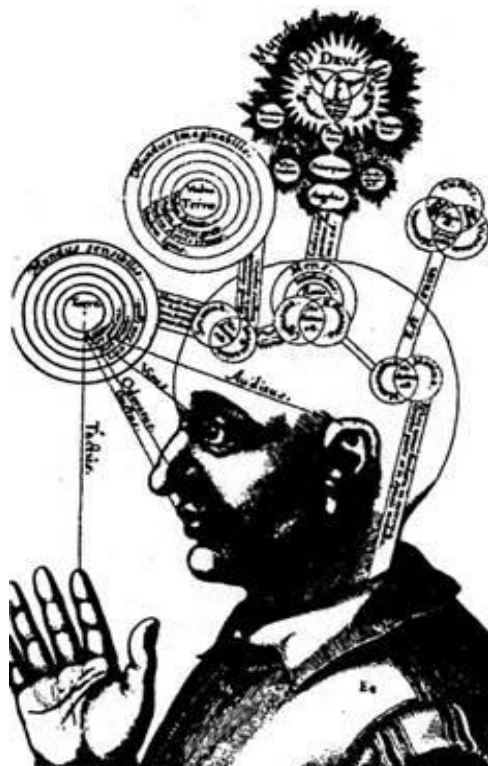
В свое время, научная революция, связанная с бурным развитием механики, в частности изобретение механических часов, концепция жизненных жидкостей и теория электрических флюидов, ньютоновская вибрирующая эфирная среда как способы передачи сигналов в мозге – все эти научные изыскания и научные открытия меняли научную картину мира и предопределяли то, как представляется человеку работа его сознания, разума, мозга. Каждое время предлагало свою модель работы мозга, основанную на соответствующей научной метафоре: сегодня - это метафора компьютерная.

В когнитивные науки, философию, даже нейрофизиологию, другими словами, в научные исследования ментальных процессов и их теоретизацию проникают понятия и модели из областей знания, связанных с компьютерными науками и машинным интеллектом. Натуралистические функциональные модели сознания и когнитивных процессов формируются в рамках теории компьютеризации. Зарождение компьютерной метафоры в когнитивных науках традиционно связывают с известной статьей А. Тьюринга «Машинное вычисление и интеллект», опубликованной в журнале «Mind» в 1950 г., в которой автор задается вопросом: «Может ли машина мыслить?». Современность была готова к такому вопросу потому, что пришла новая эпоха – эпоха компьютеров и компьютеризации.

Для работы компьютера необходимы аппаратное обеспечение (процессор, монитор, клавиатура, дисководы и т.д.) и программное обеспечение (т.е. собственно программы). В целом же аппаратное обеспечение - это материальная форма, целесообразно

организованная материя, а в биологическом аспекте - структура тела: органы восприятия, исполнительные органы и мозг. Структура тела является условием программного обеспечения. А программное обеспечение в этом контексте - условные и безусловные рефлексы, поведенческие комплексы, позволяющие реализовать биологические цели.

Конечно, описать такой сложный и не до конца изученный объект исследования как мозг с помощью компьютерной метафоры сложно по многим причинам. Основная причина невозможности такого описания в самом основании такого описания – попытка человека определить мозг как вычислительную кодирующую-декодирующую систему обедняет понимание того, что такое мозг – это орган? устройство? он представляет собой самодостаточную систему или ему необходима связь, прикрепленность? (как в гипотезе существования нооса как совокупности всех знаний, из которых мы черпаем необходимые нам) и другие вопросы.



Другая причина невозможности описать мозг через сравнение его с компьютером коренится в вечном вопросе о курице и яйце – ведь у компьютера есть создатель – человек, кто же тогда создатель мозга, роль которого в создании компьютера не отрицается?

Еще один довод в пользу неполноценности компьютерной метафоры – это вопрос: что если наше сознание, разум, интуиция, инсайты – все, что мы связываем так или иначе с работой мозга, на самом деле к его работе отношение имеют опосредованное? Ведь исследования мозга могут показать только реакцию этого биологического органа на те или иные известные нам действия, а точнее, сам исследователь устанавливает такую связь: действие (стимул) – реакция мозга, - а что если все это просто рационализация?

Несмотря на все эти доводы, желание или даже потребность не только описывать работу мозга, но и проецировать понимание работы компьютера на функционирование живого существа с помощью компьютерной метафоры преобладает в современном дискурсе. И современный язык предлагает значительную образную парадигму такого понимания, состоящую из метафор, в основном значении обозначающих компьютерные процессы и действия с компьютером (см. табл.).

<i>Разговорная/сленговая номинация</i>	<i>лексическое значение (денотативный компонент)*</i>	<i>Компьютерная метафора</i>	<i>лексическое значение (коннотативный компонент)</i>
<i>* Определения взяты из источников, находящихся в открытом доступе</i>			
апгрейдить кого, что? апгрейдиться, проапгрейдиться	делать апгрейд, улучшать систему (обычно компьютерную) путём замены её компонентов на более новые и/или совершенные	<i>Имидж требует апгрейда</i> <i>Не всякие онлайн курсы – реальный апгрейд ваших знаний</i> <i>Не шнурки поменял, а проапгрейдил кроссы</i>	приобрести что-то статусное из одежды, девайсов, узнать что-то, получить документ о квалификации
апдейт (ставить апдейты), апдейтиться, проапдейтиться	процесс обновления программных продуктов	<i>Взглянуть на ситуацию по-новому – это как апдейт поставить – не факт, что встанет</i> <i>Нашим отношениям нужен апдейт</i>	обновить что-то в своем видении мира, пересмотреть, взглянуть по-новому
архиви(рова)ть, заархиви(ровать), разархивировать, запаковать, распаковать, винrarить, заzipовать	сжимать файл (информацию) в меньший по объему	- <i>Как тебе удалось все это записать в рюкзак?!</i> - <i>Архивом</i> - <i>Как это все можно запомнить?!</i> - <i>Запиши!</i>	уменьшить занимаемый объем, вместить большее в меньшее
бэкап, делать бэкап, бэкапить	резервное копирование всех данных на компьютере или другом девайсе	<i>Блин, все забываю, надо бэкапы делать</i> <i>Вчера нашла свой старый дневник...</i> - <i>Бэкап подняла?</i>	память, воспоминания

гамовер	окончание игры по любой причине, но чаще из-за проигрыша, ошибки	- Помирились? - Не, гамовер...	о полном прекращении чего-либо и невозможности возобновления
глюк глючить глюкануло	непонятный, необъяснимый сбой программы или операционной системы работать с ошибками (о компьютерной программе, скрипте)	<i>Вот меня вчера вечером глюкануло – искала телефон в коридоре, подсвечивая фонариком...на телефоне</i> - Звонок? Или показалось? - Глюк	происходит что-то необычное, необъяснимое, что вызывает ошибки и замешательство
донат, донатить	ценный дар или денежное пожертвование на какие-либо цели, в поддержку кого-либо, чего-либо (часто в виде кнопки на сайте)	- <i>Че такой щедрый?</i> - <i>Донат от предков</i>	денежная или другая ценная помощь (чаще от родителей или старших)
зависнуть	зависание – состояние системы или программы, при котором она не отвечает на команды пользователя	- <i>Че-то я завис...</i> - <i>Опять завис... ты меня вообще слушаешь!?</i>	состояние непонимания, затруднительности или задумчивости, отрешенности
искать файл, поиск файла (ов), ищу файло	поиск информации на компьютере	- <i>Ну, что, вспомнил?</i> - <i>Не, файл не найден че-то</i>	невозможность вспомнить что-то
капсить	писать сообщения в верхнем регистре, крайне не приветствуется в чатах без особой на то нужды. «Caps lock»	- <i>Ты капс-то выключи (тому, что повышает голос и слишком эмоциональничает)</i>	повышать голос, эмоционализировать чрезмерно, не по делу
квест	задание в ролевых играх (компьютерных или живого действия), которое требуется выполнить персонажу (или персонажам) для достижений игровой цели	- <i>Ты куда?</i> - <i>У меня квест на магаз (на мусор)</i> <i>Слышь, ты хочешь помочь – сделай, а то квесты тут он мне ставит</i>	какое-то дело, задание, чья-то просьба, которую человек собирается выполнить или уже выполняет
контент	(от английского «content» - содержание) - практически любое содержание	<i>Он, конечно, симпатный, но контент...</i>	характер, человеческие качества, поведение

паника	(англ. kernel panic) сообщение о невосстановимой ошибке ядра операционной системы	<i>У нас уже паника с этим заданием Я уже на панике</i>	растерянность, сложности с выполнением чего-либо
перезагрузка ребут reboot ребутить	процесс, при котором компьютер либо другое устройство полностью очищает, либо восстанавливает содержимое оперативной памяти и возобновляет свою работу заново	<i>Ничего не соображаю... надо перезагрузиться Хард ребут – и на три дня на море!</i>	необходимость в отдыхе, остановке, перерыве
перепрошить (перепрошивка)	замена имеющейся в устройстве ос на другое программное обеспечение	<i>Не надо пытаться меня перепрошить!</i>	переделывать, ломать поведение или характер
пинговать	посылать запросы на сервер (с целью проверить качество связи компьютера с сервером)	<i>- смайлики о чем? - просто пингую - Ты тут? - Пингуешь? Не пингуй меня больше!</i>	1. устанавливать связь с человеком без всякой цели на дальнейшие действия 2. доставать человека
пофиксить	(от английского fix) исправить	<i>Пока ты не пофиксишь свои обижалки, так и будешь жертвой</i>	исправить, пересмотреть
процессор	центральное обрабатывающее устройство, главная часть аппаратного обеспечения	<i>Все, процессор перегрелся (уже дымится)</i>	мозговая перегрузка
релоуд reload	перезагрузка веб-страницы, обычно делается для обновления ее содержания, более корректной загрузки, очищения кэша	<i>Так, мне все эти подробности вообще ни к чему, давай релоуд - и по существу</i>	повторение, уточнение каких-то данных
ритуальный танец с бубном	последовательность действий, не имеющая логического объяснения, но приводящая к желаемому результату (как правило, к корректной работе системы)	<i>Мне эти танцы с бубном вокруг его персоны, чтоб не обиделся, да не подумал чего, уже знаешь где?!</i>	сложные, энергозатратные действия, имеющие результат, но требующие от производящего их чрезмерных усилий

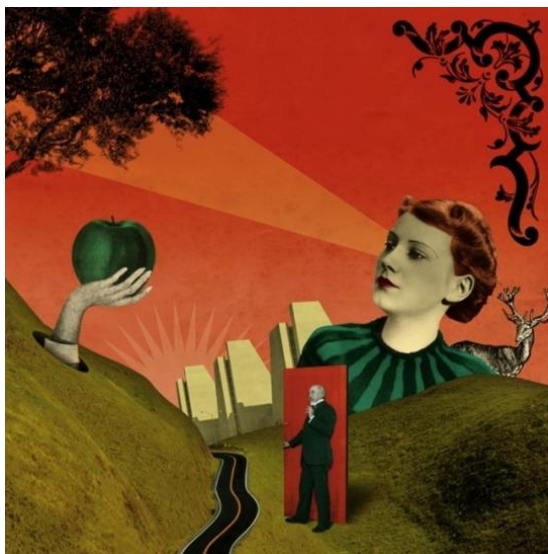
рут root	учётная запись администратора; полный доступ к компьютеру; системный администратор; корневая директория чего-либо	<i>В конце концов, это моя жизнь и я сам себе рут</i>	используется со значением самостоятельность, автономность
тормозить	медленно, с задержками и зависанием отвечать на команды (о компьютере или другом девайсе)	<i>Целый день тор-можу – вчера поздно легла Блин, тормозил – можно же было с ними поехать</i>	медленно, туго соображать, двигаться
читать мануал (факинг мануал – от faq (fucking))	мануал – руководство пользователя, инструкция	<i>Я намеки не понимаю, мне мануал нужен</i>	объяснения, разъяснения
юзать	использовать (например, компьютерную программу)	<i>Он же тебя юзает по полной</i>	использовать (отр. оцен.)

Общациональный язык с готовностью заимствует эти образы, и вот уже мы говорим: «*завис*», характеризуя состояние внезапного погружения в себя, кратковременной задумчивости; мы говорим: «*место на жестком диске закончилось*», характеризуя моментальную неспособность сосредоточиться на каком-то вопросе или теме; мы говорим: «*все, перегрелся*», указывая на высочайшую степень усталости от умственной деятельности; «*нужна дефрагментация*», если настало время отпустить все мысли и проблемы и дать мыслям просто течь.

Однако, прежде чем человек говорящий перенес признаки, характеризующие работу компьютера на собственную деятельность, имела место традиционная метафоризация элементов работы компьютера путем антропоморфизации. Долгая загрузка параметров метафоризовалась как мыслительный процесс – *компьютер думал*, погасший в режиме экономии электричества экран метафоризовался как процесс отдыха – *компьютер уснул*, если возникали неполадки – *компьютер не хочет работать*, опция подсказок и помощников в электронных девайсах позволила метафоризовать их работу – компьютер можно спросить, и персонифицировать его ответ – *компьютер знает или не знает, он молодец или он бестолков*. То есть прежде чем выделить некоторые признаки работы компьютера и переосмыслить их в виде компьютерной метафоры как признаки своих психических состояний, человек метафоризовал вычислительную машину как думающий, желающий и коммуницирующий субъект. Как верно заметила

В.Н. Телия: *по существу метафора является моделью, выполняющей в языке ту же функцию, что и словообразовательная модель, но только более сложную и к тому же действующую «скрыто» и нестандартно* [Телия, 1988: 81].

Компьютер, построенный по модели функционирующего мозга человека, метафорически представлен в разговорной речи как живое существо – *долго думает*, если тормозит его работа, он *устал*, если ошибается, перегрелся и отключился, он *спит* в определенном режиме с погасшим экраном, он *плачет*, если слышны системные звуки слишком часто, он *умер* или *сдох* – если перестал работать. То же и с другими девайсами, например, сканером или принтером, причем последний можно еще и *покормить*.



Человек же, напротив, представлен как машина, техническое устройство: его внешний вид (*апгрейдиться, апдейт*), основные когнитивные функции (*зависнуть, квест, паника, искать файл, процессор, перезагрузка, контент, глюк*), поведение (*бэкапить, тормозить, релоуд, пофиксить, посаксить, пинговать, квест*), чувства, отношения и действия ними (*паника, гамовер, читать ма-*

нуал, юзать), его самость (*перепрошить, рут*), а также «обслуживание и ремонт» (*донат, мануал, танцы с бубном*) – все это указывает на представление человека как технической, компьютерной системы. И несмотря на то, что сленгизмы отмечены иронической коннотацией, что значимой лингвокультурной особенностью русского разговорного дискурса, когда ироническое восприятие окружающей действительности есть выражение особого отношения к общепринятым нормам.

Специфика реализации компьютерной метафоры в языке, которая может быть исследована и через изучение компьютерного сленга, выступает значимым аспектом отражения картины мира современного человека.

Компьютерная метафора предлагает говорить о наличии у человека, как и у компьютера, устройства ввода-вывода

информации, двух основных видов памяти: оперативной и кратковременной, центрального процессора, и т.п. - в таком виде человек предстаёт в виде системы по получению, обработке, выдаче, трансляции и хранению информации. И в таком представлении теряется антропометричность, что в общем-то и естественно – потому что если при персонификации работы компьютера мы идем от человека к машине и наделяем машину всеми значимыми признаками живого существа, то обратная метафоризация удаляет все человеческое.

4.3. Тексты устно-письменной формы

Интернет-дискурс как виртуальная коммуникация

Устно-письменный характер речевого представления и метафоричность виртуального дискурса

***Приведен реферативно-аналитический обзор научной литературы по теме, для анализа фактического материала использованы описательный метод, структурный и контекстуальный методы анализа текстов (высказываний), герменевтический подход к тексту, коммуникативно-прагматический подход, элементы дистрибутивного анализа и трансформационной грамматики**

Предтекстовый дидактический комплекс:

• *Ознакомьтесь с материалами учебника Социальные коммуникации. Психология общения: учебник и практикум для академического бакалавриата / А.К. Болотова, Ю.М. Жуков, Л.А. Петровская. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 272 с. Бакалавр. Академический курс)» на стр. 162-165.*

• **Ознакомьтесь с определениями терминов «виртуальная коммуникация» и дискурс виртуальный» в словаре** Психология общения. Энциклопедический словарь. Под общ. ред. А.А. Бодалева. 2011.

• Какие формы речи вам известны? Как различаются формы речи по способу реализации и восприятия? Каковы их собственно языковые особенности?

• Какова традиционная структура коммуникации как акта общения?

• **В учебном пособии** Лебедева М.В., Черняка А.З. Аналитическая философия. Учебное пособие для вузов (2004) **прочитайте раздел** Теория речевых актов Дж. Остина **на стр. 315-320.**

• **Составьте реферат по монографии** Литневской Е.И. Письменные формы разговорной речи (К постановке проблемы). М.: МАКС Пресс, 2011. 304 с. (URL: <https://www.philol.msu.ru/~ruslang/pdfs/Litnevskaya-E.I.2011.pdf>)

Специфика виртуальной коммуникации обусловлена ее опосредованностью техническими средствами связи, которые позволяют, в каком-то смысле, *поймать момент*, когда высказывание уже материализовано и существует вне адресанта, но еще не получено и не переработано адресатом. Коммуникант, продуцируя сообщение и встраивая его в виртуальный дискурс, имеет возможность оценить (перепроверить) свое высказывание с точки зрения органичности его нахождения именно в этом дискурсе.

При непосредственном общении у адресанта есть только тот момент, когда высказывание задумано и ему кажется, что это его высказывание; и тот момент, когда высказывание уже произнесено, отдано адресату и теперь это уже не его материал, - если он хочет что-то изменить или дополнить, ему необходимо просто реализовать другое высказывание - рефлексия адресанта опосредована реакцией адресата, то есть тем фрагментом текста коммуникации, за воплощение которого отвечает его собеседник.

Для реализующего *письменное высказывание в рамках письменной формы речи* такой момент, когда можно оценить свое высказывание, как свое, на первый взгляд, тоже есть. Однако в этот момент коммуникант оценивает свое высказывание в рамках все еще своего дискурса, и, что бы он не изменил, отразит лишь его понимание сути коммуникации, но не приблизит его к представлению о том, как данный текст будет восприниматься его собеседником - *рефлексия адресанта опосредована тем фрагментом текста коммуникации, за который отвечает он сам.*

Другими словами, продуцируя высказывание при *непосредственном устном общении* говорящий рефлексировует по поводу образа себя в глазах своего собеседника (перлокуция); при опосредованном письменном общении пишущий рефлексировует по поводу образа своего собеседника - так, как пишущий его понимает (иллокуция), и только виртуальная коммуникация позволяет адресанту рефлексировать по поводу самого текста коммуникации (чистая локуция).

И в условиях устной, и в условиях письменной формы речи собеседники, воплощая коммуникацию, имеют дело только с фрагментами текста, тогда как в устно-письменной форме речи заложена потенция реализации полного текста воплощаемой ими коммуникации.

В последнем случае собеседники одновременно существуют как участники коммуникации как процесса, распространяющегося во времени и пространстве, и рефлексировуют по этому поводу, и как компоненты результирующей коммуникации – текста, характеристики которого дают представление об их образах, – в этом случае речь идет уже о рефлексии более высокого порядка - *метарефлексии*.

Данное утверждение верно как для условно письменных видов



общения, так и для условно устных – так, в видео-чатах всегда есть окно, где говорящий может видеть и себя (контроль видеоканала), если пересылается аудио сообщение, адресант при желании тоже может прослушать свое сообщение и принять решение о необходимости его корректировки (контроль аудиоканала).

Вышеуказанная особенность виртуальной коммуникации делает ее удобным средством передачи информации и уникальным материалом для анализа функционирования коммуникации как

субъекта. И, по нашему мнению, именно эта особенность может быть положена в перечень оснований для выделения отдельной *формы речи – устно-письменной*.

Признаки устности и письменности для этого вида коммуникации подробно описаны в научных статьях и монографиях, отмечено, что в зависимости от специфики жанра степень представленности тех или иных признаков может варьировать, что в какой-то степени и обусловило неоднозначное отношение к самому термину устно-письменная речь.

Так, в частности, соглашаясь с замечанием Е.И. Литневской о том, что «коллективное языковое сознание (а зачастую и профессиональное лингвистическое) до сих пор параметр устности не отделяет от параметра разговорности» [Литневская, 2011], мы подтверждаем формирование устно-письменной формы речи. Новая форма речи, включая в себя весь набор возможных характеристик письменной и устной форм речи, навязывает говорящему (пишущему) способ речевого представления, а вместе с ним и те тактики, которые «примет» такая коммуникация.

Парадоксально, но если в устной или письменной речи адресант обязательно реализует ту или иную интенцию и идет от смысла к тексту, то в рамках виртуальной коммуникации продуктивно движение от текста к смыслу, когда сам текст коммуникации подсказывает необходимые речевые действия.

Рассмотрение коммуникации как субъекта позволяет предложить усеченную модель коммуникации, в которой интерес представлять будут только два компонента – само сообщение (из традиционной структуры коммуникации, предполагающее наличие продуцента - коммуниканта) и рефлексия на сообщение (обобщенное представление психических процессов участников коммуникации).

Сравним линейные модели коммуникаций с участием двух коммуникантов (точнее их образов - 1, 2), реализованных в устной, письменной и устно-письменной формах речи, с точки зрения характера рекурсивности как сущностного признака коммуникации.

Непосредственная устная коммуникация

**сообщение 1 – сообщение 2 – рефлексия 1 – сообщение 1(1)
– рефлексия 2 – сообщение 2(2)...**

Рекурсивность проявляется в постоянном возврате к образу себя в глазах собеседника – необходимость быть верно понятым заставляет не только изменять способ речевого представления и перебирать возможные тактики реализации речевой интенции, но и корректировать свой коммуникативный образ для целей данной коммуникации в целом.

Опосредованная письменная коммуникация

сообщение 1 – рефлексия 1 – рефлексия 2 – сообщение 2 – рефлексия 1(1) – сообщение 1(1) – рефлексия 2(2) – сообщение 2(2)...

Рекурсивность проявляется в возврате к образу собеседника в том виде, в каком пишущий его себе представляет – необходимость представить сообщение в максимально понятном собеседнику виде заставляет пишущего корректировать образ собеседника и в соответствии с этим изменять способ речевого представления и отбирать соответствующие речевые тактики.

Виртуальная коммуникация

сообщение 1 – метарефлексия (к тексту) – сообщение 2 – метарефлексия (к тексту)...

Рекурсивность коммуникации в устно-письменном общении проявляется в постоянном возврате говорящего (пишущего) не к своему образу или образу собеседника, а к самой коммуникации как тексту, который воплощается силами коммуникантов.

Вневременность виртуального дискурса позволяет обнаружить неполноту всех возможных интерпретаций текста коммуникации, полученного на основании анализа только вербализованной его части. В рамках виртуального дискурса метарефлексия коммуникантов обеспечена опосредованностью виртуальной коммуникации, дающей техническую возможность перепроверить логичность, связность, уместность и т.п. сказанного в рамках воплощающегося текста коммуникации.

Интерес к исследованию виртуального общения связан как с собственно лингвистическими причинами – анализ и интерпретация

особой формы речи, не совпадающей по своим внутренним характеристикам ни с устной, ни с письменной, и способов ее оформления, так и с причинами коммуникативно-дискурсивного характера, обусловливающих пристальное внимание к групповым и индивидуальным особенностям речевого поведения, выбора коммуникативных стратегий в ходе формирования виртуального дискурса. Важным аспектом исследования языка виртуальной коммуникации является анализ тенденций возникновения специфической для виртуальной коммуникации жанровой системы и ее влияния на традиционную.

Опосредованность виртуальной коммуникации техническими средствами связи, обеспечивающая возможность проявления метарефлексии участников общения, возможность оценить высказывание с точки зрения органичности его нахождения в конкретном фрагменте виртуального дискурса, оказывается значимым признаком при выделении отдельной промежуточной формы речи – устно-письменной, средствами которой представлена виртуальная коммуникация.

Возможность оценить высказывание с точки зрения органичности его нахождения в конкретном фрагменте виртуального дискурса оказывается значимым признаком при выделении отдельной формы речи – устно-письменной, средствами которой представлена виртуальная коммуникация.

В целях нашего рассуждения мы используем герменевтический подход к термину текст – *текстом мы называем материализованную результирующую коммуникации, представленную совокупностью реплик коммуникантов, любой из фрагментов которой, характеризующийся связностью и/или цельностью, также является текстом.* При таком подходе текст виртуальной коммуникации представляет собой открытое множество текстов, так как в любой момент виртуальный текст, существующий в пространстве, может быть продолжен во времени. Формой реализации такого текста считаем устно-письменный формат текста (или письменно-разговорного языка, диджитал-языка, по формулировке некоторых авторов) [Лутовинова 2008, Коханова 2016, Карамалак, Пожидаева 2019].

Термин устно-письменная форма речи характеризуется не столько наличием набора параметров письменности или устности как соответствующих стиливых черт, сколько указанием на существование такой формы речи, базовым компонентом которой выступают метарефлексивные процессы как показатели динамичности и рекурсивности коммуникации, которая осуществляется посредством текстов указанного формата.

Термин *устно-письменный формат* для представления процесса и результата виртуальной коммуникации (текста) оказывается наиболее подходящим, как отражающим особенности функционирования самого дискурсивного фрагмента виртуальной коммуникации.

Одной из основных причин возникновения устно-письменной речи исследователи называют экономию усилий коммуникантов при продуцировании высказываний, немаловажно также и наличие доступных пользователям и популярных у аудитории инструментов экономии усилий в условиях интернет-коммуникации (унифицированные сокращения, смайлы и другие графические средства, распознаватели речи, др.). Хотя многие «упрекают» виртуальное общение именно в невозможности адекватной передачи значимой части устной коммуникации – паравербальной: параграфемные средства коммуникации и авторская пунктуация не улучшают ситуацию, а иногда и усугубляют ее.



Вместе с тем, оставаться эффективной в подобных случаях коммуникации помогает фактор «свободы общения» - коммуникант оказывается участником только тех обсуждений, того общения, на которое он настроен.

Свобода виртуального общения обусловлена тем, что в условиях опосредованной коммуникации индивид волен вербализовать свое речевое намерение относительно темы сообщения или не делать этого, скрыть свои настоящие эмоции и уйти от конфликта или, наоборот, дать волю чувствам – и чем меньше личностной информации при этом транслируется, тем менее социально обусловленным оказывается речевое поведение коммуниканта.

Устно-письменная форма речи специфична тем, что на этапе вербализации высказывания, когда оно уже включено в виртуальный дискурс, но еще не стало предметом интерпретации собеседника (сообщение набрано и автор может оценить степень его органичности в структуре всего обсуждения), адресант имеет возможность

корректировать способ речевого представления с учетом самой коммуникации, ее формы и содержания.

Так, замечено, что если в чате появляется собеседник (или группа), более внимательно или наоборот намеренно небрежно относящийся к пунктуационному или другому специфическому оформлению (например, для чатов IT-тематики это может быть использование терминологии на английском языке или, напротив, русифицированных профессионализмов), то другие участники тоже начинают использовать соотносимый с этим способ речевого представления.

То же касается и общей смысловой или эмоциональной картины складывающегося текста общий чат (или его фрагмент), как правило, представляет собой более или менее единообразное высказывание, а маргиналам, не вписывающимся в общую картину, могут сделать замечание и указать на неверное оформление, тон, настроение, др. или могут просто игнорировать такие высказывания. Можно предположить, что здесь срабатывает принцип «зеркала» в коммуникации, но в условиях виртуальной коммуникации, когда каждый собеседник представлен только текстом сообщения, а таких собеседников может быть произвольное количество, отзеркаливание идет не от образа собеседника или собеседников.

Каждый из участников чата, по большому счету обращается не к автору инициальной реплики (текста), не к последнему прокомментировавшему, он оценивает эффективность своего высказывания как фрагмента общего текста коммуникации это касается как содержательной стороны сообщения, так и стороны оформления. В этом случае понимание эффективности коммуникации рассматривается как удачность, уместность и своевременность реплики конкретного коммуниканта в структуре воплощающегося текста.

Если подобный текст удался в комментариях к какому-либо посту, это, как правило, не проходит незамеченным - вновь присоединившиеся к коммуникации комментируют этот факт следующим образом: *Комменты интереснее самого паблика; Читал комменты – урчался :); Комменты жгут!; Читаю комментарии и удивляюсь, сколько интересных людей в нашей группе!; Почитал коменты – прослезился, жив жив дух народный (удивляющийся смайлик)* и т.п.

Вместе с тем, лучше всего тезис о том, что форма представления виртуальной коммуникации связана с оценкой эффективности общения не напрямую, подтверждают примеры устно-письменных высказываний, оформление которых никоим образом не помогает декодировать сообщение. Подобные сообщения более характерны для

интимного общения (степень понимания коммуникантами друг друга и согласованность ожиданий от коммуникации максимальная).

Неполнота устного сообщения, буквально закреплённая в письменном сообщении (без учета требований к тексту, диктуемых характеристиками канала передачи информации), может выступать причиной недопонимания или полного непонимания содержания высказывания, и/или его модуса, причиной неполного или неверного истолкования речевых намерений адресанта, но может быть и маркером интимизации общения, показателем сонастроенности коммуникантов друг на друга.



Рассмотрим такой микротекст (чат-сообщение), сферой реализации которого является разговорный дискурс, преимущественно «женский» по своей гендерной отнесенности:

*Приду налепим пельменей
а то*

Коммуникация успешна, на что указывает ответная реплика согласия. Синтаксически первая фраза предполагает безапелляционность и формально реализует тактику приказа, но в

устном произнесении может быть интонирована как воодушевленное восклицание, просьба, согласие, раздражение, возмущение.

Разговорная недоговоренность высказывания предполагает знание пресуппозиции высказывания обоими коммуникантами - сама фраза выглядит вырванной из контекста.

Так, сообщение может быть частью такого фрагмента дискурса: *А давай, когда я приду (с работы), займемся чем-нибудь несложным вместе? Приготовим что-нибудь вкусненькое. Давно пельмени домашние не делали... Давай пельменей вместе налепим?* Авторская интенция – давай проведем вместе время.

Или такого: *Мне надоела вся эта покупная еда, хочу вкусной домашней еды. Приду – налепим пельменей сами.* Авторская интенция – давай побалуем себя, хватит себя во всем ограничивать.

Или такого: *Мясной фарш есть в холодильнике (сделан еще вчера), надо его приготовить, а то испортится, но его много, сразу все не съедем, надо приготовить полуфабрикаты, поэтому налепим пельменей.* Авторская интенция – решение принято, отговорки не принимаются.

Речь, оформленная кратко и без средств к соответствующему интонированию, без указания на эмоциональную окраску сказанного (с помощью смайликов), в зависимости от того, в каком контексте сейчас пребывает адресат, может выглядеть как приказ, как предвкушение (предположение), как неизбежность (констатация факта): *Приду <—> напомним пельменей*. Знак тире в данном случае факультативен – при наборе текста с виртуальной клавиатуры телефона (планшета), простановка знаков препинания (кроме точки, которая по умолчанию, в большинстве случаев, проставляется автоматически при повторном нажатии пробела) не то чтобы проблематична, но требует дополнительных усилий – необходимо переключать регистр. Кроме того, если набор текста осуществляется при помощи распознавателя речи, предусмотренного в современных средствах связи (например, смартфонах), знаки препинания не проставляются вовсе. Если такой «телеграфный стиль» письма не мешает восприятию текста при его минимальной информативности, то при восприятии многотематических высказываний, зачастую тормозит восприятие и понимание, заставляя реципиента прилагать дополнительные усилия при декодировании информации.

Например:

*а вчера посмотрел фильмы дивергент прикольные фильмы смотрел с интересом*¹

Сравним лишь некоторые из возможных способов пунктуационного оформления данного высказывания: *А вчера посмотрел фильмы «Дивергент». Прикольные фильмы, смотрел с интересом. / А вчера посмотрел фильмы «Дивергент» прикольные фильмы, смотрел с интересом / А вчера посмотрел фильмы «Дивергент» : прикольные фильмы смотрел с интересом / А вчера посмотрел фильмы «Дивергент». Прикольные фильмы! Смотрел с интересом!*

Как видим, этот текст представляет собой законченное высказывание - вариантность пунктуационного оформления фразы, опущенного в устно-письменном тексте, возможно, дала бы дополнительную информацию об образе автора высказывания, но не изменила бы его содержательного наполнения. Для интерпретации текста в рамках интимной коммуникации пунктуация в данном случае избыточна, потому что образ коммуниканта известен получателю сообщения, кроме того, именно знание образа собеседника и помогает верно интерпретировать – интонировать и декодировать сообщение.

А вот другой пример:

¹ Здесь и далее все примеры даны в оригинальном оформлении

1. Сначала начал показывать что они там по дому сделали то сё зеркало мне предлагал ванну вот а потом что-то спросил что где ты там со мной в магазин вместе с тобой ходили я говорю нет вот

2. позвонить ему

1. давай да <...>

Разговорность сообщения, предполагающая особую расстановку пауз, специфического интонирования при передаче устного сообщения письменными средствами в этом случае становится помехой для верной интерпретации высказывания. В какой-то мере дискурсивный маркер «вот» призван помочь в интерпретации сообщения, однако парцеллированная чужая речь во второй части высказывания без пунктуационного оформления и/или знания контекста неясна: *Сначала начал показывать, что они там по дому сделали то, сё... Зеркало мне предлагал в ванную... вот... а потом что-то спросил: «Что, где ты там со мной? в магазин вместе с тобой ходили»? Я говорю: «Нет»... Вот... Однако и в этом случае, эффективность коммуникации налицо – ответная реплика подтверждает это.*

Приведем еще один пример:

1. я пожарил такую вкусную картошечку с солью в масле она такая хрустящая и румяная получилась сверху на неё натёр кусочек брынзы и поставил настояться пока мясо размораживается потом когда оно разморозится я его тоже пожарю и всё съем

2. мумица мамина

2. А я прикинь бабушка дала печенье собой а мы потом зашли в банк мне нужно было и я там из сумки вынимала и там и забыла

По способу оформления и каналу передачи – этот текст, несомненно, имеет признаки письменной речи – подробная детализация, союзы, маркирующие сложные конструкции – *пока, когда*, маркеры связности описания – *потом, тоже*.

Синтаксис этого высказывания тяготеет к синтаксису письменного высказывания, однако в данном случае полнота высказывания обусловлена тем, что автору сообщения не нужно было набирать текст, иначе он ограничился бы меньшим количеством средств. Например, не использовал бы конкретизацию действия <натер>, места <на нее> и количества <кусочек>, просто указал бы *сверху* <на нее> <натер> брынзы (брынзой), в устном общении скорее всего были бы опущены личные местоимения – *потом когда* <оно> *разморозится* <я> <его> *тоже пожарю и всё съем*, повтор *размораживается – разморозится*, без которых смысл высказывания остается вполне понятным.

О чем говорят обозначенные нами особенности речи – о том, что автор намеренно структурировал устное высказывание так, чтобы в письменной фиксации оно было максимально понятно собеседнику.

И тем не менее, текст сообщения, безусловно, устный: во-первых, потому что последовательность действий и событий, описываемых в тексте, более сюжетная, нежели фабульная, во-вторых, на устный характер текста указывают и использование вставной эмоционально-оценочной конструкции, уточнения *когда оно разморозится*, специфические разговорные диминутивы, разрыв глагольного сочетания с наречием (норма – *пожарил в масле, с солью картошку*), тавтология (*поставил настояться*) свободный порядок слов, избыточность в определении момента конечного действия (цели) – *потом <...> все съем / потом когда оно разморозится*, использование местоимения *такая* в значении *очень*.

И, наконец, нетипичный выбор формы глагола – *съем* (вместо *буду есть*) для обозначения цели всех перечисленных действий – завершенность действия в этом употреблении можно рассматривать как своеобразное средство создания разговорной образности (с помощью этого средства не только определяется цель всех действий автора высказывания, но и обозначается эмоциональное отношение автора к тому что он говорит (и делает); кроме того, указанное средство в совокупности с местоимением *всё* грамматически дает четкое указание на конец высказывания, его завершенность.

Рассмотрим следующую реплику: *А я прикинь бабушка дала печенье собой а мы потом зашли в банк мне нужно было и я там и сумки вынимала и там и забыла*. Это высказывание также записано с помощью распознавания речи, поэтому в нем отсутствуют знаки препинания, однако в данном случае говорящий не старался улучшить структуру записываемого текста для того, чтобы его было проще декодировать.

Что может извинить в этом случае отправителя сообщения? – он понимает, что письменная форма фиксации его устного сообщения позволит получателю «услышать» эту реплику столько раз (при перечитывании), сколько ему будет необходимо для адекватной ее интерпретации.

Очевидно, что коммуниканты хорошо знают друг друга, поэтому говорящий позволяет себе сохранить особенности своей устной речи в письменном тексте – в данном случае именно это (сохранение в письменной форме представления индивидуальных особенностей речи) и позволяет принимающему сообщение верно интонировать и интерпретировать сказанное – он словно слышит голос говорящего,

правильно расставляя акценты, паузы и даже угадывает невербальные знаки, сопровождавшие говорение.

Наблюдения показывают, что подобное общение может быть реализовано и в чатах социальных сетей, и в смс-общении, и в общении по электронной почте (реже).

В случае, когда степень настроенности коммуникантов друг на друга такова, что даже максимально редуцированные высказывания все равно интерпретируются верно и не нарушают взаимопонимания, виртуальный текст выступает фрагментом более глобального образования – совместного дискурса, представленного фрагментами речевых высказываний, характеризующимися связанностью и последовательностью расположения в пространстве-времени.

Возможная неполнота или недооформленность таких фрагментов, тем не менее, не мешает определять их как самостоятельные тексты, так как каждый из них будет характеризоваться если не обоими признаками текста – семантической цельностью и грамматической связностью, то хотя бы одним из них. Конечно, все эти особенности хорошо проявляются именно на уровне интимного общения, когда речь во многом символична, изобилует привычными устойчивыми речевыми паттернами, предполагает совместную пресуппозитивную компетентность – в таком случае в коммуникации, как правило, проявляется речевая интенция заинтересованности, поддержания контакта, выражения доброжелательности, а предметное содержание общения не столь важно.

Однако, на наш взгляд, анализ подобных «радикальных» вариантов устно-письменно общения позволяет рассмотреть специфику этой новой формы и ее дискурсивный потенциал. Эти примеры показывают, что при условии полноценного представления себе образа собеседника, коммуниканты могут обходиться даже без дополнительных графических средств, помогающих членить высказывание, интонировать его и указывать на выражаемую модальность.

Если рассматривать не столь радикальные случаи устно-письменного общения, виртуальное общение (в широком понимании) между малознакомыми или незнакомыми людьми редко оформляется подобным образом.

Привет из Грузии очень вас любим у нас шанель на кипре немного плохо себя чувствует желаем Вам здоровья это самое главное целуем вас крепко

Случаи полного игнорирования знаков препинания и дополнительных графических средств представляют собой в общем виде

высокоэмоциональные высказывания, основной характеристикой которых выступает цельность, но бессвязность.

Последняя строчка полный бред

Кто разрешил коту издеваться над утёнок пусть сам будет на месте утенка

если это ваш эталон красоты-извините что затронула ваши тонкие чувства!

Какой почерк вы о чём Т9 и qqwety клавиатура

Подобное оформление текста также может связано с записью его при помощи распознавателя речи и эмоциональностью речи говорящего. В подавляющем же большинстве тексты устно-письменного общения предполагают очень вольное использование пунктуации и целевое использование параграфических средств и дополнительных графических символов, переосмысливаемых коммуникантами.

1. Мороженое фисташковое заказала.Жду!

2. Мороженое то принесли?! 😊

3. Мы тоже обожаем мороженое -причём любое 😊

1. И пирожено и кексики и конфетки и шоколадки.Все ест и просит голодными глазами.

4. Конфетки и шоколадки-да.У нас уже слух ослабленной,но шелест обверток мы слышим

4. Так я стараюсь тихонько разворачивать.....нет же она тут как тут.Нашей будет 10 сентября 10 лет.Вашей сколько?

1. У нас в декабре-16.

Для выделения законченных смысловых отрезков помимо традиционных знаков – точки, восклицательного и вопросительного знаков и многоточия - в текстах устно-письменной формы используются дополнительные средства: разрыв строки, прописные буквы, смайлики. При этом использование того или иного знака нестрого связано с коммуникативным типом и эмоциональной окрашенностью высказывания.

Только не поите молоком, если желудок слабенький, то она не выживет (((- реплика-предостережение графически интонирована как грустная.

кошки разные. Есть вообще почти водоплавающие))) Турецкий ван например))) Бывает, что кошки любят воду, бывает, что не любят. Но мыть иногда приходится. <...>Купаться им НЕ вредно Главное - хорошо просушить, чтобы не замерзли. Использование смайликов-скобок в повествовании необходимо для того, чтобы избежать поучительности высказывания.

Нельзя это делать!кожа сохнет, начинаются проблемы , могут язвы быть и выпадение шерсти!когда дарко , просто мочите котюньке лапки и тюнечку!..абсолютно адекватная реакция у животинки! – категоричность, поучительность и навязывание своей точки зрения с помощью восклицательных знаков превращено в радостно-эмоциональное высказывание.

Так, восклицательный знак может помечать логически важное утверждение или ключевое для понимания высказывания слово, а многоточие - указывать на размеренность речи и не предполагать недосказанности: Зоошизы ...человек обратился с проблемой ..честно ...не подло вставил за дверь.животных .<...>.... ни одно чудо которое по настоящему не пережило астматический статус с остановкой не поймёт что это такое... ..заставляете людей оправдываться ... она пытается решить проблему....не можете оказать посильно...тогда мимомолча

Многие исследователи отмечают характерную черту пунктуационного рисунка текстов виртуального общения, как злоупотребление восклицательными и/или вопросительными знаками – даже повествовательные конструкции могут сопровождаться использованием восклицательного знака, а эмоционально окрашенные конструкции редко обходятся одним-двумя подряд знаками – три и более восклицательных, два и более вопросительных и любые их комбинации – отличительная черта таких текстов.

собаки отдадут свои жизни за людей... сколько людей готовы отдать свою жизнь за собаку????????????????

Ну какие они лапуси !!!!!!!!!!!!!!!Без улыбки на них не взглянешь!!! .. Такие позитивные пушистики мамины!

Как правило, реплики с таким количеством вопросительных или восклицательных знаков в текстах виртуальной коммуникации точечны и выполняют своего рода кульминативную функцию.

Точка как указание на законченность высказывания, как правило используется внутри текстов речевых высказываний коммуникантов, однако точка в конце высказывания ставится реже – либо заменяется другим знаком (по смыслу), либо не ставится вовсе.

Какое предательство на старости лет..в голове не укладывается 😞😞😞

Люди в черном это Томми Ли Джонс и Уилл Смит. Остальное шляпа шляпная

повезло, мамани рядом не оказалось

Подделка китайская. Это не пандоид

Последняя строчка полный бред

Возможно, такое отношение к точке в русской традиции культурно обусловлено – конечная точка реплики подсознательно осознается коммуникантами как излишняя категоричность (ср. устойчивое выражение *поставить точку в каком-либо вопросе*), прекращение разговора, в то время как пунктуационно открытое высказывание, даже при его синтаксической завершенности, располагает к диалогу.

1. Измельчали Герасимы в русских селеньях. Да и Мумы изменились. Высказывание констатирующего типа – адресант высказал свое мнение, его ожидание – не продолжение разговора, а «лайк» - одобрение его способа констатации.

2. Му-му втопила Герасима...

3. За что? Спросил Герасим, когда Муму сбросила его в воду

Высказывания 2 и 3 и структурно, и графически незакончены, адресанты готов к общению.

1. Кюрение предупреждает :)))

2. Я тоже не Кюри

3. А по-моему, и не смешно совсем. Высказывание за счет использования точки в конце предложения выглядит категоричным и не совпадает с общим юмористическим настроением чата (обыгрывается фраза Мария Кюри, а ты не кюри).

4. А я и не кюрю и никогда не кюрила

1. Как фильм? Кто смотрел

2. Хороший фильм. Стоит уделить внимание на просмотр. Хэппи энда не будет.

3. Хороший фильм

4. Необычен во всем. Стоит посмотреть.

5. Годный фильм

6. Суперrrrr кино (три смайла)

7. Норм фильм.

8. Страшный

9. Смотрела - хорош, и сейчас гляну!

10. Сильно

11. Хороший фильм. Трогательный и переживательный. Стоит посмотреть.

12. Норм

13. После такого фильма мелеберду смотреть не хочется

Обратим внимание на 2, 4, 7, 9, 11 реплики, оформленные как окончательное мнение, не предполагающее обсуждения, и остальные, каждая из которых потенциально может стать началом отдельного обсуждения. При этом отметим эмоциональную сдержанность всех

высказываний – считаем, что такая сдержанность связана с тем, что основной целью текста является попытка рациональной оценки фильма, а не эмоции зрителей по этому поводу – все коммуниканты принимают такой посыл и не выходят за рамки соответствующей стратегии.

Интересны альтернативные способы указания на завершенность высказывания – разрыв строки и использование прописной буквы как маркера начала нового высказывания.

Какая красота!

Я бы тоже так прокатилась

Лепидоптера бурая обыкновенная, стадия куколки.

бабочка выглядит так. (далее фотография бабочки)

коллеги, а убунту 18.04 это полный <...> или нет?

сначала эта сволочь стала постоянно перезаписывать hostname, я нашел службу которая это делает, удалил, вопрос решился

теперь смотрю она еще и с resolv.conf такое исполняет

причину нашел, но решил переустановить на виртуалке с того же образа все точно так же, так теперь еще и при установке упала сволочь

может еще каких-то сюрпризов ожидать?

Для авторов этих высказываний значима каждая выделяемая часть реплики – для этого использован разрыв строки. Очевидно, что в этом случае смысловая законченность предыдущего высказывания как таковая не обозначена, она осознается воспринимающим сообщением только после того как он опознает начало следующего высказывания, что позволяет акцентировать внимание на каждой части высказывания.

Смайлик как маркер законченности высказывания неоднозначен, потому что этот универсальный знак может быть использован не только в конце значимого отрезка речи, но и для акцентирования внимания на важном слове внутри высказывания смайлик (или его заменитель скобка) выступает маркером логического или эмфатического ударения.

Ваши видео про любимых собачек, греют душу) Приятно смотреть) какой-то Вы сегодня злобный и категоричный) Вроде бы группа про юмор и трудности перевода, не про философию граммар наци) Ко всему этому стоит относиться проще хотя бы иногда

это боль :) пришлось побузить, чтобы хотя бы Yulia

Привет :) тебе от коськи

Пунктуационные знаки, указывающие на отношения между частями предложения – запятые, двоеточие, тире, точка с запятой – в текстах виртуальной коммуникации используются очень вольно и среди них предпочтение как правило отдают запятой, тире и многоточию, которые используются для указания на любые отношения между частями предложения.



Прямая речь, как правило, не оформляется пунктуационно – для выделения слов прямой речи могут использоваться как привычные слова авторской речи – *говорить, сказать*, либо особые дискурсивные маркеры: *типа, она такая (он такой, под.)*, но чаще речь другого оформляется косвенными конструкциями. Если передается содержание диалога, это может быть оформлено просто указанием на говорящего, обозначаемого либо личными местоимениями, и в этом случае, они, могут быть выделены прописными буквами, либо указанием на имена, реже используются номинации по социальному или контекстно-ситуативному признаку (*посетитель, сосед, подросток*) – в этом случае часто используются сокращения, причем часто без знака сокращения, так как после знака сокращения точки при наборе следующее слово автоматически оформляется с прописной буквы, что воспринимается читающим как разрыв реплики и затрудняет интерпретацию.

Например:

Она мне говорила < , > типа ты сама виновата, раз ты уже один раз согласилась... то что теперь то...

я ему комплимент отвесила что топинг прикольный < , > типа, что это у вас такое вкусное, а он такой < , > а это секрет фирмы :) совсем без чувства юмора попался

Help !!!! Нужно стерилизовать срочно 3 собачек, ветеринара нашла, сказал что сделает все на месте, желательно как можно быстрее у них течка ! Охранник говорит обращался когда была бесплатная стерилизация но так никто и не приехал.

Графические способы указания на эмоциональное отношение к отдельным словам и словосочетаниям (кавычки, вопросительный и восклицательный знаки, заключённые в скобки) в пунктуации устно-письменных текстов виртуального общения встречаются редко, вместо кавычек могут использовать другие парные знаки – астериск, амперсанд, октоторп.

*Дарья, хотела посмотреть сайт, выдает "страница не найдена"((((
Что за тупое выражение "собакен"*

**китайцы и не болеют* серьезно?!*

Кто што скажет за &HTC Vive&

Как видим, в этих случаях значим не сам знак, а его парность как возможность использования для обозначения отдельной законченной реплики – в отличие от парных запятых или тире, которые, как правило, используются для выделения вставной или пояснительной конструкции.

В условиях виртуальной коммуникации сообщение может быть передано с минимальными усилиями, что не снижает эффективности коммуникации благодаря тому, что говорящий (пишущий) ориентируется в отборе и организации средств своего высказывания на соответствующую стратегию, реализуемую в тексте коммуникации.

В этом случае отсутствие пунктуации или параграфемных средств, как и их избыточность или неверное с точки зрения норм литературного языка использование не имеют решающего значения для адекватности интерпретации сообщений. Активность использования пунктуационных и параграфемных средств коррелирует с модальностью всего текста коммуникации, с его настроем, или настроенностью участников общения друг на друга, которые обуславливают бесформенность и асодержительность реплик.

Исследователи отмечают определенные закономерности в узальном использовании знаков пунктуации и параграфемных средств, в частности, отмечена тенденция к активизации знаков пунктуации, находящихся в зоне периферии пунктуационной системы русского языка, типографских средств членения текста и шрифтовых

опозиций [Широкова, 2015], формирование новых смысловых функций и расширение семантики кавычек, многоточия [Басалаева, Шпильман, 2015: 248]; отмечают и способность устно-письменного текста включать в себя реплики, полностью состоящие из указания на эмоциональный посыл собеседника с помощью, например, эмодзинов [Латипова, 2018], что подтверждают приведенные нами примеры.

Часто необходимость переключения регистра клавиатуры при наборе текста для проставления знака препинания обуславливает крайне экономное расходование времени на данную операцию. В связи с чем говорящий (и набирающий свой текст на клавиатуре) либо практически не использует знаков препинания, ограничиваясь возможностями использования прописных букв или разрыва строки, либо использует унифицированную пунктуацию, например, в основном запятые, многоточие или тире в любых позициях.

Продуцируя высказывания, мы так или иначе представляем себе своего собеседника во всем разнообразии средств представления. Если мы хорошо знаем человека, то читая текст его сообщения, мы словно видим, как он жестикулирует, мы считываем его мимику, даже слышим его голос, особенности интонирования. Если собеседник не знаком, мы так или иначе подгоняем его образ под представление о ком-то, известном нам, о ком-то, кто, как нам кажется, похож на этого собеседника или является типичным представителем такого рода коммуникантов, и далее, продолжая с ним коммуникацию, отталкиваемся от такого знания.



Деиндивидуализируя способ речевого представления в утуду стилю реализующегося текста коммуникации, индивид способен реализовать практически любой образ, например, скрыть косноязычие

или неграмотность можно нарочитой стилизацией речи, а привлечь к себе внимание тематической или речевой компетентностью, и пр.

Напротив, максимально индивидуализируя способ речевого представления и специфику графического оформления устно-письменного текста, говорящий (пишущий) формирует асодержательные высказывания - не безсодержательные, потому что вербализованное содержание сообщения можно интерпретировать, а асодержательные, потому что лексико-семантическое содержание необходимо для указания на образ коммуниканта в восприятии собеседника. Вследствие чего декодирование сказанного (записанного) происходит с учетом представлений интерпретатора об образе своего собеседника.

Возможность оценить высказывание с точки зрения органичности его нахождения в конкретном фрагменте виртуального дискурса, оказывается значимым признаком при выделении отдельной формы речи – устно-письменной, средствами которой представлена виртуальная коммуникация. В этом смысле термин виртуальная коммуникация наполняется новым смыслом – виртуальная коммуникация – не только та, которая опосредована техническими средствами, но и та, в которой виртуальные (представляемые) образы коммуникантов задействованы как средство декодирования (со)общения.

Вопросы и задания к разделу

▪ Дайте определение метафоре в ее широком и узком (специальном) понимании. Приведите примеры метафоризации, объясните почему уместно утверждение, что метафоризация - это способ освоения действительности?

▪ Что входит в понятие *публицистический дискурс*? С точки зрения какой классификации дискурса возможно выделение его публицистического типа?

▪ Почему метафора выступает неотъемлемой частью политического дискурса?

▪ Как соотносятся понятия *мифа* и *метафоры*?

▪ Что такое политический миф? Какие особенности этого феномена позволяют говорить о нем, как об особой *форме политического сознания*?

▪ Определите совокупность элементов, составляющих разговорный дискурс.

▪ Что такое компьютерная метафора. Почему работу мозга нельзя описать с помощью компьютерной метафоры?

▪ Чем определяется метафоричность виртуального дискурса. Какие формально-содержательные характеристики текстов, входящих в поле виртуального дискурса определяют его метафоричность?

▪ Какие формы реализации речи вам известны? Назовите особенности устно-письменного характера речевого представления текстов, обуславливающие существование разных точек зрения на этот феномен.

▪ Что такое виртуальная коммуникация? Определите широкое и узкое значение этого термина. Можно ли художественный текст считать вариантом виртуальной коммуникации? Почему?

РАЗДЕЛ V.

ТЕКСТ КЛАССИЧЕСКИЙ, СОВРЕМЕННЫЙ, РЕГИОНАЛЬНЫЙ



Системное рассмотрение поэтики художественных текстов – важный элемент познавательной деятельности обучающихся, позволяющий структурировать картину мира личности посредством аспектации ценностных смыслов и способов их речевого представления. Поэтому в рамках подготовки учебно-методического пособия по анализу художественного текста были проведены теоретические исследования по вопросу об изучении литературы родного края и анализе художественного текста.

Обучение анализу текста позволяет решать задачи развития коммуникативной, лингвистической, языковой и культуроведческой компетентности, но сама постановка этих задач возможна только при условии достаточно развитой читательской компетенции, что представляет собой отдельную дидактическую задачу с учетом такой когнитивно-стилевой особенности познавательной деятельности современных студентов и школьников как клиповое мышление.

Необходимость гармоничного развития таких компонентов эмоционального интеллекта личности как эмпатия, выразительность, креативность, эмоциональная саморегуляция и рефлексия, фиксируемых в процессе изучения литературы родного края, обусловлена требованиями эффективной социализации обучающегося и формирования региональной идентичности.

Последняя, в свою очередь, становится базовым основанием структурирования мира (свое – чужое, понятное – непонятное, известное – неизвестное, приемлемое – неприемлемое, т.п.), а так как основной характеристикой региона выступает поликультурность, то региональная идентичность представляется в виде аксиологической системы самоидентификаций, характеризующих собственно культурную, религиозную, национальную, политическую, региональную,

гражданскую идентичности, реализуемого в транслингвальности и транскультурности.

Такой, по сути, транслингвальный и транскультурный культурно-символический код обеспечивает понимаемость регионального художественного текста, а узнаваемость знаков этого кода обеспечивает поддержание интереса к контексту их использования, то есть художественному тексту в целом.

Региональный текст при таком рассмотрении представляет собой наиболее удачный материал - его содержание вызывает положительный эмоциональный отклик у обучающихся, эффект узнавания ситуаций, образов, языка снимает часть психологических барьеров восприятия литературного текста как текста книжного, пространного, требующего специальных навыков понимания и анализа, помогает формированию эмоционального интеллекта и способствует социально-психологической адаптации.

Узнавая свою транслингвальность в транслингвальности автора регионального текста, обучающийся легко вычленяет в тексте значимые элементы, а затем под руководством педагога аспектирует их друг по отношению к другу и к реальной действительности, превращая эти связи в гиперссылки.

В результате сам текст, его анализ и вербализованная рефлексия обучающегося становятся гипертекстом, целостность которого обеспечивается его системностью и иерархичностью, с одной стороны, наличием актуальных связей с другими текстами и самой реальной действительностью (понимаемой в её социокультурной аспектации как текст), с другой [Лутовская, 2021], что благотворно сказывается на социализации обучающегося.

Поликультурность как определяющая черта регионального художественного текста полиязычного региона позволяет формировать эмотивную компетенцию транскультурной личности как сложный комплекс знаний о себе и Другом, способности к эмпатии, умения эмоциональной саморегуляции и навыка реализации эмоционального речевого воздействия в ситуации межкультурного диалога в широком контексте.

Значимость изучения процесса становления и развития литературы Приднестровья обуславливает необходимость исследования и оценки вклада литературы Приднестровья в общемировой процесс. Однако непредвзятость и принципиальность выводов такого

исследования напрямую зависит от объективного анализа базового основания литературного творчества – языка. Функциональное состояние языка на современном этапе, в конкретном регионе зависит от комплекса экстралингвистических факторов и обуславливает те особенности языковой картины мира, которые, в свою очередь, отражены в специфике социокоммуникативной системы региона.

В многоязычном обществе социально-коммуникативную систему образуют разные языки, и коммуникативные функции распределяются между ними, при этом каждый из языков также может подразделяться на субкоды. В ситуации Приднестровья как многоязычного и поликультурного сообщества можно говорить о том, что ядерную часть социально-коммуникативной системы образуют три официальных языка – русский, украинский, молдавский.

Компоненты социально-коммуникативной системы Приднестровья находятся друг с другом в достаточно стабильных отношениях на современном этапе существования приднестровского языкового сообщества.

Исследование специфики репрезентации компонентов и структуры социально-коммуникативной системы Приднестровья в текстах художественной литературы родного края позволяет выделить значимые для описания социально-коммуникативной системы Приднестровья особенности, реализация которых представлена в текстах художественной литературы.

Анализ языка творчества писателей позволяет обнаружить его органическую связь с фольклорной поэтикой, почувствовать его народный дух и колорит. Образно-концептуальная система литературно-художественных произведений приднестровских авторов характеризуется функционированием значимых культурно-специфических концептов – родины, матери, женщины, др., что позволяет говорить о преемственности литературы Приднестровья и ее соответствии лучшим образцам русской литературы, идеалам добра, красоты, справедливости.

Так как языковая ситуация во многом предопределяет специфику языкового сознания проживающих в поликультурном регионе, некоторые культурные аспекты могут быть в той или иной степени деформированы под влиянием соседствующих языков и культур, но именно они и обуславливают неповторимость лингвокультурного своеобразия региона. Художественный дискурс в наибольшей степени отражает ценностную специфику коммуникативного пространства поликультурного Приднестровья.

Художественное творчество приднестровских авторов, с одной стороны, отмечено спецификой отражения процессов русско-национального и национально-русского двуязычия в текстовой культуре Приднестровья, а с другой стороны, выступает достойным продолжением традиций русской литературы. Потенциал литературы родного края заключен в воспитательной способности художественной литературы: возможность вместе с героями пережить яркие эмоциональные моменты, прочувствовать сложность и неоднозначность принятых ими решений, оценить их поведение с точки зрения морали и нравственности и, в конечном итоге, определить уровень своей социальной ответственности в условиях глобализующегося мира – это важный урок гуманистического воспитания человека.

5.1. Классическая литература и ее современная интерпретация

Лексический анализ

в межъязыковом сопоставлении

Повесть «Вечера на хуторе близ Диканьки»

Н.В. Гоголя

***Представлено межъязыковое исследование языковых единиц с целью изучения текстового пространства в таком ключе, когда значимым выступает установление общих (инвариантных) и различных (дифференциальных) характеристик (лексических и семантических) языковых единиц в обоих текстах (первичном (исходном) и вторичном (переводном)). Результатом анализа становится понимание неадекватности перевода, обусловленной различиями в языковых картинах мира.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

• Ознакомьтесь с произведением Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». При прочтении обращайте внимание на следующие признаки:

а) важнейшие свойства мира произведения (неотождественность первичной реальности, участие вымысла в создании произведения, использование писателем как жизнеподобных, так и условных форм изображения);

б) наиболее крупные единицы словесно-художественного мира произведения (персонажи, составляющие систему, и события, из которых складываются сюжеты);

в) компоненты изобразительности (коммуникативное поведение персонажей, характерные черты их наружности (внешний облик героев), характерные черты их внутреннего мира (психики, эмоционального статуса), окружающий их мир (интерьер, вещи, пейзаж, другое).

- Ознакомьтесь с переводом на украинский язык текста Н.В. Гоголя «Вечера хуторе близ Диканьки», выполненным Лесей Украинкой.

- Обратите внимание на особенности перевода лексических единиц, называющих и обозначающих эмоции персонажей.

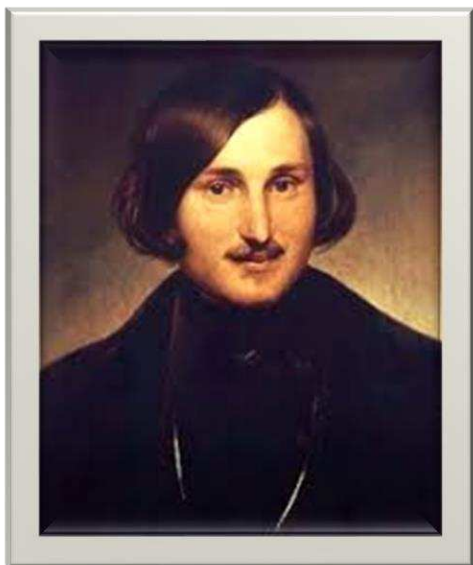
- Понаблюдайте над словесной номинацией эмоций в языке персонажей и в языке автора - Н.В. Гоголя.

- Где эмотивных единиц языковых единиц больше: при описании автором мира героев или при описании коммуникативных ситуаций между самими героями?

- Кратко законспектируйте материал из работы: Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка // Избранные труды, т.2. — М., 1995. Какие существенные параметры личности человека кладет в основу анализа языковой картины мира автор?

- Ознакомьтесь с новейшей научной лингвистической литературой по проблематике языковой картины мира.

- Составьте список новейших научных источников по проблематике исследований языковой картины мира (примерно 8 – 10 наименований), опубликованных в последнее десятилетие.



Никола́й Васи́льевич Го́голь
(фамилия при рождении
Яно́вский, с 1821 — Го́голь-
Яно́вский; 20 марта [1 ап-
реля] 1809, Сорочинцы, Мир-
городский уезд, Полтавская
губерния — 21 февраля [4
марта] 1852, Москва)

Теория и практика межъязыковой коммуникации не одно десятилетие находится в эпицентре лингвистической мысли – проблема переводческой деятельности не нова. Еще Р. О. Якобсон писал: *Межъязыковой перевод, или собственно перевод, - интерпретация вербальных знаков посредством какого-либо другого языка», при этом ученый выделял этот тип перевода среди еще двух других – внутриязыкового и межсемиотического.*

Широкое признание получила идея Ю.М. Лотмана, который «переводу» придавал статус не только «периферийного термина с ограниченной сферой употребления», но и считал его одним из универсальных научных концептов [Цит. по: Лотман, 2011; 10]. Изучению отношений переводческой эквивалентности оригинального художественного текстом на различных уровнях языковой системы посвящены работы современных исследователей (См. например: [Пильщиков, 2011; 54-93).

Продуктивным для выполнения **лексического анализа** в комплексном подходе к филологическому анализу текста может быть **межъязыковое исследование языковых единиц**, функционирующих в тексте-оригинале (написанном автором на родном языке) и в тексте-переводе (переведенном на другой язык). Целью изучения текстового пространства в таком ключе является установление общих (инвариантных) и различных (дифференциальных) характеристик (лексических и семантических) языковых единиц в обоих текстах (первичном (исходном) и вторичном (переводном)).

Результатом межкультурного исследования языковых единиц художественного текста зачастую становится понимание неадекватности перевода, обусловленной различиями в языковых картинах мира.

Примером такой формы работы с художественным текстом, как межкультурное сравнение и сопоставление лексических единиц, может служить анализ и описание особенностей перевода эмотивной лексики повести Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» на украинский язык.

Опишем особенности языкового представления эмоций, большей частью положительных, в произведении Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»: тексте-оригинале (написанном автором на русском языке) и в переводном тексте (украинском). Цель – проанализировать общее и различное в переводе эмотивных лексем в русско-украинской межкультурной параллели.

Анализ эмотивной лексики, употребленной в русском (оригинальном) варианте текста

Лексическими средствами русского языка Н.В. Гоголь передает целый ряд различных эмоций, испытываемых его героями. Положительные эмоции вербализуются следующими лексемами: *веселье, наслаждение, удовольствие, улажнение, умиление, сладострастие, нега, радость, счастье* и др. Ср.: *Однако ж он неотлучно бывал в поле при жнецах и косарях, и это доставляло наслаждение неизъяснимое его кроткой душе* (Иван Федорович Шпонька и его тетушка); *Истинное улажнение души и сердца!* (Иван Федорович Шпонька и его тетушка); *В церкви когда запоет на крылосе – умиление неизобразимое!* (Предисловие); *Как полно сладострастия и неги малороссийское лето!* (Сорочинская ярмарка).

Для номинации эмоций, в особенности положительных, автор использует слова разных частей речи: имена существительные, имена прилагательные, аналитические конструкции с краткими прилагательными (*рад, доволен*), словами категории состояния (*весело, хорошо, любо*) и др. Ср.: *За то люблю, что у тебя карие очи, и как поглядишь ты ими – у меня как будто на душе усмехается: и весело и хорошо ей; ...* (Майская ночь); *Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга, на зеленые леса!* (Страшная месть).

Текст Н.В. Гоголя изобилует лексемами, вербализующими концепт «смех», который в произведении занимает особое место. На страницах гоголевского произведения «смеются» практически все: и девушки, и юноши, и ворчливые бабы, и старики, и государыня, и придворные, и даже нечистая сила. Номинируется концепт «смех», как

правило, именами существительными **смех, хохот, потеха, усмешка, улыбка** и др. Вместе с тем автор использует и слова иных частей речи (глаголы, деепричастия, наречные выражения и др.). Ср.:

– Ты в чужую хату попал! – закричали, **смеясь**, позади его девушки, ворочавшиеся с веселых песней (Майская ночь); ... все миряне брались за животы **со смеху** (Ночь перед Рождеством); **Государыня засмеялась**. Придворные **засмеялись** (Ночь перед Рождеством); Вишь какой шутник! – закричал, **смеясь**, черт (Ночь перед Рождеством).

Выражая свои эмоции, герои «Вечеров...» улыбаются, усмеваются, хохочут, ср.: **Потемкин и хмурился и улыбался вместе** (Ночь перед Рождеством); **И, усмехнувшись, поворотилась она в другую сторону и увидела кузнеца** (Ночь перед Рождеством); **Шум, хохот, ералаш** поднялся, как на ярмарке (Ночь накануне Ивана Купала).

В представленных примерах эмотивные лексемы отражают различную степень интенсивности и силы проявляемой героями эмоции смеха. Кроме этого, Гоголь описывает и разные чувства, которые смех может вызывать: он может влюблять, сводить с ума, вызвать радость и даже устрашать. Иными словами, смех может быть проявлением не только позитивных, но и негативных чувств и мыслей героев. Ср.: ... сказала красавица с той же самой **усмешкой**, которая чуть не сводила Вакулу **с ума** (Ночь перед Рождеством); ... и он **засмеялся** таким хохотом, что **страх** врезался в сердце ... (Ночь накануне Ивана Купала).

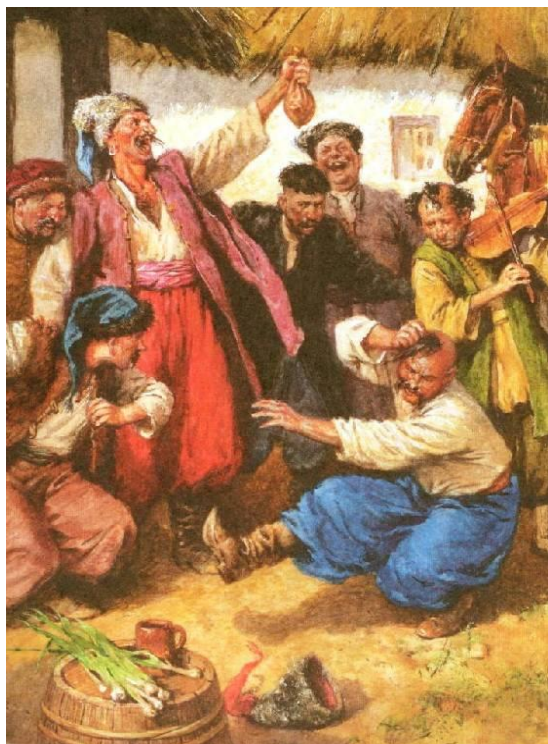
Обращение к тексту-оригиналу на русском языке и переводному тексту на украинском языке для выявления сравнительно-сопоставительных черт в номинации эмоций позволяет увидеть на страницах художественного произведения различное отражение языковых картин мира.

Анализ эмотивной лексики, употребленной в украинском (переводном) варианте текста

Вопрос о переводе художественных произведений Н.В. Гоголя с русского на **украинский язык**, в том числе и о переводе «Вечеров ...», изучен в научной литературе достаточно подробно (см. [Арват, 2008], где представлена библиография вопроса начиная еще с работ второй половины XIX века).

Н.Н. Арват отмечает, что «... в Украине осуществлялись переводы из Гоголя истинных мастеров художественного слова: И.Я. Франко, Лесей Украинкой, Оленой Пчилкой, М.П. Старицким. Поэму Гоголя «Мертвые души» впервые перевел на украинский язык И.Я. Франко (1882).

Ряд повестей Гоголя перевела Олена Пчилка (1881), «Сорочинскую ярмарку» – М.П. Старицкий (1874), «Вечера на хуторе близ Диканьки» – Леся Украинка и Михайло Обачный» [Арват, 2008].



Наши наблюдения над текстом «Вечеров...» в оригинале (на русском языке) и его переводом на украинский язык (выполненным Лесей Украинкой в 1884/85 году) привели к следующему заключению: в большинстве контекстов *сохраняется тождественный перевод эмотивных лексем, называющих эмоции, с полным объемом их семантики*. Ср.: Но у нас, не извольте *гневаться*, такой обычай: как дадут кому люди какое прозвище, то и во веки веков останется оно – Та у нас, не *прогнівайтесь*, такий звичай: як дадуть люди

яке прозвище, то й у вік-віків воно зостанеться;

Еще был у нас один рассказчик; но тот (нечего бы к ночи и вспоминать о нем) такие *выкапывал страшные* истории, что волосы ходили по голове – Ще був у нас один оповідач; тільки той (не треба було б проти ночі й згадувати про нього) такі *вискіпував страшні* оповідання, що волосся догори ставало!

Каких *страхов* не нанесут! – Яких *страховин* не наверзуть!

Еще *напугаешь* добрых людей... – ... *ще налякаєш* добрых людей...

Однако ряд контекстов данного произведения свидетельствует о *неравнозначном семантическом объеме* эмотивных лексем в тексте-оригинале и тексте-переводе. Ср.: У нас, мои любезные читатели, не во *гнев* будь сказано (вы, может быть, и *рассердитесь*, что пасичник говорит вам запросто, как будто какому-нибудь свату своему или куму), у нас, на хуторах, водится издавна... – У нас, ласкаві читці, не у *гнів* вам будь сказано (ви, може, *розгніваєтесь*, що пасічник говорить до вас так просто, мовби якому своєму сватові або кумові!), у нас, на хуторах, ведеться здавна ...

В приведенном контексте из русского варианта текста «Вечеров...» использован глагол *рассердитесь*, который в украинском

варианте переведен глагольной лексемой *розгнівається* (вербализующих, соответственно, разные концепты: «сердитость» и «гнев»).

Однако в украинском языке глагол *розгнівається* может быть переведен лексемой *розсердиться*, что зафиксировано в русско-украинском словаре. Как видим, выбор переводчиком лексемы *розгнівається* говорит об осознании им большей степени проявления негативной эмоции героем, нежели в слове *розсердиться*.

Возможно, это объясняется еще и тем, что в начале этой фразы представлена однокоренная лексема *гнев*, в русском языке входящая в устойчивое сочетание («не во гнев будет сказано»).

... *тогда, только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брезжит огонек, смех и песни слышатся издалеца ... – ... тоді, тільки вечір, вже певнісінько де-небудь в кінці вулиці маячить огник; регіт, співи чутно здалека ...* В данной фразе в русском варианте текста использована эмотивная лексема *смех*, а в украинском – *регіт*, которая, согласно русско-украинскому словарю, переводится как *хохот*. Иными словами, наблюдения показывают, что переводчик текста на украинский язык использует лексему, выражающую более высокую степень проявления эмоции, ср.: *смех* – *хохот*.

Еще напугаешь добрых людей так, что пасичника, прости Господи, как черта, все станут бояться! – ... ще налякаєш добрих людей так, що пасічника, прости господи, мов того чортяки всі лякатимуться! В приведенной фразе из русского текста использована лексема (*станут*) *бояться*, а в украинском тексте – *лякатимуться*, что переводится как (*будут*) *пугаться*. Как видим, переводчик использовал лексему с иным семантическим объемом (*бояться* – *пугаться*).

Представленные рассуждения свидетельствуют о неоднозначном характере перевода русского текста «Вечеров...» на украинский язык в части номинации эмоций – тождестве и различиях. Большинство эмотивных лексем эквивалентны в русско-украинской межъязыковой параллели. Различия же, в большинстве своем, связаны с семантическим объемом эмотивных лексем, вербализующих разные концепты.

Таким образом, функционирование в текстах (оригинале и переводном) языковых единиц, и, в частности, эмотивной лексики, свидетельствует об отражении в художественных произведениях разных языковых картин мира, передаваемых мастерами художественного слова, которые отчасти соприкасаются, а отчасти разнятся.

5.2. Дидактический потенциал классической и современной литературы

Лингвокультурологические варианты концепта хлеб

Легенда о Великом Инквизиторе из романа «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского

***Методика концептуального анализа сочетается с приемом лексико-семантического комментария, лингвокультурной интерпретации ключевых слов; контекстный подход предопределяет выбор методологии анализа и описания значимого для понимания содержания текста художественного образа.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

- *Ознакомьтесь с теорией вопроса по книге Антология концептов. Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. Том 1. Волгоград: Парадигма, 2005. 352 с. Какие базовые характеристики лингвокультурных концептов выделяют авторы?*

- *Законспектируйте раздел «Методология концептуальных исследований» указанной книги.*

- *Что находится в основании концептуальной метафоры?*

- *Как это реализовано в языковом знаке, отражено в языковых схемах, которые носители языка употребляют для описания актуальных событий.*

- *Что представляет собой языковая схема?*

- *Составьте схему исследования концепта в соответствии с материалами антологии (Антология концептов. Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. Том 1. Волгоград: Парадигма, 2005. – 352 с.), охарактеризуйте каждый этап (анализ лексического значения и внутренней формы слова, репрезентирующего концепт, выявление синонимического ряда лексем-репрезентанта концепта, описание способов категоризации концепта в языковой картине мира, определение способов концептуализации*

как вторичного переосмысления соответствующей лексемы, исследование концептуальных метафор и метонимии, исследование сценариев).

• **Объясните основные принципы отбора и организации средств объективации концепта:**

1) лексемы и фразеосочетания из состава лексико-фразеологической системы языка, имеющие «подходящие к случаю» семемы или отдельные семы разного ранга (архисемы, дифференциальные семы, периферийные (потенциальные, скрытые);

2) свободные словосочетания;

3) тексты и совокупности текстов (при необходимости экспликации или обсуждения содержания сложных, абстрактных или индивидуально-авторских концептов).



Понимание концепта хлеб в русской национальной традиции обусловлено существованием прямого и переносного значений этой номинации, что, в первую очередь, отражено в русской фразеологии.

Проанализировав значения основных идиоматических выражений, которые содержат лексему хлеб, предлагаем перечень основных сем,

метафорически представленных в идиомах:

источник существо вания	благопол учие	источни к полноце нной жизни	зависим ость	неблагопо лучие	само- стоятель ность
зарабо- тать на хлеб отбивать хлеб и то хлеб	хлеб да соль!	водить хлеб- соль хлебом не корми даром есть хлеб	есть чу- жой хлеб быть на хлебах (каких- то, чьих- то)	на хлеб и воду переби- ваться с хлеба на квас	есть свой хлеб

Как видим, данная классификация представляет собой дихотомию основных критериев, предъявляемых русскоязычной личностью к полноценной человеческой жизни: *наличие источника к существованию, независимость, возможность рассматривать хлеб не как цель, а как средство жизни.*

В дихотомических парах (жизнь = хлеб: тела / души, отсутствие / наличие, неблагополучие / благополучие, зависимость / самостоятельность) хлеб рассматривается как необходимое, но не единственное условие полноценной жизни. Его наличие, равно как и отсутствие, определяет душевное состояние человека, обусловленное его статусом свободного или зависимого, благополучного или несчастного. При этом несвобода, зависимость одного человека от другого также обусловлена наличием или отсутствием источника к существованию.

Русская народная мудрость, определив хлеб (в значении источник жизни) всему началом, головой, позволяет разглядеть не только сугубо прагматическое толкование этого концепта, но и содержит в себе глубокое морально-этическое значение.

Одним из важных моментов в анализе данного концепта является учет наложения на концептуальные области категорий оценочности.

В следующей таблице мы распределили идиоматические выражения с точки зрения социальной оценки описываемых с их помощью явлений. Особое внимание обратим на средний столбец таблицы. В нем представлены идиомы, в которых сема *неблагополучности*, с одной стороны, рассматривается как отрицательно характеризующая жизнь объекта, а с другой стороны, контексты использования этих фразеологизмов, как правило, содержат положительную оценку самого описываемого объекта (или призваны вызвать положительные, с точки зрения русского человека, чувства, *сострадание и милосердие*).

положительная оценка явлений		отрицательная оценка явлений
заработать на хлеб водить хлеб-соль и то хлеб хлебом не корми хлеб да соль! есть свой хлеб	на хлеб и воду перебиваться с хлеба на квас	отбивать хлеб быть на хлебах (каких-то, чьих-то) даром есть хлеб есть чужой хлеб

В русской языковой картине мира сугубо телесное неблагополучие или благополучие никогда не рассматривается как абсолютный критерий полноценности человеческой жизни; в некоторых случаях материальное благополучие рассматривается как явление отрицательное, а неблагополучие как доблесть. Наличие хлеба — это необходимый, но не всегда обязательный (*хлебом не корми*) критерий полноценности жизни человека. При этом, если человек жертвует своей свободой ради хлеба, не имеет никаких более интересов, кроме как быть сытым, или посягает на чужой хлеб как источник самостоятельности другого, то актуальность и обязательность этого критерия оказывается под вопросом (даром есть хлеб).

Как один из концептов русского языкового сознания, концепт *хлеб* отражает в своей структуре и своем содержании сложное соотношение языкового и неязыкового знания, отраженного в созданном субъектом мире со всеми его особенностями. В иерархии способов концептуальной организации знаний, релевантных для концепта *хлеб*, отметим следующие параметры, свидетельствующие о наличии четких системных оснований для выделения данного концепта (их следует рассматривать также и как его когнитивные основания): *метафоричность содержания концепта; объективность концепта; наличие этической оценки.*

Специфическими чертами концепта *хлеб* являются его, с одной стороны обобщенный, абстрактный характер, с другой стороны, то, что в контексте он может быть конкретизирован.

Так, например в современном русском языке, его разговорной разновидности, бытует трансформированный фразеологизм *заработать на хлеб с маслом*, где трансформация *с маслом* не только распространяет значение фразеологизма, но и содержит элемент иронии, обязательной в этом случае, так как само уточнение качества жизни, тоже концептуально значимое (ср. *кататься как сыр в масле*), в определенном смысле противоречит русскому пониманию концепта *хлеб* в данном фразеологизме.

Параметр объективности весьма актуален для концепта *хлеб* и теснейшим образом связан с важнейшим и определяющим, на наш взгляд, морально-этическим критерием. Именно объективность морально-этической оценки отношения субъекта к условиям категоризации значений концепта в мышлении и языке, наличие объективно существующих общих закономерностей формирования концепта в сознании носителей языка, позволяет соотносить его с другими

фундаментальными для человечества в целом концептами, которые, влияя и накладываясь друг на друга, обнаруживают теснейшую связь между собой. Это такие концепты как *жизнь, свобода, совесть, дружба, любовь*.

«Легенда о великом инквизиторе» представляет эпизодическую вставку в романе, важную для характеристики образа Ивана, но может быть выделена и рассматриваться как самостоятельное произведение.

В основу анализируемого нами текста положены художественно переосмысленные писателем евангельские сказания (Матф. 4: 1-11, Лук. 4: 1-13). Выводя мифические образы в современность, Ф.М. Достоевский рисует основные «пути уклонений» человечества от Господа, отбрасывающие его вновь на низшие ступени развития, когда человек превращается в послушного раба, *«тварь дрожащую»*. Это искушение хлебом, властью и идеальным, конечным, полным знанием о мире, но без Бога, в конечном итоге, ведет к гибели духовной.

Такую последовательность в перечислении соблазнов, соответствующую возрастающей силе искушений, Ф.М. Достоевский позаимствовал у Луки (у Матфея на последнем месте стоит *власть*).

Обратимся к рассмотрению представления концепта хлеб в поэме о Великом Инквизиторе, функционирование которого связано с использованием библейского сюжета о трех искушениях.

Первое упоминание лексемы *хлеб* в поэме связано с фигурой заимословия «А видишь ли сии камни в этой нагой раскаленной пустыне? Обрати их в хлебы, и за тобой побежит человечество как стадо /.../, хотя и вечно трепещущее, что ты отымешь руку свою и прекратятся хлебы твои».

Такое использование позволяет соотнести контекстное упоминание с прецедентным текстом, в котором лексема *хлеб* выступает одновременно в своем прямом значении и в качестве символа. Дальнейшие упоминания закрепляют символическое значение как первостепенное, на что указывают грамматические характеристики использования этой лексемы (*прекратятся хлебы твои*) и идиоматические (*жив не единым хлебом*).

Таким образом, лексема *хлеб* в начале повествования представлена как максимально соответствующая библейскому пониманию ее значения как символа-образа.

Однако, как показывает последующее развёртывание повествования, семантический акцент с символической коннотации этого концепта переносится на прагматический аспект значения, на что указывает нагнетение лексем ассоциативного поля *еда*, (в значении *пища*) *голодные*, *накормить* (6 словоформ), после чего такое понимание концепта *хлеб* обозначается повествователем как *хлеб земной*, а библейское, соответственно, как *хлеб небесный*.



Именно теперь, когда нарратор полностью определился с терминологией своего повествования, представив узуальную иokkaзиональную трактовку прецедентной номинации, он непосредственно переходит к аргументации.

Согласно канонам риторической разработки речи говорящий, используя метод антитетического построения, приводит доводы в защиту своего тезиса (*Мы исправили подвиг Твой и основали его на чуде, тайне и авторитете. И люди обрадовались, что их вновь повели как стадо и что с сердец их снят, наконец, столь страшный дар, принесший им столько муки*) и против предполагаемого антитезиса (*Ты не захотел лишить человека свободы и отверг предложение, ибо, какая же свобода, рассудил Ты, если послушание куплено хлебами?*), при этом его монолог представлен двумя голосами: голосом того, кто *был в пустыне, и питался акридами и кореньями, и благословлял свободу, которую Ты благословил людей*, и голосом того, кто *очнулся, воротился и примкнул к сонму тех, которые исправили подвиг Твой*. Другими словами, сторонник хлеба небесного спорит со сторонником хлеба земного.

Расположив цитаты с лексемой *хлеб* в соответствии с её основными семами, определенными нами ранее, находим что *хлеб земной* одновременно является и источником существования, и благополучия, и зависимости, и неблагополучия.

Положительные и отрицательные оценки не только смешиваются, но и оказываются взаимноопределяющими, когда благополучие целиком и полностью зависит от несамостоятельности человечества, а наличие источника существования обуславливает обязательное наличие зависимости.

источник существования	благополучие	источник полноценной жизни	зависимость	неблагополучие	самостоятельность
хлеб земной	знамя хлеба земного но воистину более чем самому хлебу будут они рады тому, что получают их из рук наших!	хлеб небесный свободным сердцем решать, что добро и что зло	даёшь хлеб и человек преклонится но воистину более чем самому хлебу будут они рады тому, что получают их из рук наших!	прежде, без нас, самые эти хлебы, добытые ими, обращались в руках их лишь в камни	хлеб небесный свободным сердцем решать, что добро и что зло

источник жизни- зависимость - благополучие

В визуальной схеме *источник жизни - благополучие* появляется еще одна промежуточная, но вместе с тем радикально меняющая значение этой схемы, позиция *зависимость*. И согласно инквизитору именно этот фактор является основополагающим для жизни человека прежде всего потому, что вытекает из его природы.

Инквизитор, исповедуя свою веру или, точнее, свое неверие в человечество, которое не может жить, по его мнению, своим умом и своею совестью, упрекает Христа в том, что он, исходя из идеального понимания человечества и его задач, взвалил ему на плечи непосильную тяжесть свободного выбора.

положительная оценка явлений	отрицательная оценка явлений
хлеб земной знамя хлеба земного но воистину более чем самому хлебу будут они рады тому, что получают их из рук наших! даёшь хлеб и человек преклонится	хлеб небесный свободным сердцем решать, что добро и что зло прежде, без нас, самые эти хлебы, добытые ими, обращались в руках их лишь в камни свободным сердцем решать, что добро и что зло

Такие же аспекты как *самостоятельность* и *полноценная жизнь* оказываются второстепенными и отрицательно оцененными, так привносящие сложность в жизнь человека.

Таким образом, в трактовке инквизитора именно *отсутствие хлеба является условием самостоятельности человека, обусловленной полноценностью его душевной жизни, но связано с неблагополучием; а наличие хлеба предполагает зависимость, только благодаря которой возможно благополучие человека.*

Проследим цепочку употреблений номинации *хлеб* и ее субститутов: *чтобы только жить – для чего жить, овладеть людскою свободой – умножил ее (свободу) и обременил ее мучениями душевное царство человека вовеки; твердый древний закон – свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло*, также представленные в виде антитетических оппозиций. Особенностью номинативной цепочки является то, что на своем протяжении эта цепочка то раздваивается и оказывается одновременно представленной дихотомической парой, отражающей две стороны значения лексемы *хлеб* (*хлеб земной – хлеб небесный, свобода – послушание, свобода или хлеб*), то снова оказывается представленной только одной номинацией, в которой актуализируется та или иная сторона значения согласно контекстному окружению. Эта особенность полностью согласуется со спецификой двуглоного представления темы инквизитором.

В дальнейшем повествовании, где инквизитор рассуждает на тему двух других искушений, находим, что в ассоциативное контекстуальное поле лексемы *хлеб* в поэме входит часто употребляющаяся номинация *руки*, со значением *забота, попечение, власть, ответственность*. В этом значении оказываются противопоставленными *голые руки (свободное сердце-свобода выбора)* и *хлебы из рук наших*, узуальная оценочность которых оказывается обратной по отношению к оценке символа-образа, и помогает инквизитору трактовать эти понятия не с точки зрения их глубинного смысла, а с точки зрения их внешней приглядности-неприглядности.

С помощью яркого образа *добытых самими людьми хлебов* инквизитор развенчивает одну из сил, названных им самим же, могущих навеки *победить и пленить совесть этих слабосильных бунтовщиков* – чудо. Этот образ доказывает, что чуда нет, важно лишь то, в чьих руках *хлебы их*.

Концепт *хлеб* в данной интерпретации приближается по своему значению к концепту *власть*, то есть этот образ оказывается не просто

первым в рассуждениях инквизитора, но основополагающим, поэтому *чудо, тайна и авторитет* рассматриваются нами как входящие в понятийное поле концепта *хлеб* инквизитора в его символическом аспекте.

При совмещении способов концептуальной организации знаний, релевантных для концепта хлеб, в их трактовке инквизитором и существующих в русской ментальности находим, что нарушение логики представления концепта хлеб в тексте поэмы связано с искажением системных оснований для выделения данного концепта.



Метафоричность содержания концепта часто нивелируется контекстно употребляемым прямым значением лексемы *хлеб*, что обуславливает нарушение параметра объективности концепта, которое, в свою очередь, подменяется субъективностью восприятия концепта инквизитором, проявляющейся в вольном отношении говорящего к морально-этическим принципам. Человеку необходимо знать смысл жизни, но если бы человек обрел абсолютное совершенно бесспорное знание, которое ему недоступно, его существование

перестало бы быть жизнью, потому что знание может быть дано человеку только в форме веры. При этом истинная сущность свободы заключается в обязанности и праве человека решать самому, что есть зло, а что добро, если же он отказывается от права *личного и свободного выбора*, а вместе с тем и от ответственности, то соответственно лишается и других видов свободы.

Несоответствие инварианта концепта хлеб, отражающего национально-культурные особенности ментальности русскоязычной личности, вариациям, представленным точкой зрения инквизитора, позволяют понять, что «поэма...есть хвала Иисусу, а не худа...» по замечанию Алеши Карамазова.

Репрезентация элементов славянской мифологической традиции (архетипов Воды и Огня) в лирическом произведении в контексте постмодернистской эстетики

«Сказка о Дожде» Б. Ахмадуллиной

***Последовательно доказывается, что постмодернистская эстетика представляет собой фон, на котором славянская мифологическая традиция, представленная в «Сказке о Дожде» Б. Ахмадуллиной архетипами Воды и Огня, раскрывается глубокими философскими смыслами.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

• Из учебного пособия по лингвокультурологии (Маслова В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. - М.: Академия, 2001. - 208 с.) выпишите определения терминов мифологема и архетип.

• Опираясь на соответствующие словари, дайте определение термину архетип с философской, психологической и литературоведческой точек зрения

• Опираясь на содержание учебного пособия (Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. - 3-е изд., изд. и доп. — М.: Флинта: Наука, 2001. — 608 с. ISBN 5-89349-180-7 (Флинта) ISBN 5-02-011617-3 (Наука)) разведите понятия постмодерна и постмодернизма, обозначьте основные характеристики постмодернизма.

• Ознакомьтесь с содержанием монографии по творчеству Б. Ахмадуллиной (Алешка Т.В. Творчество Б.Ахмадуллиной в контексте традиций русской поэзии. Мн.- РИВИШ БГУ. 2001 – 124 с.)

• Прочитайте текст «Сказки о Дожде» Б. Ахмадуллиной.

• Попробуйте проиллюстрировать эмоциональное состояние лирической героини (с помощью художественного творчества: рисунка, мелодии, цветowych аппликаций, или вербально, с помощью аллюзий, цитат, ассоциаций, др.)



Белла Әхәт кызы Әхмәдуллина; (10 апреля 1937, Москва, РСФСР, СССР – 29 ноября 2010, Переделкино, Ленинский район, Московская область, Россия)

Талант Б. Ахмадуллиной, как поэта, обладающего тонким эстетическим чутьем, чувством изящного и поэтической фантазией, проявился уже в ее первых произведениях, представленных в поэтическом сборнике «Струна», вышедшем в 1962 году. Удивительный лиризм, легкая, артистичная манера письма, теснейшая связь поэзии с отечественной художественной традицией позволяют исследователям ее творчества относить такие особенности ее стиля, как импрессионистичные по своей сути и словно мерцающие образы, смелые и неожиданные сравнения и умелое совмещение в стихе традиционного и новаторского, к творческому опыту модернизма.

В поддержку этой точки зрения говорит и обращающее на себя внимание использование элементов модернизма как на уровне изобразительных средств, так и на уровне проблематики – излюбленные темы модернистской поэзии в ее творчестве Б. Ахмадуллиной занимают важное место.

Вместе с тем, нельзя не учитывать и то, что формирование художественного мира поэта происходило в эпоху постмодерна, в условиях сложившегося к середине 20 века некоего буффонадно-скептического умонастроения, обусловленного уверенностью части представителей философии, искусства, религии в том, ни в одной из областей человеческого знания невозможно сказать ничего принципиального нового.

Постмодернизм как философская рефлексия на ситуацию постмодерна выразился в складывании новой парадигмы художественного мышления, системообразующим элементом которого явилась аллюзивность, делающая не просто возможным, но и необходимым сосуществование противоречивых и несочетаемых фактов культуры в едином художественном пространстве.

Недосказанность, расчет на сотворчество читателя, характерные для модернизма, переосмыслились как своеобразная «смерть автора», «смерть» индивидуального текста, который растворялся в цитатах,

реминисценциях и аллюзиях, место классического модернистского интертекста занял гипертекст, обеспечивающий полную свободу манипуляции. Писательская игра с разными смыслами, когда самый очевидный из них, как правило, лишь своеобразная «ширма» для более глубинных прочтений и интерпретаций, уход от условностей и попытка выхода за пределы бинарной логики, где есть черное и белое, плохое и хорошее, разрушение и смешение традиционных жанровых форм позволяет рассматривать постмодернизм в литературе в качестве своеобразной ауторефлексии модернизма.

Рассматривая поэму Б. Ахмадуллиной «Сказка о Дожде» с точки зрения репрезентации в ней элементов славянской мифологической традиции, мы должны обратить особое внимание на ее постмодернистскую эстетику, в рамках которой происходит трансформации традиционных мифологических представлений о мире.

Использование образа дождя как персонификации явления природы, через описание характера которого художник выражает эмоциональное состояние лирического героя, достаточно распространенный художественный прием.

Персонификация Дождя в стихотворении Б. Ахмадуллиной предполагает наличие у этого сказочного персонажа своего уникального типажа – в «Сказке о Дожде» он, как и все сказочные герои, добр и бесстрашен. Образ Дождя в сказке – это глубинная сущность, архетип «вода», вышедший из глубин подсознания в реальную воплощенную бытийность.

Дождь представлен как проявление стихии, которая не позволяет лирической героине жить как все, быть как все.

С первых строк сказки лирическая героиня предстает насквозь промокшей в противовес окружающему миру – окружающий мир представлен стихией огня (зной): «Меж тем вокруг стоял суровый зной. // Дождь был со мной, забыв про все на свете».

Образ противопоставляемого окружающего мира, обычной жизни детализируется автором описанием уютного дома как средоточия теплоты и уюта, представленного той ипостасью стихии Огня, которая поддерживает, согревает и таким образом может быть рассмотрен как проявление женской ипостаси.

Архетипы Воды и Огня в сказке Б. Ахмадуллиной представлены в традиционном для славянской традиции мифологическом понимании связи воды с женским началом, а огня – с мужским: Вода считалась сестрой или женой Огня, и одновременно его соперницей.



Лирическая героиня сказки отождествлена со стихией Воды, а образ Дождя, все время оказывающегося вне тела, вне кафе, вне дома, обуславливает субъектность этой стихии («Дождь, как крыло, прирос к моей спине. // Дождь был со мной, забыв про все на свете. // Вокруг меня приплясывали дети, // как около машины поливной. <...> Я вышла. И была моя щека // наказана пощечиною влаги, // но тут же Дождь, в печали и отваге, // омыл мне губы запахом щенка. <...> Сырым платком я шею обвязала. // Дождь на моем плече, как обезьяна, сидел. // И город этим был смущен.»)

В сказке есть и другие «представители» стихии воды – застывшая аллегория воды «...пленный шкаф – мою царевну спящую – хрусталь. // Тот, в семь румянцев розовевший спектр, // в гробу стеклянном, мертвый и прелестный»... Но хрусталь мертв, весь спектр чувств, которые испытывает героиня, отождествленная с Дождем, все семь румянцев, которые и составляют жизнь (розовый цвет как цвет жизни, огня) здесь неуместен.

Попадая в дом, которому «покровительствует» стихия огня, лирическая героиня (насквозь промокшая, то есть отождествленная со стихией воды) оказывается противопоставленной обитателям дома: «Со мной творилось что-то в этот раз. // Язык мой так и воспался вздором. // (О, это Дождь твердил мне свой диктант.)».

Обитатели дома, стараясь приобщить лирическую героиню к своей жизни, к своим ценностям (паркет и люстра, хрусталь в шкафу, дети), подталкивают ее к принятию огня: «Вскричали все: – К огню ее, к огню!», – что оценивается в контексте отречения от веры – образ аутодафе явственно проступает в строках: «– Когда-нибудь, во времени другом, // на площади, средь музыки и брани, // мы б свидеться могли при барабанах, // вскричали б вы: – В огонь ее, в огонь! // За все! За дождь! За после! За тогда! // За чернокнижье двух зрачков чернейших...».

Лирическая героиня принимает и стихию Огня в ее «высоком» небесном значении, как огонь очистительный, и в этом смысле стихии

Огня и Воды для нее оказываются неразличимыми: «Привет тебе! Нацель в меня прыжок. // Огонь, мой брат, мой пес многоязыкий! // Лижи мне руки в нежности великой! // Ты – тоже Дождь! Как влажен твой ожог!»

Пока стихия огня представлена Огнем в его высоком значении, героиня как овеществленная стихия Воды не чувствует себя предатель-



ницей, несмотря даже на то, что ее стихия – Дождь – осталась вовне (на пороге). Только «причащение» к прирученному огню, его «обыденно-бытовому варианту» вызывает у лирической героини ощущение того, что она предает Дождь: «Прощай, мой Дождь! // Как весело, как

мило // принять мороз на кончик языка!».

Причащение вином (коньяк как «мороз на кончик языка») как образ причащения к вере (другой вере – вере Огня) провоцирует конфликт внутри лирической героини: «Как крепко пахнет розой от вина! // Вино, лишь ты ни в чем не виновато. // Во мне расщеплен атом винограда, // во мне горит двух разных роз война». Здесь очень интересен образ вина: с одной стороны, вино – это жидкость, и в этом его близость к стихии Воды, а с другой стороны, вино, как то, что должно согреть, предстает элементом стихии Огня.

Лирическая героиня призывает Дождь (*Мой мальчик, Дождь! Скорей иди сюда!*), восстанавливая отождествление со стихией воды, однако после проникновения стихии Воды в обитель стихии Огня схватки между этими вечно борющимися стихиями не происходит, потому что Огонь, как и Вода, спят в этом доме, а может даже мертвы, ведь проявлены они только в мертвых предметах – «люстры полная луна», «озеро паркета», «хрусталь».

Эти смыслы очевидны и достаточно прозрачны – содержательный компонент лексико-грамматического поля глаголов, характеризующих Дождь, среди которых можно выделить глаголы с семантикой «движение», глаголы с семантикой эмоций и чувств, обуславливающей персонификацию образа Дождя, и глаголы, описывающие отношение или действия, направленные на Дождь, конкретизируются через описание Дождя.

Динамика повествования обусловлена основным образом текста – Дождем, на периферии находятся лексемы, в которых содержится сема «воды», репрезентирующая основной содержательный компонент лексико-грамматического поля «вода» на ассоциативном уровне (мертвые предметы).

Автор, отнеся стихотворение к жанру сказки как абстрагированной формы, характеризующейся актуализацией архетипических содержаний коллективного бессознательного в символических образах, уже начал диалог с читателем, предлагая ему сконцентрироваться не на условно-поэтическом вымысле, не на его сюжетном преломлении, но на разведении смысла и сюжета, отыскании скрытых элементов символического содержания текста сказки.

Сказка о Дожде выполнена как своеобразный диалог лирической героини и Дождя – главного героя сказки, в который вкраплены диалоги с другими персонажами («хозяйка дома», «одна из гостей», «другая гостья»). Своеобразие этого диалога в том, что Дождь не произносит ни единого слова, тогда как лирическая героиня обращается к нему и отвечает ему, интерпретируя его невербальное поведение: *«Я строго объяснила: – Доброта // во мне сильна, но все ж не безгранична. // Тебе ходить со мною неприлично. – // Дождь на меня смотрел, как сирота. // – Ну, черт с тобой,- решила я,- иди! // Какой любовью на меня ты пролит? // Ах, этот странный климат, будь он проклят! – // Прощенный Дождь запрыгал вперед»*.

Таким образом, по законам волшебной сказки (а сказка о Дожде безусловно волшебная) лирическая героиня выступает помощником главного героя, являясь одновременно носителем его субъектности.

Дождь как характер выражен в сказке в полном соответствии с законами волшебной сказки – преданность и доброта как основные черты характера выписаны очень рельефно и остаются неизменным качеством героя от начала до конца сказочного повествования. Особенность характера главного сказочного героя сугубо постмодернистская – дождь персонифицирован, но не идеален. В отличие от классического образа сказочного героя, который призван служить примером честности, доброты и других положительных качеств, Дождь ни плох, ни хорош. Вместе с тем, образ Дождя словно мерцает – то сливаясь с рефлексией лирической героини, то персонифицируясь и обретая некоторую самость.

Рефлексия лирической героини, сопровождающая ее диалог с Дождем противоречива – лирическая героиня хочет одновременно и расстаться с Дождем и остаться с ним.

В связи с чем образ лирической героини также оказывается мерцающим – он то сливается с образом рассказчика « – Не слушайте меня! Ведь я в бреду! – // просила я. – Все это Дождь наделал. // Он целый день меня казнил, как демон. // Да, это Дождь вовлек меня в беду), то с образом Дождя (В моих глазах двумя слезами плавал // лишь след его, оставшийся во мне; (Язык мой так и воспялялся вздором. // О, это Дождь твердил мне свой диктант.); Дождь мои губы звал к ее руке).

В 1-4 частях сказки описание действий лирической героини и Дождя выражено разными глагольными формами (поведение лирической героини словно противопоставлено поведению Дождя: она говорит – он молчит, она «вошла в кафе» – он остался вовне, она «в тот дом приглашена» – он нет, она не может его взять с собой в дом – он «расстаться не захочет» и т.п.). Такой прием позволяет, с одной стороны, вычленять два образа – образ рассказчика, совпадающий на этом этапе с образом лирической героини, и образ Дождя, а с другой стороны, указывает на наличие внутреннего конфликта лирической героини.

Разведение образа, репрезентируемого личным местоимением «я», на два самостоятельных представления – образа рассказчика и образа лирической героини – обусловлено законами волшебной сказки, по которым сказочный герой, принадлежащий только одному миру – миру живых или миру мертвых – не может пересечь границу между мирами, не потеряв себя. Нарушая этот запрет, сказочный герой переживает трансформацию, обретает новое качество.



В славянской традиции власть над дождем и другими атмосферными явлениями приписывалась представителям иного мира – покойникам и особенно висельникам и утопленникам, в этом смысле образ лирической героини оценивается как образ «иного», не принадлежащего этому миру. Вместе с тем, рассказчик повествует

о том, что «я была в тот дом приглашена, // где строго ждали моего привета...». То есть образ лирической героини все время мерцает – от образа рассказчика как представителя *этого* мира до образа Дождя как представителя мира потустороннего. Инородным элементом в мире уютна и «легкости» (дом как *этот* мир) оказывается только Дождь, та

ипостась лирической героини, которая олицетворяет потусторонность и инаковость.

В 5 части, после введения образа Огня как симулякра Дождя, лирическая героиня уже сама выступает в роли главного сказочного героя – Дождя, транслируя проявления его характера в своем речевом поведении вплоть до 8 части сказки (описываемый фрагмент имеет кольцевую композицию, обозначенную глагольным повтором «*дождь плакал*» / «*я плакала*»).

После хора детей 10 и 11 части, в которых Дождь представлен своим антиподом – Огнем, образы рассказчика, лирической героини и главного сказочного героя (Дождя) расходятся, разотождествляются, и к концу сказки исчезают совсем.

Вначале исчезает сказочный герой, затем лирическая героиня: последний катрен сказки представляет собой принятую в сказках мораль – абстрактность и обобщенность ее смыслового содержания и формы (вместо видового наименования «Дождь» использовано родовое «осадки», в высказывании «осадков не сулило» не предполагается указания на объект действия) выводит на передний план рассказчика.

Сказочный троекратный повтор, представленный тем, что дождь трижды призывается, оказываясь «за порогом» – за порогом кафе, за порогом дома (за окном, на крыльце) интересен тем, что в первом случае лирическая героиня воссоединяется с дождем (*Я, с хитростью в душе, вошла в кафе. <...> // Я вышла. И была моя щека // наказана пощечиною влаги...*), во втором – они вместе («– Ну, черт с тобой, – решила я, – иди!»), и в третьем случае Дождь воссоединяется с лирической героиней («*Мой мальчик, Дождь! Скорей иди сюда!*»), после чего эти два образа исчезают из повествования.

Есть в сказке и традиционное тридевятое царство тридесятое государство со своим хозяином, а также типичные представители потустороннего мира, которые призваны сбить с пути сказочного героя. В «Сказке о Дожде» – это «*тот дом*», который представляет собой *этот* мир, и в отличие от традиционной сказки описан в светлых, ярких тонах; сказочность, заколдованность этого места проявляется в необычной легкости и плавности, сопровождающих пребывание в нем, есть здесь и спящая царевна, спрятанная в стеклянном гробу (*...плетенный шкафом – мою царевну спящую – хрусталь. // Тот, в семь румянцев розовевший спектр, // в гробу стеклянном, мертвый и прелестный...*).

Там есть хозяин и хозяйка, которые не воспринимаются вместе, их появление в повествовании представлено линейно и разведено по отдельным частям (3 и 5), между которыми собственно описание сказочного места. Кроме хозяйки в диалог с лирической героиней

вступают две гостьи – типические представительницы «дома», их типичность выражена вербально, в содержании их реплик и реакций на ответы лирической героини (отождествленной со сказочным героем). Дом представляет собой традиционный для постмодернизма образ-перевертыш – привычное выступает как неправильное, на фоне чего уникальное, единичное – Дождь – оказывается правильным. То, что *дождливость* как уникальное качество иного мира отождествляется в сказке с *одаренностью* становится понятно уже с первых слов хозяйки того мира: «– Я вас браню. // Помилуйте, такая одаренность! // Сквозь дождь! И расстоянья отдаленность!».

Соседство характеристики «одаренность» с отрицательно-оценочным «браню», указание на удаленность мира, из которого приходит сказочный герой (в традиционной сказке – за тридевять земель), качественная характеристика «сквозь дождь», в соответствии с расположением в поэтической строфе легко относимая и к концепту одаренности (регрессивно), и к концепту удаленности (прогрессивно) представляют собой исчерпывающее описание ситуации.

По законам сказки в сказочное место главному герою попасть нельзя и тогда вместо него это делает помощник – для этого он отождествляется с главным героем. Однако по замыслу автора сказки сказочный герой все-таки нарушает запрет («Прошел по спинам быстрый холодок. // В тиши раздался страшный крик хозяйки. // И ржавые, оранжевые знаки // вдруг выплыли на белый потолок. // И – хлынул Дождь!») и нарушение запрета приводит к тому, что сказочный герой умирает.



Борьба темных и светлых сил в сказке представлена конфликтом пошлости стереотипных представлений о женщине как хозяйке домашнего «уюта» и женщине как носителе творческого – динамического, и потому мужского в традиционном понимании, начала.

Образы главных действующих лиц этой сказки прекрасно осмысляются в контексте славянской мифологической традиции.

Дождь как мужское воплощение женской стихии Воды, сопоставляемый и отождествляемый в повествовании с Огнем – собственно мужской стихией. Динамичность, деятельность Дождя не

позволяет отнести этот образ к архетипу женского начала, вместе с тем, Дождь, как воплощенная в лирической героине субъектная сущность, отождествляемая с Огнем, может быть рассмотрен как гармоничное по своей сути существо, потенциально соединяющее в себе и мужское и женское начало.

Таким образом, «*дождливость*» как творческое начало («*одаренность*») мыслится андрогинным и только в таком виде ценным; лирическая героиня предстает носителем творческого созидательного (условно мужского начала (Дождя), хотя в какой-то момент сдается стереотипным представлениям о мире и, подпадая под очарование мужского начала (огонь) уже готова отказаться от своей инаковости, потенциальной андрогинности.

Однако, чтобы осознать свою андрогинность, материализовать ее, лирической героине необходимо пройти инициацию и своей женскости, и своей мужественности. Инициация женскости происходит, когда появляется хор детей – это переломный момент сказки – лирической героине, тождественной сказочному герою на этом отрезке сказочного пути, предлагается суррогат творчества («*искусствочко, искусство // ребенок чужой*»), когда «*одаренность*» (читай «*дождливость*») трактуется как «*оплошность // пустых небес...*».

Хор детей, интонационно выделяющийся в ткани сказки своим песенным, трансовым ритмом, представлен как обрядовая песня инициации женского начала, однако ироничность текста хора и игривость ритма помогают понять, что на самом деле задача хора – не инициация женского начала, а отрицание мужского.

Содержание 10 части предвосхищает дальнейшее развитие событий и глубоко символически, красивым, удивительным языком, но, тем не менее, в лучших традициях постмодернизма описывает процесс «убийства мужественности», недопущение инициации («*в уста его, в ту алчущую ранку, // отравленную проливая грудь?*»).

Образ материнской груди, от которой не отняли мальчика, и таким образом лишили его возможности превращения в мужчину, потенции инициации, противопоставлен образу оплодотворения спящей царевны мальчиком Дождем («*И - хлынул Дождь! <...> Звенел, играя с хрусталем воскресшим*»).

В этом акте воскрешения спящей царевны («*мою царевну спящую - хрусталь*») бесполой мальчик Дождь (в начале сказки автор сравнивает его с девочкой («*как маленькая дочь*», то есть половая принадлежность не актуализована), нарушивший запрет и преступивший границы тридесятого царства, становится мужчиной. Одновременно происходит инициация и мужского и женского начала – возникает

андрогинность «одаренности», рождается тот самый Бог («Медведица! вы для какой забавы // в детеныше влюбленными зубами // выщелкивали бога, словно блох?») творчества («Как в Сашеньке - непробужденный Блок?»).

По законам волшебной сказки Дождь умирает, попав в заколдованное место, таким образом, лирическая героиня и сказочный герой, в начале сказки представленные дуальным образом, теперь отождествлены в образе



лирической героини, который больше не «мерцает» в сторону образа рассказчика.

Лирическая героиня покидает тридцатое царство, полностью отождествившись с Дождем: ощущение своей полноты и самости вербализовано в ее храбром: «Я засмеялась: // - Знаю, что отвечу. // Вы безобразны. Дайте мне

пройти». Однако за пределами сказочного мира лирическая героиня оказывается одинокой, ее андрогинность в реальном мире воспринимается как «беда»: «Пугал прохожих вид моей беды. // Я говорила: // – Ничего. Оставьте. // Пройдет и это. – // На сухом асфальте // я целовала пятнышко воды».

Библейская аллюзия «Пройдет и это» здесь использована автором не только для актуализации содержания известного выражения, – форма высказывания, не навязывающая понимания фрагмента действительности, обозначенного как «это», снова позволяет задействовать сразу две возможных интерпретации. «Пройдет беда» – как этикетная форма ответа испуганным прохожим, и «пройдет испуг прохожих» – так как единство женского и мужского естественно для человека (в соответствии с мифологической традицией) – и «пятнышко воды» как обещание все новых и новых инициаций.

Последний катрен сказки абсолютно деперсонифицирован и не может рассматриваться ни как рефлексия лирической героини, ни как слова рассказчика – постмодернистская «смерть автора» выражена в использовании псевдоинформационного стиля: *«Земли перекалялась нагота, // и горизонт вокруг города был розов. // Повергнутое в страх Бюро прогнозов // осадков не сулило никогда»*.

Так, глубоко лирическое, эмоционально насыщенное повествование оканчивается вневременным и обезличенным информационным сообщением, по законам сказки воспринимаемым как мораль-предупреждение, которое снова мерцает противопоставленными смыслами: семантика фразы в общем контексте сказки объясняет эмоцию «страх» как «страх дождливости», но особенности грамматического оформления фразы позволяют вычленить и перевернутый смысл – «страх» как «страх отсутствия Дождя» или любых других проявлений инаковости («осадков»): *«перекалялась нагота», осадков не сулило никогда»*.

Постмодернистская сущность лирики Б. Ахмадуллиной неочевидна в силу того, что само состояние сознания, свойственное постмодернизму как особому типу культуры во многом женское: основа постмодерна в отсутствии логики и рациональности, смешении всего.

В лирике Б. Ахмадуллиной такое смешение представлено настолько органично, а плавность и мелодичность диалога с читателем так завораживают, что глубинные смыслы, мерцающие в структуре видимых образов лирического произведения, не всегда очевидны даже при «медленном чтении».

5.3. Региональный текст и задачи его изучения в вузе и школе

Лексико-семантический анализ слова регионального поэтического дискурса

Фрагмент стихотворения О. Сизовой «Июньская ночь в Одессе»

Предтекстовый дидактический комплекс:

- Ознакомьтесь с теорией вопроса «Семантическое пространство текста» (см. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. - М.: Флинта: Наука, 2005, сс. 49 – 55). Кратко законспектируйте сведения.

- Разделяете ли вы мысль исследователей текста о том, что вершину иерархии семантических компонентов содержания текста составляет индивидуально-авторская концепция мира, ибо любое произведение представляет собой субъективный образ объективного мира действительности? Аргументируйте свой ответ.

- Ознакомьтесь с основными мотивами творчества приднестровского автора Ольги Сизовой. Прочитайте ее произведения (<https://stihi.ru/>)

- На базе одного из прочитанных произведений составьте схемы антропоцентров автора и лирического героя, выражаемых с помощью средств прямой и опосредованной номинации.



Сизова Ольга Владимировна (19 апреля 1956, г. Одесса – 15 марта 2005, г. Тирасполь)

В художественном тексте, в особенности поэтическом, значения слов могут реализовывать не один смысл, а множество. Тем более – не только прямое значение, но и переносные. Читатель дешифрует информацию, закодированную автором, находит за поверхностными смыслами другие – неявные, ассоциативные, раздвигающими семантическую панораму художественного текста, отражающими его смысловую многоплановость.

Проводя филологический анализ текста в его лексико-семантическом сегменте (в рамках традиционного **метода компонентного анализа**), исследователи отмечают существование мельчайших частиц смысла слова, называя их при этом по-разному. Проиллюстрируем подобный анализ с использованием термина «наносема» / «наносмысл», введенного в научный лингвистический оборот известным лингвистом Ж.А. Вардзелашвили [Вардзелашвили, 2003]. Термин «наносема» исследователь понимает как отражение мельчайших элементов человеческой мысли, которые «определяют тот семантический предел, до которого может расширяться слово» [Вардзелашвили, 2003; 229].

К выводу о существовании мельчайших частиц смысла слова приводит исследователей многомерность объема художественного дискурса, его разночтения и подтексты, обусловленные степенью подготовленности читателя к его восприятию. Нельзя не согласиться с мыслью Ж.А. Вардзелашвили: «...мы не всегда в состоянии объяснить, почему означающее в нашем сознании вдруг расслаивается на множество истин. Полагаем, что там, где отсутствует ответ, проходит вектор, заданный сцеплением смыслов и ассоциаций на наномасштабном

уровне. Образующиеся сцепки формируют узлы семантических импульсов, парящих над знаками. Наносемы одной единицы завязываются в узел с наносемами другой языковой единицы, каждая из которых номинирует соответствующую лингвоментальную понятийную систему. В точках, где происходит наложение интерполей концептов, образуется особая зона, зашифрованная, в том числе, и через культурные коды» [Вардзелашвили, 2003, 117].

Для аргументации этой идеи обратимся к иллюстративному материалу – фрагменту стихотворения приднестровской поэтессы Ольги Сизовой «Июньская ночь в Одессе».

*А город был создан для встречи:
Каштанов нетленные свечи,
Мощенные лавой бульвары,
Курантов глухие удары
И воздух, пропахший озоном,
Над морем ночным и бессонным.*

Рассмотрим метафору *каштанов нетленные свечи* в контексте всего стихотворения.

Толкование лексемы **каштан** в Словаре Ожегова: 1. Дерево семейства буковых с плодами коричневого цвета в виде крупного ореха. 2. Плод такого дерева. 3. Древесина такого дерева.

Приведенные лексико-семантические варианты полисемичного слова *каштан* вряд ли дают читателю вектор для глубинного осознания анализируемого образа в стихотворении. Обратимся к толкованию данного слова в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона: *каштан* - род растений из семейства блюдценосных... Сюда относится 30 видов в двух подродах. 1) *Castanopsis* Spach. Женские цветы в особых соцветиях, чаще одинокие...

Последнее дополнение *чаще одинокие* (употребленное по отношению именно к *женским* цветам), имеющее в словарной статье терминологическое значение, позволяет читателю предвидеть судьбу лирической героини – ее одиночество после прекрасной, но короткой июньской ночи в Одессе.

Компьютерный фоносемантический анализ значения слова *каштан* представляет комплекс следующих сем. На первом месте выделяется признак 'быстрый', на второй план выходят семы 'тихий', 'темный', 'тусклый', 'страшный', 'шероховатый'.

Таким образом, уже вторая строка стихотворения ориентирует читателя на восприятие того, что описываемая встреча лирической

героини окажется быстротечной, и это подтверждается в третьей (*На вашем надежном плече В кратчайшую из ночей*) и четвертой строках (*А ночь – увя – коротка*). Поэтому семы 'одинокый' и 'быстрый/быстротечный' в семантической структуре слова *каштан* мы относим к наносемам с учетом их формирования в ассоциативных зонах пересечения с семами лексем *кратчайшую* и *коротка*.

Значение лексемы *свеча*, приведенное в Словаре Ожегова, – «палочка из жирового вещества с фитилем внутри для освещения».

Очевидно, что словарной дефиниции для объяснения третьего слова метафоры, недостаточно. Смысловая и образная нагрузка слова *свечи* из метафоры *каштанов нетленные свечи* – гораздо весомее простого понятия «палочка из жирового вещества».

В приведенном контексте стихотворения слово *свеча* наполняется иным содержанием. Актуализируется перенос наименования лексемы *свеча* как «соцветие на дереве каштан» на понятие «свеча как палочка для освещения» на основе сходства по форме: цилиндрический или конусообразный вытянутый предмет (вершина конуса, как известно, символизирует стремление ввысь).

Далее можно проследить работу воображения, осуществляемую именно на уровне связанных наносмыслов: лексема *свечи* представлена в грамматической форме множественного числа; свеча (горящая) – это желтый свет, дающий тепло и защиту. Стремление защититься вызвано страхом, страхом одиночества, значит, есть и страх, много страха (*свечи* – в форме множественного числа), от которого хочется защититься.

В то же время свеча и сопутствующая ей аура (в стихотворении: *светлые соцветия в окружении зеленой листвы каштана*) – это покой, уют, надежда, связь с космосом, гармония. Героиня стремится к гармонии в своей душе (в 4-ой строфе: *Пусть боль моя дремлет пока*), но понимает, что достичь ее невозможно (5-ая строфа: *Заря засветится розово, Потом заалает, как рана. Так поздно...*).

Показательно, что лексема *свеча* входит в один ассоциативный ряд с лексемой *заря*. Согласно Словарю символов, свеча означает «свет во тьме жизни, озарение, живительную силу Солнца, а также неверную жизнь, которую так же легко погасить, мимолетность». Следовательно, наносмыслами, актуализируемыми в семантической структуре слова *свеча* на уровне ассоциации, являются 'защита', 'страх', 'мимолетность', гармония'.

Вместе с тем у христиан *свеча* – это божественный свет, сияющий в мире; духовная радость. Поэтому в целом стихотворение не вызывает угнетающего, тяжелого чувства, а наоборот, читатель

проникается ощущением светлого, умиротворяющего чувства гармонии с самим собой (4-ая строфа: *Хвала тебе, светлый покой!*). Эту мысль подтверждает и то, что во всем стихотворении слово *светлый* повторяется трижды.

О вечном, не исчезающем чувстве гармонии и любви свидетельствует и употребленный в стихотворной строке эпитет *нетленные*



(свечи). Согласно Словарю Ожегова, *нетленный*, (высок.) - никогда не исчезающий, вечный (в 1 знач.). Эта стилистически маркированная лексема вносит оттенок торжественности в целостный образ, создаваемый метафорой.

С представленным толкованием метафоры *каштанов нетленные свечи* на уровне наносмыслов связана и образность следующей строки: *Мощенные лавой бульвары*.

В Большом энциклопедическом словаре прямое значение слова *лава* - расплавленная жидкая или очень вязкая, преимущественно силикатная масса, изливающаяся на поверхность Земли при извержениях вулканов. При застывании лавы образуются эффузивные горные породы.

Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона уточняет это определение: ...застывшая, (масса) образует шлаковую и стекловатую кору или глыбы.

В Словаре Ушакова *лава* - 2. перен. Что-н. грандиозное, быстрое, неуклонно движущееся, сметающее все по пути.

Суммировав все создаваемые указанными значениями мельчайшие сгустки смыслов, обнаруживаем, что в анализируемой стихотворной строке налицо метафорический образ лавы – масса чувства любви, теплоты, душевого участия, которые накопились у лирической героини и ищут выхода. Однако это чувство – застывшее, оно очень похоже на твердую, каменную глыбу. И душе лирической героини предстоит отогреться от встречи с не названным в стихотворении лирическим героем. Как видим, именно такое прочтение образа дают еле уловимые наносмыслы 'масса/глыба', 'застывшая/твердая', соединяющиеся с наносмыслами лексем *свечи*, *нетленные* для создания поэтического рисунка отраженного в стихотворении образа.

Следующая строка *Курантов глухие удары* может быть понята читателем и в прямом, и в переносном смысле.

В Большой советской энциклопедии *куранты* (от франц. *courent* — текущий, бегущий), старинное название башенных или больших комнатных часов с музыкальным механизмом, издающих бой в определённой мелодической последовательности либо исполняющих небольшие музыкальные пьески.

Сочетание лексемы *куранты* с выражением *глухие удары* позволяет усмотреть метафорический смысл *глухие удары сердца*, отсчитывающие быстротечные моменты жизни, — смысл, который профилируется из сем 'текущий', 'бегущий' французского слова *куранты*. Здесь мы видим связь с наносмыслами 'мимолетность', 'быстротечность', ассоциативно актуализируемыми в слове *свеча*.

Обратим внимание на сему 'музыкальный', реализующуюся в семантической структуре лексемы *куранты*. Как представляется, она неуловимо присутствует в метафорическом выражении *курантов глухие удары*, вместе со словом *свеча* составляя поэтический образ лирической героини — человека творческого, одухотворенного, тонкого, ранимого... Последняя ассоциация переключается с метафорическим смыслом слов *рана, заалет* из последней строфы стихотворения: *Заря засветится розово, Потом заалет, как рана*.

Невидимыми, но ощутимыми нитями связывается предыдущая строка с последующими: *И воздух, пропахший озоном, Над морем ночным и бессонным*.

Героиня чувствует веяние новой встречи, чего-то нового в своей судьбе. Автор употребляет термин *озон*, казалось бы, ничего общего не имеющий с высокой поэзией. Однако внимательное прочтение метафорического образа позволяет обнаружить некоторые ассоциации. *Озон* — газ с характерным запахом, образующийся в атмосфере при электрических разрядах во время грозы или под действием ультрафиолетовых лучей, употребляемый для очищения воздуха, воды, а также в технике. Показательными, на наш взгляд, являются две части толкования: во-первых, часть *образующийся в атмосфере при электрических разрядах во время грозы*.

В приведенном метафорическом контексте *И воздух, пропахший озоном* мы усматриваем профилирование наносмыслов 'неожиданность', 'столкновение двух разных судеб', усиленные лексическим значением причастия *пропахший* (в Словаре Ожегова *пропахнуть* — пропитаться каким-нибудь запахом, впитать в себя запах). Во-вторых, часть *употребляемый для очищения воздуха*. В анализируемом

метафорическом контексте стихотворения - душа лирической героини очищается от тяжелых мыслей об одиночестве.

И последняя строка анализируемой строфы стихотворения: *Над морем ночным и бессонным*. Читательское восприятие спешит увидеть более привычное поэтическое выражение – *над морем ночным и бездонным*. Однако автор и здесь использует, с нашей точки зрения, завуалированные семы – наносмыслы, - позволяющие читателю уловить глубинный пласт образа. Море воспринимается и в прямом смысле (Черное море в Одессе), и в переносном.

В последнем случае нам представляется в этом образе сама лирическая героиня, она - огромное море внутренней глубины, нерасстраченной любви, творческой энергии. Лексема *бессонным* перекликается не только с прилагательным *ночным* (понятие ночь предполагает понятие сон), но и с выражением, дважды повторенным в тексте стихотворения, - *Так поздно...* Эмоциональное состояние, в которое погружается героиня, лишает ее привычного сна, она, как беспокойное море, «перекачивается» волнами, душевными волнами... Она испытывает за одну ночь целый ряд психоэмоциональных переживаний... Но их автор стихотворения описывает в четырех последующих строфах стихотворения.

Как представляется, проанализированный начальный фрагмент стихотворения отражает концептуальное понятие лингвоментальной ситуации «встреча - любовь – разлука – воспоминание». Уже первая строка стихотворения кодирует его целостный смысл, который условно можно назвать «отсутствие happy and». Ср.: *А город был создан для встречи*.

В данной фразе форма страдательного причастия прошедшего времени *был создан* символизирует ситуацию, которая должна уйти в небытие, но от которой останутся только хорошие воспоминания.

Отмеченные особенности трактовки поэтического текста, как представляется, пронизывают творчество поэтессы в целом, и констатировать наличие определенных мельчайших наноэлементов смысла образной ткани текста возможно лишь с учетом обще-характерологических черт творчества художника.



Таким образом, исследование фрагмента стихотворения О. Сизовой «Июньская ночь в Одессе» позволяет констатировать, что художественное поэтическое пространство текста является вербализованным отражением глубинных сознательных и подсознательных мыслительных процессов адресанта (поэта) и адресата (читателя), которые могут быть декодированы только в силу их примерно одинакового культурного уровня.

Поверхностные и скрытые смыслы создают многомерные образные пласты текста за счет пересечения интерпретационных полей концептов наносмыслами – мельчайшими, неуловимыми структурами семантической структуры слов. Такого рода трактовка компонентного состава слова, функционирующего в поэтическом контексте, относится к области исследований, стремящихся, по образному выражению французского философа и семиотика XX века Ролана Барта, «увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве /.../ Наша цель – помыслить, вообразить, пережить множественность текста, открытость процесса означивания» [Барт, 1989; 426]. Называть же единицы означивания смысла исследователь волен исходя из своих научных притязаний.

Проведенное исследование поэтического художественного текста в его лексико-семантической составляющей позволяет сделать заключение о том, что некоторые лексемы в речевой цепи (в особенности в художественной речи) в зонах пересечения интерпретационных полей могут развивать комплекс энергетически заряженных ассоциативно-образных узлов, формируемых на основе взаимодействия этих слов не в их прямой номинации. Данные *«ассоциативно-образные узлы заряжены минимальными единицами смысла – наномасштабными элементами»* [Вардзелашвили, 2005], тем самым расширяя комплекс различного рода коннотаций, потенциальных смысловыразительных возможностей языковой единицы, употребленной в художественном дискурсе.

Дидактический потенциал анализа модального смысла регионального художественного текста

Рассказ «Весна-красна» Н. Ф. Корытника

***Представлен опыт обучения русскому языку путем интеграции задач преподавания и воспитания через исследование языкового выражения субъективно-модальных смыслов в региональном художественном тексте.**

Предтекстовый дидактический комплекс:

- Ознакомьтесь с теорией вопроса «Виды информации в тексте» (см. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования – М.: КомКнига, 2006. — 144 с.).

- Кратко законспектируйте сведения о содержательно-фактуальной, содержательно-концептуальной и содержательно-подтекстовой информации (из Главы II, сс. 26 – 50).

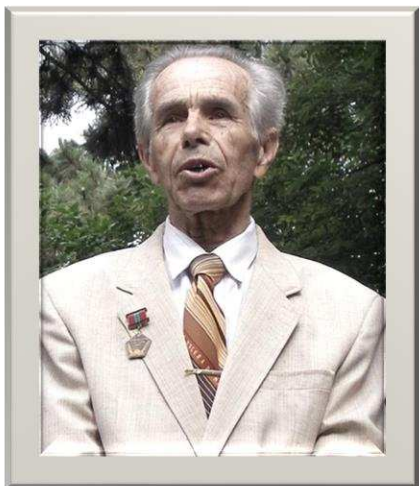
- В чем специфика каждого из данных видов информации и как они соотносятся с разными жанрами функциональных стилей речи?

- Прочитайте Главу VII «Модальность текста» из указанного выше источника (сс. 113 – 123).

- Составьте сравнительно-сопоставительную таблицу, в которой отразите приведенные И.Р. Гальпериным разнообразные взгляды исследователей на понятие «модальность».

- Приведите примеры лексических единиц, концептуально значимых для представления в художественном тексте образа Приднестровья, а также родных для вас мест.

- Предложите свои идеи для обучения учащихся русскому языку посредством идейно-значимых художественных текстов и выражения в них компонентов модальных смыслов на разных уровнях языковой системы.



Корытник Николай Федорович - (31 января 1927 г., с. Бугреватое, Ахтырский р-н, Сумская обл., Украинская ССР, СССР – 16 сентября 2007 г., г. Бендеры, Приднестровье)

Одним из действенных направлений в работе с текстом на занятиях по русскому языку (учебных или факультативных) считаем **анализ текста по восприятию его субъективно-модальных смыслов**. Целесообразно проводить с обучающимися цикл занятий по русскому языку, **соединяя материал лингвистического характера** (при изучении лексики, грамматики и других разделов) **с текстовым материалом регионального содержания**, формируя любовь к родному краю, интерес к знанию его истории, традициям народа.

Думается, для обучающихся в средних, средне-специальных и высших учебных заведениях Приднестровья особенно важно построить занятия на базе текстов, написанных приднестровскими авторами или авторами, пишущими о Приднестровье. Это могут быть тексты и фрагменты текстов, изучаемых в курсах «Литература Приднестровья», «Литература родного края» и др. Обращение к таким источникам способствует, на наш взгляд, формированию и развитию у обучающихся ряда компетенций (лингвистической, культурологической и др.), а также укрепляет у них внутреннее осознание связанности себя как личности с землей, на которой они родились или обучаются.

Продemonстрируем ход работы в описанном методическом ключе.

В качестве обучающего материала использован текст «Весна-красна», написанный приднестровским автором – писателем, публицистом, журналистом из г. Бендеры Николаем Федоровичем Корытником (попутно заметим, что некоторые произведения этого автора вошли в школьный курс литературы родного края, например, его рассказ «Немой и волки»). Приведем его полностью.

Весна-красна

Она к нам лебедушкой плывет. Ее открывает март удивительной сказкой о том, как на опушке леса, у самой реки, из-под земли пробился белый цветок. Зима рассердилась на его смелость и, разгребая снег руками, уколола себе палец о колючку. Горячая ее кровь согрела и оживила подснежник. Так соединились белый и красный цвета, ставшие символом весны, молодости, доброты и любви. С той поры жители нашего края в первый день марта дарят друг другу «Мэрцишор» как самый дорогой подарок.

На радостях засверкало, играя бликами, зеркало реки. Любуется, глядя на него, громадина – старинная Бендерская крепость, твердыня на правом берегу седого и вечно молодого Днестра.

И вот уже наперегонки на большую воду выходят остроносые сигары-лодки. Они молнией проносятся вдоль берегов...

Река – живое существо. Я вижу, как по ступенькам набережной к самой воде спускается пожилая женщина. В руках у нее какие-то предметы. Оказалось, это гидролог со своими нехитрыми приборами. Каждый день в любую погоду, утром и вечером, она склоняется над рекой, чтобы измерить ее температуру, пощупать пульс, по специальной методике определить характер, режим реки...

Река-труженица приглашает к работе. Спешат к судам, выстроившимся у фарватера, речники. Спешат как на праздник. Пуговицы на их черных бушлатах начищены до блеска, тельняшки манят юных романтиков. Слышится профессиональное приветствие: «Здравствуй, Днестр!».

Десятки кораблей как челноки снуют вверх-вниз, неся на своих плечах сотни, тысячи тонн гравия, песка, металла, леса, угля, зерна... Пыхтят, понутив голову, краны-великаны. Поплывут, обязательно поплывут «Чайки» и «Ракеты», теплоход под названием «Лучафэрул», что в переводе с молдавского означает вечерняя звезда, воспетая Эминеску, потянутся горожане и гости на отдых в заповедные места Меренешт...

Данный текст представляется «благодатной почвой» для учителя-филолога (преподавателя-филолога), реализующего на своих занятиях компетентностный подход в обучении. На его базе (как отдельном звене целого цикла текстов) можно, на наш взгляд, формировать

лингвистическую, этнокультурную и другие компетенции обучающихся.

Охарактеризуем данный текст с позиции реализации в нем субъективно-модальных смыслов.

В лингвистических работах по теории модальности, по лингвистическому (филологическому) анализу художественного текста определяется, что знания о субъективно-модальных смыслах выводятся из значений ключевых слов текста, их грамматических особенностей, а также из системы художественно-выразительных средств и стилистических приемов (см. работы: [Бабенко, Казарин, 2005], [Бочкова, 2008], [Валгина 2003], [Николина 2003] и др.).

Н.С. Валгина приводит следующее определение модальности: *Модальность текста – это выражение в тексте отношения автора к сообщаемому, его концепции, точки зрения, позиции, его ценностных ориентации, сформулированных ради сообщения их читателю* [Валгина, 2003]. «В процессе понимания текста осуществляется компрессия его содержания, ведущая к укрупнению, объединению текстовых фрагментов в смысловые блоки на основе общих семантических доминант, которые затем (при восприятии) предстают в наборе ключевых слов» [Гальперин, 1981, 58], что приводит к восприятию его содержательно-концептуальной информации.

Обнаружение и интерпретация обучающимися субъективно-модальных смыслов предложенного для анализа текстового материала позволят (в качестве одной из составляющих комплексного анализа текста) достичь цель понимания содержательно-концептуальной информации художественного произведения в целом. Выявление субъективно-модальных смыслов текстового материала предполагает анализ основной мысли и авторского отношения к предмету речи.

В тексте Н. Корытника передаются впечатления о родном крае, его красоте, любящих свою землю людях... Этим определяется «настроение» текста и положительная оценка автором описываемого предмета речи – весеннего времени года.

Показательно, что в тексте нет прямой номинации описываемого края, однако есть целый ряд косвенных обозначений его: *Бендерская крепость, Днестр, Меренешты...* «Жители нашего края», как сказано автором, без труда узнают родные места – приднестровскую землю, а упоминание о Мэрцишоре, название «Лучафэрул» и фамилия Эминеску свяжут их с Молдавией...

Идейный замысел художественного текста, как известно, несут ключевые слова, которые, будучи введенными в контекст, обогащаются дополнительными семантическими «приращениями», нередко

далекими от их словарных определений. Для того, чтобы слово стало ключевым, оно должно реализовывать субъективно-модальное контекстуальное значение.

В сильную позицию текста – заглавие – вынесена ключевая лексема *весна*, употребленная с приложением *красна*. Выражение *весна-красна* приобретает концептуальную значимость. Такой заголовок выражает субъективно-модальный смысл – образность и положительную оценочность, которые создаются эпитетом *красна*. По сути, автор этим заголовком выражает основную мысль текста.

Отметим, что в самом тексте Н. Корытник ни разу не использует слово «весна». Оно вынесено лишь в заголовок. В тексте оно заменяется местоимениями (*она, ее*), описательным выражением (*в первый день марта*). Такой авторский прием также способствует субъективно-модальному наполнению всего текста.

Слово *весна* в культурном и языковом сознании носителей воспринимается через ряд ассоциаций (Караулов 1994). Показательно, что реакция-стимул «красна» превалирует, она зафиксирована в 85 словоупотреблениях Русского ассоциативного словаря. В перечне наиболее частотных реакций на слово-стимул «весна» приводятся (по убыванию): *любовь, цветы, прекрасная, праздник, светлая* и др. Наблюдения над словоупотреблением в анализируемом тексте позволяют расширить данное представление об ассоциативном комплексе концепта «весна» за счет реакции-стимула «мэртишор», которая, впрочем, может быть понятна в большей мере носителям молдавской культуры.

В «Словаре эпитетов» наименование (*весна*) *красная* приводится со словарной пометой «народно-поэтическое» [Горбачевич, Хабло, 1979]. Эта информация также отражает субъективно-модальный смысл, служа своеобразным проводником в мир традиций русского народа, отражая наши представления о его истории, верованиях, обычаях. Здесь уместно вспомнить пословицы о весне, например, отраженные в сборнике В.И. Даля «Пословицы русского народа». Весна ассоциируется с молодостью, пробуждением новой жизни, ср.: **весна** – 2. (перен.) Молодость, расцвет жизни [Ефремова, 2006]. В славянской мифологии весна также ассоциировалась с временем года, когда «на земле появляется первая зелень и новая жизнь» [Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, 1890-1907].

Анализ значения слова «весна» обнаруживает, что с данным словом в его основном значении связано устойчивое представление русского человека с положительным эмоционально-психологическим состоянием удовлетворенности бытия, светлым мироощущением и

гармонией в жизни. Автор как будто обращается к читателю, говоря: «Посмотрите, как все красиво вокруг! Радуйтесь жизни! Гордитесь, что вы живете на этой красивой земле, работаете рядом с такими же тружениками! Делайте нашу жизнь лучше!» И читатель испытывает удовлетворение от такой коммуникативной установки.

Какие же еще слова в тексте можно квалифицировать как ключевые? *Молодость, доброта, любовь, радость*. Думается, все эти «светлые» характеристики входят в понятие «праздник». И это слово присутствует в тексте, ср.: *Спешат как на праздник*. Употребленная лексема *праздник* реализует смысл «день радости и торжества по поводу чего-нибудь» (Ожегов, Шведова 1999). Однако можно увидеть и иной смысл в слове *праздник*, актуализированный в данном тексте комплексом субъективно-модальных смыслов, ср.: «5. а) *перен. разг.* Испытываемое от чего-л. наслаждение, приятное, радостное чувство; б) Источник такого наслаждения, такой радости [Ефремова, 2000].

Таким образом, налицо одновременная актуализация в тексте двух лексико-семантических вариантов полисемичного слова *праздник*.

Языковое представление формируемого у читателя положительного эмоционально-психологического состояния осуществляется рядом лексем, ср.: *самый дорогой подарок; любит; юных романтиков* и др. Используя их, автор добивается появления у читателя позитивных эмоциональных чувств.

Текст Н. Корытника насыщен разнообразными изобразительно-выразительными средствами, которые также включают в себе субъективно-модальные смыслы.

Это образное **сравнение** (*(весна) к нам лебедушкой плывет; острые сигары-лодки; молнией проносятся; десятки кораблей как челноки снуют*),

эпитеты (*удивительной сказкой; белый цветок; горячая кровь; седого и вечно молодого Днестра; (на) большую воду; река-труженица; краны-великаны; заповедные места*),

олицетворение (*зима рассердилась, уколола ... палец; река – живое существо; измерить температуру (реки), пощупать пульс, определить характер, режим реки; река... приглашает; (десятки кораблей снуют) неся на своих плечах; пыхтят, понутив голову, краны-великаны*),

метафора (*оживила подснежник; зеркало реки*),

гипербола (*громадина*),

анафора (*Спешат к судам, выстроившимся у фарватера, речники. Спешат как на праздник*).

Текст отражает культурно-национальную специфику описываемого материала. Для этого автор использует ряд ключевых номинаций: «Мэрцишор», Бендерская крепость, Днестр, «Лучафэрул», Эминеску, Меренешты.

Использование приведенных, знаковых для местных жителей, лексем в анализируемом тексте отражает устойчивые субъективно-модальные смыслы, сформированные в сознании жителей нашего края, – гордость за свою землю, память о ее истории, славном прошлом и деятельном настоящем. Автор употребляет слово с высокой стилистической окраской (*твердыня*); использует ряд однородных членов предложения в стилистической функции **градации** (*сотни, тысячи тонн гравия, песка, металла, леса, угля, зерна...*).

Писатель «расширяет» пространственные горизонты описываемого (ср.: *Поплывут, обязательно поплывут* «Чайки» и «Ракеты», *теплоход под названием «Лучафэрул»*; *Потянутся* горожане и гости на отдых в заповедные места Меренешт...). Повтор глагола *поплывут*, использование лексемы *гости* говорят об открытости и гостеприимности нашего края, отражают дружелюбие нашего народа.

Текст Н. Корытника «Весна-красна» одновременно и обучает русскому языку, и воспитывает нравственную личность, любящую свою Родину.

Представленные наблюдения могут быть отражены в системе заранее подготовленных учителем (преподавателем) вопросов и заданий. Например:

1. Определите основную мысль текста. Выпишите ключевые слова, которые помогают понять читателю замысел автора.

2. Используя словари русского языка (и другие энциклопедические издания), докажите целесообразность отбора автором именно этих ключевых слов для восприятия читателем субъективно-модального смысла текста.

3. Назовите языковые единицы лексического и грамматического уровней, с помощью которых в тексте реализуются субъективно-модальные компоненты.

4. Какие изобразительно-выразительные средства использует автор, чтобы выразить свое отношение к окружающему миру?

5. Найдите информацию об этнокультурно значимых единицах текста (*Мэрцишор, Лучафэрул*). Опишите их.

6. Подготовьте рефераты по топонимам, указанным в анализируемом тексте (*Днестр, Меренешты, Бендерская крепость*).

7. Напишите творческую работу (сочинение или небольшой рассказ) на тему, связанную с Вашей родной землей и ее тружениками, используя языковые единицы, актуализирующие субъективно-модальный смысл.

В заключение отметим, что подобного рода элемент работы в рамках комплексного анализа текста, а именно обучение восприятию субъективно-модальных смыслов текста, на наш взгляд, отвечает лингвометодической задаче обучения «русскому языку, выполняющему в образовательном процессе метапредметную функцию, на основе системы знаний о языке и методике его преподавания через призму аксиологических категорий педагогической деятельности и осознания языка как национально-культурного феномена» [Умарова, 2013; 193].

Эти постулаты лингвистики XXI века напрямую вытекают из лингвометодических идей Ф. И. Буслаева, писавшего о гармонической связи преподавания с воспитанием в обучении «отечественному языку» еще в XIX веке. Ф. И. Буслаев в своей работе 1844 г. «О преподавании отечественного языка» последовательно отстаивал мысль, что патриотическое и нравственное воспитание обучающихся формируется содержанием текстов, а язык является выражением нравственной жизни народа. Ученый писал: «... основательное изучение родного языка раскрывает всѣ нравственныя силы учащагося, даетъ ему истинно гуманическое образованіе» [Буслаев, 1844].

Мы развиваем эти педагогические идеи Ф.И. Буслаева и одним из возможных путей воспитания нравственной личности обучающихся видим воспитание посредством СЛОВА на занятиях по русскому языку.

И дѣйствительно, послѣ Закона Божьяго, нѣтъ ни одного гимназическаго предмета, въ которомъ бы такъ тѣсно и гармонически совокуплялось преподаваніе съ воспитаніемъ, какъ въ обученіи отечественному языку» [Буслаев, 1844].

Разработанный комплекс заданий и вопросов способствует формированию у обучающихся ряда компетенций, а также направлен на воспитание чувства любви к своей родине, уважения к ее труженикам, почитание традиций народа.

Вопросы и задания к разделу

- Прочитайте литературно-критические материалы раздела, выпишите неясные термины, распределите их по группам на общенаучные и частнонаучные (лингвистические и литературоведческие). Подберите определения к ним с помощью энциклопедических и специальных словарей.

- Сравните терминологические дефиниции с описанием или контекстным употреблением терминов в материалах.

- Укажите способы и средства выражения компонентов модальных смыслов разных уровней языковой системы в художественном тексте.

- Какова специфика лексического анализа в аспекте межъязыкового сопоставления? Подумайте, в чем заключается основная проблема сопоставления и лексического анализа элементов генеалогически неблизкородственных языков?

- Напишите эссе на тему «Дидактический потенциал классической и/или современной литературы».

- Охарактеризуйте специфику постмодернистской эстетики. Назовите известных вам представителей постмодернистской литературы.

- Что такое концепт в его лингвокультурологическом определении?

- Приведите примеры лексических единиц, концептуально значимых для представления в художественном тексте образа Приднестровья.

- Сформулируйте основные цели и задачи изучения региональных художественных текстов в вузе и школе.

Публикации авторов, использованные в качестве материалов пособия

• **Луговская Е.Г.** «Остранение языка» как поэтический стиль. Славянские чтения: научно-теоретический журнал / Славян. ун-т; ред.-изд. совет: Бабенко О.А., Жаравина Л.В. [et al.]; отв. ред. Сирота Е.В.; пер. на англ. яз.: Плешко А.И.; пер. на рум. яз.: Дубровский А.Д. – К.: Славян. ун-т, 2021. ISBN 978-9975-68-037-0 - ISSN 1857– 4580. (Вып. 18/24).– 2021.–224 р.– С. 86-102.

• **Луговская Е.Г.** *Revisited the study of virtual communication written texts // International Conference «Process Management and Scientific Developments» / Materials of the International Conference “Process Management and Scientific Developments” (Birmingham, United Kingdom, March 31, 2020) Scientific publishing house Infinity, 2020. DOI 10.34660/INF.2020.7.58910 pp. 80-87.*

• **Луговская Е.Г.** *Revisiting Human’s Place and Role in Humanitarian Anthropocentric Research of Language and Communication (Helena Lugowska) // 5th International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities - Philosophy of Being Human as the Core of Interdisciplinary Research (ICCESSH 2020): Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 1 September 2020. Pp.39-43. DOI <https://doi.org/10.2991/as-sehr.k.200901.009>.*

• **Луговская Е.Г.** Антропоцентризм Ф.М. Достоевского: современное прочтение русской классики // Славянские чтения: научно-теоретический журнал / Славян. ун-т; – К.: Славян. ун-т, (Вып. 12/18).– 2018.– 289с. С.41-49.

• **Луговская Е.Г.** Введение в мирологию художественного образа // Интегральная философия, № 11, 2021 г. 135 с. <https://allunity.ru/journals/J11.pdf> С.79-86.

• **Луговская Е.Г.** Вербально-семантический уровень личности со смещенным языковым сознанием // Вестник Приднестровского университета №1 (17) 2003 г. Тирасполь: РИО ПГУ, 2003 г., 200 с., С.24-27.

• **Луговская Е.Г.** Виды речевой деятельности Смердякова (по роману Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы») // Вестник Приднестровского университета. Серия: Гуманитарные науки. № 1(27), 2007. Тирасполь: Издательство Приднестровского университета, 2007 г. – 216 с., С.38-43.

• **Луговская Е.Г.** Виртуальная коммуникация как способ реализации парадоксальных интенций // Язык и речь в Интернете: личность, общество, коммуникация, культура: сборник статей II Международной научно-практической конференции. Москва: РУДН, 2018. Т. 2. С.52-61.

• **Луговская Е.Г.** Герменевтика транскультурной коммуникации: монография. М.: НИЦ МИСИ, 2021. 150 с.

• **Луговская Е.Г.** Зачин как важнейший компонент идиостиля Н.М.Рубцова. // Взаимодействие языков и формирование речевой культуры личности. Сборник статей. Тирасполь: РИО ПГУ, 2001 г., - 151с., С. 90-95

• **Луговская Е.Г.** К вопросу о влиянии билингвизма на формирование языковой компетентности в отношении родного (русского) языка в Приднестровье // Актуальные проблемы русского языка и методики его преподавания: Сборник статей XVI Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых с международным участием. РУДН, 22 апреля 2016 года. М.: Изд-во РУДН, 2016. с. 43-50.

• **Луговская Е.Г.** К вопросу об анализе языковой личности персонажа литературного произведения // XI научно-практическая конференция молодых ученых. Актуальные проблемы русского языка и методики его преподавания: РУДН, 17 апреля 2009 года. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 224 с., С. 131-137

• **Луговская Е.Г.** К вопросу об изучении литературы родного края и анализе художественного текста // Функциональная грамматика: теория и практика: сб. научных статей по итогам Всероссийской с международным участием научно-практической конференции, посвященной 70-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Л. Н. Оркиной / отв. ред. А.Д. Ахвандерова, О.А. Димитриева, З.Н. Якушкина. – Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун-т, 2021. – 664 с. С.498-504

• **Луговская Е.Г.** Коммуникация как субъект. // XVIII всероссийская научно-практическая конференция «Дни науки - 2018». 70 лет ФГУП «ПО «МАЯК»: Том 2. Материалы конференции. Озерск: ОТИ НИЯУ МИФИ, 2018. С.112-116.

• **Луговская Е.Г.** Комплексный лингвостилистический анализ стихотворения Н.М.Рубцова «На ночлеге» // «Актуальные проблемы современной филологии». Материалы международной конференции, посвященной 80-летию профессора В.Н.Мигирова. Бэлцъ: Бэлцкая университетская пресса, 2001 г., - 219 с., с.193-197

• **Луговская Е.Г.** Компоненты концептосферы языковой личности Смердякова и особенности её дискурсивной реализации в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Российский университет дружбы народов (РУДН). Москва, 2009.

• **Луговская Е.Г.** Лингвокультурологические варианты концепта «хлеб» в легенде о Великом Инквизиторе (по роману Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы») // «Покровские чтения» Книга 8. Статьи и материалы (избранное). Тирасполь, 2008 г, 157 с.

• **Луговская Е.Г.** Описание языковой личности как личности, воплощенной в тексте и дискурсе // *Мова. Культура. Комунікація: Матеріали III-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції (Чернігів, 15 травня 2009 Р.)*. – Чернігів: Віт-Сервіс. – 2009. – 160 с., С. 72-75.

• **Луговская Е.Г.** Особенности вербального дискурса Смердякова (по материалам гл.7 «Контроверза», ч.1, кн.3 «Сладострастники» романа Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы») // *Актуальные проблемы межкультурной коммуникации в новых политических условиях. Материалы международной научно-практической конференции*. Тирасполь: РИО ПГУ, 2002 г., 370 с., 59-61

• **Луговская Е.Г.** Особенности рефлексии в виртуальной коммуникации // *Актуальные проблемы русского языка и методики его преподавания: традиции и инновации: сборник статей XVIII Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых с международным участием*. Москва, РУДН, 17 апреля 2020 г. Москва: РУДН, 2020. 256 с. С. 136-142

• **Луговская Е.Г.** Пунктуационно-графическое оформление речи vs эффективность чат-коммуникации // *Язык и речь в Интернете: личность, общество, коммуникация, культура: сборник статей IV Международной научно-практической конференции*. Москва, РУДН, 29 апреля 2020 г.: в 2 т. / под общ. ред. А.В. Должиковой, В.В. Барабаша. Москва: РУДН, 2020. ISBN 978-5-209-10077-5 Т. 2. 374 с.: ил. (т. 2) С.120-126

• **Луговская Е.Г.** Славянская мифологическая традиция в «Сказке о Дожде» Беллы Ахмадулиной // *Славянские чтения: научно-теоретический журнал / Славян. ун-т; ред.-изд. совет: Бабенко О.А., Млечко Т.П. [et al.]; отв. ред. Горбачева И.А.; пер. с англ. яз.: Бучкова О.Н.; пер. на рум.яз.: Дубровский А.Д. К.: Славян. ун-т, 2016. (Вып. 8/14) 2016. 348 с.. (Tipogr. Asociației lucrătorilor instituțiilor de învățământ slavone din Republica Moldova). С. 83-97*

• **Луговская Е.Г.** Транскультурация и псевдомонолингвизм в аспекти этнической и территориальной идентичностей // *От билингвизма к транслингвизму: про и контра = From Bilingualism to Translingua: Pro and Contra: материалы III Международной научно-практической конференции под эгидой МАПРЯЛ*. Москва, 1-2 декабря 2017 г. Москва: РУДН. 2017. С. 227-236.

• **Луговская Е.Г.** Филологический анализ текста «Записок из подполья» Ф.М.Достоевского и музыкальная герменевтика текста // *Материалы Международной научно-практической конференции «Всемирная отзывчивость» Ф. М. Достоевского, приуроченной к 200-летию юбилею писателя, Тараклия, Тараклийски държавен университет „Григорий Цамблак“ (8 ноября 2021 г.) [В печати]*

• **Луговская Е.Г., Карапунарлы О.П.** Когнитивная метафора в современном политическом дискурсе Приднестровья // *От истоков к русистике XXI века, международная научно-практическая конференция* (2019; Тираспол). *От истоков к русистике XXI века: Материалы международной научно-практической конференции*, 28-29 ноября 2019 года / редкол.: Погорелая Е.А., Пузов Н.А., Луговская Е.Г. Тираспол: ПГУ, 2020. 260 с. С. 184-190, 244-246

• **Луговская Е.Г., Луговский О.И.** Функционально-стилистическая характеристика компьютерного сленга современной молодежи // *Материалы международной научно-практической конференции «Ключевые проблемы современной лингвистики и лингводидактики»*, 18-19 ноября 2021 г., Тирасполь, Приднестровский государственный университет им.Т.Г. Шевченко [В печати]

• **Луговская Е.Г., Макарова А.** Лингвокультурные особенности системы образов фэнтезийного цикла произведений А.Белянина «Тайный сыск царя Гороха» // *От истоков к русистике XXI века, международная научно-практическая конференция* (2019; Тираспол). *От истоков к русистике XXI века: Материалы международной научно-практической конференции*, 28-29 ноября 2019 года / редкол.: Погорелая Е.А., Пузов Н.А., **Луговская Е.Г.** Тираспол: ПГУ, 2020. 260 с. С. 90-97, 224-226

• **Луговская Е.Г., Харитоненко Д.В.** Языковые контакты и билингвизм - взгляд на проблему // *Актуальные проблемы общего и частного языкознания: Материалы Республиканской научно-практической конференции (с международным участием), посвящённой 250-летию со дня рождения В. фон Гумбольдта*, 14-15 ноября 2017 г. Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2018, С. 207-213.

• **Полежаева С.С.** «Означаемое» и «означающее» символа в художественном тексте / *Актуальные вопросы филологии, лингвистики и журналистики: Материалы научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава филологического факультета ПГУ им. Т.Г. Шевченко по итогам НИР 2017 года/ отв. редактор Н.В. Кривошапова. – Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2018. – 548 с. – 34,25 п.л. (электронное издание) ISBN 978-9975-925-53-2. С. 418- 424.*

• **Полежаева С.С.** «Сказ» в творчестве Н.С. Лескова и Л.А. Филатова: точки соприкосновения / *Славянские чтения №8(14) Кишинэу*, 2016. – 348 с. С. 188-202.

• **Полежаева С.С.** Использование кейс-метода на занятиях с магистрантами-филологами: из опыта работы / *Эволюция филологического образования в контексте требований ФГОС: Материалы Республиканской научно-практической конференции, филологический факультет, ПГУ им.*

Т.Г. Шевченко, 20 октября 2016 года / под общей редакцией Н.В. Кривошапковой. – Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2017. – 180 с. С 139-143.

• **Полежаева С.С.** Культура питания и ее отражение в русском художественном тексте / Поэтика художественного текста: Материалы Международной научной заочной конференции: В 2 т. / Под ред. Е.В. Борисовой, М.Н. Капрусовой. – Борисоглебск, 2008. – Т. 2: Русская филология: вчера и сегодня. – С. 33 – 41.

• **Полежаева С.С.** Межъязыковые особенности отражения эмотивной лексики в художественном тексте / Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми: Збірник матеріалів Республіканської науково-практичної конференції. – Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2018. – 160 с. – С. 95-101.

• **Полежаева С.С.** Метафоризация эмоций в языке: семантико-грамматический аспект / Актуальные проблемы общего и частного языкознания: Материалы Республиканской научно-практической конференции (с международным участием), посвящённой 250-летию со дня рождения В. фон Гумбольдта, 14-15 ноября 2017 г. / Под ред. Е.Г. Луговской. – Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2018. – 270 с. С. 86-92.

• **Полежаева С.С.** Наносемы в компонентном анализе слова поэтического дискурса / Культурно-языковое многообразие Приднестровья в зеркале этноязыковых процессов современности: Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 80-летию Института языка и литературы. – Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2010. С. 20 – 22.

• **Полежаева С.С.** Номинация мыслительной деятельности человека: взгляд писателя в художественном тексте / От истоков к русистике XXI века: Материалы международной научно-практической конференции, 28-29 ноября 2019 года / Редколлегия: Погорелая Е.А. [и др.]. – Тирасполь: ПГУ, 2020. – 260 с. С. 102 – 108.

• **Полежаева С.С.** Особенности глагольной репрезентации собственной эмоциональной сферы субъекта в русском языке. Возвратность. / Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (29): в 2-х ч. Ч. II. С. 146-149. (БАК)

• **Полежаева С.С.** Особенности представления синонимичных лексем «дорога» и «путь» в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / Сборник публикаций научного журнала "Chronos" по материалам X международной научно-практической конференции 2 часть: «Вопросы современной науки: проблемы, тенденции и перспективы» г. Москва: сборник со статьями (уровень стандарта, академический уровень). – М : Научный журнал "Chronos", 2017. – 96 с. С. 21-27.

• **Полежаева С.С.** Особенности реализации модального компонента смысла газетных заголовков-логоэпистем в приднестровской печати / Журналистика XXI века: опыт прошлого и вызовы будущего / Сборник научных трудов Международной научно-практической конференции. – Тирасполь, 2013. С. 275 – 281.

• **Полежаева С.С.** Реализация взглядов Ф.И. Буслаева на обучение русскому языку: опыт анализа модального смысла текста // Язык есть неистощимая сокровищница духовного бытия человеческого: Материалы Республиканской научно-методической конференции (с международным участием), посвященной 200-летию со дня рождения Ф.И. Буслаева, Тирасполь, 25 апреля 2018 года / под ред. Е.Г. Луговской – Тирасполь: Изд-во Придн. ун-та, 2018. – 128 с. – (электронное издание) С. 99 – 107.

• **Полежаева С.С.** Реализация языковой и контекстуальной семантики лексем «закоулок» и «глушь» в произведениях Н.В. Гоголя / VI международная научно-практическая конференция «Михаило-Архангельские чтения». Сборник материалов VI международной научно-практической конференции, 17 ноября 2011 г. – Рыбница, 2011 г. С. 163 – 166.

• **Полежаева С.С.** Реминисценции в приднестровской литературе: поликультурный вектор образования многонационального общества / Вестник Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова. 2018. № 26. С. 80-82.

• **Полежаева С.С.** Семантика возвратности в глагольной номинации эмоциональных переживаний субъекта в разноструктурных языках / Альманах современной науки и образования. Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии [Текст]. В 3 ч. Ч. 2: межвуз. сборник научных трудов; отв. ред. Е.В. Рябцева / при участии М.Н. Макеевой, А.А. Арестовой. – Тамбов: Изд-во «Грамота», 2007. С. 227-229.

• **Полежаева С.С.** Семантико-грамматические особенности эмоциональных глаголов, описывающих каузацию субъектом эмоционального переживания у себя самого и у другого лица / Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (29): в 2-х ч. Ч. I. С. 150 – 158 (ВАК)

• **Полежаева С.С.** Семантико-символический образ «малого» пространства в художественном тексте Вестник Приднестровского государственного университета / Приднестровский гос. ун-т. – Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2021 Сер.: Гуманитарные науки: № 1 (67), 2021. – 224 с. С. 18 – 26.

• **Полежаева С.С.** Символическая многоплановость понятий «смех» и «плач» в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» / Проблемы модернизации современного высшего образования: лингвистические аспекты ✎Текст✎:

материалы V Международной научно-методической конференции (24 мая 2019 г.). – Омск, ОАБИИ, 2019. – 371 с. С. 85-89.

• **Полежаева С.С.** Словообразовательные и формообразующие единицы в актуализации подтекстовых смыслов писем А.П. Чехова / *Творчество А.П. Чехова: природа, человек, общество: сборник материалов Международной научно-практической конференции. Таганрог, сентябрь 2017 г.* – Ростов н/Д: Foundation, 2018. – 224 с. С. 129 – 138.

• **Полежаева С.С.** Стилистическая роль библейской лексики в художественном тексте / *Покровские чтения: Сб. науч. докл. Книга 6.* – Бендеры: «Полиграфист», 2004. С. 74 – 76.

• **Полежаева С.С.** Текст как выражение культуры: лингвистические аспекты изучения / *Актуальные вопросы филологии, лингвистики и журналистики: Материалы научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава филологического факультета ПГУ им. Т.Г. Шевченко по итогам НИР 2018 года / Отв. редактор Н.В. Кривошапова.* – Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2019. – 366 с. – (электронное издание). С. 299-304.

• **Полежаева С.С.** Эмотивная лексика в текстообразующей функции «эмоционального» пространства художественного произведения / *Актуальные проблемы изучения языка, литературы и журналистики: достижения, перспективы, инновации: материалы Международной научно-практической конференции (Абакан, 18-19 ноября 2020 г.) / науч. ред. И.В. Печкарская, отв. ред. О.А. Вольф.* – Абакан: Издательство ФГБОУ ВО «Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова», 2020. – 176 с. С. 80-82.

• **Полежаева С.С.** Язык СМИ: Газетный номер как текст (опыт лингвостилистического анализа региональной газеты) / *Материалы международной интернет-конференции "Проблемы изучения и преподавания русского языка и литературы", май 2004. Аннотация статьи:* <http://conf2004.msfu.ru/language.shtml>

• **Полежаева С.С., Бочковская Н.В.** Структурно-семантическое представление цветовых номинаций в художественной картине мира И.А. Бунина / *VII международная научно-практическая конференция «Михаило-Архангельские чтения». Сборник материалов VII международной научно-практической конференции, 16 ноября 2012 г.* – Рыбница, 2012. С. 431-434.

• **Полежаева С.С., Затуливетер А.В.** Экзотическая лексика в повести Н.В. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» / *Актуальные вопросы филологии, лингвистики и журналистики: Материалы научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава по итогам научно-*

исследовательской и научно-методической работы в 2020 году / редакторы сборника: Е.Г. Луговская, М.В. Фокиша. Тираспол: ПГУ, 2021. 206 с. С. 63-68.

• **Полежаева С.С., Лека Е.И.** Антропонимическая лексика в сборнике Л.А. Литвиненко «Порыв» / Актуальные вопросы филологии, лингвистики и журналистики: Материалы научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава по итогам научно-исследовательской и научно-методической работы в 2020 году / редакторы сборника: Е.Г. Луговская, М.В. Фокиша. Тираспол: ПГУ, 2021. 206 с. С. 69-74.

• **Полежаева С.С., Лопата К.И.** «Сказочная» составляющая романа-фэнтези / Язык есть неистощимая сокровищница духовного бытия человеческого: Материалы Республиканской научно-методической конференции (с международным участием), посвященной 200-летию со дня рождения Ф.И. Буслаева, Тирасполь, 25 апреля 2018 года / под ред. Е.Г. Луговской – Тирасполь: Изд-во Придн. ун-та, 2018. – 128 с. (электронное издание) С. 119-126.

Использованная литература

1. Адамчук Т.В. Природа символа и художественный текст // Традиции и новаторство в гуманитарных исследованиях: Сб. науч. тр. посвящ. 50-летию ф-та иностр. яз. Мордов. гос. ун-та им. Н. П. Огарева / Редкол.: Ю. М. Трофимова (отв. ред.) и др. - Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. - С. 5-7
2. Аладьина, О.И. Функциональные свойства лексико-семантических групп глаголов чувства в их текстовой перспективе (на материале художественной и научной речи). Дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1988.
3. Алешка, Т.В. Творчество Б.Ахмадулиной в контексте традиций русской поэзии. Мн.- РИВШ БГУ. 2001. – 124 с.
4. Андреев, А.Н. Целостный анализ литературного произведения [Электронный ресурс]: Учебное пособие для студентов вузов — Электрон. текст. дан. (2,4 Мб). — Мн.: Научно-методический центр “Электронная книга БГУ”, 2003.
5. Арват, Н.Н. Ф.С. Арват о переводах произведений Н.В. Гоголя в Украине (Иван Франко как переводчик поэмы «Мертвые души») / Н.Н. Арват // Література та культура Полісся. – 2008. – Вип. 43. – С. 13-22 (режим доступа: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe)
6. Арнольд, И.В. Семантика, стилистика, интертекстуальность. – СПб: 2009. – 443 с.
7. Арутюнова, Н.Д. Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы. М.: Наука, 1976.
8. Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / Под ред. Кроо К., Сабо Т. и Хорвата Гезы Ш. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. 320 с. (Dostoevsky monographs / A series of the International Dostoevsky society; Вып. 2). Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал.
9. Бабенко, Л.Г. Оценочный фактор в формировании модального пространства текста // Оценки и ценности в современном научном познании: сб. науч. тр. Калининград, 2009. С. 133-142.
10. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. - М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.

11.Бабенко, Л.Г. Русская эмотивная лексика как функциональная система. Дисс. ... докт. филол. наук. Свердловск, 1990.

12.Барт, Р. Избранные работы // Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 425-426.

13.Барышников, П.Н. Метафорические основания компьютеризации в когнитивных науках и философии сознания // Философия науки и техники. Т. 23. № 2. 2018. С. 61-72. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metaforicheskie-osnovaniya-kompyutatsionalizma-v-kognitivnyh-naukah-i-filosofii-soznaniya>

14.Басалаева, Е.Г., Ружа, О.А., Шпильман, М.В. Русская орфография и пунктуация сквозь призму наивного сознания // Сибирский филологический журнал. 2016. №3. С.59-70 DOI 10.17223/18137083/56/6

15.Басалаева, Е.Г., Шпильман, М.В. Многоточие как объект языковой рефлексии в интернет-дискурсе // Сибирский филологический журнал. 2015. № 3. С. 248-255.

16.Баскакова, В.П. Лингвистические средства выражения региональной самоидентификации автора в тексте // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2012 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvisticheskie-sredstva-vyrazheniya-regionalnoy-samoidentifikatsii-avtora-v-tekste>

17.Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1929.

18.Бельская, А.А. «Музыкальный код» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2018. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-romana-i-s-turgeneva-dvoryanskoe-gnezdo>

19.Бочкова, О.С. Модальный аспект художественного текста на материале произведений В. Ходасевича). – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2008. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/modalnyy-aspekt-hudozhestvennogo-teksta>

20.Будаев, Э.В., Метафора в политической коммуникации / Э.В. Будаев, А.П. Чудинов. - Флинта, 2008. - 248 с.

21.Буслаев, Ф.И. О преподавании отечественного языка. Ч. 1-2. 1844. Режим доступа: <http://books.e-heritage.ru/book/10075847>

22.Валгина, Н.С. Теория текста. М.: Логос, 2003. – 280 с. Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text14/15.htm>

23. Вардзелашвили, Ж.А. Наносмыслы лексических структур / Русское слово в мировой культуре. Конгресс МАПРЯЛ. Сборник докладов. Том I. СПб., 2003, с. 226-232.

24.Вардзелашвили, Ж.А. Языковая репрезентация когнитивных моделей / Сопоставление как метод исследования и обучения

языкам. Международная конференция МАПРЯЛ. Сборник научных статей. Том I. Тб., 2005, с. 113-120.

25. Васильев, Д.В. Исповедь и покаяние в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Проблемы исторической поэтики. 2014. С. 265-273. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/isproved-i-pokayanie-v-romane-f-m-dostoevskogo-bratya-karamazovy>

26. Вежицкая, А. Язык. Культура. Познание. М., 1996.

27. Ветловская, В.Е. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН – СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2007. 638 с., илл.

28. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы. – М.: 1959/ URL: <http://books.e-heritage.ru/book/10077376>

29. Винтерле, И.Д. Миф как основа литературы фэнтези // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012 <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-kak-osnova-literatury-fentezi>

30. Водяха, А.А. Эмоциональная рамка высказывания. Дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1993.

31. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического анализа. М.: Наука, 1981. 140 с. URL: <http://lib4all.ru/base/B3571/B3571Part13-55.php>

32. Гальперин, И.Р. О термине сленг // Вопросы языкознания. №6. 1956.

33. Гин, М. Некрасов и Достоевский. Север, 1971, No 11, с. 119-120.

34. Гладкая, Н.В. Логоэпистемы в креолизованных текстах интернет-дискурса // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2017. Т. 21. № 2. С.424-437. DOI: 10.22363/2312-9182-2017-21 -2-424-437

35. Голикова, Т.А. Сущность регионального языка (этнопсихолингвистический аспект) // Наука, культура, образование. Горно-Алтайск. 2000. № 4/5. С. 117-120. URL: http://linguistics-online.narod.ru/index/golikova_t_a_sushhnost_regionalnogo_jazyka/0-814

36. Голошубина, О.К. Метаязыковая рефлексия в интернет-коммуникации (на примере речевого жанра «разговор в мессенджере») Наука о человеке: гуманитарные исследования. №3(25)2016. С.59-66. DOI 10.17238/issn1998-5320.2016.25.59

37. Голошубина, О.К. Разговор в мессенджере как специфический жанр интернет-коммуникации. Вестн. Ом. ун-та. 2015. № 1. С. 208-212.

38. Гончаров и время: коллективная монография / ред. Е.Г. НоГ65 викова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2014. – 176 с. – (Русская классика: Исследования и материалы; вып. 8): 176 с.; ил.

39. Гоулман, Д. Эмоциональный интеллект. М. 2009.

40. Григорьева, Г.В. Метод целостного анализа В. А. Цуккермана: традиция и её обновление в современной отечественной науке // Журнал Общества теории музыки: выпуск 2014/4А (8А).

41. Гулевич, Е.В. Музыкальность как фактор психологизма прозы И.С. Тургенева // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnost-kak-faktor-psihologizma-prozy-i-s-turgeneva>

42. Гусарова, А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики. – Автореф. дисс. ... канд филол. наук. – Петрозаводск, 2009. URL: <http://cheloveknauka.com/zhanr-fentezi-v-russkoy-literature-90-h-gg-dvadsatogo-veka-problemy-poetiki>

43. Гусарова, А.Д. Как создается мир фэнтези (к вопросу о требовании психологического правдоподобия в фантастике) // Ученые записки Петрозаводского государственного университета 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kak-sozdaetsya-mir-fentezi-k-voprosu-o-trebovanii-psihologicheskogo-pravdopodobiya-v-fantastike>

44. Дейнека, В.С. Роль метафоры в современном политическом дискурсе»

45. Дмитревская, И.В. Логика [Электронный ресурс]: учеб. пособие. Электрон. дан. Москва : ФЛИНТА, 2013. 384 с.

46. Доценко, В.И. Музыка в творческом мире И.С. Тургенева // URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzl_2011_4\(2\)_10.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzl_2011_4(2)_10.pdf)

47. Живолупова, Н.В. Любовь в художественной системе исповеди антигероя (от Достоевского к литературе XX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2008. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lyubov-v-hudozhestvennoy-sisteme-ispovedi-antigeroya-ot-dostoevskogo-k-literature-hh-veka>

48. Жовтис, А. От чего не свободен свободный стих? /А. Жовтис// Стихи нужны... - Алма-Ата: 1968. - с.35-36

49. Зализняк, А.А., Левонтина, И.Б., Шмелев, А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры, 2005. 544 с.

50. И.С. Тургенев: текст и контекст: Коллективная монография / Под ред. А.А. Карпова и Н.С. Мовниной. - СПб.: Скрипториум, 2018. – 580 с.

51. Карамалак, О.А., Пожидаева, Е.В. Об устном, письменном и диджитал-языке с позиции биоконгнитивизма в современном языкознании // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2019. Т. 38, № 1. С. 35-42. DOI: 10.18413/2075-4574-2019-38-1-35-42.

52. Карасев, Л.В. О символах Достоевского // Вопросы философии № 10. 1997.

53. Карасик, В.И. Дискурсивная персонология // Язык, коммуникация и социальная среда. Выпуск 7. Воронеж: ВГУ, 2007. С. 78-86

54. Карасик, В.И. Язык социального статуса: монография / Карасик В.И. – М., 2012.

55. Касаткина, Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / Отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. – М.: Водолей, 2019. – 336 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 4).

56. Кёстер-Тома, З. Стандарт, Субстандарт, Нонстандарт. Русистика. Берлин, 1993, № 2.

57. Ковтун, Е.Н. Элементы фольклорной волшебной сказки в славянской литературной сказке и сказочной фантастике URL: http://www.slavcenteur.ru/Proba/Kovtun/kovtun_folklskazka.pdf

58. Комиссарова, А.А. Семантические и функциональные особенности категории символа в поэзии И.Ф. Анненского (Лингвопоэтический аспект) – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - М. 2011. - 23 с. - http://annensky.lib.ru/notes/komissarova_autoref.pdf

59. Копылова, Т.Р. ...Выразить душа не знает стройных слов (о русском молчании в межкультурной коммуникации) // Международное сотрудничество: интеграция образовательных пространств. Материалы II Международной научно-практической конференции. 2011. Издательство: Удмуртский государственный университет (Ижевск).

60. Коханова, Л.А. Трансформация текста в СМИ: устно-письменный формат (из практики учебно-исследовательских проектов) / Л.А. Коханова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». 2016. Т. 13, № 1. - С. 22-27. DOI: 10.14529/1^160104

61. Красса, С.И., Волкогонова А.В. Языковой субстандарт: структурирование понятийного поля // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovoy-substandart-strukturirovanie-ponyatiynogo-polya>

62.Криницын, А.Б. Исповедь и самоанализ героя в романах Достоевского // Литературоведческий журнал. 2002. С.109-116. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispoved-i-samoanaliz-geroya-v-romanah-dostoevskogo>

63.Кругликов, В.А. Остранение [словарная статья]. Электронная библиотека ИФ РАН // Новая философская энциклопедия. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHde7f48ae66a6b4a2acdcd>

64.Кудашов, В.И. Нейрология и компьютерная метафора в исследовании религии // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. 2008. С. 358-369. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neyrologiya-i-kompyuternaya-metafora-v-issledovanii-religii>

65.Кулагин, Д.Л. Мифологемы в смысловом контексте культуры (на материале русских сказок и былин): диссертация ... кандидата Философских наук: 24.00.01 / Кулагин Дмитрий Леонидович, 2017.- 156 с. <http://www.dslib.net/teorja-kultury/mifologemy-v-smyslovom-kontekste-kultury.html>

66.Латипова, А.Л. Лингвистические особенности языка интернет-дискурса // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. С.159-164

67.Лейкина, М.М. Структура текстов судебных решений. Дисс. на соискание уч. степени канд. филолог. наук. - Орел, 2003, 189 с. <https://www.dissercat.com/content/struktura-tekstov-sudebnykh-reshenii>

68.Липатов, А.Т. Русский сленг и его соотнесённость с жаргоном и арго // Семантика и уровни её реализации: Сборник научных трудов Редкол.: А.Г. Лыков (Отв. ред.) и др.. Краснодар: КГУ, 1994. С. 71-79.

69.Литневская, Е.И. Письменные формы разговорной речи (К постановке проблемы). М.: МАКС Пресс, 2011. 304 с.

70.Лосева, М.А. Миры фэнтези: игровые сообщества в современном культурном пространстве: коллект. монография / М.А. Лосева, О.Д. Козлова; под ред. Е.Э. Суровой и С.А. Рассединой. СПб.: Петро-полис, 2009. С. 318-326. <http://ec-dejavu.ru/f-2/Fantasy-2.html>

71.Лотман, Ю.М. Пограничные феномены культуры. Перевод. Диалог. Семиосфера. Материалы Первых Лотмановских дней в Таллиннском университете (4 – 7 июня 2009 г.). – Изд-во ТЛУ, Таллинн, 2011.

72.Лотман, Ю.М. Пушкин. СПб., 1997.

73.Лутовинова О.В. Интернет как новая «устно-письменная» система коммуникации. // Известия Российского государственного

педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008
<https://cyberleninka.ru/article/n/internet-kak-novaya-ustno-pismennaya-sistema-kommunikatsii>

74.Мазель, Л. А. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967

75.Мазель, Л. В.А. Цуккерман и проблемы анализа музыки // В.А. Цуккерман — музыкант, учёный, человек. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., Композитор, 1994.

76.Майер, Г. Психология эмоционального мышления. М. 2008.

77.Макаровска, О. Клиповость мышления и формирование межкультурной компетенции // STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA, vol. XXXV: 2010, pp. 133-143. Adam Mickiewicz University Press, Poznań

78.Максименко, Е.В. Воздействие новых информационных технологий на современный язык: системно-языковая и культурно-речевая проблематика. // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Том. 9. № 3. Часть 1. С.151-156. DOI: 10.17748/2075-9908-2017-9-3/1-151- 156.

79.Мартынова, Ю.А. Метафора в современном политическом дискурсе // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Социология. Политология. 2008.

80.Масленникова, Е. Смех и юмор в русской народной сказке Ист.: <http://www.auditorium.ru/aud/v/index.php> // Конференция "История в XXI веке: историко-антропологический подход в преподавании и изучении истории человечества" https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/_Maslenn_Smeh.php

81.Маслова, В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Маслова. -М., Издательский центр «Академия», 2001. - 208 с.

82.Мелетинский, Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000, с. 24-31 URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky_otmifakliterature.pdf

83.Михайлова, А.А. О художественной условности (в искусстве и литературе)» 2-е изд. М:Мысль, 1970.

84.Млечко, Т.П. Русская языковая личность ближнего зарубежья. - Кишинёв: славянский университет Республики Молдова, 2013 (типогр. «Valinex»). - 437 с.

85.Мончаковская, О.С. Фэнтези как разновидность игровой литературы // Знание. Понимание. Умение. - 2007. - № 3. - С. 231-237

86.Морозова О.Е. Концептосфера молодежного сленга // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2015, № 2 (2). С. 478-482

- 87.Морохин, В.Н. Прозаические жанры русского фольклора. Хрестоматия: Учебное пособие для филол. специальностей. – 2-е изд., – М.: 1983. – 303 с.
- 88.Муратов, А.Б. Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы). - Ленинград: Издательство ЛГУ, 1985. - 119 с.
- 89.Нагорная, А.В. Грани и границы лингвокреативности: Языковые эксперименты Стивена Кинга. М.: ЛЕНАНД, 2019.
- 90.Немцев, М.Ю. О понятии «текст» в философской герменевтике (Г.-Г. Гадамер и П. Рикёр) «Философия, социология, политология» 28 февраля 2008 г. URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/309/image/309-36.pdf>
- 91.Никитина Л.Б., Голошубина О.К. Языковое воплощение речевого жанра «разговор в мессенджере»: типичные реализации Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. 3(16). С.72-76.
- 92.Николина, Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. Высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003.
- 93.Овчаренко, О. Русский свободный стих. - М.: 1984. - с.29.
- 94.Орехова, Б.Н. Субъективная модальность высказывания: форма, семантика, функции. - М. : Изд-во МГОУ, 2011. - 296 с.
- 95.Павлухина, О.В. Литература фэнтези в контексте современной культуры: предпосылки, особенности жанра, читательская аудитория // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2013.
- 96.Пашина, А.В. Концепт «человек» в сказах И.М. Ермакова // Автореферат дисс. на соискание степени канд.филол.наук. - Тюмень, 2006. 177 с.
- 97.Пильщиков, И. Семиотика фонетического перевода // Пограничные феномены культуры. Перевод. Диалог. Семиосфера. Материалы первых Лотмановских чтений в Таллинском университете (4-7 июня 2009 г.). Издательство ТЛУ. Таллин 2011. С. 54-93.
- 98.Подгорная, Е.А., Демиденко, К. . Лингвистические характеристики интернет-чатов как вида коммуникации // Концепт. 2014. №09 (сентябрь). URL: <http://e-koncept.ru/2014/14254.htm>
- 99.Поспелов, Г.Н., Николаев, П.А., Волков, И.Ф. Введение в литературоведение. – М.: 1988.
100. Примечания к повести Ф.М.Достоевского «Записки из подполья» из Собрания сочинений в 15-ти томах. Т.4. Л., «Наука», 1989 // Составители примечаний к тому А.В. Архипова, Н.Ф. Буданова, Е.И. Кийко.

101. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. - изд. 4-е. - М : Лабиринт, 2000. - 336 с.
102. Психология человека от рождения до смерти. СПб.: ПРАЙМ-ЕВРОЗНАК. Под общей редакцией А.А. Реана. 2002. – 656 с.
URL: https://www.phantastike.com/common_psychology/psihologiya_ot_rojdeniya_do_smerti/html/
103. Региональная (локальная) идентичность как форма сохранения культурно символического кода единства личности и этноса. Луговская Е.Г academia.edu. URL: https://www.academia.edu/s/7bc52ed9fa/тезисы_региональная-локальная-идентичность-как-форма-сохранения-культурно-символического-кода-единства-личности-и-этноса.
104. Резчикова, И.В. Типы лексико-семантической трансформации символа в поэтическом тексте // Филологические науки. — 2004. — № 1 — С. 58-66.
105. Руденко, М.Ю. Исследование аргю, жаргона и сленга: вопросы терминологии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-argozhargona-i-slenga-voprosy-terminologii>
106. Самойленко, Л.В. Электронные разговоры пользователей компьютерной сетью как новояз русской речи (на примере чата) // Вестник Астраханского государственного технического университета. 2014. 1(57). 2014. С.66-70.
107. Сараскина, Л. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990.
108. Сахарова, А.В. Формирование языковой личности: социально-философский аспект. Диссерт. канд. филос. наук. Иваново. 2017. 180 с.
109. Синельникова, Л.Н. Контрадикторные аномалии сквозь призму процесса вербализации // Электронный ресурс: <http://www.experts.in.ua/baza/analitic>
110. Синельникова, Л.Н. О научной легитимности понятия «дискурсивная личность» // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского Серия «Филология. Социальные коммуникации». Том 24 (63). 2011 г. №2. Часть 1. С. 454-463.
111. Сеница, А.С. Язык мысли в контексте компьютерной теории сознания // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2013. № 3 (29): в 2-х ч. Ч. I. - С. 152-154. URL: www.gramota.net/materials/3/2013/3-1/42.html

112. Скокова, Л. Тургенев о свободе личности и долге. Роман «Дворянское гнездо» // Литература №47/2002. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200204706>
113. Соболева, М.Е. Философская герменевтика: понятия и позиции. М.: Академический Проект, 2013. (Философские технологии).
114. Солганик, Г.Я. (Очерки модального синтаксиса: монография / Г.Я. Солганик. 2-е изд., стер. Москва: ФЛИНТА, 2016. 136 с.)
115. Степанов, Е. Новый русский верлибр: продолжение старых традиций // Дети Ра № 2 (64). 2010. URL: <https://reading-hall.ru/>
116. Телия, В. Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М, 1988. С. 173-203.
117. Толкачёва, В.С. Фэнтези: жанр или литературное направление? // Известия Волгоградского государственного педагогического уни-верситета. 2010. <https://cyberleninka.ru/article/n/fentezi-zhanr-ili-literaturnoe-napravlenie>
118. Травкин, С.В. Магическая реальность фэнтезийного мира: к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017 URL: <https://cyberleninka.ru/journal/n/vestnik-moskovskogo-gosudarstvennogo-lingvisticheskogo-universiteta-gumanitarnye-nauki?i=1048387>
119. Турко, У.И. — Метафоризация как способ осмысления действительности // Филология: научные исследования. – 2020. – № 4. – С. 40 - 47. DOI: 10.7256/2454-0749.2020.4.30606 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30606
120. Умарова, М.К. Педагогические принципы формирования профессиональной компетенции будущих учителей русского языка. - Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. 2013. С. 192 - 202. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-printsipy-formirovaniya-professionalnoy-kompetentsii-buduschih-uchiteley-russkogo-yazyka>
121. Хексельштейнер, Э. Опера «Раскольников» Братьев Генриха и Петера Зутермейстеров (1948) // Достоевский. Материалы и исследования Ответственные редакторы: И.Ф. Буданова, И.Д. Якубович. Санкт-Петербург. «Наука», 2005. С.248-266.
122. Холодковская, Е.В. Пунктуация как средство реализации просодии при общении в социальной сети facebook (на материале англоязычной версии) // Вестник Волгоградского государственного

университета. Серия 2: Языкознание. 2014. №5(24). С.102-106 DOI: <http://dx.doi.org/10.15688/volsu2.2014.5.13>

123. Чемодуров, К.В. Художественные исповеди в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого: философско-антропологическая интерпретация // Вестник Челябинского государственного университета. 2016. № 8 (390). Философские науки. Вып. 41. С. 52-56. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyye-ispovedi-v-tvorchestve-f-m-dostoevskogo-i-l-n-tolstogo-filosofsko-antropologicheskaya-interpretatsiya>

124. Чудинов, А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации. I (Глава 1-2). Екатеринбург, 2003. 248 с. URL: <http://www.philology.ru/linguistics2/chudinov-03a.htm>

125. Чудинов, А.П. Политическая лингвистика : учеб. пособие / А.П. Чудинов. М. : Флинта : Наука, 2006. 256 с. <https://discourseworld.ru/upload/iblock/efd/efd3c96f02282af9d3e9db0bfe6c68f6.pdf>

126. Чурилина, Л.Н. «Языковая личность» в художественном тексте: монография / Л.Н. Чурилина. 7-е изд., стер. Москва: ФЛИНТА, 2017. 239 с.

127. Шаховский, В.И. Меняющаяся картина мира в динамике языка и речи // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. 2015. № 1 (25). С. 7-20. DOI: <http://dx.doi.org/10.15688/jvolsu2.2015.1.1>.

128. Широкова, Е.Н. Тенденции оформления чужой речи в масс-медийном дискурсе // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2015. Том 14, выпуск 6: Журналистика. С.191-195.

129. Шкловский, В. О теории прозы. Издательство «Федерация» Москва-1929.

URL:https://monoskop.org/images/7/75/Shklovsky_Viktor_O_teorii_prozy_1929.pdf

130. Штедеке, К. О различных контекстах «Записок из подполья» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 76– 81.

131. Щукина О.В., Кривошапова Н.В., Луговская Е.Г. Фонетическая и грамматическая интерференция при обучении русскому и иностранному языкам билингвов в Приднестровье: Монография. - Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2018. 116 с.

132. Эйхенбаум, Б. Литература, Л.: 1927.

133. Эльбекьян, К.С., Пажитнева, Е.В., Маркарова, Е.В., Муравьева А.Б. Особенности клипового мышления современного студента //

Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2017. № 4-1. С. 289-292. URL: <https://applied-research.ru/ru/article/view?id=11384>

134. Юдина, В.И. Региональный текст в контексте художественной корреляции // Вестник Томского государственного университета // Культурология и искусствоведение. 2013. №3 (11).

135. Cotoc, Alexandra Language and identity in cyberspace: a multidisciplinary approach Presa Universitară Clujeană. 2017. 403p. ISBN 978-606-37-0112-2

136. Gunraj, Danielle N., April M. Drumm-Hewitt, Erica M. Dashow, Sri Siddhi N Upadhyay, and Celia M. Klin, Texting Insincerely: The Role of the Period in Text Messaging, Computers in Human Behavior, 2016 <<https://doi.org/10.1016/j.chb.2015.11.003>>

137. Meredith, Joanne, Chatting online: comparing spoken and online written interaction between friends. A Doctoral Thesis Submitted in partial fulfilment of the requirements for the award of Doctor of Philosophy at Loughborough University, February 2014 <https://dspace.lboro.ac.uk/dspace-jspui/bitstream/2134/14321/3/Thesis-2014-Meredith.pdf>.

138. Savas, Perihan, A Case Study of Contextual and Individual Factors That Shape Linguistic Variation in Synchronous Text-Based Computer-Mediated Communication, Journal of Pragmatics, 2011 <<https://doi.org/10.1016/j.pragma.2010.07.018>>

139. Vázquez-Cano, Esteban, Ana Isabel Holgueras González, and José Manuel Sáez-López, An Analysis of the Orthographic Errors Found in University Students Asynchronous Digital Writing, Journal of Computing in Higher Education, 2019 <<https://doi.org/10.1007/s12528-018-9189-x>>

140. Voitkevich S.G. On the problem of the nature of musical interpretations of F. M. Dostoyevsky's prose / S.G. Voitkevich // Russian Linguistic Bulletin. 2016. № 1 (5). С.6-7. URL: <https://rulb.org/ru/article/k-vo-prosu-o-prirode-muzykalnyx-prochtenij-prozy-f-m-dostoevskogo/>. doi:10.18454/RULB.5.17

141. Wortham, Stanton and Reyes, Angela. Discourse Analysis beyond the Speech Event. Routledge, 2015. 196 p.

Словари и справочники

1. Аверинцев, С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. - К.: Дух і Літера, 2001, С. 155-161.

2. Арапов, М.В. Сленг // Лингвистический энциклопедический словарь. [Электронный ресурс] URL: <http://tapemark.narod.ru/les/461a.html>
3. Багдасарян, В.Э. Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия. - М., 2005.
4. Большая советская энциклопедия. [БСЭ]. М.: Советская энциклопедия. 1969-1978.
5. Большой энциклопедический словарь. Языкознание. М.: Российская энциклопедия, 1988.
6. Введенская, Л.А. Словарь антонимов русского языка. Ростов: Изд-во Ростовского ун-та, 1971.
7. Горбачевич, К.С., Хабло, Е.П. Словарь эпитетов русского литературного языка. - Л., Наука, 1979. Режим доступа: <https://slovar.cc/rus/epitet/1470548.html>
8. Даль, В. И., издание 1863-66 гг., - Russ Portal Company Ltd., 2001.
9. Ефремова, Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка: В 3 т. — М.: АСТ, Астрель, Харвест, 2006. Режим доступа: <https://slovar.cc/rus/tolk/11859.html>
10. Ефремова, Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. — М.: Русский язык, 2000. URL: <http://xn---8sbauh0beb7ai9bh.xn--p1ai/%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%BA>
11. Караулов, Ю.Н. Русский ассоциативный словарь. — М., Ин-т русского языка, 1994. Режим доступа: <http://keywords.org.ru/437>
12. Квятковский, А. П. Верлибр // Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Сов. Энцикл., 1966. С.75-77. URL: <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-0751.htm>
13. Национальная психологическая энциклопедия [НПЭ] // Национальная энциклопедическая служба (НЭС). [Электронный ресурс] URL: <https://vocabulary.ru/termin/argo.html>
14. Ожегов, С. И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1996.
15. Ожегов, С.И., Шведова, Н.А. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999. — 944 с. URL: <http://xn---8sbauh0beb7ai9bh.xn--p1ai/%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%BA>
16. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2002.

17. Оксфордский толковый словарь по психологии / Под ред. А. Ребера. М.: Вече, АСТ, 2002.

18. Русский язык / Энциклопедия, 2 изд., перераб. и доп. – М., 1997. – 704 с.

19. Словарь русского языка. Под ред. Д.Н. Ушакова, издание 1935-40 гг., - Яндекс (электронная версия), 2007.

20. Солганик, Г.Я. Стилистический словарь публицистики: Около 6000 слов и выражений. – М.: Русские словари, 1999.

21. Соловьёв, Н.Ф. Сонатная форма // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890-1907

22. Тимофеева, Л.И., Венгров, Н.П. Краткий словарь литературоведческих терминов. - М.: 1963. - с. 137.

23. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – СПб. 1890—1907. Режим доступа: <https://slovar.cc/enc/brokhauz-efron2/1869756.html>

Учебное издание

**Луговская Елена Григорьевна
Полежаева Светлана Серафимовна**

ТЕКСТ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Учебно-методическое пособие

Издается в авторской редакции

ИЛ № 06150. Сер. АЮ от 21.02.02.

Подписано в печать 14.06.22.

Формат 70х108/16. Уч.-изд. л. 19,75. Усл. печ. л. 27,65.

Электронное издание. Заказ № 1198.

Опубликовано на образовательном портале ПГУ им. Т.Г. Шевченко – moodle.spsu.ru