

З.Р.Джураева, З.О.Салохидинова

ОСНОВЫ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Ташкент – 2014

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

З.Р. Джураева, З.О. Салохидинова

**ОСНОВЫ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО
АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению:

5120100 – Филология и обучение языкам (русский язык)

«TAFAKKUR BO‘STONI»

Ташкент – 2014



УДК: 811.512.133

80

Ж91

Рецензенты – кандидат филологических наук **Д.А.Абдуллаева**
кандидат филологических наук **З.И.Расулов**

Жураева З.Р.

Основы филологического анализа художественного текста:
учебное пособие / З.Р. Жураева, З.О. Салохидинова. - Ташкент :
Илм-Зиё, 2014. - 272 с.

ББК - 80

ISBN - 978-9943-16-179-5

Данное учебное пособие рассчитано на студентов русской филологии, обучающихся по направлению: 5120100 – Филология и обучение языкам (русский язык).

Воспитание интеллектуально развитого молодого поколения, подготовка квалифицированных кадров с высокой духовностью являются одним из приоритетных направлений проводимой нашим государством образовательной политики. Для реализации задач эффективной интеграции науки и образования, определенных в Национальной программе по подготовке кадров, существует настоятельная потребность в учебной литературе нового поколения.

«Филологический анализ художественного текста» является одной из дисциплин специального цикла, которые обеспечивают профессиональную подготовку высококвалифицированных филологов-русистов на уровне развитых демократических государств.

УДК: 811.512.133

ББК - 80

ISBN - 978-9943-16-179-5



© ООО «Tafakkur Boʻstoni», 2014.

© Жураева З.Р. и др., 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Модуль 1. Экспрессивно-эстетические ресурсы	
уровней текста	8
Тема 1. Художественный текст как объект филологического анализа	8
Тема 2. Фонетический уровень	21
Тема 3. Лексико-семантический уровень	56
Тема 4. Словообразовательный уровень	96
Модуль 2. Стилистические ресурсы грамматических	
уровней	111
Тема 5. Морфологический уровень	111
Тема 6. Синтаксический уровень	135
Тема 7. Графико-орфографический уровень	151
Модуль 3. Семантический аспект художественного	
текста	169
Тема 8. Концептуальное пространство текста.....	169
Тема 9. Пространственно-временная организация текста.....	181
Модуль 4. Межтекстовые связи художественного	
дискурса.....	195
Тема 10. Интертекстуальность.....	195
Тема 11. Прецедентность.....	208
Тема 12. Интертекстуальные элементы текста.....	221
Ключи к тестам.....	236
Список использованной и рекомендуемой литературы.....	237
Глоссарий.....	244

Введение

Данное учебное пособие рассчитано на студентов русской филологии, обучающихся по направлению: 5120100 – Филология и обучение языкам (русский язык).

Воспитание интеллектуально развитого молодого поколения, подготовка квалифицированных кадров с высокой духовностью являются одним из приоритетных направлений проводимой нашим государством образовательной политики. Для реализации задач эффективной интеграции науки и образования, определенных в Национальной программе по подготовке кадров, существует настоятельная потребность в учебной литературе нового поколения.

«Филологический анализ художественного текста» является одной из дисциплин специального цикла, которые обеспечивают профессиональную подготовку высококвалифицированных филологов-русистов на уровне развитых демократических государств.

Методологической базой учебного пособия послужили произведения Президента Республики Узбекистан И.А. Каримова, постановления парламента и правительства Республики Узбекистан, посвященные коренной реформе образования, Закон «Об образовании» Республики Узбекистан, Национальная программа по подготовке кадров, труды выдающихся мыслителей о приоритете духовно-нравственных, профессионально значимых ценностей.

Актуальность настоящего пособия обусловлена тем, что на современном этапе развития высшего образования в Республике Узбекистан существенно возрастает значение курсов интеграционного характера, обеспечивающих преодоление обособленности лингвистических и литературоведческих предметных циклов. В число такого рода интеграционных курсов гуманитарного образования входит дисциплина «Филологический анализ художественного текста».

Данный предмет играет важную роль в подготовке учителя-словесника. Он обеспечивает практические навыки бакалавров, способствующие осуществлению деятельности в качестве учителя русского языка и литературы общеобразовательной школы, а также подразумевает формирование основных теоретических знаний для продолжения обучения в магистратуре.

Цель дисциплины заключается в освоении студентами третьего курса бакалавриата теоретических принципов герменевтики и овладении практическими навыками филологического анализа языкового материала.

Основная задача предмета заключается в том, чтобы привить будущим филологам навыки анализа экспрессивно-стилистических ресурсов различных уровней художественного дискурса, дать необходимые знания о важнейших языковых особенностях текста, научить будущего словесника концептуальной и пространственно-временной организации художественного произведения.

Последние открытия в области изучения языка произведения дали толчок возникновению новой науки – филологическому анализу текста.

Долгое время художественные произведения анализировались лишь с точки зрения литературоведения, которое традиционно занималось их идейно-тематическим содержанием, жанровыми и композиционными особенностями. Лингвистические параметры текста незаслуженно оказывались в тени. Со второй половины XX века многие исследователи стали говорить о том, что текст одной стороной повернут к литературоведению, а другой – к языкознанию.

Филологический анализ художественного текста предполагает взаимодействие литературоведческого и лингвистического подходов к нему. Студент-филолог должен научиться рассматривать художественное произведение как единый, динамически развивающийся и вместе с тем внутренне завершённый мир, последовательно использовать при его интерпретации наряду с литературоведческими приемами и лингвистические методы исследования текста. Лингвистический анализ помогает выявить дополнительные «приращения смысла», которые развиваются у слов и грамматических форм в тексте, показать развертывание и соотношение концептуально значимых семантических полей, определить семантику ключевых текстовых единиц и «игру» значений.

В структурном отношении учебное пособие состоит из четырёх модулей. В первом модуле освещаются экспрессивно-эстетические ресурсы фонетического и лексико-семантического уровней художественного текста. Словообразовательный уровень представлен как

богатая система корневых и аффиксальных морфем, играющая важную роль в репрезентации идиостиля писателя.

Во втором модуле основное внимание уделяется стилистическому потенциалу морфологического и синтаксического уровней русского языка. Модуль также содержит обширный материал, демонстрирующий неисчерпаемые возможности графико-орфографического уровня в раскрытии авторской интенции.

В третьем модуле сделана попытка изложить теоретические основы концептуального анализа литературного произведения, описать базисные понятия и категории когнитивной лингвистики. В связи с пристальным вниманием в XXI веке проблеме создания и реализации в художественном тексте моделей пространственно-временных отношений, в данный модуль включена тема, освещающая хронотоп и подходы к нему в современной научной парадигме.

В четвертом модуле раскрываются особенности межтекстового взаимодействия литературных дискурсов посредством изучения языковых средств выражения категорий интертекстуальности и прецедентности. На большом количестве иллюстративного материала показано, что художественный текст как часть культуры всегда связан с другими текстами, которые преобразуются или частично используются в нем для выражения авторских смыслов.

В целом изложение материала в данном учебном пособии представляет собой единую систему последовательного и поэтапного овладения как теоретическими знаниями по предмету, так и практическими навыками и умениями филологического анализа художественного текста.

Каждая тема учебного модуля завершается системой вопросов и тестовыми заданиями, которые помогут выявить уровень усвоения студентами излагаемого теоретического материала. Пособие заканчивается списком использованной и рекомендуемой литературы. В конце книги представлен глоссарий филологических терминов.

МОДУЛЬ 1. ЭКСПРЕССИВНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ УРОВНЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Тема 1. Художественный текст как объект филологического анализа

План:

1. Понятие о тексте
2. Общие признаки и свойства текста
3. Понятие дискурса в современной научной парадигме
4. Основные аспекты изучения текста

Понятие о тексте

Во второй половине XX века на стыке смежных наук: поэтики, риторики, стилистики, герменевтики, семиотики, психолингвистики сформировалась особая филологическая дисциплина – лингвистика текста. Появление новой науки вызвано тем, что текст стал рассматриваться не только как среда, в котором функционируют различные языковые единицы, но и как особая речевая единица.

Текст – сложный объект исследования. Из-за многоплановости и многоуровневости его организации в лингвистике текста до сих пор нет общепринятого определения текста.

Одни ученые признают текст только в письменной речи, другие находят возможным и существование устных текстов, но только в монологической речи. Есть исследователи, которые признают существование текста и в диалогической речи, понимая под ним реализацию любого речевого замысла.

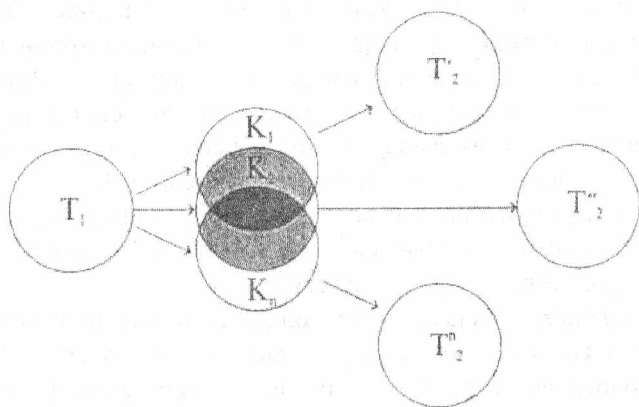
Так, по мнению М. Бахтина, текст как знаковый комплекс относится к высказываниям и имеет те же признаки, что и высказывание. Именно эта точка зрения учёного принята в лингвистике и психолингвистике, а текст рассматривается как тематически связное, единое в смысловом отношении и целостное в отношении замысла речевое произведение.

Но текст в понимании Бахтина имеет сложную структуру, которая включает два субъекта: автора и адресата. Как отмечает Бахтин,

подлинная сущность текста всегда разыгрывается на рубеже двух сознаний, двух субъектов... второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя нейтрализовать [15].

Расширение понятия текста объясняется философскими взглядами Бахтина на процесс общения, его пониманием роли диалога в процессе человеческой коммуникации.

Ю.М.Лотман предлагает рассматривать и исследовать не текст вообще, а определенный текст (семиотически насыщенный). Такой текст будет выполнять две функции: это адекватная передача значений и порождение новых смыслов. Поиск сущностных признаков текста в лингвистике не остановился на выделении факторов говорящего и воспринимающего субъектов. Ю. М. Лотман развил эту мысль и выделил в тексте черты интеллектуальной личности, т. е. наделил текст чертами человека, нашел возможность отождествить эти два разнородных явления — текст и человека.



Ю. М. Лотман определял текст как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как трансформационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности [63].

Такое увеличение объема понятия «текст» расширяет предметную сферу лингвистики и позволяет выделить новую единицу языкового анализа — *дискурс*. Дискурсом можно назвать уже то, что Бахтин и Лотман именовали текстом, потому что при выделении и описании этого явления учитывался широкий социальный контекст, а для пра-

вильной интерпретации смысла речевого сообщения, по-мнению обоих исследователей, необходимо привлекать обширную социальную информацию.

Таким образом, текст – определенным образом построенная, организованная речь, или совокупность высказываний, объединенных по формальному и содержательному признаку.

Общие признаки и свойства текста

Все языковые элементы художественного текста находятся во взаимосвязи друг с другом и зависят от того содержания, выражению которого они служат. Поэтому они, естественно, должны изучаться как элементы сложного целого [103].

Свойства и категории текста изучаются сравнительно недавно. Одни и те же явления нередко обозначаются разными терминами (целостность – интеграция – интегративность; модальность – авторизация – тональность – текстовая экспрессивность). И.Р.Гальперин связывал признаки текста с грамматическими категориями, к ним лингвист относил *интеграцию, когезию, автосемантию, модальность, проспекцию, ретроспекцию, континуум* [24].

1. Большинство исследователей в качестве основного свойства текста называют **целостность**. Текст – это единое смысловое целое. Целостность текста проявляется в том, что его свойства нельзя свести к сумме единиц, составляющих текст. С другой стороны, целостность можно трактовать как свойство, которое определяет читательское восприятие текста в качестве завершающего сообщения, выражающего единый смысл. И.Р.Гальперин предложил называть эту категорию текста термином «интеграция».

2. **Связность** – один из важнейших признаков текста, определяющих его целостность. Различают два вида связности текста. Первый – глобальная связность (когерентность). Она достигается при помощи таких единиц, как заголовок, цитаты, текст в тексте, стиль, форма речи и др. Второй вид – локальная связность (когезия). Её средствами являются единицы разных уровней текста: звук, морфема, слово, словосочетание, предложение.

3. **Членимость** – категория текста, «обратная» целостности. Это способность текста члениться на более мелкие единицы: предложения, сверхфразовые единства, фрагменты, абзацы, строфы и т.п.

4. **Автосемантия отрезков текста** – свойство текста, обусловленное его членимостью. Выделяемые в тексте единицы обладают относительной самостоятельностью. Многие из них сохраняют свой смысл и вне текста. Автосемантией обладают цитата, лирическое отступление, описания и др.

5. **Диалогичность** – категория текста, выделенная М.М.Бахтиным. Это свойство может быть внутренним и внешним. Внутренняя диалогичность проявляется в тексте в виде диалога, но может отражаться и в монологах произведения. Внешняя диалогичность отражает взаимодействие разных текстов.

6. **Напряжённость текста** – свойство, выделенное В.Г. Адмони: «Художественный текст должен заинтересовать читателя уже с самых первых строк и усиливать интерес – то в большей, то в меньшей мере» [1].

7. **Тематическая определённость** – категория текста, связанная с выражением конкретной темы при помощи лексических и фразеологических средств, внутритекстовых цепочек, парадигм.

8. **Тематическая недостаточность** – результат межтекстовых отношений, формирующих смысл художественного произведения путём ссылки на другие тексты.

Понятие «дискурс» в современной научной парадигме

В последнее время широкую популярность приобрёл термин «дискурс». По мнению многих лингвистов, это понятие расплывчато, так как не существует чёткого и общепринятого определения дискурса, охватывающего все случаи его употребления.



Понятие дискурс модифицирует традиционные представления о речи, тексте, диалоге, стиле и даже языке. Наиболее отчётливо в лингвистике выделяются три класса употребления термина «дискурс».

К первому классу относятся собственно лингвистические употребления этого термина. Первым его использовал американский лингвист З.Харрис в статье «Дискурс – анализ». Дискурс мыслится как речь, вписанная в коммуникативную ситуацию. Как писала Н.Д.Арутюнова «дискурс – это речь, погруженная в жизнь» [5]. Первый класс понимания термина характерен для англоязычной лингвистики.

Второй класс употребления термина «дискурс» восходит к французским структуралистам и постструктуралистам. Дискурс понимается как индивидуальный язык, характеризующий стиль писателя. Дискурс в данном случае – стилистическая специфика плюс стоящая за ней идеология.

Третье употребление термина «дискурс» связано с именем немецкого социолога Ю.Хабермаса. Он может считаться видовым по отношению к предыдущему пониманию, но имеет свою специфику. Дискурс – это особый идеальный вид коммуникации, который осуществляется в ситуации, свободной от традиций, авторитетов. Цель дискурса – критическое обсуждение и обоснование взглядов и действий участников коммуникации.

Все три точки зрения взаимодействуют между собой, дополняя одна другую. Разница между дискурсом и текстом заключается, по мнению Т.А. ван Дейка, в том, что «дискурс – это актуально произнесённый текст, а текст – это абстрактная грамматическая структура произнесённого. Итак, дискурс – это понятие, касающееся речи, речевого действия, тогда как текст – это понятие, касающееся системы языка.

Близко к понятию дискурса и понятие «диалог». Дискурс предполагает наличие двух фундаментальных ролей – говорящего (автора) и адресата. При этом роли говорящего и адресата могут поочерёдно перераспределяться между участниками дискурса.

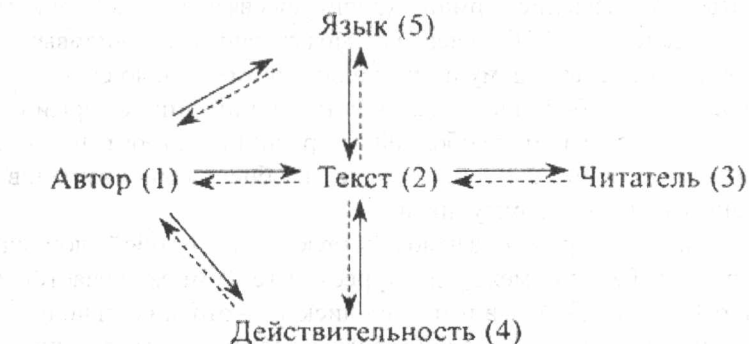
Термин «дискурс», как он понимается в современной лингвистике, близок по смыслу к понятию «текст». Однако дискурс имеет динамический, разворачивающийся во времени характер языкового общения. Текст же мыслится как статический объект, результат языковой деятельности.

По мнению Е.С.Кубряковой, с когнитивной и языковой точек зрения понятия «дискурс» и «текст» связаны причинно-следственной связью, так как текст создаётся в дискурсе и является его детищем.

Основные аспекты изучения текста

Текст создаётся ради того, чтобы воплотить творческий замысел автора, передать его знания и представления о человеке и окружающем мире. В структуру текстовой деятельности в качестве её составляющих входят, кроме текста, автор (адресант текста), читатель (адресат), отображаемая действительность и языковая система, из которой автор выбирает необходимые для реализации своей идеи языковые средства.

По Л.Г.Бабенко и Ю.В.Казарину [12], структура текстовой деятельности схематически выглядит следующим образом:



Значение направленности стрелок в схеме:

1. Автор создаёт текст, обращённый к читателю (стрелки 1→2→3).
2. Автор отображает (сознательно или подсознательно) факты, события, переживания и т.д. из мира действительности, знания о которых выражаются в тексте, репрезентируя индивидуально-авторскую картину мира (1→4→2).
3. Автор обращается к ресурсам языковой системы и отбирает из них языковые средства различных уровней, которые наиболее точно отвечают его замыслам (1→5→2).
4. Читатель, испытывая воздействие текста, стремится понять его и осознать творческий замысел автора (3→2→1).

5. Читатель стремится представить себе в полной мере авторскую картину мира (3 ---> 2 ---> 4 ---> 1).

6. Сам процесс интерпретации текста читателем связан с осознанным или неосознанным осмыслением и внешней (словесной) стороны текста – лексической, грамматической и стилистической (3 ---> 2 ---> 5 ---> 1).

Существует три уровня прочтения текста, позволяющих сформировать читательское мнение с учетом ценностных ориентиров, личных знаний и опыта адресата:

1) **вербально-семантический уровень** прочтения предполагает понимание основного смысла слов, входящих в текст, и ориентирован на содержательную информацию в тексте;

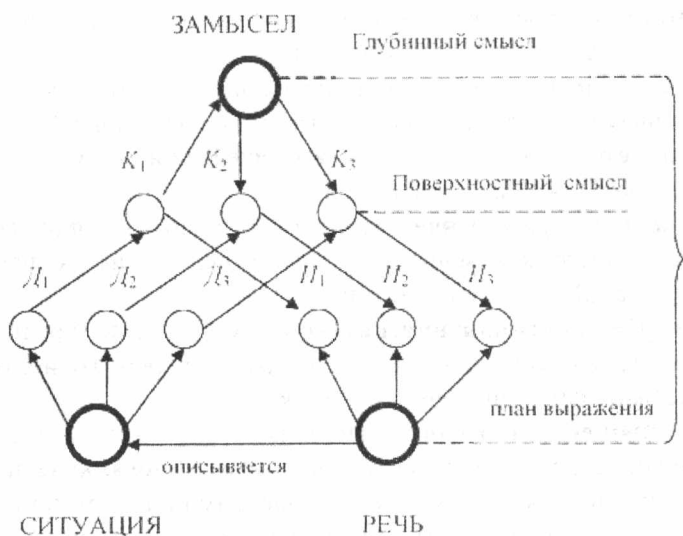
2) **обращение к глубинным связям** слов в тексте образует второй уровень прочтения. Он предполагает также выявление индивидуально-авторских связей между явлениями и предметами.

На этом же уровне читатель может установить связь данного текста с другими текстами, выявить непрокомментированные цитаты и установить их роль в тексте. Данный уровень прочтения ориентирован на подтекстовую информацию в художественном тексте. Поэтому важно обращение к тропам и стилистическим фигурам, индивидуализирующим авторский текст;

3) **глубинный уровень** составляет третий уровень прочтения текста. На этом уровне происходит глубинное понимание дискурса и выход на авторский замысел, т.е. апелляция к концептуальной информации текста.

Филологический анализ – синтез литературоведческого, стилистического и лингвистического анализов художественного текста, но доминирующим при этом остается лингвистический, так как первоэлементом литературы выступает язык.

Одной из целей филологического анализа является выявление зависимости отбора языковых средств от прогнозируемого автором эффекта речевого воздействия. При этом функцию воздействия на слушателя, которую выполняет текст, называют прагматической функцией [55]. Воздействие на слушателя осуществляется с помощью языковых средств, побуждающих адресата к тому или иному действию или поведению.



По Н.А.Купиной, компоненты прагматической функции:

1) **побудительная функция** — предназначенность языковых средств для передачи волеизъявления субъекта речи;

2) **эмоциональная функция** — предназначенность языковых средств для выражения чувств;

3) **эмоционально-оценочная функция** — предназначенность языковых средств для передачи эмоциональных оценок с целью воздействия на оценочные установки говорящего;

4) **экспрессивная функция** — предназначенность языковых средств для воздействия на психику и поведение адресата посредством их изобразительных качеств;

5) **эстетическая функция** — предназначенность языковых средств для удовлетворения потребностей эстетического мышления и воздействия на эстетические установки адресата;

6) **контактная функция** — предназначенность языковых средств для установления и поддержания социально-массового и индивидуального контакта.

В основе лингвистического анализа лежат четыре основных принципа, позволяющих анализировать текст максимально адекватно авторскому замыслу:

принцип уровневого подхода предполагает рассмотрение текста как системы, в которой связаны все элементы. Логика построения системы отражает не только законы языка, но и специфику мышления личности, создавшей текст. Поэтому значимость уровней текста может быть различной при сохранении приоритетов лексического уровня; фонетический, лексический, фразеологический, морфологический и синтаксический уровни текста ориентированы на выполнение индивидуально-авторской задачи. И выявление значимых элементов названных уровней позволит приблизиться к авторской идее;

принцип единства формы и содержания предполагает рассмотрение художественного текста как целостного явления, а выбор формы для максимально точной передачи содержания предполагает необходимым условием существования текста;

принцип координации общего и отдельного позволяет рассматривать художественный текст как звено в цепи других произведений одного направления (например, символизма) и, вместе с тем, отличать одного автора от другого по индивидуальной манере построения текста;

принцип историзма позволяет рассматривать произведение в рамках исторической эпохи его написания, т.е. учитывать все языковые изменения, произошедшие в языке с момента создания текста, и комментировать языковые явления в диахронии.

В процессе работы над художественными текстами используются различные *методы и приемы*.

Метод лингвистического комментирования условно делится на текстовое комментирование и фактологическое. *Текстовое комментирование* предполагает обращение к тексту как таковому, т.е. рассмотрение непонятных слов и сочетаний слов в тексте (например, архаизмов и историзмов). *Фактологическое комментирование* предполагает обращение к событиям, стоящим за текстом, т.е. к событийной основе текста, к отношениям между людьми и событиями, отраженными в тексте (например, отношения между упомянутыми в романе «Евгений Онегин» лицами и их роль в жизни автора текста). Как правило, в процессе работы над текстом производится комплексное комментирование, т.е. учитываются и события, стоящие за текстом, и объясняются непонятные компоненты текста.

Сравнительно-сопоставительный метод предполагает сравнение двух и более текстов. Требования к сравниваемым текстам должны быть следующими: тексты должны быть небольшими по объему, принадлежать к одному литературному направлению и иметь очевидные параметры для сравнения (например, «Пророк» А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и Н.А. Некрасова). Для сравнения можно выбирать оригинал и перевод текста, несколько переводов одного текста, несколько произведений на одну тему, одно языковое явление в разных текстах (например, Россия в текстах А. Блока и С. Есенина), одно языковое явление в текстах одного автора (например, Русь и Россия в текстах С. Есенина). Можно сравнивать несколько исследований, посвященных одному тексту, несколько текстов с одним названием и т.п.

С целью демонстрации специфики художественного текста и научного можно сравнивать фрагменты научного текста (например, статьи из «Энциклопедического словаря») и художественного, а для демонстрации специфики поэтического текста можно сравнить прозаический и поэтический тексты.

Для исследования авторской работы над текстом можно сравнить разные редакции одного текста, например, фрагменты романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: 1. Свеча, при которой она читала *книгу*, исполненную тревог, счастья, горя ... 2. Свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла *книгу*...

Варианты названия романа М.Булгакова	
Окончательный вариант	Предварительные варианты
«Мастер и Маргарита»	«Копыто консультанта», «Он появился», «Шляпа с пером», «Пришествие», «Князь тьмы»

Данный метод работы позволяет проследить за авторской логикой развития идеи произведения, а также увидеть процесс поиска точного слова, точной формы для выражения авторского содержания.

Семантико-стилистический метод позволяет рассматривать тончайшие смысловые нюансы лексических компонентов текста. Как сопутствующий метод используется метод дефиниционного анализа (анализ словарной статьи) и метод компонентного анализа. Для исследований подобного типа необходимо обращаться к разным

редакциям текста, а также использовать метод синонимической замены компонентов текста с целью выявления роли конкретной лексической единицы в тексте.

Обращение к интегральной концепции значения позволяет выявить тончайшие оттенки смысла слова, а также определить наличие индивидуальных смысловых компонентов в употребляемом слове, что в свою очередь способствует выходу на индивидуально-авторскую картину мира или концептуальную картину мира.

Метод лингвистического эксперимента предполагает анализ текстов ассоциативного типа, т.е. таких текстов, в которых нет тропов и стилистических фигур, а есть так называемые «чистые» смыслы. Прямое прочтение таких текстов не даст нам исчерпывающей информации об авторе и способе его восприятия действительности, поэтому применяют метод ассоциативного эксперимента (как разновидность лингвистического).

При использовании этого метода из анализируемого текста выбирают семантически значимые слова (слова, на которые падает логическое и смысловое ударение, которые повторяются в тексте несколько раз, являясь ключевыми) и даются слова-реакции на слова-стимулы (выбранные из текста). Виртуальные ряды слов имеют общие точки пересечения, что позволяет выявить доминантные смыслы текста на уровне ассоциативности.

Количественно-статистический метод является вспомогательным и основывается на подсчете определенных явлений в тексте. Например, подсчет слов разных частей речи в тексте позволяет определить его тип (повествование, описание, рассуждение), а также ориентирует читателя на тип авторского восприятия (предикативное, субстантивное, адъективное и т. д.). Подсчет повторяющихся слов в тексте позволяет говорить о семантически значимых для автора текста явлениях, преобладание определенного типа конструкций отражает логику авторского мышления и т.д.

Таким образом, художественный текст рассматривается как эстетический феномен, обладающий цельностью и образностью, и как частная динамическая система языковых средств.



Ключевые слова:



Текст, дискурс, диалог, фактологическое комментирование, филологический анализ, авторское мышление, текстовое комментирование, эстетическая функция, индивидуальная манера, замысел, синонимическая замена, стилистический эксперимент, авторское восприятие, доминантный смысл

Вопросы для самопроверки:



1. Перечислите компоненты прагматической функции.
2. Почему до сих пор нет общепринятого определения текста?
3. В чём разница между терминами «текст» и «дискурс»?
4. Охарактеризуйте уровни прочтения текста.
5. Какие существуют методы филологического анализа текста?

Тесты:



1. Дискурс – речь, погруженная в ...
А) жизнь
Б) культуру
В) литературу
Г) историю
2. Кто считал, что текст обладает чертами интеллектуальной личности?
А) Н.Купина
Б) Р.Познер
В) М.Бахтин
Г) Ю.Лотман
3. Какой принцип рассматривает текст как целостное явление?
А) историзма
Б) единства формы и содержания
В) уровневого подхода
Г) координации общего и частного

4. Как называется 3-й уровень прочтения текста?

- А) поверхностный уровень
- Б) концептуальный уровень
- В) глубинный уровень
- Г) семантический уровень

5. Какой принцип рассматривает текст в рамках эпохи написания?

- А) историзма
- Б) единства формы и содержания
- В) уровневого подхода
- Г) координации общего и частного

ТЕМА 2. ФОНЕТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

План:

1. Звуковые средства художественной выразительности
2. Виды рифм и строф в русской поэзии
3. Стихотворный размер и индивидуальность поэта
4. Изобразительные возможности интонации и мелодика поэтического стиха

Звуковые средства художественной изобразительности

Гибкость и выразительность русской фонетической системы всегда восхищала поэтов. Так, Н.М.Карамзин в «Письмах русского путешественника» раскрыл поразительные возможности фонетической системы русского языка:

«Да будет же честь и слава нашему языку, который в самородном богатстве своем, почти без всякого чужого примеса, течет как гордая, величественная река – шумит, гремит – и вдруг, если надобно, смягчается, журчит нежным ручейком и сладостно вливается в душу, образуя все меры, какие заключаются только в падении и возвышении человеческого голоса».

Поэзия – высшая форма организации языка, в которой содержание все важно: и глубина значения слова, и ритм, и полная смысла музыка звуков. Лирика способна бывает вызвать у читателя особое эмоциональное и психологическое восприятие звуков. Примером может послужить стихотворение И.Анненского «Невозможно»:

Есть слова – их дыханье, что цвет,	Этих <u>ве</u> , этих <u>зэ</u> , этих <u>эм</u>
Так же нежно и бело-тревно,	Различить я сумел дуновенья.
Но меж них ни печальнее нет,	И, запомнив, невестой в саду
Ни нежнее тебя, <i>невозможно</i> .	Как в апреле тебя разубрали, –
Не познав, я в тебе уж любил	У забитой калитки я жду,
Эти в бархат ушедшие звуки:	Позвонить к сторожам не пора ли.
Мне являлись мерцанья могил	Если слово за словом, что цвет,

И сквозь сумрак белевшие руки. Увядает, белея тревожно,
Но лишь в белом венце хризантем, Не печальных меж павшими нет,
Перед первой угрозой забвенья, Но люблю я одно — невозможно.

Современные филологи считают, что фонетическая организация художественной речи должна быть ясной и точной. Она не должна отвлекать внимание читателя, не мешать образному восприятию текста. Однако в поэзии звуковая сторона может стать и особо значимым элементом стиля, если вовлекается в решение художественно-эстетических задач.

Поэзию от прозы отличает более музыкальное и эстетически совершенное сочетание звуков. Как составной элемент художественной формы фоника служит наиболее полному, яркому воплощению замысла поэта, усиливая другие экспрессивные средства поэтической речи.

Фоника художественного текста. В стихотворной речи большую роль играет фоника — звуковая организация художественной речи. **Звукопись** — система звуковых повторов с целью создания особого эффекта соответствия фонетического состава фразы изображенной картине. Такая звукопись, подобно музыке, способна бывает или выразить или подчеркнуть настроение:

Что не выскажешь *словами*,
Звуком на душу навеи. (Фет)

В филологии в последние годы введен термин «социофонема» подробно описанная в книге «Проблемы фоносемантики поэтического текста» Ю.В.Казарина:

«Социофонема — это лингвистический фонетический знак, который производится и воспринимается Говорящим и Слушающим не только и не столько интеллектуально, логически и информативно, сколько психологически, эмоционально, оценочно, эстетически».

Гласные социофонемы ассоциативно, психологически соотносятся с определенным цветом. **Согласные социофонемы** приобретают эмоциональную оценку в процессе их восприятия:

Гласные социофонемы		Согласные социофонемы	
фонема	цвет	фонема	эмоция
⟨а⟩	<i>густо-красный</i>	⟨ж⟩	<i>плохой, сильный</i>
⟨о⟩	<i>светло-желтый</i>	⟨ш⟩	<i>медлительный</i>
⟨э⟩	<i>зеленоватый</i>	⟨н'⟩	<i>хороший</i>
⟨и⟩	<i>синий</i>	⟨р⟩	<i>холодный</i>
⟨у⟩	<i>тёмно-синий</i>	⟨м⟩	<i>нежный</i>
⟨ы⟩	<i>чёрный</i>	⟨г⟩	<i>быстрый</i>

Известно, что в практическом общении человек сосредоточен на смысловой стороне слова, а не на звуках речи, что звуки не вторгаются в ясное поле сознания. В стихах же звуковая и смысловая стороны речи соотносятся совершенно иначе: звуковая сторона не менее важна, чем содержание. Вот как описал поэтически артикуляционные особенности гласных и согласных звуков *С. Маршак*:

Дыхание свободно в каждой гласной,
В согласных – прерывается на миг.
И только тот гармонии достиг,
Кому чередование их подвластно.
Звучат в согласных серебро и медь.
А гласные даны тебе для пения.
И счастлив будь, коль сможешь ты пропеть
Иль даже продышать стихотворенье.

Звукопись достигается искусной фонетической организацией речи: подбором слов близкого звучания, виртуозным сочетанием звуков, повторением одного и того же звука или сочетания звуков, употреблением слов, которые своим звучанием напоминают слуховые впечатления от изображаемого явления.

В стихотворении «Музыка моя, слова...» Ю. Левитанского описывается процесс подбора автором необходимых слов и звуков, позволяющий читателю заглянуть в творческую лабораторию поэта:

Музыка моя, слова, осень, ясень, синь, синица,
их склоненье, их спряжение, сень ли, синь ли, сон ли снится,
их внезапное сближение, сон ли синью осенится,

тайный код, обнаруженье
их единства и родства —
музыка моя, слова,

сень ли, синь ли, синева —
музыка моя, слова....



Ассонанс. Фоника активно использует звуковые повторы — аллитерацию и ассонанс. *Ассонанс* - повтор одинаковых ударных гласных (фр. *assonance* «созвучие»).

В огромном городе моём — ночь. [о, о, о, о]

Из дома сонного иду — прочь. [о, о, у, о]

И люди думают: жена, дочь, - [у, у, о]

А я запомнила одно: ночь. [о, о, о]

(М.Цветаева)

Повторение лабиализованного звука [о] создает ощущение грусти, одиночества, усиленное звуком ещё более лабиализованным [у].

Настойчивое повторение прикрытого лабиализованного звука может усилить настроение легкой грусти, нежности:

Люблю березу русскую,

[у, у, у, у, у, у]

То светлую, то грустную.

[у, у, у, у, у] (А.Прокофьев)

Однако специалисты в области русской фонетики отмечают, что использование звуковых повторов не всегда свидетельствует о бесспорных стилистических достоинствах художественного произведения. Ведь звуковые повторы иногда приводят к неблагозвучию речи, которое выявляется и в произведениях талантливых писателей.

Так, нередко встречается в русской поэзии явление, получившее название — **гиатус** (от лат. *hiatus* — «отверстие, дыра»). Этим термином обозначают явление, неблагозвучное скопление гласных на стыке двух или более трех слов:

И под гармонию ея я строил стих. (А.Майков)

Через ливонские я проезжал поля. (Ф.Тютчев)

Аллитерация. В русской речи распространенным типом звукового повтора является аллитерация. Объясняется это тем, что в фонетической системе русского языка доминирующее положение занимают согласные звуки, так как их значительно больше, чем гласных (6 гласных фонем — 37 согласных), и они выполняют в языке смысловоразличительную функцию, несут основную информацию. Вот в чем причина того, что выразительно-изобразительные возможности аллитераций шире, чем ассонансов: семантическая весомость согласных способствует установлению разнообразных предметно-смысловых ассоциаций.

Аллитерация (от лат. *ad* «к, при, со» + *littera* «буква», букв.: «собуквие») — повторение одинаковых или похожих согласных. Примеры аллитерации:

Еще в полях белеет снег, [б']

А воды уж весной шумят — [в, в']

Бегут и будят сонный брег, [б', б, б]

Бегут и блещут и гласят... [б', б] (Ф.Тютчев)

Особое внимание поэты уделяют благозвучности своего произведения, так как восприятие определенных звуков может вызывать как приятные, так и неприятные ощущения.

Благозвучие	Неблагозвучие
[а], [э], [л], [л'], [н], [н'], [м], [с]	[ч], [р], [р'], [к], [г], [х]

В связи с темой нельзя не вспомнить статью К. Чуковского «Александр Блок как человек и поэт», где рассматривается вопрос о звуковом очаровании лирики Блока: «Его лирика была воистину магией. Она действовала на нас, как луна на лунатиков. Блок был гипнотизер огромной силы... Вся его звукопись, вся совокупность его пауз, аллитераций, ассонансов могуче влияли на наш организм, как музыка... В чем тайна этих звуков, мы не знаем. Она умерла вместе с Блоком...»:

Что только звенящая снится
И душу палящая тень...
Что сердце – летящая птица...
Что сердце – *щемящая* лень...

У нас подобные тексты вызывают одинаковые слуховые ассоциации и образы. Эта связь фонем и смысла определяется акустическими и артикуляционными свойствами звуков, особенностью произношения. Повтор звука [ш:] в дееспричастиях медленно и плавно подводит читателя к ключевому слову «*щемящая (лень)*», в котором в начале и конце основы также вставлено два этих звука.

При написании своих поэтических строк авторы обязательно учитывают акустическое воздействие их звуковых оболочек. Например, мягкий сонорный звук [л'] создает впечатление мягкости, напевности, пластичности:

С осторожностью птицелова [л]
Я ловлю крылатое слово [л, л', л, л]
И лелею его, и люблюсь им вволю. [л', л', л', л']
И, жалея его, отпускаю на волю. [л', л'] (Л. Мартынов)

Глухие шипящие и свистящие звуки ассоциируются с таинственными ночными шорохами, шумом ветра, легкими шагами, шуршанием и чуть слышным шелестом листьев:

Шуршат камыши, [ш, ш, ш]
В камышах – малыши. [ш, ш] (С. Маршак)

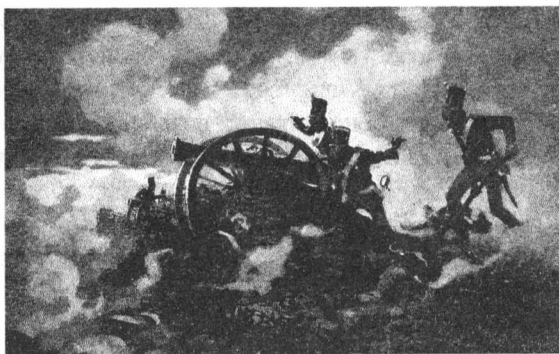
Изящное, легкое, напевное, стихотворение Державина «Пчелка золотая», музыкально обработанное, было популярно в 40 – 60-е годы XIX века. Поэт мастерски имитирует жужжание пчелы звуком [ж]:

Пчелка золотая, что же ты жуужишь,
 Пчелка золотая, что же ты жуужишь?
 Жаль, жаль, жалко мне, что же ты жуужишь,
 Жаль, жаль, жалко мне, что же ты жуужишь?

И так, секрет звукописи состоит в том, что звук способен порождать у нас совершенно определенные ассоциации.

Руководствуясь чувством *соразмерности и сообразности*, иногда к звуковой аллитерации при создании образов прибегал и Пушкин. При описании картин сражений в поэме «Полтава» Пушкин дополняет словесный образ звуковыми ассоциациями. Обилие *глухих согласных* звуков в этих словах помогли поэту передать звуковую картину движения, топот тяжело вооруженного пешего войска:

ПеХоТа движеТСя за нею [п, х, т, ц]
 И ТяЖКой ТвердоСТью Своею [т, ш, к, с', т', с]
 Ее СТремление КреПиТ. [с, т, к, п', т]



Наличие слов со взрывным и дрожащим сонорным [р] в какой-то мере напоминает звуки пушечной канонады, наличие свистящих и шипящих в этих словах – свист и шипение ядер:

БРоСая гРуды тел на гРуду,
 ШаРы Чугунные повСюду
 МеЖ нами пРыгают, РаЗят,
 ПРАХ Роют и в кРови Шипят.

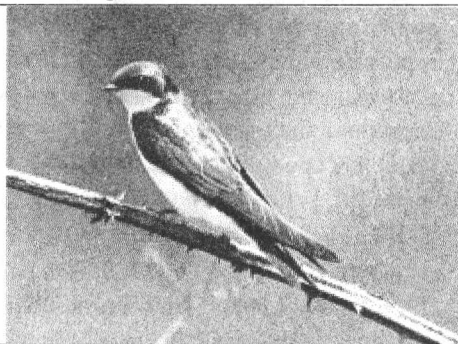
Один из стилистических приемов звукописи состоит в ограничении и даже в исключении из текста слов с теми звуками, которые могли бы разрушить создаваемый образ. Такие тексты называются **липограммами**. Так, А.С. Пушкин, описывая танец балерины, почти не употребляет звук [р]:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит...

Особенности звуковой организации этих строк объясняются тем, что в русской фонике [р] воспринимается как резкий, грубый звук. В русской поэзии это не единичный случай. Например, Г.Державин, чтобы показать свойственные русскому языку «изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежных чувствований» написал десять стихотворений, где нет ни одного звука [р].

Вот начало стихотворения – липограммы «Соловей во сне»:

Я на холме спал высоким,
Слышал глас твой, соловей,
Даже в самом сне глубоком
Внятен был душе моей:
То звучал, то отдавался,
То стenal, то усмеxался
В слухе издалече он...



Поэт избегает звука [р], так как его главной задачей является передача чувства сладкой мечты, нежного наслаждения.

И.А.Крылов в басне «Осел и соловей», напротив, увеличивает количество слов с аллитерированными звуками [с] и [р]: для изображения пения соловья поэт прибегает и к звукоподражанию.

... Защелкал, засвистал

На тысячу ладов, тянул, переливался,
 То нежно он ослабевал
 И томной вдалеке свирелью отдавался,
 То мелкой дробью вдруг по роще рассыпался.

Своеобразными словесными шутками, построенными на аллитерациях, являются народные и авторские **скороговорки**.

<u>Са</u> хара для <u>За</u> хара –	Почаще бы в <u>Са</u> хару
<u>И</u> з <u>са</u> хара <u>Са</u> хара:	<u>За</u> хаживать <u>За</u> хару,
Там <u>са</u> харные горы	Да очень от <u>За</u> хара
<u>Са</u> харного песка.	<u>Са</u> хара далека!

(С.Погореловский)

Суть этой словесной игры заключается в подборе слов, трудных для правильной артикуляции при быстром и многократном повторении всей фразы. Как объясняет «Поэтический словарь», «комический эффект скороговорки состоит в почти неизбежном соскальзывании с затрудненной фонетической магистрали фразы в смешной вариант сходных слогов облегченного типа».

Злоупотребление аллитерациями, ассонансами приводит к навязчивому, а иногда противоестественному усилению фонетической стороны в ущерб смысловой. Так, в глазах современников Бальмонт часто выглядел составителем коллекций стихотворных сюрпризов. Негативно был воспринят был его «Челн томленья». В этом дискурсе выстроена сложная канва созвучий, повторений согласных звуков [в], [ч] [б] и гласных звуков [о], [э], [у]:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра. Чуждый чистым чарам счастья,
Величавый возглас волн. Чёлн томленья, чёлн тревог,
Близко буря, в берег бьётся Бросил берег, бьётся с бурей,
Чуждый чарам чёрный чёлн. Ищет светлых снов чертог.

В свое время пользовалось популярностью стихотворение В.Измайлова. Оно пародировало фонетические особенности идиостиля Бальмонта. Долгое время в филологии его стихотворения на-

зывали презрительно «фокусы». И все-таки заслуга Константина Бальмонта состоит в том, что он научил русских поэтов XX века акцентировать внимание на словах-сигналах, которые путем многократного повторения превращались из реальных предметов в символ, т.е. в нечто безгранично сложное, загадочное.

Художественное назначение звукописи может заключаться в простом создании гармонии, музыкального звучания речи. Однако художники слова обычно не довольствуются красотой звучания речи и стараются привлечь звукопись к решению более сложных стилистических задач.

Анаграмма (от греч. ана «над» и грамма «начертание, знак», то есть «над-знак», «сверх-знак») — способ формально-семантической организации текста, при котором повторы звуков и слогов воспроизводят центральное в смысловом отношении слово данного текста. Причем это слово может присутствовать в тексте, тогда оно повторяется еще раз — уже в «разобранном» виде, так и отсутствовать в нем, тогда оно неявно, «по частям» вводится в текст.

Приведем пример первого типа. Скопление звуков [л] и [в], их чередование, перекачивание рисует звуковой образ ветра, то усиливающегося, то ослабевающего в известном стихотворении К.Бальмонта. Мы будто чувствуем ласковое его дуновение, обволакивающее, приятное прикосновение, благодаря анаграмме «воля»:

Я ВОЛЬный ветер, я вечно вею, [в, л', в', в', в']

Волную волны, ласкаю ивы, [в, л, в, л, л, в]

В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею, [в', в', в, вф]

Лелею травы, лелею нивы. [л', л', в, л', л', в]

Примером второго типа является стихотворный текст Анны Ахматовой «Лотова жена». Анаграмма «гром» оказывается рассредоточенной по всему пространству текста в виде отдельных звуков и слогов. Причем характер распределения частей анаграммы не зависит от ударения, размера, рифмы. Это явление семантического характера, активно участвующее в создании цельности текста.



И праведник шёл за посланником Бога,
Огромный и светлый, по чёрной горе.
Но громко жене говорила тревога:
Не поздно, ты можешь ещё посмотреть
На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где
пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила.
Взглянула - и, скованы смертною
болью,

Глаза её больше смотреть не могли;
И сделалось тело прозрачною солью,
И быстрые ноги к земле приросли.

Кто женщину эту оплакивать будет?
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

С другой стороны, анаграмма основана на форме – либо звуковой, либо визуальной. Однако часто анаграмму слово трудно найти на слух, тогда как письменный текст дает возможность для детального анализа анаграммы.

Тавтограмма и палиндром. На эффекте фонетического повтора строятся многие поэтические эксперименты. Вот еще одна разновидность звуковой игры – **тавтограммы** (от греч. *tautos* – «тот же самый» + *грамма* «письмо, запись») – игровые стихи, в которых все слова начинаются с одной и той же буквы. Тавтограммы были известны русской поэзии конца XIX - начала XX века. Пример тавтограммы находим в одном из стихотворений В.Я.Брюсова, все слова которого начинается с буквы *м*:

Мой милый маг, моя Мария,
Мечтам мерцающий маяк,
Мятежны марева морские,
Мой милый маг, моя Мария,
Молчанье манит мутный мрак...

Еще одна форма игрового словесного искусства – **палиндром** (от греч. paliad- гомео – «двигающийся назад, возвращающийся») – перевертень, слово, фраза или целое стихотворение, одинаково читаемые по буквам слева направо и справа налево.

В России в XVII –XVIII вв. палиндром называли «рачьими стихами». Обращают на себя внимание в этом плане две державинские строчки, которые читаются одинаково справа налево и слева направо:

Я разуму уму заря,
Я иду с мечем судия;

Особый интерес к палиндрому возник в русской поэзии конца XIX – начала XX века, то есть в то время, которое ознаменовалось новаторскими поисками новых форм стиха поэтами разных литературных направлений.

При этом не следует считать, что эти поиски – только несерьезная игра поэтов. Так, тонкий знаток поэтической формы *В. Брюсов* создал палиндром-стихотворение. Если прочитать его, начиная с последнего слова последней строки (жесток – раздумье ... и т.д.), то обнаружится, что текст полностью совпадает с тем, который читается с первой строки:

Жесток – раздумье. Ночное молчанье
Качает виденья былого,
Мерцанье встречает улыбки сурово
Странанье – глубоко – глубоко!
Странанье сурово улыбки встречает...
Мерцанье былого виденья качает...
Молчанье, ночное раздумье – жестоко!

Такое поэтическое произведение, конечно, более напоминает ребус, который нужно разгадать. Главное здесь – формальная задача: так подобрать слова или знаки письма, чтобы они читались одинаково или почти одинаково в обе стороны. Подобные стихи воспринимаются как палиндром в том случае, если мы видим их, в письменной форме. На слух же это не чувствуется, тем более что звуки, буквы и знаки препинания не совпадают.

Пробовал свои силы в сочинении палиндромов и смелый реформатор стиха *В.Хлебников*. Им написана даже палиндромическая поэма «Разин». Приведем некоторые отрывки из его творчества.

Кони, топот, инок,

Но не речь, а черен он.

Идем молод, а долом меди

Чин зван мечем навзничь.

Голод чем меч долог?

Пал а норов худ и дух ворона лап.

А что? я лов? Воля отча!

Звукоподражательные слова. Разнообразные приемы усиления звуковой выразительности поэтической речи могут быть использованы с целью звукоподражания. Человек воспринимает в речи ее содержание при помощи слухового ощущения. Память соотносит звуковой состав слова с определённым понятием. Но и сам звуковой состав слова, его акустический облик небезразличен для эмоционального отношения человека к воспринимаемой им речи.

Некоторые из слов в языке своим звуковым составом напоминают звучание предмета, явления, названного этим словом. Такие слова называются **звукоподражательными**:

Анна Ахматова	Римма Казакова
Я живу, как кукушка в часах, Не завидую птицам в лесах. Заведут – и кукую. Знаешь, долю такую...	Кукушка, кукушка, кукушка, немало еще на веку ты будешь долбить мне макушку своим горловинным «ку-ку».

Этот факт языка, играющий в общении второстепенную роль, учитывают художники слова, так как поэты стремятся передать средствами фонетики самые различные слуховые впечатления. И хотя звуки человеческой речи не могут быть совпадать с реальными «голосами» природы, язык выработал свои приемы отражения этих слуховых впечатлений.

В лингвистике слова, возникающие на основе звукоподражания, называют **ономатопеями** (гр. *onomatopoeia* – словотворчество). Ономатопеи делятся на подтипы:

Тип звукоподражания	Примеры	Дискурс Жуковского
Звуки животных	Каркнуть, мяукать	Ворон <i>каркает</i> : печаль! Кони торопливы...
«Голоса» неживой природы	Дребезжать, скрипеть	<i>Брезжит</i> в поле огонёк; Виден мирный уголок...

По своей грамматической природе ономотопеи представляют собой существительные и глаголы, образованные от междометий типа *бац, бух*.

Ономотопеи довольно точно передают разнообразные слуховые впечатления. Сложившийся в воображении поэта образ при его воплощении средствами языка может быть дополнен теми ассоциациями, которые возникают от акустических свойств звучащего слова.

Виды рифм и строф в русской поэзии

Рифма — это яркая особенность стиха, которая тоже строится на фонетических возможностях русской звуковой системы — на звуковых повторах. В XVI—XVIII вв. на Руси она называлась «*краесогласием*». В учебнике по «Введению в литературоведение» приводится следующая формулировка: «Рифмой называется созвучие окончаний стихов».

Вот стихотворение В.Я.Брюсова «Рифма», где поэт показывает связь звучания со смыслом: рифма ведет не только к словам от слов, но и от мысли к мысли, в этих отражениях — все истины земных стремлений.

Созвучья слова — не случайны! К словам от слов, от мысли к мысли
 Пусть связь речений далека Сплетенье верных рифм ведёт;
 В ней неразгаданные тайны И строфы, как гирлянды, свисли
 Всегда живого языка. Над глубиной прозрачных вод.

Как известно, слова стоящие в конце строки, перед стихотворной паузой, всегда несут на себе главное стиховое ударение, оказываются наиболее значительными. Рифма заставляет нас обратить внимание на это ключевое слово строфы. Значит, рифма служит выделению наиболее значимых слов в стихах. Это *смысловая* роль рифмы.

Кроме того, рифма – одно из важнейших средств композиции. Она связывает строки друг с другом, сцепляет их в строфу, придает ей цельность.

Проследим историю русской рифмы, точнее, рифмы в произведениях русской литературы. Прежде всего отметим, что рифма свойственна произведениям устного народного творчества. В рифму сложено более трети русских пословиц, поговорок, прибауток, загадок. Рифма есть в каждой частушке, песне, былинах, плачах, даже в сказках.

Современные ученые считают, что система народной рифмовки на редкость разнообразна и продуктивна. Широко используются в ней фонетическое богатство родного языка, причем используется смело, виртуозно, чего нельзя сказать о рифме литературной, которая долгое время была скована многими условностями.

Так, до середины XIX в. не могли употребляться рифмы-пары, состоящие из возвратного глагола и существительного (*лица – говорится*). Народ же был свободен от графических ассоциаций, потому находил эти созвучия вполне пригодными для рифмы, так как ориентировался на фонетические признаки:

Всякая небылица в три года пригодится. Чья горница, тем она и кормится.

В XVIII в. строгие правила стихосложения требовали также полного, строгого совпадения в рифмах всех заударных звуков. Так, к слову *думой* невозможно было употребить рифму *угрюмый*, иначе нарушался бы закон точности. С середины XIX века в литературе начались интенсивные поиски новой рифмы, новых резервов созвучий. В первую очередь подверглась разработке **составная рифма**.

Особенность составной рифмы в том, что созвучие складывается из двух слов (иногда даже из трех), при этом второе обычно теряет ударение. Чаще всего она строилась путем присоединения к словам основных частей речи частиц, предлогов и даже местоимений:

Не споры сборы. Шляпу на лоб
Надвинув, держит пред собой
Стакан недопитый иной
И рассуждает: «*надлежало б...*» (Е.Баратынский)

Во второй половине XIX века стали популярны в России каламбуры, в которых особую роль играет рифма. Истинным виртуозом, царем рифмы был Дмитрий Минаев – популярнейший поэт-сатирик XIX века. В целом ряде небольших стихотворений каламбурная рифма у него являлась центральным моментом: ради нее, ради производимого ею комического эффекта написаны им стихи. Приведем примеры таких поэтических экспериментов автора, его языковые шутки, построенные на игре слов-омонимов и созвучных сочетаний, т.е. примеры **каламбурных рифм**:

Ценят золото <i>по весу</i> ,	С нею я дошел <i>до сада</i> ,
А по шалостям – <i>повесу</i> .	И прошла моя <i>досада</i> ,
Женихи, носов <i>не вестье</i> ,	И теперь я весь <i>алею</i> ,
Приходя к своей <i>невесте</i> .	Вспомнив темную <i>аллею</i> .

Омонимичные рифмы как средство своеобразной звуковой игры мастерски применял и В.Я.Брюсов:

Ты белых лебедей *кормила*,
Откинув тяжесть черных *кос*...
Я рядом плыл; сошлись *кормила*;
Закатный луч был странно *кос*
Вдруг лебедей метнулась *пара*...
Не знаю, чья была *вина*...
Закат замлел за дымкой *пара*,
Алея, как поток *вина*...

Сатирические и юмористические стихи дали толчок дальнейшему развитию составной рифмы. В.Брюсов называл ее тавтологической, потому что она рифмует слова, одинаковые или близкие по звучанию, но имеющие разные значения. Сам поэт тоже пользовался фонетическими созвучиями:

Сказал раз медник, *таз куя*,
Своей жене, *тоскуя*:
- Задам-ка детям *таску* я,
И разгоню *тоску* я.

Вы уже заметили, что слова в стихах часто «играют». Настоящие поэты издавна демонстрировали свое умение слагать стихи, например, так, чтобы все строки соединялись одной и той же рифмой.

Такие стихи называют **монорим** (франц. *monorime* – одна рифма). В восточной поэзии монорим – очень популярная стихотворная форма.

Вот рубаи великого персидского поэта XIV в. Хафиза в переводе В.В.Державина.

Ты лицом нежна, станом, как кипарис, *стройна*,
Можешь в зеркало солнца смотреться лишь ты *одна*!
...Я ей шаль подарил. И, смеясь, сказала *она*:
«Назначаю свиданье тебе в видениях *сна*».

В русской поэзии монорим тоже встречается, хотя и редко. Тем интереснее шутивное произведение А.Н.Апухтина (1860 г.), построенное на одной рифме:

Когда будете, дети, *студентами*,
Не ломайте голов над *моментами*,
Над Гамлетами, Лирами, *Кентами*,
Над царями и *президентами*,
Над морями и над *континентами*...,

Из современных текстов можно выделить стихотворение Е.А.Евтушенко «Два города», где все его строки рифмуются в первой части со словом *да*, а во второй – со словом *нет*:

... Все мертво, все запутано в городе *Нет*.

Он похож на обитый тоской *кабинет*.

По утрам натирают в нем желчью *паркет*.

В нем диваны – из фальши, в нем стены – из *бед*.

В нем глядит подозрительно каждый *портрет*.

В нем насупился замкнуто каждый *предмет*.

Черта с два ты получишь здесь добрый *совет*,

или, скажем, привет, или белый *букет*.

Пишмашинки стучат под копирку *ответ*:

«Нет-нет-нет...

Нет-нет-нет...

Нет-нет-нет...»

В начале XX века началась разработка **усеченной рифмы**. Особенность ее в том, что при рифмовке не учитываются конечные согласные звуки: *крыше – слышен, парча – свечах*.

По-смешному я сердцем *влит*, Твой иконный и строгий *лик*
Я по-глупому мысли *занял*. По часовням висел в *рязанах*.

(С.Есенин)

В начале XX в. получила распространение еще одна рифма – **неравносложная**, когда рифмуются слова с неравным числом послеударных слогов. Употреблять же ее начали еще в XIX в. Как считают специалисты, впервые это сделал Валерий Брюсов:

Свищет вполголоса *арии*, Побледневшие звезды дрожали,
Блеском и шумом пьяна, - Трепетала листва *тополей*,
Здесь, на ночном *тротуаре*, И, как тихая греза печали,
Вольная птица она! Ты прошла по заветной *аллее*.

Фонетическая особенность неравносложной рифмы заключается в том, что первый и последний послеударный слог в произношении всегда слабый. Слогообразующая способность такого слога резко понижена, и потому на слух неравные слоговые структуры в рифмах легко воспринимаются как тождественные. В XX веке была открыта **равноударная рифма**. Суть ее в том, что для рифмовки берутся слова с созвучными окончаниями (или полностью созвучные), но не совпадающим ударением:

Я – под синим *пóлогом* На двери *зámка*
На холме *пóлбгом*... Ни *замкá*.

В зависимости от расположения ударения в окончании слова рифмы бывают:

мужские – ударение падает на последний слог:

Смеясь жестоко над *собрáтом*,
Писаки русские *толпо́й*
Меня зовут аристократом.
Смотри, пожалуй, вздор *како́й*. (А.С.Пушкин)

женские – ударение на предпоследнем слоге:

Не офицер я, не *ассессор*,
Я по кресту не дворянин,
Не академик, не *профессор* –
Я просто русский *мещанин*. (А.С.Пушкин)

дактилические – ударение на третьем слоге от конца стиха:

Тучки небесные, вечные *странники!*...
Мчитесь вы, будто как я же, *изгнанники*... (М.Ю.Лермонтов)

гипердактилические – ударение на четвертом или пятом слоге:

Холод, тело тайно *сковывающий*,
Холод, душу *очаровывающий*. (В.Брюсов)

По расположению в строках различают рифмы:

смежные – рифмовка соседних стихов. Схема смежной рифмовки в четверостишии: а а б б

В песчаных степях аравийской *земли*
Три гордые пальмы высоко *росли*. (М.Лермонтов)

перекрестные – первый стих рифмуется с третьим, второй с четвертым. Схема перекрестной рифмовки в четверостишии: а б а б

Горные *вершины*
Спят во тьме *ночной*;
Тихие *долины*
Полны свежей *мглою*. (М.Лермонтов)

кольцевые – первый стих рифмуется с четвертым, второй – с третьим. Схема кольцевой рифмовки в четверостишии: а б б а

Нет, я не Байрон, я *другой*,
Еще неведомый *избранник*,
Как он, гонимый миром *странник*,
Но только с русскою *душой*. (М.Лермонтов)

В зависимости от степени созвучия гласных и согласных звуков рифмы делятся на точные и неточные. **Точной рифма** является

тогда, когда гласные и согласные звуки, входящие в состав окончания стихов, в основном совпадают. **Неточной** называется **рифма**, основанная на созвучии одного, иногда и двух звуков. Обычно анализируются концевые рифмы, однако пристального внимания исследователя требуют и **внутренние рифмы**. Например:

Тучки небесные, вечные странники!

Степью лазурною, цепью жемчужною...

По своему слоговому объему, или составу, неконцевые рифмы ничем не отличаются от концевых. Они могут быть мужскими (*иногда – звезда*); женскими (*степью – цепью*); дактилическими (*холодные – свободные*).

Концевые рифмы более заметны, так как расположены там, где им, и полагается быть, где читатель привычно ожидает их появление. Менее заметны рифмы начальные, т.е. когда рифмуются первые слова в соседних строчках. Но заметны и внутренние рифмы, как бы утаенные в недрах стиха. В этом отношении очень интересны стихи Блока из поэмы «Двенадцать»:

Нежной поступью надвьюжной,

Снежной россыпью жемчужной...

То, что *надвьюжной* рифмуется с *жемчужной*, очевидно. То, что *нежной* рифмуется со *снежной*, столь же бесспорно, однако это нужно заметить. Но рифмуются и срединные слова *поступью – россыпью*.

Итак, перед нами – в двух строках – шесть слов, и из них нет ни одного незарифмованного слова.

В стихах нечасто попадают начальные и внутренние рифмы. Значительно чаще поэты создавали **слоговые созвучия**, т.е. совпадения отдельных слогов в разных словах в пределах стиха, двустипшия, четверостишия. Речь идет о совпадении ударных гласных и опорных (предшествующих) согласных. Имеется в виду такие сочетания, как *-жи-*, *-бо-*, *-ду-*, *-сме* и пр., - их повторы, создающие подчас эффект, предельно близкий к эффекту внутренней рифмы. «...в *час* печальный» - созвучие этого типа. Выпишем из «Евгения Онегина» некоторые строки со слоговыми созвучиями:

«Там вывел **колкий** Шаховской», «И **вчу**же **чувство** уважал»,

«Зато и пламенная **младость**», «И, **вестник** утра, **ветер** **веет**»,

«**Деревья** в **серебре**», «**Хранили** многие **страницы**».

Специального внимания заслуживают слоговые созвучия в соседних стихах, как правило, они эстетически воспринимаемы, если занимают одинаковые позиции, семантически соотнесены (синонимия, антонимия, ассоциативная связь и пр.). Например, Татьяна проклинает досуги незваных гостей.

Их **неожиданный** приезд

И **продолжительный** присест.

Ударные **–жи–** слоги, четвертые по счету в обоих стихах, входят в состав эпитетов. Эти слова, как и стихи в целом, семантически соотнесены, антонимично-контастны, как нечто мгновенное и нечто долгое, как динамика и статика. Разговор о рифме будет неполным, если не сказать о таких стихах, которые вообще не имеют рифмы. Такие стихи называются **белыми**. Белым стихом, например, написаны маленькие трагедии и «Борис Годунов» Пушкина:

Клянусь тебе, что сердца моего

Ты вымучить одна могла признание.

Клянусь тебе, что никогда, нигде,

Ни в пиршестве за чашею безумства,

Ни в дружеском, заветном разговоре,

Ни под ножом, ни в муках истязаний

Сих тяжких тайн не выдаст мой язык.

И, наконец, еще одно свойство стихотворной речи, основанное на фонетических созвучных концовках, – **строфа**. Это повторяющееся в стихотворении сочетание двух или нескольких строк, объединенных системой рифм и общей интонацией.

В зависимости от количества стихов в строфе различают:

двустихише:

Куда как страшно нам с тобой,

Товарищ большеротый мой! (О.Мандельштам)

трехстишие (терцины):

Да, ранят все, последний убивает,

Вам мой привет, бесстрастные часы,

Моя душа вас набожно считает! (В.Брюсов)

четверостишие:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют! (Б.Пастернак)

пятистишие:

Обеих вас я видел вместе –
И всю тебя узнал я в ней...
Та ж взоров тихость, нежность гласа,
Та ж прелесть утреннего часа,
Что веяла с главы твоей! (Ф.Тютчев)

шестистишие:

Вечерний звон, вечерний звон!
Как много дум наводит он
О юных днях в краю родном,
Где я любил, где отчий дом.
И как я, с ним навек простясь
Там слушал звон в последний раз! (И.Козлов)

восьмистишие (октава):

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!
Поедешь скоро ты домой:
Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен. (М.Ю.Лермонтов)

Могут быть строфы из 9, 10 стихов и т.д. Особый вид организации стихотворной речи представляет собой строфа в «Евгении Онегине», получившая в литературоведение номинацию «онегинская строфа», отсылающую к великому роману А.С.Пушкина.

Онегинская строфа – четырнадцатистишная строфа, которая признается как самая емкая форма строфы в русской поэзии [44]. Ее

можно сравнить, как утверждает А.Квятковский, только с сонетом, имеющим также 14 рифмованных стихов, но в ином расположении. По мнению исследователя, на изобретение этой строфы Пушкина натолкнуло, возможно, одическое стихотворение Г.Державина «На новый 1797 год», состоящее из трех циклов; в каждом цикле первая строфа состоит из 10 стихов, следующие за ней три строфы содержат в себе 14 стихов. Державинская 14-стишная строфа состоит из четырех частей: четверостишие с перекрестными рифмами, двести-ишие с охватными рифмами.

Но державинская строфа не удержалась в русской поэзии, так как главный ее недостаток заключался в том, что двести-ишие со смежными рифмами находится после первого четверостишия. Между тем форма двести-ишия лучше подходит для строфической концовки, что и понял Пушкин, придавший этому заключительному двести-ишию, помимо энергичного звучания (мужские рифмы), характер афоризма.

Стих в онегинской строфе – четырехстопный ямб. Система рифмовки выглядит следующим образом: в первом четверостишии – перекрестные рифмы (женская и мужская), во втором четверостишии – смежные (две женские и две мужские), в третьем – охватные (опоясывающие); заканчивается строфа двести-ишием с мужской рифмой. Следовательно, схема рифмовки такова: 1-3, 2-4, 5-6, 7-8, 9-12, 10-11, 13-14.

Стихотворный размер и индивидуальность поэта

Словесное ударение. Словесное ударение выполняет в слове фонетическую функцию – выделяет ударный слог, а также смысло-различительную, т.е. различает слова, которые пишутся одинаково. А в поэтической речи ударение выполняет специфическую роль – оно ритмически организует стихотворный текст.

В русской поэзии благодаря трудам Ломоносова получила признание силлабо-тоническая система стихосложения, то есть слого-ударная. Силлабо-тоническая система основана на равномерном чередовании ударных и безударных слогов. Основных размеров русского классического стиха пять: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий и анапест. Первые два размера двусложные (каждая стопа состоит из двух слогов), остальные трехсложные.

Хорей (от греч. *choreios* «круговой танец») – двусложный размер с ударением в стопе на первом слоге, а в строчке в целом – на первом, третьем, пятом, седьмом и т.д. (следует помнить, что возможны в двусложных размерах на отдельных слогах пропуски ударений и образование стоп пиррихия).

Например: Ударные слоги:

Ветер по морю гуляет	1, 3, 7
И корабль подгоняет;	3, 7
Он бежит себе в волнах	1, 3, 5, 7,
На раздутых парусах.	3, 7

Как видим, строго по схеме хорея выдержана лишь третья строчка, в других стопы хорея сочетаются со стопами пиррихия.

Ямб – двусложный размер, стопа которого состоит из безударного и ударного слога. Ударение в стихе падает на второй, четвертый, шестой, восьмой, десятый и т.д.

Специалисты считают, что четырехстопный ямб – самый излюбленный в русской поэзии размер: им написано 80-85 % всех русских стихов.

Например: Ударные слоги:

Мороз и солнце: день чудесный!	2, 4, 6, 8
Еще ты дремлешь, друг прелестный.	2, 4, 6, 8

Дактиль – трехсложный размер с ударением в стопе на первом слоге, а в стихе в целом – на первом, четвертом, седьмом, десятом, тринадцатом и т.д.

Например: Ударные слоги:

Буря на небе вечернем,	1, 4, 7
Моря сердитого шум -	1, 4, 7
Буря на море и думы,	1, 4, 7
Много мучительных дум.	1, 4, 7

Амфибрахий – трехсложный размер с ударением в стопе на втором слоге, а в стихе в целом на втором, пятом, восьмом, одиннадцатом и т.д.

Например: Ударные слоги:

Шумела полночная вьюга	2, 5, 8
В лесной и глухой стороне	2, 5, 8

Анапест – трехсложный размер с ударением в стопе на третьем слоге, а в стихе в целом на третьем, шестом, девятом, двенадцатом и т.д.

Например: Ударные слоги:

Я тебе ничего не скажу, 3, 6, 9

Я тебя не встревожу ничуть, 3, 6, 9

И о том, что я молча твержу, 3, 6, 9

Не решусь ни за что наме^нкнуть. 3, 6, 9

Если в двусложных размерах распространены пропуски ударения, то в трехсложных часто встречается сверхсхемное ударение (спондей), однако они не нарушают закономерности чередования ударных и безударных слогов. Меткая и образная характеристика, тонкие наблюдения о двух- и трехсложных размерах в русской поэзии выражены в следующем стихотворении К.Бальмонта:

Хореи и ямбы, с их звуком коротким,

Я слышал в журчанье ручьев,

И голубь своим воркованием кротким

Учил меня музыке слов.

Качаясь под ветром, как в пляске, как в страхе,

Плакучие ветки берез

Мне дали певучий размер амфибрахий,

В нем вальс улетающих грёз.

И дактиль я в звоне ловил колокольном,

И в марше солдат – анапест.

Напевный мой опыт был с детства невольным,

Как нежность на лице невест.

Ритм является способом выражения мысли и чувства автора. Рассмотрим, что же организует особым образом слова в лирическом произведении. Таким организующим началом является стих. Напомним: стих, или стихотворная речь – это ритмически организованная речь, расчлененная на соизмеримые отрезки. Чтобы увидеть, какую роль играет стих, проведем опыт. Вот стихотворение Лермонтова «Отчего»:

Мне грустно, потому что я тебя люблю

И знаю: молодость цветущую твою

Не пощадит молвы коварное гоненье.

За каждый светлый миг и сладкое мгновенье

Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.

Мне грустно потому, что весело тебе.

Попробуем изложить мысль поэта прозой. Получится примерно так:

Мне грустно, потому что я люблю тебя. Я знаю, что коварное гоненье не пощадит твою цветущую молодость, что за каждый светлый миг и сладкое мгновенье ты заплатишь судьбе слезами и тоской. Мне грустно, потому что тебе весело.

Сохранены все слова, только изменен их порядок, устранены инверсии, т.е. сломана та организация слов, которая называется стихами. И исчез сам смысл, то горькое чувство, с которым произносились строки, исчезла та значительность, которая была в стихах и которая делала их обращенными ко всем людям. Гениальные стихи превратились в простое размышление, которое могло быть высказано в письме. Исчезла красота, гармония, неповторимость. Значит, стих — это не форма, в которую вливается смысл, а сам смысл произведения, создание художника. Стих — это и есть главный способ организации слов, превращающий высказывание в явление искусства, в образ-переживание, выражение мысли и чувства автора в лирике.

Речевое своеобразие стиха очевидно. И при взгляде со стороны, с позиции трезвой прозы, необычность эта даже кажется странной.

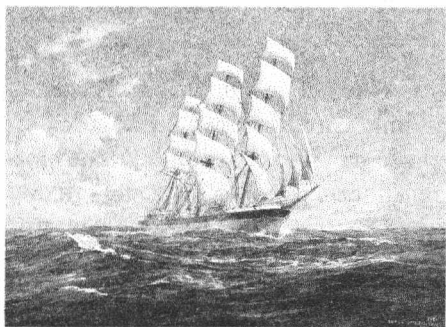
Известный писатель Салтыков-Щедрин по этому поводу сказал: *«Помилуйте, разве это не сумасшествие, - удивляется Салтыков-Щедрин, - по целым дням ломать голову, чтобы живую, естественную, человеческую речь втискивать во что бы то ни стало в размеренные, рифмованные строчки. Это всё равно, что кто-нибудь вздумал бы вдруг ходить иначе, как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседая».*

В поэтической интерпретации это не только не странный, но наиболее естественный и просто единственно возможный способ высказывания.

Известно, что ритм в стихах — это повторяемость соизмеримых речевых отрезков. Рассмотрим стихотворение М.Ю.Лермонтова «Парус», в котором повторяющимся речевым отрезком выступает строфа: все стихотворение состоит из четверостиший. Повторяется

размер стиха: все строки представляют собой четырехстопный ямб. Повторяются рифмы: в каждом четверостишии сходно звучат концы 1-й и 3-й, 2-й и 4-й строк. Повторяются синтаксические конструкции: 3-я и 4-я строки, например, построены одинаково. Повторяются слова в этих строках. Так возникает **ритм – сложная система повторов**.

Как ритм служит передаче поэтической мысли, покажем на примере.



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

Две первые строки – яркая картина. Но это особый пейзаж, поэтический. Оба эпитета (*одинокой и голубом*) стоят после определяемого слова, и инверсия придает речи особую поэтичность. В стихе всегда самое сильное ударение – последнее в строке, это также выделяет эпитеты. Фраза симметрична: она начинается и заканчивается словами, обозначающими цвет (*белеет и голубом*). Это делает высказывание завершенным, гармоничным, картина преобразена светом прекрасного.

И в этих же словах, сквозь их прямое значение, проявляется необыкновенная глубина. В русской поэзии издавна сложилась традиция воспринимать образ моря как символ жизни, полной опасностей и неожиданностей. Парус, корабль, челн – символ движения человека к цели через препятствия. Это значение присутствует в картине, написанной в стихотворении. Кроме того, образы моря и паруса окрашены особым лермонтовским колоритом. Герой Лермонтова – одинокий странник в пустыне мира. Поэтому так естественно из нарисованной картины вырастает вторая часть строфы, где парус – живое существо со своими стремлениями, надеждами и

воспоминаниями. Вопросительные предложения построены совершенно одинаково:

Что / ищет / он / в стране/ далекой?

Что /кинул /он/ в краю/ родном?

Одни слова прямо повторяются, другие являются синонимами, третьи – антонимами. Благодаря стиху синтаксис, взаимоотношения слов становятся значимыми. И повторы, и переклички, и противопоставления, и сопоставления, подчиненные ритму, создают образ-переживание – неудовлетворенность настоящим и устремление в неведомое. Именно ритм придает словам сверхзначение. Благодаря ритмичности, упорядоченности речи, создается ощущение красоты и гармонии.

Схема анализа фонетического строя поэтического текста:

1. Соотношение гласных и согласных, особенности сочетаемости и повторяемости звуков: аллитерации, ассонансы, звукопись;
2. Особенности акустического построения слогов: чередование ударных и безударных слогов; размер стихотворения; его ритм;
3. Построение рифмы: полные (точные), частичные (неточные) созвучия в зависимости от количества совпадающих звуков; акустический состав рифмы; место рифмуемых слов в составе поэтической строки;
4. Характер фонетических слов в зависимости от их длины и акустических свойств;
5. Характер фонетических фраз в зависимости от типа ударения, интенсивности и длины; соотношение различных типов фонетических фраз в тексте;
6. Вывод о функциональной нагрузке фонетической стороны текста в организации его идейно-тематического уровня.

Изобразительные возможности интонации и мелодика текста

Выразительность устной речи осуществляется в интонации, которая является высшей формой речевого воздействия. Она фонетически организует речь, расчленяя ее на предложения и синтагмы, выражает смысловые отношения между частями предложения,

придает произносимому предложению значение сообщения, вопроса, приказания, выражает чувства, мысли, состояние говорящего.

Интонация – совокупность совместно действующих звуковых элементов устной речи, определяемая содержанием и целями высказывания. Основные компоненты речевой интонации следующие: 1) сила, определяющая динамику речи и выражаемая в ударениях; 2) направление, определяющее мелодику речи и выражаемое в движении голоса по звукам разной высоты (мелодика); 3) скорость, определяющая темп и ритм речи и выражаемая в длительности звучания и остановках (паузах); 4) тембр (оттенок), определяющий характер звучания (эмоциональную окраску речи).

Интонация зависит от характера лексики. Поэтому совершенно по-разному читаются строки даже А.С.Пушкина:

Последняя туча рассеянной бури!

Одна ты несешься по ясной лазури,

Одна ты наводишь угрюмую тень,

Одна ты печалишь ликующий день...

или:

«Эй, пошел, ямщик!..» - «Нет мочи;

Коням, барин тяжело;

Вьюга мне слипает очи;

Все дороги занесло.

В первом примере слова в основном книжные, они звучат возвышенно, поэтически. Во втором – слова разговорные, и они определяют интонацию житейского диалога. В обоих отрывках есть обращение; но в первом оно риторическое, не требует ответа, а во втором – диалог: путник обращается к ямщику и ямщик отвечает.

Эмоциональное напряжение в первом отрывке создается повторами-анафорами, т.е. одинаковым началом трех строк: *одна ты... одна ты... одна ты...*, и еще одинаковым синтаксическим повторением этих строк. Благодаря этому каждая новая строка звучит с большим напряжением. А в ответе ямщика, хоть и усиливается с каждой строкой чувство растерянности, но эта совсем иная интонация, разговорная.

В дискурсах Пушкина возникает **перечислительная интонация**, если в тексте использованы однородные члены предложения:

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды...

Перечислительная интонация возникает и при однородных придаточных частях:

Он не слыхивал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая,
Как дождь ему в лицо хлестал,
Как ветер, буйно завывая,
С него и шляпу вдруг сорвал.

По-особому читаются предложения, где есть противопоставление или сравнение, голосом выделяются главные слова: *Деревня, будто большим пуховым одеялом, была укрыта туманом.* (Ю.Казаков)

Простые нераспространенные предложения звучат иначе, чем сложные с разными видами связи. Вот два примера из рассказа И.Тургенева «Хорь и Калиныч». Они стоят рядом, но звучат по-разному:

1. *Мы не тотчас встали.* 2. *Приятно после долгой ходьбы и глубокого сна лежать неподвижно на сене: тело нежится и томится, легким жаром пышит лицо, сладкая лень смыкает глаза.*

Первое предложение лишь называет действие. Второе предложение своим настроением позволяет почувствовать ту негу и лень, о которой в нём говорится. Поэтому спокойно-нейтральная интонация первого предложения должна смениться замедленной в первой части сложного предложения, а затем перечислительной с постепенным усилением чувства.

Элементы интонации: ударение. Рассмотрим основные элементы интонации. Первый из них – ударение. В нашем языке существуют ударения логические и эмоциональные. Они могут как совпадать, так и не совпадать. Прочитаем отрывок из рассказа И.Тургенева «Бежин луг»:

Солнце // - не огнистое, / не раскаленное, / как во времена знойной засухи, // не тускло-багровое, / как перед бурей, // но светлое / и

приветно лучезарное /// - мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, // свежо просияет / и погрузится в лиловый ее туман. ///

Слова, на которые падает логическое ударение, выделены курсивом, который помогает выразить смысл, выделить противопоставления: *не огнистое, не тускло-багровое – но светлое и лучезарное*. А слова *приветно, узкой и длинной, свежо, лиловый* не несут логического ударения, но создают настроение: светлое, умиротворенное. Эти слова подчеркнуты, на них падает эмоциональное ударение. Но есть слова, на которые падает и логическое и эмоциональное ударение: *солнце, не огнистое, не раскаленное, засухи, тускло-багровое, бурей, светлое, лучезарное, мирно, тучкой просияет, туман*.

Правильно выделить логические и эмоциональные ударения – значит понять смысл, уловить настроение, эмоциональный колорит художественного текста.

Элементы интонации: пауза. Второй важнейший компонент интонации – *пауза*. Она бывает *логической*, отделяющей друг от друга группы слов по смыслу, и *психологической* (эмоциональной). Паузы большей частью обозначаются знаками препинания: точка обозначает паузу между предложениями, запятые отделяют друг от друга однородные члены, выделяют обращения и др. Но в больших предложениях паузы, разделяющие группы сказуемого и группу подлежащего, имеются там, где никакой запятой нет. В приведенном выше тургеневском предложении мы явно «слышим» паузы, которые и обозначили косыми черточками между словами.

Краткие паузы – одной чертой, более длинные – двумя, и особенно длинные – тремя. Логические паузы оформляют речь, придают им законченность. Неверно прочитанная логическая пауза может разрушить смысл сказанного. Вот пример того, как в зависимости от места паузы смысл оказывается противоположным:

Казнить /// *Нельзя помиловать* и *Казнить нельзя* /// *Помиловать*.

Психологическая пауза – остановка, которая усиливает, выявляет эмоциональное значение фразы, отрывка. Она богата внутренним содержанием, активна, так как обуславливается отношением чтеца к событию, герою, его поступкам. Вот пример паузы психологической. Это слова Самозванца из трагедии Пушкина «Борис Годунов»:



Не мучь меня, прелестная Марина,
Не говори, что сан, а не меня
Избрала ты. Марина! ты не знаешь,
Как больно тем ты сердце мне язвишь —
Как! ежели /// о страстное сомненье!

Пауза наполнена глубоким смыслом, передает волнение Самозванца. Он начинает фразу: *ежели...* и умолкает, пораженный догадкой, что Марина любит не его самого, а царский сан.

Психологическая пауза — выразительное средство при чтении произведения. По выражению К.С. Станиславского, «красноречивое молчание» и есть психологическая пауза. Паузное членение речи (паузировка) очень важно для осмысления читаемого и произносимого текста. Именно между двумя паузами, следующими одна за другой, выделяется отрезок речи, который является основной интонационной единицей.

В стихах, кроме логической и эмоциональной, есть **пауза стиховая (ритмическая)**, отделяющая строки друг от друга. Она тоже нередко бывает значимой. Такова пауза в стихотворении А.Я.Яшина «Орел»:

Из-за утеса
Как из-за угла,
Почти в упор ударили в орла.

Первая строка пятистопного ямба разбита на два полустишия, и потому пауза после слова *утес* определена не только запятой перед сравнительным оборотом, но и концом строки. Пауза подчеркивает смысл фразы: предательский характер выстрела. А следующие строки звучат плавно, и мы чувствуем, как величав полет орла:

А он спокойно свой покинул камень, /
Не оглянувшись даже на стрелка, /
И, как всегда, широкими кругами, /
Не торопясь ушел за облака. /

В данном примере стиховая пауза совпадает с синтаксическим членением строфы, поэтому ее еще называют и *синтаксической паузой*. Труднее «держать» стих, не нарушая логики чтения в тех случаях, когда синтаксической паузы в конце стиха не требуется. Это явление носит название *стихового переноса*.

Перенос (анжанбеман) – несовпадение синтаксической и ритмической паузы в стихе. Обильное употребление стиховых переносов придает произведению разговорный характер:

Его терзал какой-то сон.
Прошла неделя, месяц, - он
К себе домой не возвращался.
Его пустынный уголок
Отдал внаймы, как вышел срок,
Хозяин бедному поэту.

Здесь концы фраз не совпадают с концом стихов. Поэтому неправильное членение нарушит ритм стиха. Необходимо, чтобы естественное в прозе синтаксическое членение соединилось с теми необходимыми паузами, которые определяются концом стихов

С паузировкой неразрывно связаны темп и ритм речи. Одни ритмические части требуют отрывистого произношения, другие – плавного, растянутого, певучего; одни звуки притягивают ударение, другие лишены его. Между потоками этих звуков имеются паузы – тоже разной длительности. Таким образом, в устной речи мы замечаем определенный темп и ритм.

Темп – быстрота чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том или ином размере.

Ритм – количественное отношение длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определенном темпе и размере. К.С.Станиславский объединяет темп и ритм в одно понятие – тем-по-ритм: «*Буквы, слоги и слова – это музыкальные ноты в речи, из которых создаются такты, арии и целые симфонии. Недаром же хорошую речь называют музыкальной.*»

Мелодика. Третий элемент интонации – *мелодика*, т.е. движение голоса вверх и вниз по звукам разной высоты. Читая, например, слова из финального монолога Городничего в «Ревизоре»: *Чему смеетесь? – Над собой смеетесь?..* мы вначале повышаем голос в вопросительном предложении, а потом понижаем его в восклицательном повествовательном предложении. Особенно сложен характер мелодики в стихах.

Филологи различают три типа интонации: *напевную, ораторскую и разговорную*. Вот примеры из Пушкина.

Тип стихотворений	Контекст
1.Напевные	Унылая пора, очей очарованье, Приятна мне твоя прощальная краса...
2.Ораторские	О, если б голос мой умел сердца тревожить! Почто в груди моей горит бесплодный жар И не дан мне судьбой витийства грозный дар?
3.Разговорные	Трусоват был Ваня бедный: Раз он поздненью порой, Весь в поту, от страха бледный, Чрез кладбище шел домой.

Интонация – это важнейшее средство создания смысла высказывания. Она неповторима, без нее нет этого единственного произведения. Прочитать выразительно стихи или прозу – значит найти интонацию, присущую именно этому произведению.

Таким образом, фонетические средства играют немаловажную роль в создании неповторимого колорита художественного произведения.

Ключевые слова:



Звукопись, ассонанс, аллитерация, звукоподражание, простая и составная рифма, дактилическая и гипердактилическая рифма, смежная и кольцевая рифма, белые стихи, строфа, стопа, метр, стихотворный размер, интонация, основные элементы интонации.

Вопросы для самопроверки:



1. В чём заключается функция звукописи?
2. Почему аллитерация более распространенный вид звукового повтора?
3. На каком эффекте строятся тавтограммы?
4. Охарактеризуйте историю русской рифмы.
5. В чём особенность онегинской строфы?
6. Опишите кратко основные размеры русского стиха.
7. Из каких компонентов состоит интонация?
8. Всегда ли совпадает в стихе синтаксическая и ритмическая пауза?

Тесты:



1. Укажите двухсложный размер стиха.
А) дактиль Б) анапест
В) амфибрахий Г) хорей
2. Трёхсложный размер с первым ударным слогом – это...
А) анапест Б) дактиль
В) амфибрахий Г) ямб
3. Слова, возникшие на основе звукоподражания, называются...
А) ономотопеями Б) оронимами
В) омонимами Г) антропонимами
4. Слово-перевертень – это...
А) монорим Б) фалероним
В) теоним Г) палиндром
5. Как называется строфа из восьми строк?
А) рефрен Б) терцина
В) октава Г) анапест

ТЕМА 3. ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

План:

1. Стилистический аспект синонимов и антонимов в авторской речи
2. Использование омонимов и паронимов в художественных дискурсах
3. Стилистическая нагрузка устаревших слов в поэтическом контексте
4. Функции лексики ограниченного употребления в авторском идиолекте
5. Роль иноязычных слов в передаче авторской интенции
6. Специфика фразеологизмов в поэтическом языке

Стилистический аспект синонимов и антонимов в авторской речи

В системе образных средств языка лексика занимает центральное место. Именно оттого, что слово является основной единицей языка, самым заметным элементом его художественных средств, вопрос о лексическом богатстве русского языка, об изобразительном использовании лексики в художественном тексте является наиболее разработанным в лингвистической литературе.

Говоря о лексических средствах выразительности художественной речи, мы невольно вспоминаем об употреблении синонимов, антонимов, слов в переносном значении и других лексических категорий, которые являются основой создания художественного образа.

Синонимы. Назначение синонимов в художественном тексте состоит в том, чтобы определять все те дополнительные смысловые оттенки, без понимания и ощущения которых невозможно восприятие явления в свете художественного видения автора. А в этом видении могут быть раскрыты новые и неведомые нам стороны действительности.

Всесторонние суждения о явлениях действительности обязательно требуют наличия в языке похожих в общем и различных в существе слов. Ими определяются всевозможные новые значения, стороны, оттенки в явлениях действительности.

Русский язык богат синонимами, которые способны передавать самые тонкие оттенки смысла. Вот как поэтическим языком можно описать данную лексическую единицу:

Слова-синонимы

Всегда близки по смыслу,

Разнятся лишь оттенками подчас.

Родимый край – Отечество – Отчизна.

Как много в них священного для нас!

Фольклорным произведениям (сказкам, былинам, песням) характерно включение в речь синонимических пар и групп:

А скоро сдай ты нам Киев-град,

Без бою, без драки великия...

Из устного народного творчества синонимы проникли в литературные произведения, перекликавшиеся с народной поэзией. Например, для выражения переживаний героини А.Кольцов особую роль отводит синонимам в стихотворении «Русская песня»:

Без ума, без разума

Меня замуж выдали,

Золотой век девичий

Силой укоротали.

Чтоб я век свой замужем

Горевала, плакала,

Без любви, без радости

Сокрушалась, мучилась?

Для того ли молодость

Соблюдали, не жили,

За стеклом от солнушка

Красоту лелеяли,

Говорят родимые:

«Поживется – слюбится;

И по сердцу выберешь -

Да горче придется».

Хорошо, состарившись,

Рассуждать, советывать

И с собою молодость

Без расчета сравнивать!

Есть подобные синонимические повторы и в «Песне про купца Калашникова» М. Лермонтова:



И осталась в руках у разбойника
Мой узорный платок, твой подарочек,
И фата моя бухарская.
Опозорил он, оскрамил меня,
Меня честную, непорочную...

Употребление в тексте ряда синонимов часто диктуется необходимостью избегать неоправданного повторения одних и тех же слов. Но в таких случаях при умелом подборе синонимы выполняют и вторую функцию: уточняют, углубляют мысли:

Увидев, что у всех он стал в такой чести,
Мешок *завеличился*,

Заумничал, *заязнился*,

Мешок *заговорил* и начал *вздор нести*;

О всем и *рядит* он и *судит*:

И то не так,

И тот дурак... (И.Крылов)

Однако каждый синоним хорош только на своем месте, где он точнее всего выражает необходимый концепт и соответствует стилю речи. Вот почему, выражаясь народной поговоркой, синонимы – это «золотые слова, в пору сказанные», или, как писал Л.Н.Толстой, «единственно возможные слова», наиболее точно, глубоко и выразительно передающие нужную мысль:

И мы сохраним тебя, *русская речь*,

Великое *русское слово*.

Свободным и чистым тебя пронесем,

И внукам дадим, и от плена спасем

Навеки! (А.Ахматова)

Стилистическая окраска слова особенно ярко проявляется в дискурсе. Для достижения своей цели писатель может использовать

любые слова, но выбирает из множества синонимов единственный, необходимый в данном случае, стремясь выразить свою мысль максимально точно и полно. Например, разговорные слова, входящие в градационный ряд, в стихотворении Н.А. Некрасова «Железная дорога» придают картине особый колорит. Дело не только в том, что эти слова употребляют изображаемые поэтом крестьяне. Главное, благодаря этим словам, народная точка зрения на события утверждается как достойная высокой поэзии:

Славная осень! Здоровый, ядрёный
Воздух усталые силы бодрит...

Слово *ядрёный* С.И. Ожегов определяет как *разговорное*. Некрасов же использовал его для изображения осени, и мы ощущаем, что осень увидена глазами простого человека, крестьянина, радующегося окончанию летней страды. Поэтому и опавшие листья вызывают у него мысли об отдыхе:

Около леса, как в мягкой постели,
Выспаться можно — *покой и простор!*...

И речка у него обозначена словом, имеющим разговорный оттенок — *студеная*. В последней строке слова *покой* и *простор* могут рассматриваться как контекстуальные синонимы, так как они вызывают сходные ассоциации. Простой труженик понимает *покой* как *блаженство*, *простирающееся далеко за пределы его души*. Нагнетание синонимов и слов, близких к ним, передает некоторую взволнованность речи и в то же время заставляет читателя задержаться мыслью на предмете, который писатель считает особенно важным:

На сотни *верст*, на сотни *миль*,
На сотни *километров*
Лежала соль, шумел ковыль,
Чернела роща кедров. (А. Ахматова)

Синонимы широко использовал и поэт пушкинской плеяды П.А. Вяземский. Публицистический темперамент и язвительный ум, сделавшие из него первоклассного эпиграмматиста, достойного соперника Пушкина и Баратынского, даровали его творческому

наследию поэтическое долголетие. Вяземский вошел в историю русской эпиграммы как вдохновенный полемист, чьи раскаленные стрелы, метившие в литературных недругов, были беспощадны и неотразимы. В эпиграммах поэт «клеил» славянофила Шишкова, расчетливого журналиста П.П.Свиньина, литературного «старовера», издателя «Вестника Европы» М.Т.Каченковского, Фаддея Булгарина:

Синонимы: гостиная, салон.

Недоумением напрасно ты смущен:

Гостиная – одно, другое есть *салон*.

Гостиную найдешь в порядочном трактире,

Гостиную найдешь и на твоей квартире,

Салоны ж созданы для избранных людей.

Гостиные видал и ты, *Видок-Фиглярин*,

В *гостиной* можешь и ты какой-то барин.

Но уж в *салоне* ты решительно лакей!

Данная эпиграмма П.А.Вяземского вызвана следующими обстоятельствами. Когда в «Современнике» Пушкин напечатал корреспонденцию А.И.Тургенева «Хроника русского в Париже», Булгарин обрушился на слог Тургенева:

«Не мистификация ли это? Неужели ныне так говорят по-русски? Русский хронист «нашел салоны и прихожие, полные посетителей, у гг. Тьера и Гизо». Русский язык XVIII в. перемешан в этой статье с французским, или, как сказал Грибоедов: смесь французского с нижегородским, а в сущности, это не что иное, как несвязная болтовня, усыпляющая читателей», предлагая вместо иноязычного слова *салон* использовать русское слово *гостиная*.

В эпиграмме дается прозвище Булгарина – *Видок-Фиглярин*. Видок Франсуа Эжен – французский авантюрист, фальшивомонетчик, вор, бывший одно время главой парижской полиции.

Поэт блестяще обыгрывает семантику синонимической пары *гостиная* – *салон*, защищая Тургенева от несправедливой критики. Думаем, что требует разъяснения истинное отношение Булгарина к Грибоедову. И снова ответ мы находим в памфлете-миниатюре А.Вяземского, где он объясняет причину «барской» любви к знаменитому писателю:

Булгарин, убедаясь, что брань его не жалит,
 Переменил теперь и тактику и речь:
 Чтоб Грибоедова *упечь*,
 Он Грибоедова в своем журнале хвалит.
 Врагов своих не мог он фонарем *прижечь*,
 То хоть надеется, что, подслужась, обсалит.

Или:



Фаддей Венедиктович
Булгарин

Двуличен он! — Избави боже!
Напрасно поклепал глупца:
На этой откровенной рожке
Нет и единого лица.

Синонимами выступают слова *лицо* и *рожа*, которые называют один и тот же «предмет» - *переднюю часть головы человека*. Но значение слова *лицо* этим названием и исчерпывается, так как оно не содержит никакой оценки. Для выражения оценки поэту необходимы добавочные, дополнительные средства, например, прилагательное *единый*, которое дает ему возможность создать «лексическую» корреляционную пару *двуличный* — *единое лицо*. Поскольку речь идет о лицемере, то Вяземский вначале употребляет слово *рожа*, которое само по себе содержит отрицательную оценку. Чаще всего так говорят о мерзком, крайне неприятном человеке. Добавление прилагательного *откровенная (рожа)* только усиливает отрицательную экспрессивность слова и показывает отношение автора к клеветнику.

Антонимы. Широко используются в языке художественной литературы *антонимы* (гр. *anti* — против и *онута* — имя) — слова с

противоположным значением: правда — ложь, великий — малый и т.п. В разговорной речи антонимы имеют исключительно смысловое значение и обозначают контрастные величины, соотношения, отвлеченные понятия, качества. Цель такого обозначения состоит в том, чтобы назвать явление, установить контрастное различие их.

В художественном тексте антонимы служат в качестве средства эмоционально-оценочного характера, где контраст явлений подчеркивается дается с целью репрезентации моральных или эстетических качеств одного из них и вызова в читателе адекватной реакции.

Кто же так жестко вник
в мой *последний* всхлип и в *первый* лепет,
стал лепить, слепил и вот — не лепит,
словно точкой завершил дневник? (Р.Казакова)

В словаре «Пословицы русского народа», созданного В.Далем частотны пословицы, основанные на антонимах. Антонимы говорят о сложности жизни, о ее противоречиях, о том, что в ней всегда добро соседствует со злом. С помощью антонимов пословицы учат видеть разные стороны жизни, предвидеть и хорошее, и плохое, не отчаиваться и бороться со злом.

Не было бы *счастья*, да *несчастье* помогло.

Вместе тесно, а *врозь* — хоть брось.

Сытый голодного не разумеет.

Мягко стелет, да *жестко* спать.

Кто в пятницу *смеется*, в воскресенье *плачет*.

Ближний сосед лучше *дальней* родни.

Любишь *брать*, люби *отдать*.

Антонимы тесно связаны между собой, представляют особое лексическое единство и исключительно часто используются в поэтической речи в силу своей экспрессивности и образности:

Родной язык

Мой *верный* друг, мой *враг* коварный.

Мой *царь*, мой *раб*, родной язык.

Мои стихи — как дым алтарный.

Как вызов яростный — мой крик.

Ты дал мечте безумной *крылья*,
Мечту ты *путами* обвил.
Меня *спасал* в часы бессилья
И *сокрушал* избытком сил.

Слова с противоположным значением способствуют резко контрастному распределению светотени. На нагнетании антонимов построено стихотворение Пушкина «Ты и я»:

Ты богат, я очень беден;
Ты прозаик, я поэт;
Ты румян, как маков цвет,
Я как смерть и тощ и бледен...

Антонимы – обычное средство противопоставления в лирике Лермонтова, которое служит образным средством репрезентации концепта *жизнь* и более точного выражения чувства одиночества:

Как страшно жизни сей оковы Прощай, немая Россия,
Нам в одиночестве влачить. страна *рабов*, страна *господ*,
Делить *веселье* – все готовы: И *вы*, мундиры голубые,
Никто не хочет *грусть* делить. И *ты*, послушный им народ...

Слова с противоположным значением помогают Лермонтову выразить смысл задуманного, а читателю, сопоставляющему и противопоставляющему явления, точнее декодировать авторский замысел:

Все это было бы *смешно*, *Расстаться* казалось нам трудно,
Когда бы не было так *грустно*... Но *встретиться* было б трудней!..

С одной стороны, антоним не имеет прямого отношения к стиху и имеет общелексический характер, входя в число лингвистических универсалий. Но в то же время лежащая в основе антонима противоположность соотнесенных в нем слов тесно связана с интонацией, выделяющей антонимы среди других слов, интонация опирается на звук, звук – на ударение, слово-антоним, входя в стиховую речь, начинает приобретать новую экспрессию:

То сердце не научится *любить*,
Которое устало *ненавидеть*. (Некрасов)

Так антоним усиливает экспрессию, экспрессия усиливает антоним, хотя непосредственно как явление языка он не обязательно с ней должен быть связан, но, входя в стих, становится существенным ее фактором.

Антонимы обнаруживаются и поэзии XX века. Например, один из главных моментов мироощущения Блока состоял в восприятии противоречивости, контрастности, непримиримости жизненных явлений. Первое же его стихотворение начинается резким контрастом, вербальной формой которого явились антонимы:

Пусть светит месяц – ночь темна.

Пусть жизнь приносит людям *счастье*, -

В моей душе любви весна

Не сменит бурного *нечаяния*.

Как видим, его лирика сразу же начинается с глубоко противоречивой смены настроения, ощущения контрастности жизни, которое проходит сквозь все его творчество с самого начала. Наличие антонимов – прямых или скрытых – обязательно окрашивает интонацию речи, неотступно входит в иерархию ее выразительного строя. Предельно резким контрастом начинается и одно из самых последних стихотворений Блока – «Скифы», в котором вся первая строка насыщена антонимами:

Миллионы – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы.

Контрастная трактовка тем требует от Блока и соответствующей организации языка, выражающейся в поисках контрастных эпитетов, соответствующего строя метафор. Поэтому общие закономерности образной структуры не могли не сказаться на своеобразии поэтического языка Блока:

Случайно на ноже карманном

Найди *пылилку* дальних стран –

И *мир* опять предстанет странным,

Закутанным в цветной туман!

Пылилка и *мир* – знакомый нам принцип контрастного сопоставления, определяющий антонимичность его стиховой интонации. В

мотивировке выбора слова участвует и наличие поисков его антонима, и, следовательно, сопоставительной и противительной интонации контекстуального антонима.

Использование омонимов и паронимов в художественных дискурсах

Омонимы (греч. *homos* – одинаковый и *onyma* – имя) – слова, одинаково звучащие, но разные по значению. В отличие от синонимов, они обладают меньшими возможностями для выражения образных представлений. Это зависит не только от их незначительного количества в словарном составе русского языка, но и от возможностей их семантики:

Как вглядываюсь в эту *даль*,
душой ко многому готовой,
вгляжусь в тот лексикон, который
в российских *далях* слушал *Даль*. (Р.Казакова)

Давая повод к неверному пониманию, омонимы в то же время являются источником разнообразной игры словами, которая, в основном, сводится к тому, что омоним употребляется в таком контексте, что может быть понят двояко. В этом состоят каламбуры, эпиграммы, употребляемые в тех жанрах, где находят место шутки, юмор, сарказм, ирония.

В каламбурах, фельетонах, карикатурах и подписях к ним.

В поэзии.

В шутиливых диалогах.

В устном народном творчестве.

В лозунгах, в газетных текстах.

РЕЧЕВОЕ ОБЫГРЫВАНИЕ
ОМОНИМОВ.

В стихотворении Пушкина «Канон в честь М.И.Глинки» использован омоним к имени собственному *Глинка*. Стихотворение было написано в честь первого представления известной оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин». Пушкин написал каламбур (*франц. calambour* – игра слов):

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж **Глинку**
Затоптать не может в *грязь*.

Каламбур строится на совмещении представлений о Глинке-композиторе и *глинке* (уменьшительное слово от *глина*) и на восстановлении внутренней формы фразеологизма *втоптать* (*затоптать*) *в грязь* – «*поносить*», «*ругать*», «*порочить кого-либо*».

Значения омонимичных слов не имеют между собой семантических и ассоциативных связей. Психологический эффект при употреблении омонимов в художественном тексте состоит в том, что содержание контекста готовит сознание читателя к восприятию одной мысли или образа, но конец фразы переводит это восприятие в другой смысловой план, который соотносится со значением другого омонима:

А что же делает *супруга*
Одна в отсутствие *супруга*?

В этих стихах Пушкина встречается каламбур, который основан на *омоформах* – совпадении именительного падежа единственного числа существительного *супруга* и родительного падежа единственного числа существительного *супруг*. Своеобразный характер приобретают пушкинские рифмы, создающие особый оттенок неожиданности нового значения в повторяющемся, внешне одинаковом слове в одном из отрывков романа «Евгений Онегин»:

Защитник вольности и *прав*
В сем случае совсем не *прав*.

Омонимичные рифмы выразительны, забавны, привлекают внимание:

Область рифм – моя *стихия*,
И легко пишу *стихи я*;
Без раздумья, без *отсрочки*
Я бегу к строке *от строчки*,
Даже к финским *скалам бурым*
Обращаясь с *каламбуром*.

Так, в каламбурах поэта середины XIX в. Д.Д.Минаева частотны *омофоны*, которые представляют цепочки разных слов, полностью или частично совпадающих по своему звучанию:

«Чья же пьеса нынче шла?»	Не ходи, как все <i>разини</i> ,
– «Александрова». – «Была	Без подарка ты к <i>Розине</i> ,
С шиком сыграна, без <i>шика ли?</i> »	Но ей делая <i>визиты</i> ,
– «С шиком, с шиком: громко <i>шикали</i> ».	Каждый раз букет <i>вези ты</i> .

Однако всем известен шуточный экспромт поэта, в котором поэт использует и *полные омонимы*:

В полуденный зной на *Сене*
Я искал напрасно *сени*,
Вспомнив Волгу, где, на *сене*
Лежа, слушал песню *Сени*:
«Ах, вы, *сени* мои, *сени!*...»

Сена – река во Франции, *сень* – то, что укрывает, покров; *сено* – сухая трава; *Сеня* – имя; *сени* – часть избы. И все эти разные по смыслу слова звучат одинаково, а Минаев остроумно соединил их и дал нам возможность почувствовать радость от свободы владения языком.

В книге В.Я.Брюсова «Опыты» большое место занимают стихи с рифмами из *омоформ* и *омографов*:

Я – синим *пóлогом*
На холме *полóгом*.
Но изжита, *мíну́та*
Страшная *минúта!*

Прием совмещения разного рода созвучий, особенно часто встречающийся в каламбурах, может быть использован с познавательно-разъяснительной целью. Например, стихи в книге поэта Якова Козловского: «О словах разнообразных – одинаковых, но разных» (1963 г.) построены на широком и остроумном использовании рифм, образованных омонимами и омографами:

Сев в такси,	Шьёт игой портниха в <i>строчку</i> ,
Спросила <i>такса</i> :	Взял коньки точильщик в <i>точку</i> .

— За проезд какая *такса*? Я, заканчивая *строчку*,
А водитель: Ставлю маленькую *точку*.
— Денег с *такс*
Не берем совсем.
Вот *так-с!*

Хороша у Алены *коса*. Снег сказал: — Когда я *стаю*,
И трава на лугу ей *по косу*. Станет речка *голубей*,
Скоро лугом пройдет *коса*. Потечет, качая *стаю*
Приближается время к *покосу*. Отраженных *голубей*.

Столкновение омонимов, рассчитанное на неожиданность восприятия, доставляет в каламбурах удовольствие читателю, останавливает на них внимание и возбуждает определенное чувство, которое ассоциируется с образным представлением, выраженным контекстом в двух планах. Интересно сопоставить намеренное столкновение частичных омонимов *есть* — «быть, иметься» и *есть* — «принимать пищу» в переводе С.Маршака «Заздравного тоста» Р.Бернса:

У которых *есть*, что *есть*, — те подчас не могут *есть*,
А другие могут *есть*, да сидят без хлеба.

А у нас тут *есть*, что *есть*, да при этом *есть*, чем *есть*, —
Значит, нам благодарить остается небо!

Совмещая созвучные слова, писатель как бы сближает и те предметы, понятия, которые ими обозначены. Такой прием является средством актуализации, сообщающий дискурсу дополнительную художественную информацию.

Паронимы. К омонимам близки паронимы, представляющие собой разные по значению слова, со сходным, хотя и не тождественным произношением. Незначительность звуковых различий паронимов обуславливает затруднения в их усвоении в детском возрасте и даже в школе. Например, известно смешение глаголов-паронимов *одеть* — *надеть*. О данной проблеме говорится в стихотворении забытого поэта конца XIX века В.Крылова:

Любезный друг, не надо забывать, Так должно платье новое *надеть*,
 Что *одевать* не значит *надевать*; И руку ты перчаткой *одеваешь*,
 Не надо путать эти выраженья, Коль на руку перчатку *надеваешь*.
 У каждого из них свое значенье. Дитя *оденешь* в платьице его,
 Запомнить это можно без труда: Когда *наденешь* платье на него.
 Глагол *одеть* мы говорим когда, Когда родной язык и мил и дорог,
 На что-нибудь одеждой *одеваем*, Ошибки тот не стерпит и следа,
 Иль что-нибудь одеждой прикрываем И потому, дружок мой, никогда
 Иль иначе в одежду *одеваем*. Не делай ты подобных оговорок.
 Себя нарядней хочешь ты *одеть*,

Это стихотворение было написано сто лет назад, правила употребления глаголов *надеть* и *одеть* остались те же. Но ошибки в их употреблении остались, и в этом нас убеждает шутивное стихотворение Н.Матвеевой:

«Одень», «надень»... Два эти слова «Одень», «надень»... Давай глядеть:
 Мы путаем так бестолково! Кого *одеть* и что *надеть*.
 Морозный выдался рассвет; Я полагаю, что на деда
 Оделся в шубу старый дед. Три шубы может быть *надето*.
 Выходит так, что дед одет. Но я не думаю, что дед
 А шуба, стало быть, надета. На шубу может быть *надет*!

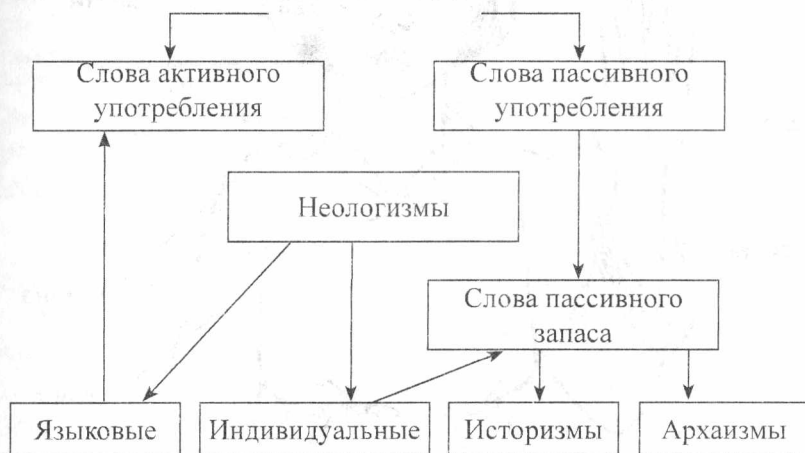
Как и омонимы, паронимы используются иногда для игры словами, создавая своеобразные сопоставления понятий. Так, Л.Мартынову принадлежит целое стихотворение, построенное на специальном сближении паронимов:

Попробуешь Казнящий ли владел казной,
 Слова сличить — Иль казной владел казнимый.
 И аж мороз идет по коже! Земля и тля. Вина — вино.
 Недаром Апрель и прель. Мороз и проседь —
 «Мучить» и «учить» Всё это будет не одно,
 Звучат извечно столь похоже. Но от другого не отбросить!
 Но и бывает смысл иной, Берёзка — розга. Лик и лак.
 Доподлинно необъяснимый: Увечить и увековечить...

Между созвучными словами протягиваются смысловые связи, которые особо репрезентируются в индивидуальном поэтическом творчестве. Поэтому со стороны писателя требуется известная зоркость к паронимам, чтобы не вызвали у читателя другое значение, чем то, которое имел виду автор. Допуская игру паронимами, писатель должен строить дискурс так, чтобы предлагаемые им словесные загадки могли быть без труда разгаданы читателями, а также учитывать, соответствуют ли они общему характеру речи.

Стилистическая нагрузка устаревших слов в поэтическом контексте

Устаревшие слова, входящие в пассивный состав языка, включают в себя две разновидности слов: историзмы и архаизмы.

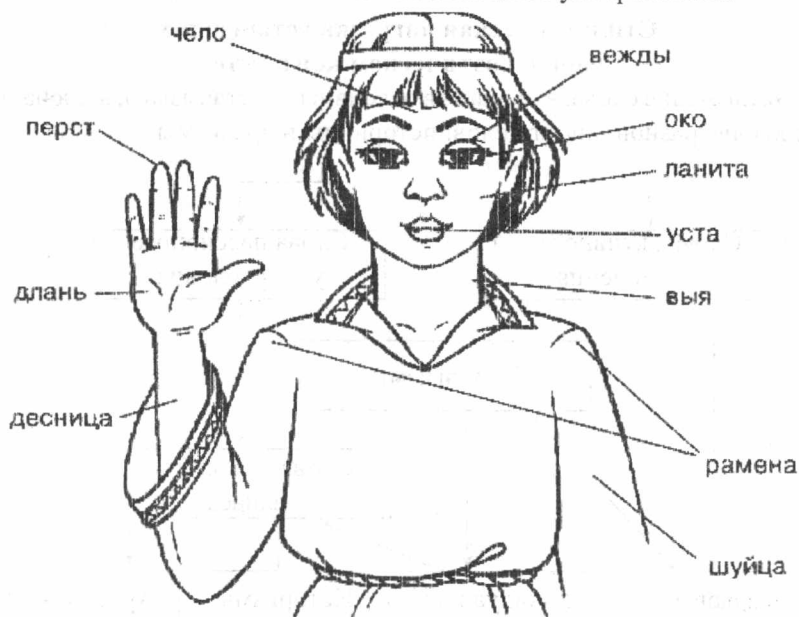


Историзмы – слова, номинирующие исчезнувшие из жизни предметы, явления, понятия. Например, *гридень, охабень, ферязь, протазан, кравчий, стрельцы*. Зачастую историзмы употребляются для передачи колорита эпохи. Так, в трагедии А.С.Пушкина «Борис Годунов» читаем:

Так точно дьяк, в приказах поседельй,
 Спокойно зрит на правых и виновных,
 Добру и злу внимая равнодушно,
 Не ведая ни жалости, ни гнева.

В данном контексте историзмами являются слова *дьяк* и *в приказах*, поскольку *приказ* – государственное учреждение, ведавшее отдельной отраслью или территорией, а *дьяк* – должностное лицо в этом государственном учреждении Руси XIV-XVII вв. Они помогают нам представить то время, о котором идет речь в трагедии.

Архаизмом называется устаревшее слово или устаревшая грамматическая форма, которые перестали быть употребительными как в данном стиле речи, так и в обиходном нормализованном языке, но имеют в качестве синонимов слова активного употребления.



Историзмы привлекают художников слова лишь способностью рисовать картины прошлого, поэтому основная роль изобразительного средства принадлежит архаизмам, придающим торжественность стилю:

И *днесь* учитесь, о цари:
Ни наказанья, ни награды,
Ни *кров темниц*, ни алтари,
Не верные для вас ограды.

Склонитесь первые *главой*
 Под *сень* надежную закона,
 И станут вечной стражей трона
 Народов вольность и покой. (А.Пушкин)

Архаизмы *днесь* (сегодня), *кров* (жилище, приют), *темниц* (тюрем), *главой* (головой), *сень* (покров) создают особую взволнованно-торжественную интонацию поэта-пророка, обращающегося к царям.

Слова русского языка неоднородны по происхождению, в чем нас убеждает следующая таблица:

Русизмы	Старославянизмы	Тюркизмы	Европеизмы
полон, шлем, разбег, зажим, дуб, береза, щи, гончар, крынка, кулёк	бог, глава, небо, влечение, враг, нрав, крест, ладья, нужда, мощь, среда, влачить, лобзать, святыня	карандаш, таз, лошадь, каблук, карман, башка, товар, юрта, утюг, алый, чугуи, сарай, чулан, табун, очаг	мундир, тоннель, рейд, паштет, лагерь, вахта, спорт, бюст, бинт, штурм, магазин, тост

Особый интерес вызывают устаревшие слова старославянского происхождения, или старославянизмы (славянизмы).

Старославянизмы – это слова, которые вошли в древнерусский язык из родственного старославянского (или церковнославянского) языка. Надо отметить, что в поэзии начала XIX века существовала традиция использования старославянизмов – архаизмов для ритмических целей. Так, активно функционировали ряды синонимов типа *взор – взгляд – зрак*, каждый член которых мог служить в нужном случае возможным вариантом для рифмы. Поэтому выработался устойчивый набор рифм-старославянизмов, широко употребляемых и за пределами произведений высокой тематики.

В раннем творчестве А.С. Пушкина сказывается зависимость употребления старославянизма-архаизма от устоявшейся традиции их использования в качестве технических стихотворных средств. К таким старославянизмам принадлежат архаизм *ночь* в стихотворении «Воспоминания в Царском селе»:

Навис покров *нощ*
На своде дремлющих небес
В безмолвной тишине почили дол и *рощи*,
В седом тумане дальний лес...

Но старославянизмы как определенная стилистическая категория не только не устраняются Пушкиным из его стихотворных произведений, а, наоборот, возводятся им в ранг художественно-изобразительных средств, подчиненных выполнению конкретных художественных задач.

Архаизмы порой необходимы для воссоздания исторического колорита, старины. В этой функции они широко применяются в тех жанрах художественной литературы, которые изображают былые времена: исторических романах, повестях и рассказах, некоторых стихотворных эпических жанрах – эпосеи, поэме, балладе.

В качестве примера удачной исторической стилизации языка рассмотрим стихотворение А.С.Пушкина «Песнь о вешем Олеге». Чтобы перенести воображение читателя в эпоху древней Киевской Руси, поэт в первую строфу вводит лишь отдельные архаизмы и архаичные формы слов, понятные читателю: *ныне*, *сбирается* (вместо *собирается*), *отмстить* (вместо *отомстить*), устаревшее слово *вещий* в значении «мудрый», «проницательный», архаичную форму глагольного управления:



Как *ныне* *сбирается* *вещий* Олег
Отмстить неразумным хазарам,
Их села и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам.

В целях воспроизведения восточного колорита поэт употребляет архаические старославянизмы в «Подражаниях Корану», в основу

которых положен библейский стиль. Здесь на фоне концентрации старославянизмов различного рода выделяется, например, очень редкий для поэтической речи пушкинского времени неполногласный лексический вариант *брегись*:

А вы, о гости Магомета,
Стекаясь к вечери его,
Брегитесь суетами света
Смутить пророка моего.

Архаизмы инкорпорируются для речевой характеристики персонажей, например при передаче речи лиц духовного звания. Ими насыщены реплики Пимена в трагедии А.С.Пушкина «Борис Годунов»:

...А сын его Федор? На престоле Свершилось неслыханное чудо:
Он воздышал о мирном житии К его одру, царю едино зримый,
Молчальника. Он царские чертоги Явился муж необычайно светел,
Преобразил в молитвенную келью; И начал с ним беседовать Фёдор
Там тяжкие, державные печали И называть великим патриархом,
Святой души его не возмущали. И все кругом объаты были страхом,
Бог возлюбил смирение царя, Уразумев небесное виденье,
И Русь при нем во славе безмятежной Зане святой владыка пред царём
Утешилась — а в час его кончины Во храмине тогда не находился.

Вершиной творения Пушкина является стихотворение «Пророк», в архаично-библейскую форму которого облечено острое гражданское содержание, раскрывающее высокое назначение поэта. В нем представлены в большой концентрации старославянизмы различной степени стилистической окраски. И широко употребительный старославянизм *перста*, и редкий архаизм *глагол*, и форма повелительного наклонения *виждь*:

Восстань, пророк, и *виждь*, и внимли
Исполни волею моею...

Стилистическую полезность старославянизмов можно продемонстрировать на следующем «переводческом» опыте:

Пушкинский «Пророк»	Перевод на современный язык
Восстань, пророк, и виждь, и внемли!	Вставай, пророк, смотри и слушай!
Исполнись волею моей!	Мои приказы исполняй!
И обходя моря и земли, Глаголом жги сердца людей!	И морем странствуя и сушей, Сердца речами зажигай!

При таком стилистическом эксперименте, когда архаизмы заменены синонимичными словами современного русского языка, видно, что от поэтической торжественности, от мощи пушкинского стиха и следа не осталось. Перечисленные архаизмы встречаются и в других пушкинских стихах, где они выполняют отличную функцию. В этом же отрывке они намеренно концентрируются с целью создать представление о характере языка изображаемой древнерусской эпохи.

В начале XIX века в поэтической речи довольно часто обращались к старославянизмам наряду с формами исконно русских слов. Обе эти формы можно встретить в романе Пушкина «Евгений Онегин»:

Онегин, добрый мой приятель, Иди же к невским берегам,
Родился на брегах Невы... Новорождённое творенье...

Мои богини! что вы? где вы? В глуши звучнее голос лирный,
Внемлите мой печальный глас... Живее творческие сны.

Нередко в художественной прозе архаизмы используются как средство создания иронии, сатиры, пародии (*сей субъект, оная особа, для вящего эффекта*). Широкое их применение для данной цели обнаруживается в произведениях Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова. Обычно подобный эффект достигается использованием архаизмов на фоне бытовой или сниженной лексики. Например, у Салтыкова-Щедрина встречаются такие сочетания: «сонмище невежественных и злых уличных лоботрясов», «верховный жрец литературной болтовни», «порядок службы громко вопиял о мыле и щелоке», «святилище веселья, называемое клубом», «рыбари, которые занимались сокрушением зубов и челюстей человеческих», «преисподние глуповских желудков» и др.

Однако значительная часть старославянизмов, используемых в художественных произведениях, ассимилировались на русской почве и стилистически слились с нейтральной русской лексикой активного запаса:

Но время не сметет моей строки, Из плена в плен — под гром победы
Где ты пребудешь смерти вопреки! С клеймом проследовать двойным.
(С.Маршак) (А.Твардовский)

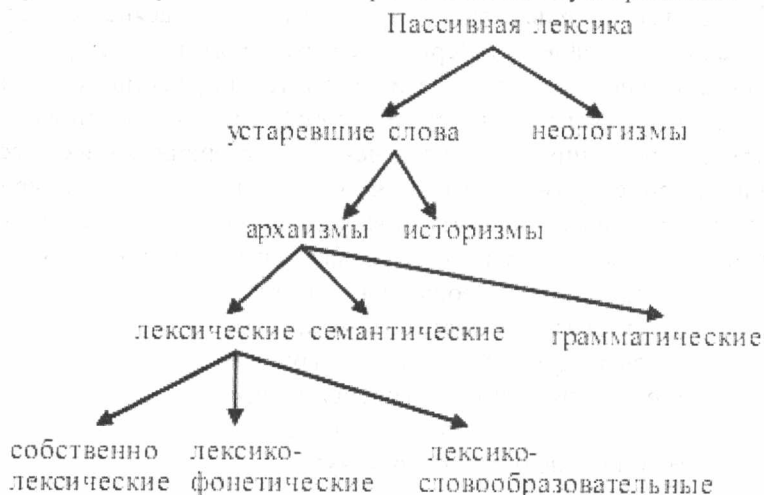
Чаще всего привлекаются архаизмы старославянского происхождения (исторические церковнославянизмы) для придания речи оттенка торжественности, патетичности. Такую функцию выполняют только те славянизмы, которые устарели для нашей эпохи и не встречаются в широком употреблении, в то время как их русский вариант принадлежит к узальному употреблению. Вот отрывок из «Пулковского меридиана» Веры Инбер, в котором поэтесса говорит о том, как «бомба весом в тонну упала среди больничных корпусов»:

Здесь госпиталь, больница, лазарет.
Здесь Красный крест и белые халаты.
Здесь воздух состраданием согрет,
Здесь *бранный* меч на гипсовые латы,
Укрывшие простреленную грудь,
Не смеет, не *дерзает* посягнуть.

В данном стихотворении поэт, используя старославянизмы, смог сильнее и торжественнее выразить свой гнев по поводу нарушения немецкими летчиками *неписанного закона: место, где находятся раненые, неприкосновенно*. Закон этот соблюдается из века в век. Но немецкие оккупанты его нарушили...

При чтении художественных произведений прошлого требуют особого внимания *семантические архаизмы*, так как в лексической системе русского языка происходят непрерывные изменения семантической структуры слов, давно существующих в языке. Постепенно язык классических произведений XIX века становится менее близким и понятным читателю, а в ряде случаев возникают трудности при восприятии отдельных слов и фрагментов текста.

На примере произведений Пушкина можно показать, как изменилась семантика многих слов с XIX по XXI в. Наиболее многочисленную группу среди них образуют прилагательные. По подсчетам пушкинovedов, из всех прилагательных, использованных в пушкинских текстах, семантическим изменениям в послепушкинскую эпоху подверглись около пятисот. Процесс «качественных» изменений в слове затронул эту часть речи потому, что значения прилагательных оказываются весьма «подвижными» и это хорошо прослеживается при сравнении пушкинского и современного словоупотребления.



Некоторые семантические архаизмы-прилагательные в повести Пушкина «Дубровский» могут показаться современному читателю непонятными и даже неуместными:

*Грабительства, одно другого замечательнее,
следовали одно за другим.*

В современном русском языке слово *замечательный* имеет значение «исключительный по своим достоинствам, выдающийся».

В рассматриваемом же контексте сочетаемость со словом *грабительства* исключает положительную оценочность прилагательного *замечательный*. В данном случае слово реализует устаревшее

значение, которое эквивалентно семантике современной лексемы *заметный* – «выделяющийся среди других».

Строка из «Евгения Онегина» – «Торгует Лондон шепетильный» – пример, где контекст «сигнализирует» о нехарактерной для современного языка семантике слова *шепетильный*. Это прилагательное во времена Пушкина имело другое устаревшее сейчас значение «связанный с торговлей галантерейными товарами». Сложнее обстоит дело в том случае, когда контекст не указывает на устарелость семантики лексемы:

Онегин с Ольгою пошел;
Ведет ее, скользя небрежно,
И наклоняясь ей шепчет нежно
Какой-то *пошлый* мадригал...

Здесь, точное знание смысла слова необходимо, ведь от него в какой-то мере зависит наше отношение к главному герою. В древнерусском языке слово *пошлый* употреблялось в значениях «старинный, исконный» и «обычный». В XVIII веке первое значение исчезает. А.А.Потебня и вслед за ним В.В.Виноградов объясняли это выпадение значения переоценкой старины, древнерусских традиций, ведь пошлое – это то, что повелось, вошло в обычай, а значит, ассоциировалось с жизнью допетровской Руси. В пушкинское время *пошлый* широко употреблялось в значении «обычный, банальный», так употребил его и поэт. Современное значение «низкий, ничтожный в духовном, нравственном отношении» развивается у слова на протяжении XIX века.

Незнание устаревшего значения ведет к не совсем верному декодированию пушкинского текста и при восприятии следующих строк из «Арапа Петра Великого»:

Во всю длину танцевальной залы,
при звуке самой *плачевной*
музыки,

дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга...

Тут *плачевный* употреблено в устаревшем значении «жалобный, печальный» и вовсе не свидетельствует о недостатке мастерства у музыкантов. Так, в начале пушкинского романа «Евгений Онегин»

встречаются слова *эпиграмма* и *эпиграф*. В современном русском языке первое значит «короткое сатирическое произведение», второе – «небольшой текст, которым автор предваряет свое произведение». Существительное *эпиграмма* кончает V строфу:

Имел он счастливый талант
Без принужденья в разговоре...
Хранить молчанье в важном споре
И возбуждать улыбку дам
Огнем нежданных *эпиграмм*.

В данном случае перед нами один из многочисленных галлицизмов и обозначает он «*острота*» (ср.: франц. *épigramme* «колкость, острота»).

То же можно отметить и относительно слова *эпиграф*:

Латынь из моды вышла ныне:
Так, если правду вам сказать,
Он знал довольно по-латыне,
Чтоб *эпиграфы* разбирать.

Заметим, что от современного литературоведческого термина *эпиграф* отличается здесь также и старым (исконно накорневым) ударением, как и в генетически родственном ему существительном *эпиграмма*. Пушкин здесь говорит не об *эпиграфах*, а об античных надписях на могилах, памятниках или зданиях. Оба слова в этом контексте выступают как синонимичные. Как видим, в процессе своего употребления бывшие в языке-источнике родственные слова *эпиграмма* и *эпиграф* в русском языке семантически разошлись, но затем у поэта тематически сблизились.

Таким образом, преобразования в семантической структуре слов, произошедшие в период с XIX по XXI в., приводят к существенному изменению семантики некоторых общеупотребительных слов. С этим связано непонимание или искаженное восприятие смысла отдельных высказываний при изучении классических произведений XIX в. Чтобы не допустить этого, преподавателю необходимо комментировать текст, полнее использовать текст, полнее использовать данные толковых и исторических словарей, обращать внимание студентов на контекстуальное окружение слов.

Функции лексики ограниченного употребления в авторском идиолекте

Диалектизмы – слова, являющиеся фактами одной какой-либо группы людей определенной местности. Русские писатели широко пользовались диалектизмами, т.е. элементами местной диалектной речи. Однако в поэзии, вряд ли, найдется художник, который мог бы сравняться с Есениным по силе таланта в передаче чувства любви к Родине, родному рязанскому краю. Для репрезентации этого отношения поэтом мастерски использованы диалектизмы, которые выполняют определенную идейно-эстетическую функцию.

Так, привлекает внимание «Песнь о Евпатии Коловрате», о подвиге которого рассказывается еще в известном памятнике древнерусской литературы «Повести о разорении Рязани Батыем».

Эпизод восходит не к летописи, а к народным преданиям. Можно предположить, что и в своей работе над песней Есенин пользовался не только древнерусской повестью, но и народными преданиями, которые он мог слышать в годы юности в родном рязанском краю, когда собирал и записывал народные песни, сказки и частушки.

Чтобы воспроизвести речь героев Рязани, поэт вводит в лирическое произведение в большом количестве слова, отражающие местную рязанскую лексику.

У Палаги-шинкачерихи

На меду вино развожено,

Кумачовые **кумашницы**

Душниками занавешены. («Песнь о Евпатии Коловрате»)

В приведенном отрывке каждая строка содержит лексический диалектизм. Лексема *кумашница* обозначает тип женской одежды и имеет синоним - *сарафан*. Поскольку мы анализируем диалектную лексику, то, пожалуй, текст «Песни о Евпатии Коловрате» можно буквально полностью цитировать, так часто в нем встречаются лексические диалектизмы.

Допоть-татарское нашествие; пешневые угорины – раскаленные лопы;

лонешний – прошлогодний; смолот – смолотое зерно; кутомарина – кутерьма.

В «Песне...» нами был выделен лексический диалектизм *журушка*, в рязанских говорах используемый при ласковом обращении к молодежи (от Жура – журавль). Сергей Есенин, описывая красоту родного края, активно использует диалектный язык, характерный для жителей Рязанской губернии:

В терем темный, в лес зеленый,
На шелковы **купыри**,
Уведу тебя под склоны
Вплоть до маковой зари. («Темна ноченька, не спится...»)

Диалектным словом *купыри* в рязанских говорах называется *полевая трава с резким пряным запахом*:

Пахнет яблоком медом
По церквам твой кроткий Спас.
И гудит за **корогодом**
На лугах веселый пляс. («Гой ты, Русь, моя родная...»)

По словарю Даля можно определить значение рязанского диалектизма *корогод*. Есенин заменил им другое слово, входящее в словарный состав русского литературного языка – *хоровод*, видимо, считая, что рязанское слово *корогод* точнее передает звуковой образ хороводных плясок.

Удивительно, но, несмотря на введение Сергеем Есениным большого количества диалектизмов, они гармонично сочетаются с общенародной лексикой. Например, *кукан* – *остров*:

Где-то вдали, на **кукане** реки,
Дремную песню поют рыбаки.
(«Черная, потом пропахшая вить!»)

Смысл многих использованных Сергеем Есениным рязанских диалектных слов можно определить и без областного словаря рязанских говоров или словаря Даля, так как они часто являются видоизмененными общеупотребительными словами, либо их значение вытекает из контекста.

Например, *шомонить* – *говорить*; *Сутемень* – *сумерки*; *кивливый* – *от «кивать»*:

«Государь ты мой, - **шомонит** жена,-

Моему ль уму судить суд тебе!... («Марфа Посадница»)

Словарный состав второй группы лексики, т.е. лексики, входящей как в состав литературного языка, так и рязанских говоров, также представлен в поэтическом языке Сергея Есенина.

Хороша была Танюша, краше не было в селе,

Красной рюшкою по белу **сарафан** на подоле.

В этом стихотворении употреблено слово *сарафан*, обозначающее тип женской одежды в северных областях России. В то время как в южных преобладали *поневы*. *Сарафан* – женская одежда, которая держится на плечах.

Избы забоченились,

А и всех-то пять.

Крыши их запенились

В заревую гать. («Край ты мой заброшенный...»)

Как показывает лингвистическая карта, слово *изба* характерно для говоров северного наречия и среднерусских говоров, но оно распространено и в рязанских говорах южного наречия.

В стихах Есенина данное слово употребляется активно, так как поэт часто и с любовью описывает деревенскую жизнь. Слово *изба* является многозначным, и кроме значения жилой постройки, оно может обозначать также и жилое помещение, комнату в крестьянской жилой постройке. Вместе с тем, в стихах поэта употребляется и диалектизм *хата*, который, как правило, наряду со словом *изба* бытует в части средневеликорусских говоров. Например:

Гой ты, Русь, моя родная,

Хаты – в ризах образа... («Гой ты, Русь, моя родная...»)

Использование диалектизма *хата* мы встречаем в названии стихотворения о прелестях деревенского быта «В хате», в котором поэт, не называя прямо предмет лирического описания, посредством перечисления предметов и явлений крестьянского быта, передает неповторимый запах деревенского дома.

Таким образом, народная речь — источник обновляющий, освежающий литературный язык. Вне общения с живой народной речью литературный язык теряет способность эстетического развития, он шаблонизируется, мертвеет.

Роль иноязычных слов в передаче авторской интенции

Как известно, первая четверть XIX века вошла в историю русской литературы как период борьбы славянофилов с заимствованиями. Адмирал Шишков своей книгой «Рассуждение о старом и новом слоге» разделил русское общество на два непримиримых лагеря. Одни выступали на стороне Карамзина, отстаивали галлицизмы, выступали против тяжеловесной лексики старославянского языка.

Сторонники Шишкова считали иноязычные слова большим злом и видели в них серьезную опасность для русского языка. Защищая целостность и национальную самобытность русского языка, Шишков, понимая необходимость номинации нового явления, предлагал использовать русские и старославянские слова: *чадолюбивый, благообразный, лютонравый, сладкоречевый*. Активность Шишкова проявлялась и в словотворчестве.

Заимствованная лексика	Окказионализмы Шишкова
абажур	тенник
аллегория	скрыторечение
аллея	ходырка
аудитория	слушалище
библиотека	книжница
бильярд	шарокат
галоши	мокроступы
критика	охуджение
метафора	скрытословие
пурист	чистяк
фонтан	водомет
юноша	хорошилище

Аллюзией на эту прецедентную ситуацию и Шишкова является эпиграмма В. Вяземского:

Язык отцов – тот устарелый храм;
Карамзина сравним с отважным зодчим;
С семьей же сов, друзья! и с прочим, прочим,
Кого и что сравнить – оставлю вам.

Такая жесткая позиция Вяземского становится после рассмотрения вышеприведенной таблицы более понятной. Отголоски этой борьбы мы находим и в «Евгении Онегине», где иноязычные слова органично сливаются с русской лексикой. Так, в пушкинском романе широко употребляются варваризмы и просто непереведенные иностранные слова.

Она казалась верный снимок
Du comme il faut... (Шишков, прости:
Не знаю, как перевести).

Стилистическая функция иностранной лексики в «Онегине» совершенно иная, нежели в тех языках, откуда она заимствована. Поэту иноязычные слова необходимы и для характеристики дворянской речи, и для насмешки над Шишковым, как литературным противником, и для полемики с шишковистами, с одной стороны, и над любителями иностранщины – с другой:

Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется *vulgar* (Не могу...
Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести...

Всем хорошо известны со школьной скамьи следующие лермонтовские строки:

Недалеко, в прохладной мгле,	Покрыта белою <i>чадрой</i> ,
Казалось, приросли к скале	Княжна Тамара молодая
Две <i>сакли</i> дружною четой...	К Арагве ходит за водой...
(«Мицыри»)	(«Демон»)

Несмотря на то, что слова *сакля*, *чадра* являются иноязычными, они понятны, потому что настолько органично вошли в произведение, что без них невозможно представить эти тексты. Попытай-

тес в первом отрывке из «Мцыри» вместо сакли поставить хаты или заменить чадру словом платок в описании грузинки. Исчез поэтический текст, хотя смысл остался тот же и достаточно ясен. Это объясняется тем, что с помощью данных слов текст как бы насыщается дыханием кавказской жизни. Такую лексику, репрезентирующую определенный национально-исторический колорит, называют *локальной* или – *экзотической*.

Двоякую функцию выполняют **варваризмы** (слова иностранных языков). С одной стороны, они вводятся в русский текст (иногда в иноязычном написании) для передачи соответствующих понятий и создания «местного колорита». В «Евгении Онегине» Пушкин активно включает иностранную лексику, чтобы показать условно-светский жаргон среды, к которой принадлежит Онегин:

Покамест в утреннем уборе, ...И ужином. Мы время знаем
надев широкий *боливар* В деревне без больших сует:
Онегин едет на бульвар. Желудок – верный наш *брегет*.

Досугам посвятись невинным, Он знал довольно по-латыне,
Брожу над озером пустынным, Чтоб эпитафьи разбирать
И (*far niente*) мой закон. Потолковать об Ювенале,
В конце письма поставить *vale*.

Варваризмы, перенесенные Б.Окуджавой на русскую почву одного из его лирических текстов, носят уже индивидуальный характер. Варваризм *тешекюр эдерим*, означающий в турецком языке *выражаю благодарность*, передан средствами русского алфавита. Он является и ключевым словосочетанием, инкорпорированным Б. Окуджавой в форме рефрена.

Вопреки тому, что иноязычная лексема имеет в русском языке вышеуказанный эквивалент, стилистическое введение в данном контексте заимствованного компонента оправдано.

Ты, живущий вне наших сомнений и драм,
Расточающий благодатный свет по утрам.
Ты, кому с придыханием мы говорим:
Тешекюр эдерим! Тешекюр эдерим!
Ты, кого за печали свои не корим

И дороги к кому в бездорожье торим,
И за то, что живем, и за то, что горим,
И за то, что во имя Твое творим,
Тешекюр эдерим! Тешекюр эдерим!

Турецкое выражение *тешекюр эдерим* помогает барду выделить главную мысль. В молодости в молитвах человек просит Бога помочь в его проблемах и бедах. Но в зрелости, пройдя путь неизбежных утрат и потерь, человек понимает, что самые важные слова при обращении к Богу – слова благодарности за то, что есть. Эмоциональный накал дискурса усиливается и подключением на синтаксическом уровне таких поэтических фигур, как период и многосоюзие.

Другая функция варваризмов – служить средством сатиры для высмеивания людей, раболепствующих перед иностранщиной, средством иронической характеристики действующего лица. Насыщенная варваризмами речь называется **макаронической** (по названию итальянской комической оперы «*Massagonea*», написанной в 1490 г.); чаще всего принимают стихотворную форму (**макаронические стихи**).

Такими стихами написана комическая поэма И.П.Мятлева «*Сентенции и замечания г-жи Курдюковой*», которая в XIX веке пользовалась широкой популярностью. Она высмеивает речь тамбовских барышень, попавших в Париж:

Адю, адю, я удаляюсь,
Люан де ву я буду жить,
Мэ сепандан я постараюсь
Эн сувенир де ву хранить...

Берег весь кишит народом:
Де мамзель, де кавалье,
Де попы, де офисье,
Де коляски, де кареты...

В поэме И. Мятлева удивляют не только варваризмы, но и русские слова со своей семантикой и звуковым оформлением, но употребленные с иноязычным грамматическим оформлением.

Схема лексико-семантического анализа текста:

1. Выявить ключевые образы (обычно их два), противоположные по эмоциональному звучанию, взаимодействие и «борьба» которых в произведении создают его динамику, энергию, эмоциональное напряжение. Иногда они прямо названы, иногда подразумеваются, возникают в ассоциациях, в подтексте. Попытаться сформулировать своё восприятие содержания стихотворения на уровне первого впечатления.

2. Пассивная лексика. Типы архаизмов (фонетические, грамматические, семантические, собственно лексические) с позиций современного языкового сознания в опоре на активную параллель в современном русском языке;

3. Контекстуальные значения ключевых слов.

4. Экзотизмы и их смысл по токовому словарю. Функциональная нагрузка в тексте.

5. Непонятные факты поэтической символики;

6. Устаревшие и окказиональные перифразы;

7. Незнакомые современному носителю русского литературного языка диалектизмы, профессионализмы, арготизмы, термины;

8. Выписать лексические цепочки, соотносимые с каждым из этих ключевых образов.

9. Выявить сопутствующие образы, позволяющие расширить, углубить или конкретизировать значение основных образов.

10. Выстроить все возможные ассоциативные ряды, уводящие в глубину содержания, позволяющие охватить разные уровни и оттенки смысла.

Специфика фразеологизмов в поэтическом языке

Писатели обращаются к фразеологическим богатствам русского языка как к неисчерпаемому источнику речевой экспрессии. В художественных произведениях фразеологизмы часто употребляются в их обычной языковой форме с присущим им значением. Фразеологические богатства языка оживают под пером талантливых писателей, становятся источником новых художественных образов, шуток, неожиданных каламбуров.

Стилистически и эмоционально окрашенными могут быть не только слова, но и целые устойчивые словосочетания – фразеологизмы, и выражения из каких-либо известных литературных источников – «крылатые слова».

Фразеологический анализ художественного произведения преследует такие цели: определить состав фразеологических единиц, используемых писателем; установить источники, из которых черпалась эта фразеология; показать, как автор творчески использует этот материал, видоизменяя, обновляя его и перемещая из одной стилистической сферы в другую.

Работая над произведением, авторы привлекают следующие источники фразеологических средств: 1) пословицы, 2) художественные произведения, 3) устное народное творчество.

Одни из них стилистически нейтральны. Например, выражение *ахиллесова пята*, пришедшее в литературный язык из мифологии, означает *слабое, уязвимое место человека*. Можно вспомнить миф об Ахилле, на теле которого была незащищенной только пятка, за которую держала ребенка мать, окуная его в воды подземной реки Стикс. Это выражение может быть употреблено как в разговорном, так и в книжном языке.

Другие выражения носят просторечный характер, например, *белены объесться*, которое попало в речь из быта. Белена – ядовитое растение, тот, кто съест ее, становится как бы безумным. В «Сказке о рыбаке и рыбке» старик говорит старухе, когда та захотела стать царицей: «Что ты, баба, *белены объелась*».

Анализ творчества многих русских поэтов XX века показывает, что они охотно используют фразеологизмы. Возьмем, к примеру, Р.Казакову:

Мы ваши безотказные работники, Мы *с мира соберем по нитке*
за так, за *после дождичка в четверг*. себя – былых – на торжество.

Я воробушек пуганый, стреляный, Как будто *все узлы развязаны*
зимовать – не впервой. и все, чем жить, уже в конце...

Контекстуальные фразеологизмы характеризуются тем, что они создаются по общеязыковой фразеологической модели, но являются

более образными и выразительными для четко определенного контекста. В таких оборотах часть компонентов сохраняется, и это позволяет слушателю или читателю соотносить их с узуальными фразеологизмами.

Так, остается в пассивном словаре окказиональная трансформация А.П.Чеховым фразеологизма: синий чулок → розовый чулок.

Синий чулок	Женщина, лишённая женственности и обаяния, поглощённая книжными и научными интересами.
Розовый чулок	Женщина, имеющая приятную внешность, но глупенькая, поглощённая заботой о муже и детях

Однако гораздо чаще в речи писателей использование фразеологизмов сопровождается их переосмыслением, модернизацией, что превращает общеизвестные обороты в контекстуально-речевые, окказиональные.

Усиление экспрессии путем трансформации фразеологизма и одновременной его контаминации с другим оборотом наблюдается в поэтическом языке И.Снеговой:

... Плетений огненные пряди
Обволокли до крыши дом,
И я, как Фирс, в «Вишневом саде»,
Одним — одна забыта в нем.

Нередко в произведениях для создания второго семантического плана сталкивается слово в его прямом значении и в виде метафорически осмысленного компонента.

Например, в стихотворении Р.Казаковой «Не ходи за мной, как за школьницей» усиление выразительности и углубление смысла достигается соединением слова *тяжела* и фразеологизма *сила тяжести* — «совокупность нравственных и физических переживаний»:

И когда-нибудь мне, отважась, ты
скажешь так, что пойму, —
как тебе твоя *сила тяжести*
тяжела одному.

Фразеологическое творчество писателей выражается в обновлении привычных для слов контекстов, в которых они обычно выступают. Слова, перемещенные из одного окружения в другое, претерпевают интересные смысловые и стилистические изменения.

Так, Р.Рождественский широко использует фразеологические обороты, видоизменяя их разными способами. Во фразеологическом обороте *убить время* глаголу *убить* возвращено его прямое значение. На этом построено интересное стихотворение, которое заставляет задуматься над ценностью каждого часа, каждой минуты человеческой жизни. Так, в стихотворении «Вслушайтесь» Рождественского возникает тема убийства:

Убивают

время

нахально и молитвенно.

Убивают

время

стыдливо и истошно.

Таким образом, изучение фразеологических связей слов имеет первостепенное значение не только для характеристики семантических процессов, происходящих в словах при включении их в новый фразеологический контекст, но и для определения творческого своеобразия писателя, занимающегося фразеологическим новаторством.

«Язык неистощим в соединении слов», - утверждал Пушкин. И каждый талантливый писатель открывал в родном языке всё новые возможности употребления слов. Ещё в свое время Карамзин советовал авторам выдумывать, сочинять выражения, угадывать лучший выбор слов, давать старым лексемам новую семантику.

Задача писателя выразить образное представление, поэтому он исходит из ассоциаций с семантикой слов и фразеологизмов его времени.

Так, в одной из эпиграмм А.С.Пушкина употреблен фразеологизм *быть с носом*, который в XIX., как и в современном русском языке, имел значение «обмануться в расчетах»:

Лечись – иль быть тебе *Панглосом*,
 Ты жертва вредной красоты –
 И то-то, братец, *будешь с носом*,
 Когда без носа будешь ты.

Каламбур построен на противопоставлении одного из компонентов фразеологизма слову *нос* в свободном его употреблении в значении «*орган обоняния*». В эпиграмме Пушкин использует реминисценцию, языковым выражением которой является собственное имя ученого-оптимиста Панглоса, лишившегося носа по болезни. Поэт антропонимом *Панглос* напоминает о романе Вольтера «Кандид». Но современное значение фразеологизма *быть с носом* обоснована семантикой исчезнувшего омонимичного отглагольного существительного *нос* (от *носить*). По мнению ученых, устойчивое словосочетание *оставить с носом* означал *получить отказ в сватовстве, оставшись с неприятным подношением, т.е. носом (с тем, что принесено, с подарком)*.

Фразеологическое новаторство писателей может проявляться и в создании ими образных выражений, с использованием реминисценции. Например, В.Маяковский в стихотворении «Сергею Есенину» удивительно сильно и емко преобразовал есенинский афоризм:

Прецедентная цитата Есенина	Реминисценция Маяковского
В этой жизни умереть не ново, но и жить, конечно, не новей...	В этой жизни помереть не трудно. Сделать жизнь значительно трудней.

В зависимости от взаимодействия семантических полей слова, внесенного писателем во фразеологизм, или слова, добавленного к нему для пояснения, внутренняя форма может не восстанавливаться, а утрачиваться в большей степени. Например, по аналогии с фразеологизмом *махнуть рукой* в значении «перестать обращать внимание на что-либо» А.П.Чехов образует выражение *махнуть лапкой*, которое сохраняет фразеологическое значение языкового фразеологизма, потому что на него указывает контекст рассказа «В Москве на Трубной площади», где речь идет о дрозде в клетке: «На свою неволю он давно уже *махнул лапкой*».

Но внутренняя форма от такой замены утратилась: семантика фразеологизма *махнуть рукой* отражает реальное явление — привычку людей махать рукой, когда они решают прекращать обращать внимание на то, что их волновало. Выражение *махнуть лапкой*, будучи структурно организовано по аналогии с фразеологизмом, ассоциируется с его переносным значением, но не имеет опоры в фактах и явлениях действительности.

Образное содержание, переданное Чеховым в этом предложении, представляет совмещение семантики фразеологизма *махнуть рукой* и свободного словосочетания *махнуть лапкой* и других слов, составляющих предложение. Примеры подобного типа в языке произведений А.П.Чехова — нередкое явление:

Моя голова отбилась от рук и отказывается сочинительствовать.

Оба парохода сидят сиднем.

Не всегда преобразование фразеологизмов вызвано целью передать сложившееся в сознании писателя образное впечатление. Иногда оно обусловлено размером стиха, в который не укладывается форма и структура фразеологического оборота. В этом случае возникают неудачные языковые эксперименты. Можно сказать о неудачной попытке преобразования фразеологизма *положить зубы на полку* очень чутким к семантике слова поэтом А.Твардовским. Этот фразеологизм, возникший из метафоры, в общенародном языке имеет значение *голодать* (на полке ничего нет). Твардовский производит замену последнего слова в этом фразеологизме:

Грачевы — сало на замок,

Фроловы — зубы на полук.

Полук, как известно, — «высокий помост (в бане), на котором парятся». Нет необходимости доказывать, что от такого преобразования фразеологизм потерял всякий смысл и образность.

Многие авторские фразеологизмы приобрели широкую известность и прочно вошли во фразеологический запас русского литературного языка. В целях наглядности приводим таблицу:

Автор	Фразеологизм русского языка
Пушкин	Мой друг, отчизне посвятим души прекрасные порывы. Товарищ, верь: взойдёт она, заря пленительного счастья. Тяжела ты, шапка Мономаха. Блажен, кто смолоду был молод. В Европу прорубить окно. Да здравствует солнце, да скроется тьма. Любви все возрасты покорны. Привычка свыше нам дана. Мы все учились понемногу, чему-нибудь и как-нибудь. Мой дядя самых честных правил. Что день грядущий мне готовит. Обычай – деспот меж людей. Жизни мышья беготня.
Ломоносов	Науки юношей питают, отраду старым подают.
Карамзин	Язык важен для патриота. Ничто не вечно под луною. Чародейство красных вымыслов.
Крылов	А ларчик просто открывался. А воз и ныне там. Уж сколько раз твердили миру, что лесть гнусна, вредна. А Васька слушает да ест. Тришкин кафтан. Слона-то я и не заметил. Медвежья услуга. Рыльце в пуху. Сильнее кошки зверя нет. Ворона в павлиньих перьях. В семье не без урода.
Грибоедов	Ну как не порадеть родному человечку. Счастливые часов не наблюдают. Свежо предание, да верится с трудом. С чувством, с толком, с расстановкой. Герой не моего романа. Горе от ума. А судьи кто? Злые языки страшнее пистолета.
Лермонтов	На мысли, дышащие силой, как жемчуг нижутся слова. И вы не смોете всей вашей черной кровью поэта праведную кровь.
Некрасов	Бывали времена похуже, но не было подлей. Как дошла ты до жизни такой?
Гоголь	Опасно шутить писателю со словом. И какой же русский не любит быстрой езды? Видимый смех сквозь невидимые миру слезы. Пошла писать губерния. Дама приятная во всех отношениях. Из прекрасного далека. Мертвые души.
Тургенев	Друг Аркадий, не говори красиво. Отцы и дети. Лишние люди. Язык родных осин.
Щедрин	Литература не умрет! не умрет во веки веков! Подогретому слову грош цена. У нас середины нет: либо в рыло, либо ручку пожалуйста. Иудушка Головлев.
Маяковский	И жизнь хороша и жить хорошо. Во весь голос. Моя милиция меня бережет.
Чехов	На деревню дедушке. Человек в футляре. Как бы чего не вышло. Двадцать два несчастья. Небо в алмазах. Краткость – сестра таланта.

Таким образом, лексическое богатство русского языка и фразеологическое новаторство писателей способствуют оживлению и обновлению значения узуальных слов.

Ключевые слова:



Каламбур, синоним, антоним, омоним, пароним, варваризм, архаизм, историзм, диалектизм, устаревшие слова, стилизация, фразеологизм, фразеологическое новаторство, каламбур, макаронический стих, эпиграф

Вопросы для самопроверки:



1. В чём заключается сходство омонимов и паронимов?
2. Для каких целей авторы используют устаревшие слова?
3. Как иноязычные слова помогают передать авторский замысел?
4. Чем различаются узуальные и контекстуальные фразеологизмы?
5. Расскажите о роли авторских фразеологизмов?
6. Какие стихи называются макароническими?

Тесты:



1. Какое из слов является архаизмом?
А) стольник
Б) брадобрей
В) холоп
Г) опричник
2. Кто автор слов «хорошилище», «мокроступище»?
А) Шишков
Б) Карамзин
В) Пушкин
Г) Крылов

3. Найдите фразеологизм с синонимами.

А) душа в душу

Б) шаг за шагом

В) переливать из пустого в порожнее

Г) нет худа без добра

4. Какой фразеологизм принадлежит Грибоедову?

А) Любви все возрасты покорны

Б) привычка свыше нам дана

В) злые языки страшнее пистолета

Г) а воз и ныне там

5. В какой строке даны историзмы?

А) стрельцы, протазан, кравчий

Б) око, вежды, чело, ланиты

В) гридень, длань, уста, врата

Г) охабень, взор, дыяк, гнев

ТЕМА 4. СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ

План:

1. Приём семантизации морфем
2. Морфемный повтор
3. Стилистическое использование слов с суффиксами субъективной оценки
4. Окаzionale словообразование

Словообразовательная система русского языка отличается исключительным богатством и разнообразием. По подсчетам современных лингвистов, примерно 90% слов русского языка являются производными, а это значит, что 9 из 10 слов прошли через «словообразовательный круг» в языке и имеют в своем составе словообразовательные морфемы, которые придают словам разнообразные смысловые и экспрессивные оттенки.



Секрет изобразительной силы русского словообразования состоит и в том, что оно отличается исключительной стилистической гибкостью. Путем присоединения приставок и суффиксов создаются словообразовательные варианты, которые получают определенную функционально-стилистическую закрепленность. Рассмотрим основные художественные приемы, основанные на изобразительных возможностях русского словообразования.

Приём семантизации морфем

Семантизация – это выявление смысла, значения языковой единицы. Пользуясь этим приемом, поэты и писатели обыгрывают значение морфем, привлекая тем самым внимание читателя к лексическому значению слова, к тому, как ощутимо меняется оно при добавлении или, напротив, изъятии морфемы. Например:

Вот так чудо из чудес:	И в космические дали
Повстречался	Полетел
С буквой с	Вокруг Земли
Путник –	Спутник. (А.Шибаяев)

Другой распространенный прием – это **использование аффиксов в качестве самостоятельных слов**. На этом языковом приеме основан каламбур И.Сельвинского: Лучше *недо*, чем – *пере*.

Интересно, но иногда прием семантизации морфем сопровождается графическим разрывом слова – выделением морфемы дефисом, употребление которого не оправдано с точки зрения современных орфографических норм.

Например, М.Цветаева использует в стихотворениях прием искусственного разрыва слова с целью выделения ключевой по смыслу морфемы. Так, приставка *раз-* усиливает ощущение разрыва, разъединения, движения в разные стороны:

Свербессмысленнейшее слово:
Рас-стаемся. – Одна из ста?
Просто слово в четыре слога,
За которым пустота.

В одно только слово *рас-ставаться* Цветаева вкладывает бездну горя, страшную боль утраты. И для того, чтобы восстановить содержательную сущность этого слова, подчеркнуть ее, выразить и донести до читателя, она обращается к графическому разрыву приставки, как бы показывая тем самым авторское неприятие той части слова, которая несет значение «утраты, разъединения».

Морфемный повтор

В названии стихотворения М.Цветаевой «Рас-стояние: версты, мили...» используется еще один художественный прием, к которому часто обращалась поэтесса – **повтор слов, образованных по одной словообразовательной модели**. Проанализируем еще одно ее стихотворение:

Так <i>вслушиваются</i> (в исток	Так дети, в синеве простынь,
Вслушиваются – устье).	<i>Всматриваются</i> в память.
Так <i>внюхиваются</i> в цветок:	Так <i>вчувствуется</i> в кровь
Вглубь – до потери чувства!	Отрок – доселе лотос.
Так в воздухе, который синь, -	Так <i>влюбляются</i> в любовь:
Жажда, которой дна нет	<i>Впадываются</i> в пропасть.

В небольшом по объему стихотворении 7 раз повторяются слова, построенные по модели глаголов типа *всматриваться, вглядываться, вслушиваться*. Понять и прочувствовать главное в стихе помогает семантическая и структурная общность этих ключевых слов. Словообразовательное единство (повтор модели) передает общность в значении этих глаголов: они показывают интенсивное действие, направленное в самую глубь явления и совершаемое ради того, чтобы лучше понять, постичь это явление.

Словообразовательный повтор в поэзии М.Цветаевой нередко сочетается с разными видами языковой анафоры, с разнообразными синтаксическими параллелизмами, когда намеренно повторяются определенные грамматические конструкции и другие элементы речи. Сочетание лексического, синтаксического и словообразовательного повтора в пределах одного текста увеличивает смысловую нагрузку слова, предельно концентрирует мысль, с большей силой и обнаженностью раскрывая ее логику и образные ассоциации:

Око зрит – невидимейшую даль, Ухо пьет – неслыханнейшую
молвь...

Сердце зрит – невидимейшую связь. Над разбитым Игорем
плачет Див.

Также **прием словообразовательной анафоры** можно встретить во многих лирических текстах:

Позвякивают. Мимо. Как дожди.	Прозвучало над ясной
рекою, Посвистывают. Как песок из рук.	Прозвенело

в померкшем лугу, Покалывают. Мелко. Как в груди...
Прокатилось над рощею немою,

Но день велик. И в нем есть главный звук. Засветилось на том берегу.
(И.Снегова) (А.Фет)

Одна из разновидностей словообразовательного повтора — **скопление однокоренных слов** в тексте. Соединение родственных слов произвольно заставляет вдумываться в их смысловую близость и различие, искать причину неожиданного сопоставления однокоренных слов:

Не вернусь я в отчий дом,	Все сказано на свете.
Вечно странствующий странник,	Не сказанного нет.
Об ушедшем над прудом	Но вечно людям светит
Пусть тоскует конопляник.	Не сказанного свет.
(С.Есенин)	(Н.Матвеева)

Иногда однокоренных слов, которыми располагает язык, писателю явно не хватает, и он смело восполняет этот пробел, создавая целую вереницу родственных слов, как это делает, например, В.Иванов в сатирическом стихотворении «**О пане Злодиевском**»:

В чудном городе Хишенске,	И сыночек — Злодеечек,
В тихой улочке Крадевской	И собачка — Злодеячка.
Жил один злодей известный —	А котенок? И котенок
Пан Злодислав Злодиевский.	По прозванию Злодеенок.
И супруга — Злодеюга.	Есть еще и канарейка,
И дочурка — Злодеюрка,	Презабавная Злодейка.

Широко известен в художественной литературе прием паронимического противопоставления: *гордость* — *гордыня*; *праздничность* — *праздность*:

Пусть и впредь в нашей долгой судьбе Меня тревожит встреч
напрасность,

Гордость с нами идет, как доньне. Что и ни сердцу, ни уму,
Я желаю тебе и себе — И та не праздничность, а праздность,
Больше гордости, меньше гордыни. В моем гостящая дому.

(К.Ваншенкин) (Е.Евтушенко)

Исключительно экспрессивным и сильным художественным приемом является намеренное столкновение в тексте **парономасов**, то есть разнокоренных слов, имеющих в языке случайное звуковое сходство. Играя на случайном сходстве слов, автор как бы заставляет читателя поверить в мнимое родство этих слов по корню. При этом текст приобретает дополнительную смысловую насыщенность, основанную на неожиданных ассоциациях. Например:

Темной славы головня,
Не пустой и не *постылый*,
Но *усталый* и *остылый*,
Я сию. Согрей меня.

(В.Хлебников)

Стилистическое использование слов с суффиксами субъективной оценки

В русской литературе давно сложилась традиция стилистического использования слов с суффиксами субъективной оценки. Традиция эта, как известно, идет от произведений УНТ, где эти морфемы используются для передачи эмоционального отношения.

Из всех суффиксов оценки чаще всего используются в народно-поэтических текстах уменьшительно-ласкательные суффиксы, которые придают текстам особую выразительность и напевность, неповторимый русский колорит. В то же время они показывают нежное, любовное отношение к тому, о чем идет речь в песнях и сказках. Даже в их названиях отражается любовь к героям: «Хаврошечка», «Снегурочка», «Братец Иванушка и сестрица Аленушка»:

Наша-то <i>хозяйушка</i>	<i>Мышка</i> собирает
Сметлива была,	<i>Крошки</i> под окном.
Всем в избе <i>работушку</i>	По столу <i>котушке</i>
К <i>праздничку</i> дала:	Лапою скребёт,
<i>Чашечку</i> собачка	<i>Половичку</i> курочка
Моем языком,	<i>Веничком</i> метёт.

Уменьшительно-ласкательные суффиксы также активно использовались в художественной литературе. Особенно облюбовали их писатели-сентименталисты, создавшие вокруг оценочной лексики ореол «приятности».

В литературе XIX в. пересмотрен был взгляд на эти слова, а прежний литературный опыт подвергся ироническому переосмыслению. По этому поводу юный лицеист Пушкин даже написал пародию:

Ах, сударь, мне сказали-	Конечно, <i>ручейки</i> ,
Вы пишите <i>стишки</i> .	Конечно, <i>василечек</i> ,
Увидеть их нельзя ли?	Иль тихий <i>ветерочек</i> ,
Вы в них изображали,	И <i>рощи</i> , и <i>цветки</i> .

И вместе с тем сам поэт совсем не отвергал эту лексику, напротив, умело и уместно использовал ее в произведениях, близких по духу и языку к устному народному творчеству:

В руки *яблочко* взяла,
К алым *губкам* поднесла,
Потихоньку прокусила
И *кусочек* проглотила.

В творческом стиле каждого русского писателя слова с суффиксами оценки выполняют разную роль. Например, у Н.В.Гоголя такие слова встречаются в описании пустословия дам города N из «Мертвых душ».

- Какой *веселенький* ситец! – воскликнула во всех отношениях приятная дама, глядя на платье просто приятной дамы.

- Да, очень *веселенький*. Прасковья Федоровна, однако же, находит, что лучше, если бы *клеточки* были помельче, и чтобы не коричневые были *кратинки*, а голубые...

В произведениях М.Е.Салтыкова - Щедрина слова с уменьшительным значением выполняют сатирическую функцию. Так, Иудушка уменьшительно-ласкательными словами старается прикрыть свои истинные намерения: «Кому нехорошо, а нам *горюшка* мало. Кому *темненько* да *холодненько*, а нам и *светлехонько*, и *тепленько*. Сидим да чаек попиваем. И с *сахарцем*, и со *сливочками*, и с *лимонцем*... А отчего так? Оттого, милый друг *маменька*, что милость божья не оставляет нас. Кабы не он, царь небесный, может, и мы бы теперь в поле плутали, и было бы нам и *темненько*, и *холодненько*... В *зипунишечке* каком-нибудь, *кушачок* *плохонький*, *лаптишечки*...».

Как видим, слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами

способны выполнять в художественном тексте противоположные функции. Еще акад. В.В.Виноградов, говоря об особенностях восприятия речи с такими словами, считал «приторность» речи чертой «речевого мещанства», даже в разговоре с ребенком, в беседе врача с больным.

В связи с этим вспоминается рассказ А.И.Куприна, где он делился впечатлениями детства и говорил, что его мать постоянно употребляла уменьшительные слова.

«Это был язык богаделок и приживалок около «благотельниц»: *кусочек, чашечка, ножичек, яблочко* и т.д. Я питал и питаю отвращение к этим уменьшительным словам, признаку нищенства и приниженности».

Окказиональное словообразование

Словотворчество — один из излюбленных художественных средств, к которому довольно часто прибегают писатели. Они иногда создают новые слова специально только для конкретного случая. Поэтому окказионализмы не входят в общенародный язык, но являются ярким выразительным средством. Рассмотрим экспромт А.С.Пушкина:

За ужином объелся я,
Да Яков запер дверь оплошно,
И было мне, мои друзья,
И *кюхельбекерно*, и тошно.

Индивидуально-авторское слово «кюхельбекерно» создано Пушкиным по модели узуального слова «тошно», которое стоит рядом с окказионализмом. История сохранила и повод создания окказионального слова. Однажды В.А.Жуковский не пришел на званый вечер. Когда его спросили, отчего он не был, поэт ответил: «Я еще накануне расстроил себе желудок, к тому же пришел Кюхельбекер, я и остался дома». Это рассмешило Пушкина, и он сочинил экспромт.

Видиолекте современных поэтов также встречаются индивидуально-авторские слова. Иллюстрацией послужит стихотворение Э.Э.Мошковской о самовлюбленном павлине:

Вот идет один Павлин.
Он идет совсем один.
Он совсем-совсем один,
потому что он ПАВЛИН –
ОСЛЕПИН и

КРАСОТИН,
спеси, спеси
метров двести
на хвосте...

Видят все:

вот он, вот!

Вот идет!

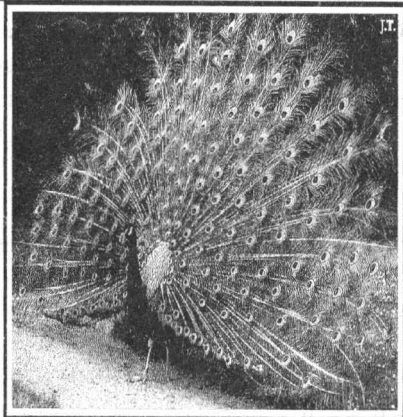
Вот идет один Павлин.

Вот

идет

Павлин

ОДИН.



Ослепин и красотин – окказиональные слова, построенные по модели слова «павлин». Поэт высмеивает птицу за высокомерие, приводящее ее к полному одиночеству.

Окказионализмы (от лат. occasionalis «случайный»), как правило, прозрачны по своей морфологической структуре, так как создаются по действующим в языке образцам разной степени продуктивности, например:

- Чуть передохну, - им Кряква отвечала,- За моей спиной крылатой

Но насовсем остаться не могу; Вырастающий ключарь,

Мне, перелетной птице, не пристало Еженошный соглядагай

Сидеть безвылетно на вашем берегу. Ежеутренний звонарь.

(С.Михалков)

(М.Цветаева)

Такие окказионализмы находятся в полном согласии со словообразовательной системой современного языка, их окказиональность носит лексический характер. Поэтому основы так слов легко членятся на морфемы: еже-утрен-енн(ий), без-вы-лет-н-о. Поэтому читатель понимает их смысл и способен оценить художественную находку автора. Но бывает и так, что художники слова раздвигают присущие языку словообразовательные рамки. Поэты иногда позволяют себе

не считаться с этими границами, расширяя возможности образования слов. С точки зрения узуального языка такое слово — нарушение нормы. Но в поэтическом языке с его помощью создается образ. Это в полной мере относится к С.Есенину. Вот характерные примеры:

Мир осинам, что, раскинув ветви, И не даром в липовую *цветь*
Загладелись в розовую *воду*. Вынул я кольцо у попугая, -

* * *

* * *

Только видели *березь* да *цветь*, Светит месяц. *Синь* и *сонь*.
Да ракитник, кривой и безлистый. Хорошо *копытит* конь.

Существительные третьего склонения, относящиеся к «безаффиксному» способу словообразования, образуются в русском языке только от основ имен прилагательных и реже от глагольных основ: *синий* — *синь*, *тихий* — *тишь*, *дрожать* — *дрожь*.

Но Сергей Есенин, который вообще любил слова этого типа, производит окказиональные слова и от основ существительных *вода*, *береза*, *цветы*, *амут*, *мороз*, *отруби*, *сон*, *сок* и других.

Долгое время окказионализмы, бытующие в поэзии конца XIX начала XX столетия, не привлекли пристального внимания специалистов, поскольку считалось, что футуристы и имажинисты в области искусства прививали извращенные вкусы. Несмотря на то, что лучшие представители серебряного века осваивали и развивали ту языковую традицию поэтической речи, которую утвердили поэты Пушкинского (золотого) периода.

В поэтическом сознании Блока метафора *угрюмый* воспринимается цельно, со всеми спектрами значений, поэтому неслучайно он создает обобщающий окказионализм *угрюмство*:

Простим *угрюмство* — разве это Он весь — дитя добра и света,
Скрытый двигатель его? Он весь — свободы торжество.

XX век провозгласил право поэта на словотворчество, которое стремилось воплотить в окказионализме новый поэтический смысл, дать поэтическому языку новые «технические» средства. Ярким примером может послужить стихотворение Н.Гумилёва «Слово»:

В оный день, когда над миром новым Солнце останавливали *словам*,
Бог склонял лице свое, тогда *Словам* разрушали города.

К обновленному, общему языку поэзии стремились, прежде всего, символисты. Им удалось, в рамках своего направления, выработать основные черты такого языка и сформировать свою систему поэтизмов, то есть набор стандартизированных в поэтическом творчестве данного периода слов и оборотов:

Сугробы последней поляны

Алмазный застлала **восклон**.

(В.Иванов. В облаках)

Символистское понимание отношения искусства к действительности очень ярко выразил теоретик русского символизма - Вячеслав Иванов. «Восходящая, взвивающая линия» - вот, по мнению поэта, символ стремления «к бытию высочайшему», символ отречения от всего земного. Образы возвышенного – орел, взмывший вверх, башни, устремленные в небо, горные вершины. Образы прекрасного – купол и дуга, небосклон, вечерняя заря и восход. Нетрудно заметить, что перечисленные В.Ивановым образы относятся к числу общепоэтических, традиционных. Новое, мистическое содержание, которое символисты вкладывали в эти образы, предъявляло особые требования к поэтическому языку. Поскольку символ – только намек, необходимо было позаботиться о его внешнем выражении. Отсюда и различные приемы выделения слов, в том числе и образование поэтических неологизмов:

Для чего, из чего, кто их взял, кто исторг,

Кто облек их в лучи **многозвездных** убранств?

(К.Бальмонт «Гимн огню»)

Для выражения идеи стихийного, демонического начала поэтами серебряного века использовались семантические модели, связанные с образами бездны, лучины, огня, мифических чудовищ. По данным конструкциям были созданы такие окказионализмы, как *бездный, бездник, яменник, огнить, огневить, рдяность, змеиность, змеиноликий, зверинокрылость* :

Иль вихри в плен попались и завывли?

Да нет же! Вы спокойны... Лишь у губ

Змента что-то бледное... Я глуп...

(И.Анненский «Кошмары»)

Создание окказиональных слов, как видим, обусловлено стремлением писателей лексическими средствами отразить своеобразие нового литературного течения.

Например, кубофутуристами, с предельно разрушительным, даже свирепо-нигилистическим, судя по языку манифеста, пафосом, называла себя группа, возглавлявшаяся художником-авангардистом, поэтом Д.Д.Бурлюком. В их манифестах звучала мысль об атаке на классиков, о реформе поэтического языка: «Мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали, что для изображения головокругообъемлющей современной жизни и еще более стремительной будущей — надо по-новому сочетать слова, и чем больше беспорядка внесем мы в построение предложений — тем лучше».

Особенность стихотворений *В.В.Каменского*, входившего в эту группу, заключалась в нарушении логики, внедрении «зауми», «самовитого языка»:

Лечу над озером	Леткий взор глубок
Летайность совершаю	Летверен и устойчив
Летивый дух	Летокеан широк.
Летит со мной.	Летистинная радость
Летвистость в мыслях	Летисто улетать
Летимость отражаю —	Летинною весной.

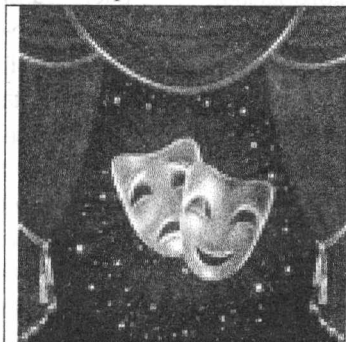
Текст поражает демонстративным словотворчеством, где от одного корня *лет*-образовано 10 окказионализмов: *летайность*, *летивый*, *летвистость*, *летимость*, *леткий*, *летверен*, *летокеан*, *летистинная*, *летисто*, *летинною*

Интересно отношение к новообразованиям «Колумба поэтических материков» Велимира Хлебникова, мечтавшего отыскать «периодическую систему слова»:

«Словотворчество есть взрыв языкового молчания глухонемых пластов языка... Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем... Словотворчество не нарушает законов языка. Свободные сочетания, игра голоса вне слов названы заумным языком. Заумный язык — значит находящийся за пределами разума.

Сравним: Заречье – за рекой, Задонщина – за Доном. То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным».

У больших поэтов поиски новых средств выразительности в конечном счете направлены на достижение максимальной естественности выражения. Так, явно экспериментально такое «заумное» стихотворение В.Хлебникова:



О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами,
Что смеянутся смеяльно.
О, засмейтесь, усмеяльно,
О, засмейтесь надсмейльно, смех
надсмейных смехачей!
О, иссмейтесь рассмеяльно, смех
надсмейных смехачей!

Как видим, это произведение – результат сложного эксперимента. Используя префиксальные и суффиксальные возможности языка, Хлебников из одного слова (корня) «смех» создал экспрессивное, похожее на языческий заговор стихотворение, демонстрирующее красоту и силу русской речи.

Привлекает внимание случаи использования писателями «обратного словообразования», когда восстанавливается предполагаемая или создается возможная базовая основа для данного слова:

Папа с ними в дружбе,
целый день на службе,
а когда вернётся в тёплый уголок,
все играют в прятки, куклы и лошадки,
весело смеётся сам *сороконог*. (В.Инбер)

Слово *сороконог* несомненно является результатом обратного словообразования от *сороконожка*.

Стремясь разнообразить лексический инвентарь своих произведений меткими синонимами, художники слова широко используют, но и префиксоиды в процессе образования сложных, окказиональных

слов. В роли префиксоида активно выступает корневой морф *лж-*, выражающий в создаваемом слове не вещественное, а словообразовательное значение.

«Востребованность» этого префиксоида объясняется тем, что препозитивная морфема, соединяясь с существительными, сообщает им семантику неистинности, фиктивности с оттенком отрицательной экспрессии: *лжеученый, лжеорганизатор, лжепатриотизм, лжесимволизм...* Показательно использование таких экспрессивных новообразований в поэзии XX века:

...прячутся в мелкие правдочки,
 прячутся в крупную ложь.
 Прячутся в *лжезаботы*,
 в танцы, футбол, вино... (Е.Евтушенко)

Хотя большинство подобных новообразований – мимолётные, окказиональные, широта лексического круга основ, разнообразие их семантики, свобода возникновения дают возможность судить о продуктивности этих префиксоидов в поэтической лексике.

В художественных текстах встречаются окказионализмы с затемненным морфологическим строением в результате использования авторами способа междусловного наложения. Его суть состоит в том, что на конец основы одного слова накладывается омонимичное начало другого слова. И в результате возникает сложное слово особого типа, включающее в свое значение семантику обоих слов, а в свою основу – основы обоих объединяющихся слов, например:

Фантомас + массовый	<i>Подписать + писатель</i>
Успех картины кассовый – Ну, прямо фантомассовый. (В.Болотинский)	<i>Подписатель.</i> Муза у его порога захромала... (А.Раскин)

Междусловные наложения в выделенных лексемах является продуктом сознательного творчества авторов, стремящихся к сгущению семантики и репрезентации потенциального ресурса словообразовательной системы русского языка. Иногда междусловное наложение выполняет иную функцию, так как служит только целям экспрессивности и эмоциональности дискурса.

С помощью наложения слова *ничего* на ряд слов, начинающих с *во-*, автор усиливает впечатление затворнической жизни Золушки, образуя новые слова:

Не видела Золушка ничего: ничевовоздуха дальних морей,
ни сияющих гор, ни воды ключевой — ничеговольности,
ничего! НичеВолхова,
ничевод ключевых, ничеволков лесных, ничевольтовых дуг
фонарей!

Таким образом, словообразовательные возможности русского языка позволяют не только создавать новые слова, рождаемые социальными факторами, но и пользоваться окказиональными новообразованиями как своеобразным художественным средством.

Ключевые слова:



Прием семантизации морфем, обыгрывание внутренней формы слова, словообразовательный повтор, употребление слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами, индивидуально-авторские образования, стилистическая роль окказионализмов

Вопросы для самопроверки:



1. Опишите прием семантизации морфем.
2. Почему уменьшительно-ласкательные суффиксы частотны в текстах?
3. Какой корень обыгрывается в стихотворении «О пане Злодиевском»?
4. Определите словообразовательные модели окказионализмов из стихотворения В.В.Каменского «Лечу над озером»?
5. Как вы относитесь к новообразованиям В.Хлебникова?

Тесты:



1. Выделите окказионализмы.

- А) все играют в прятки, куклы и лошадки
- Б) не дожидаться мне, видно, свободы
- В) о рассмейтесь, смехачи
- Г) и летопись окончена моя

2. «Красотин» построен по модели слова...

- А) кретин
- Б) ослепин
- В) красота
- Г) павлин

3. Повтор в начале слов морфемы – это...

- А) словообразовательная эпифора
- Б) словообразовательная анафора
- В) фонетическая аппликация
- Г) семантизация морфем

4. Как называли себя художники-авангардисты и Д.Д.Бурлюк?

- А) кубофутуристами
- Б) символистами
- В) анималистами
- Г) экзистенциалистами

5. Кто автор стихотворения «О, рассмейтесь, смехачи!?»

- А) В.Маяковский
- Б) В.Хлебников
- В) И.Анненский
- Г) Е.Евтушенко

МОДУЛЬ 2. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ ГРАММАТИЧЕСКИХ УРОВНЕЙ

ТЕМА 5. МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

План:

1. Стилистическая роль морфологического уровня текста
2. Имя существительное в художественном дискурсе
3. Имя прилагательное в авторском идиолекте
4. Глагол и его формы в художественном тексте
5. Числительное и местоимение в поэтической речи
6. Служебные части речи в литературном тексте

Стилистическая роль морфологического уровня текста

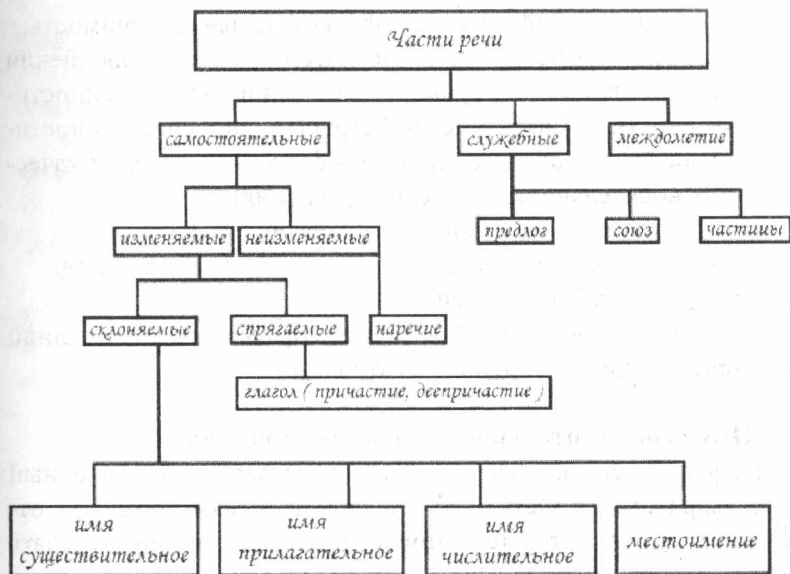
Выразительность грамматических средств обычно менее заметна, чем выразительность других пластов русского языка. Вместе с тем в произведениях многих писателей и поэтов можно найти яркие примеры выразительного использования средств грамматики, удачно употребленных в экспрессивных целях.

Морфология ассоциируется с системой частей речи, каждая из которых выполняет определенную экспрессивную роль.

В предисловии к роману *«Пьер и Жан»* Мопассан писал:

«Какова бы ни была вещь, о которой вы заговорили, имеется только одно существительное, чтобы назвать ее, только один глагол, чтобы обозначить ее действие, и только одно прилагательное, чтобы ее определить. И нужно искать до тех пор, пока не будут найдены это существительное, этот глагол и это прилагательное, и никогда не следует удовлетворяться приблизительным, никогда не следует прибегать к подделкам, даже удачным, к языковым фокусам, чтобы избежать трудностей».

Ученых давно волнует, какие части речи встречается чаще всего литературных произведениях. Так, например, установлено, что на 500 знаменательных слов у Куприна приходится 77 глаголов, у А.С.Пушкина – 110, у А.Чехова – 127. В прозе К.Симонова на 500 слов приходится 170 существительных, 49 прилагательных, 73 местоимения, 11 глаголов, у М.Шолохова – 216 существительных, 77 прилагательных, 39 местоимений, 77 глаголов.



Еще интересны числа, говорящие о соотношениях между частями речи у того или иного автора. Выдающийся русский филолог Б.Головин писал:

«Лермонтов видит и изображает мир, действительность в большом разнообразии качественных характеристик, признаков, чем это делает Пушкин: в среднем у Лермонтова 39 имен существительных из каждых 100 получает признаки прилагательных, а у Пушкина таких существительных всего 25; значит, речь и мышление Пушкина предметнее, Лермонтова – «качественнее».

О сходной особенности речи и мышления двух авторов говорит и соотношение «наречие – глагол»: в среднем у Лермонтова на 100 глаголов приходится 42 наречия, а у Пушкина – всего 26. Это значит, что речь и мышление Лермонтова активнее окрашивают воспринимаемые процессы, чем это делают речь и мышление А.Пушкина.

Интересно и то, что соотношение «существительное и прилагательное» оказываются у Пушкина и М.Лермонтова статистически равными, что позволяет опровергать гипотезу об особой глагольности речевого стиля Пушкина».

Схема анализа морфологического уровня текста:

1. Соотношение частей речи и его функциональная значимость;
2. Анализ ведущих частей речи в их категориальном наполнении (для существительного – функция категорий одушевленности-неодушевленности, конкретности-абстрактности, собственности-нарицательности; для прилагательного – функция категорий качественности-относительности, степеней сравнения);
3. Функция глагольного наклонения, вида и времени;
4. Соотношение личных местоимений и их функция в тексте;
5. Функция служебных частей речи;
6. Вывод о функциональной нагрузке морфологических единиц текста в организации его идейно-тематического уровня.

Имя существительное в художественном дискурсе

С морфологической точки зрения представляет несомненный интерес творчество А.Фета. Так, многие его стихи поражают отсутствием глаголов в тексте, которое не мешает автору передать динамику жизни. Прием безглагольности, нанизывание имен существительных, подкрепленных еще и указательным местоимением это, видим в стихотворении А.Фета «Утро, радость эта...». Внешний мир окрашивается настроениями лирического «я», оживляется, одушевляется ими. Концепт «весна» состоит из 36 существительных:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод.

Эти ивы и березы,
Эти капли – эти слезы,
Этот пух – не лист,
Эти горы, эти долы,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист.

Эти зори без затмения,
Этот вдох ночной селения,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это всё – весна.

Среди лирических стихотворений А.Яшина по своей содержательной сути и манере поэтического исполнения выделяется стихотворение «Не просто слова» на первый взгляд довольно неприметное и негромкое.

В стихотворении поэт говорит о важнейших обязанностях человека в обществе: о любви к Родине, дружбе, верности, чувстве ответственности за свои слова и дела перед другими людьми, своем добром имени и достоинстве.

Он призывает не забывать, что они составляют основу моральных качеств настоящего человека независимо от должности, образования и профессии. И для выражения своих идей Яшин делает акцент на имени существительном:

В несметном нашем богатстве	Совесьть,
Слова драгоценные есть:	Честь...
Отечество	Ах, если бы все понимали,
Верность,	Что это не просто слова,
Братство	Каких бы мы бед избежали.
А есть еще:	И это не просто слова!

Итак, насыщение текста именами существительными может стать средством языковой изобразительности. Тем же целям служит и *экспрессивное использование* разных категорий имен существительных, например *категории надежда*.

Так, конструкция с творительным сравнения придает особую живописность, непринужденность описанию. Сравните, к примеру, стилистические и смысловые различия выражений *петь щеглёнком* и *петь как щеглёнок*.

Не случайно именно первый синонимический вариант (конструкцию с творительным сравнения) находим в басне И.А.Крылова «Скворец»: она лаконична и образна.

Какой-то смолоду Скворец
Так *петь щеглёнком* научился,
Как будто бы щеглёнком сам родился.



Одним из сильных изобразительных средств, которые тоже связаны с морфологической категорией имени существительного, является экспрессивное использование имен собственных. Известный детский поэт С.В. Михалков сочинил басню «Смешная фамилия», в которой обыгрывает внутреннюю форму фамильного антропонима:

Каких фамилий только нет:
Пятеркин, Двойкин, Супов,
Слюнтяев, Тряпкин-Самоед,
Пупков и Перепупов!
 В фамилиях различных лиц,
 Порою нам знакомых,
 Звучат названия рыб и птиц,
 Зверей и насекомых:
Лисичкин, Раков, Индюков,
Селедкин, Мышкин, Телкин,

Синичкина боится!
А Чистунов слывет свиной,
А Простачков – лисичей!
А Раков, если не дурак,
 Невежда и тупица,
 Назад не пятится, как рак,
 А все вперед стремится!
Плевков фамилию сменил,
Алмазовым назвался,
 Но в основном – ослом он был,

Мокрицын, Волков, Мотыльков,
Бобров и Перепелкин!
Но может некий Комаров
Иметь характер львиный,
А некий Барсов или Львов,
Умишко комариный.
Бывает, Коршунов иной

Ослом он и остался!
А Грибоедов, Пирогов
Прославились навеки!
И вывод, стало быть таков:
Всё дело не в фамилии,
а в человеке!

Пушкин также блестяще использует внутреннюю форму имен собственных при сатирической зарисовке группы лиц:

С своей супругой дородной	С детьми всех возрастов, считая
Приехал толстый Пустяков;	От тридцати до двух годов;
Гвоздин, хозяин превосходный,	Уездный франтик Петушков,
Владелец нищих мужиков;	Мой брат, двоюродный, Буянов...
Скотинины, чета седая	(«Евгений Онегин»)

Глубоко выразительны «говорящие» фамилии в романах Ф.М.Достоевского. Неприятная фамилия *Смердяков* принадлежит персонажу, вызывающему отвращение у окружающих.

Тайна фамилии Карамазов раскрывается в романе самим писателем: «Ну, *Карамазов*, или как там, а я всегда *Черномазов*». Как видим, здесь выделяются два корня: *кара-* (в переводе с тюркского «черный») и *маз-* («мазь, мазать»). Всех Карамазовых объединяет темное, черное начало.

Исследователи давно обратили внимание на необычное имя главного героя романа «Преступление и наказание»: создается впечатление рокошущего звука (ра-ра-ра: *Родион Романович Раскольников*). Но не только звуковые ассоциации породили это сочетание. *Раскольников* – «*раскалывает*» породившую его мать-землю, «*раскалывает*» родину (имя *Родион*), а если брать отчество, то вполне возможно прямое толкование: *раскол родины Романовых* (отчество: *Романович*).

В комедии Грибоедова «говорящие» фамилии не только указывают на какой-то аспект характера героя, но еще и отсылают к теме человеческого общения – «говорению»:

Говорящая фамилия	Значение	Вид речевой деятельности
<i>Фамусов</i>	Молва	говорение
<i>Репетилов</i>	Повторение	говорение
<i>Тугоуховские</i>	Тугое ухо	слушание
<i>Скалозуб</i>	Скалить зубы	говорение
<i>Молчалин</i>	Молчание	слушание

Значит, имена героев значимы не только по отдельности, но и все вместе: они составляют важный символический ключ к пониманию проблематики «Горя от ума». Ведь это комедия о трудностях общения, именно поэтому сквозные мотивы в ней – глухота и непонимание.

Признанным мастером в области создания «говорящих» фамилий считается А.П.Чехов. Многие его образы, носящие ёмкие и меткие фамилии-характеристики пополнили золотой фонд прецедентных имён: Очумелов, Хрюкин, Елдырин, Червяков, Бризжалов, Отлукавин, Пришибеев, Ползухин.

№	Антروпоним	Мотивировка	Рассказ
1	Ахинеев	Учитель чистописания. За полчаса всем гостям рассказал про себя сплошную ахинею.	«Клевета»
2	Вонючкин	Полицейский. А их в народе не любят	«В Париж!»
3	Гыкин	Гыкал на свою жену, называя её ведьмой	«Ведьма»
4	Самолучшев	Считает, что все вокруг плохие, а он самый лучший.	«Жалобная книга»
5	Дробискулов	Он ест очень много и быстро. И только за этим ходит в гости.	«Закуска»

Однако А. П. Чехов использует и более тонкий, завуалированный прием изображения. В рассказе «Попрыгунья» главный герой наделен безликой фамилией **Дымов**.

«На фоне людей, окружавших Ольгу Ивановну, *Дымов* казался чужим и незаметным, хотя он был высок ростом и широк в плеча».

Наделяя своего героя семантически невыразительной фамилией, Чехов как тонкий стилист продлевает с этой фамилией следующее. В устах недалекой Ольги Ивановны, не способной понять внутреннее

богатство мужа, эта фамилия звучит как имя, и фамилия приобретает обобщенный характер. Этим Чехов подчеркивает духовную убогость Ольги Ивановны.



В рассказе Чехова «**Страшная ночь**» фамилии говорят сами за себя: **Панихин, Трупов, Черепов, Упокоев, Погостов**. А. П. Чехов такими фамилиями наделил неслучайно, ведь они лучше помогают раскрыть тему рассказа.

Вместе с тем в русской литературе известно и немало имен собственных, которые воспринимаются как «хорошие, красивые»: *Онегин, Печорин, Ларина, Ленский, Ростов* и т.д., благодаря их эстетическому звучанию, благозвучию и благоприятным ассоциациям. Таким образом, имена и фамилии многих героев не являются случайными. Раскрыть их значение — значит лучше понять замысел писателя.

Прием привлечения внимания к внутренней форме окказионального топонима (географического названия) используется как в классической, так и в современной литературе, чтобы экономно и ярко выразить свою мысль, чувства. В качестве примера возьмем стихотворение Е.Евтушенко:

Метаморфоза

Детство — это село Краснощёково,
Несмышлёново, Скок-Поскоково, чуть Жестоково,
Но Беззлобино, но Чистоглазово.

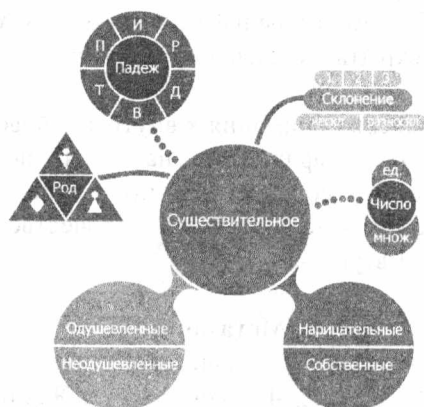
Юность — это село Надеждино,
Нераспашкино, Обольщаньино,
Ну а если немножко Невеждино,
Все равно оно Обещаньино.

Зрелость — это село Разделово:
Либо Схваткино, либо Пряткино,
Либо Трусово, либо Смелово,
Либо Кривдино, либо Правдино.

Старость – это село Усталово,
Понимаево, Неупреково,
Забывалово, Зарасталово,
И – не дай нам бог – Одинокovo.

Обратимся к другой категории имени существительного – к категории рода. Источником экспрессии является образное использование существительных мужского и женского рода при олицетворении.

Часто этот прием рассматривается на примере стихотворения М.Лермонтова «Листок». Контраст существительных мужского и женского рода, которые взяты за основу олицетворения **дубовый листок** ↔ **младая чинара**, создает яркую экспрессию. За этими образами мы видим человеческие сложные взаимоотношения «мужского» и «женского» начал в жизни.



Известны случаи, когда образность разрушается при переводе художественного произведения на другой язык. Так, Лермонтов, переводя стихотворение Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» («Сосна стоит одиноко»), точно повторил название дерева – сосна. Но в русском языке это существительное женского рода, в то время как в немецком – мужского:

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине *сосна*
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей всё, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная *пальма* растет.

Вот почему в переведенном Лермонтовым стихотворении оказалось утраченным противопоставление образов мужчины и женщины, навеки разделенных непреодолимым расстоянием. Л.В.Щерба писал, что Г.Гейне «создал образ мужской любви далекой, а потому недоступной женщине. Лермонтов женским родом сосны отнял у образа всю его любовную устремленность и превратил сильную мужскую любовь в прекраснодушные мечты». Интересно, что другой поэт, Ф.И.Тютчев, стараясь сохранить авторский образ, в переводе того же стихотворения Гейне изобразил кедр одинокий, которому снится юная пальма.

Источником образного олицетворения является и *использование неодушевленных существительных в значении одушевленных* – стилистический прием, чрезвычайно распространенный в русской поэзии. Особенно часто этот троп применял А.С.Пушкин, говоря о своей музе, которая предстает в его стихах необычайно юной, подвижной

Усядья, муза: ручки в рукава,
Под лавку ножки! не вертись, резвушка!
Теперь начнем...

Имя прилагательное в авторском идиолекте

Прилагательные являются источником особой экспрессии, благодаря им поэты и писатели создают один из самых ярких видов тропа – *эпитеты*. Так, учеными установлено, что по количеству употребляемых в речи слов имена прилагательные занимают третье место после существительных и глаголов, так как они

придают дискурсу не только точность и меткость, но и особую выразительность. Прилагательные широко использовались еще в произведениях устного народного творчества и стали одной из главных примет народного стиля:

Из-за леса, леса *темного*,
Из-за садика *зеленого*
Собиралась туча *грозная*
Со снегами со *сыпучими*...

Прилагательные помогают полнее раскрыть отличительные свойства предмета, придать описанию образность, яркость, передать настроение писателя. Не случайно, например, поэт *В. Вяркин* в стихотворении «*Ищу слова*» употребляет много прилагательных, поскольку ему важно нам описать значимые признаки предмета поиска — слова:

Ищу слова <i>певучие</i> ,	Чтоб <i>добрые</i> да <i>ладные</i> ,
<i>Народные</i> , <i>исконные</i> ,	Светили, словно солнышко.
<i>Кипучие</i> , <i>горючие</i> ,	Да грели бы <i>лучистые</i> ,
<i>Бездонные</i> , <i>стозвонные</i> ,	Да звали бы <i>пригожие</i>
Да чтобы в душу падали,	На помыслы бы <i>чистые</i>
Как в полюшко бы зернышко,	Да на дела <i>хорошие</i> .

Существуют значительные различия в употреблении, например, качественных прилагательных, в произведениях разных писателей и поэтов. Для языка русских сентименталистов характерно обилие таких прилагательных, которые помогают выразить автору свою субъективную оценку предметов действительности.

Огромное количество прилагательных, употребленных в переносном значении, встречаются в повести Н. Карамзина «Бедная Лиза»: *любезная картина*, *мирная осень*, *неописанная приятность*, *радостное лето*, *бедные малиновки*, *горестная зима*, *богатые луга*, *истинные восторги*.

В поэзии романтиков особенно употребительными оказываются прилагательные *тихий*, *святой*, *унылый*, *прекрасный*. Также в языке русских романтиков использовались постоянные поэтические эпитеты типа *любовь нежная*, *пылкая*, *стройная*; *мечта тихая*, *нежная*, *сладостная*; *поля пустынные*; *мрак густой* и т.д.

Пушкин разрушает традиционные языковые каноны сентиментализма и романтизма, что проявляется и в особенностях использования прилагательных. Он резко сокращает количество прилагательных в роли определений, но, те, что употребляет, несут огромную смысловую и экспрессивную нагрузку. Удивительный лаконизм и образность пушкинской прозы восхищали Н.В.Гоголя:

«Никто из наших поэтов не был так скуп на слова и выражения, как Пушкин, так не смотрел осторожно за самим собою, чтобы не сказать неумеренного и лишнего, пугаясь приторности того или другого».

Но Пушкин, и другие поэты XIX- XX вв. достаточно широко и полно вовлекают в тексты своих произведений прилагательные, максимально используя их образные и семантические возможности:

Поэт	Прилагательное
А. Пушкин	Веков завистливая даль
А. Фет	Серебряная ночь
Н. Некрасов	Говорливый бубенчик
А. Кольцов	Седая мудрость
А. Мей	Торопливые года
М. Лермонтов	Горький смех

А знаменитые есенинские строки могут стать своеобразным ключом к анализу произведений поэта с точки зрения использования в них прилагательных.

Неуютная жидкая лунность

И тоска бесконечных равнин

Особый разговор – о кратких прилагательных в художественных текстах. Их грамматическая природа определяет исключительную выразительность в сравнении с полными прилагательными, так как краткие формы называют не постоянный, пассивный признак, а переменный, изменяющийся, развивающийся во времени. Сравните:

А.С.Грибоедов	С.А.Есенин
счастливые часов не наблюдают.	Я счастлив тем, что сумрачной порою одними мыслями я с ним дышал и жил.

В русском языке существуют словосочетания, в которых прилагательное служит постоянным эпитетом: *синее (сине) море, чистое (чисто) поле, красная (красна) девица...*

Как полная, так и краткая форма таких прилагательных делает дискурс похожим на фольклорный. Например, в стихах А.В.Кольцова подобные прилагательные помогают выразить чувство и показать, что это слова простого крестьянина:

Нет у молодца	Нет у молодца
Молодой жены,	Друга вернова.

Яркой приметой поэтического текста является *употребление обособленных кратких прилагательных*. Такие определения обязательно выделяются ритмом, интонационно, а по значению приближаются к дополнительному сказуемому.

Глагол и его формы в художественном тексте

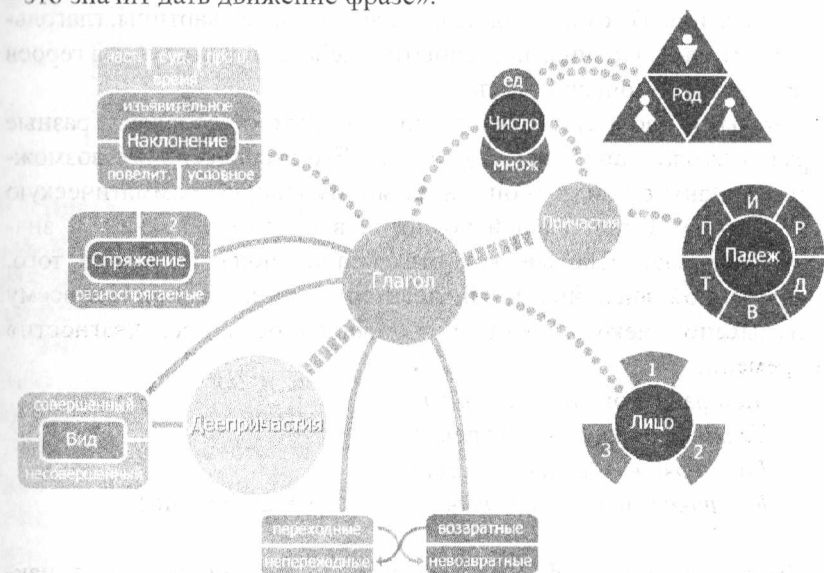
Об экспрессивных возможностях русского глагола говорили многие лингвисты и писатели. Еще Н.Греч отмечал, что глагол «придает речи жизнь», «присутствием своим животворит отдельные слова». «Современные исследователи утверждают, что в глаголе течет самая алая, самая артериальная кровь русского языка. Глагол во всем богатстве его семантики, со свойственными ему значениями грамматических форм и возможностями синтаксических связей, при многообразии стилистических приемов образного употребления является неисчерпаемым источником экспрессии».

Понятно, что глагол используется для передачи движения. Этими словами как бы выражается динамика, непрерывное движение окружающего мира, а также духовной жизни человека. Вот что глагол говорит о себе:

Я страшное дело деловой:	И на стадионе голы забиваю.
В любые дела ухожу с головой.	Укроп поливаю, кусты подстригаю,
Задачи решаю, на скрипке играю,	И чисто-пречисто весь двор подметаю.
Сынишку соседки в коляске катаю.	Дорожки в саду я песком посыпаю,
Я пряжу мотаю, и хлеб покупаю,	А после работы в тени отдыхаю.

Вот как характеризовал значимость глагола писатель А.Н.Толстой: «Когда вы пишете, вы должны видеть предмет, о котором пишете, и

видеть его в движении. И вот, когда вы увидите предмет в движении, вы найдете глагол этого предмета. Движение и его выражение – глагол – являются основой языка. Найти верный глагол для фразы – это значит дать движение фразе».



Продемонстрировать эту возможность глагола можно, взяв любой текст, поэтический или прозаический. Ф.И.Тютчев создал удивительное стихотворение «Silentium», в котором главную роль играют глаголы:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пусть в душевной глубине
Встанут и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, –
Любуясь ими и **молчи**.

Как сердцу *высказать* себя?
Другому как *понять* тебя?
Поймет ли он, чем ты *живешь*?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, *возмутить* ключи, –
Питайся ими – **молчи**.

Удивительность словесной ткани произведения Тютчева заключается также в том, что в каждой строфе глагол повелительного наклонения «молчи» выступает в роли эпифоры. Стихотворение начинается этим глаголом и заканчивается, образуя композиционное кольцо.

Частое употребление глаголов передает быструю смену действий, состояний, придает повествованию динамичность. Исследователи давно подметили, что проза Пушкина содержит большое количество глаголов. Однако эта «глагольность» всегда оправдана характером повествования. В текстах, рисующих «статичные» картины, глагольных форм мало. Но динамика событий, действий и поступков героев передается с помощью глаголов.

Богатыми изобразительными возможностями обладают разные формы глагола, например, *инфинитив*. Его экспрессивные возможности связаны с тем, что он, давая минимальную грамматическую информацию, с наибольшей полнотой выражает лексическое значение, называет действие как отвлеченное понятие. Кроме того, вневременной, внеличностный характер инфинитива придает всему высказыванию некоторый оттенок обобщенности, «всеохватности» во времени.

Как рано мог он *лицемерить*,
Таить надежду, *ревновать*,
Разуверять, *заставить верить*,
Казаться мрачным, *изнывать*... (А.С.Пушкин)

Другие глагольные формы и категории глагола (время, вид, наклонение, лицо и число, залог и др.) обладают не меньшими изобразительными возможностями, которыми пользуются мастера русского слова.

Так, Кольцов в стихотворении «Последний поцелуй» использует прием нанизывания глаголов повелительного наклонения, обращенных к любимой:

Обойми, поцелуй,
Приголубь, приласкай,
Еще раз – поскорей –
Поцелуй горячей.

Анализируя изобразительные возможности глагола в русском языке, не забудем и о таком стилистическом приеме как *колицетворение*. Огромное значение в построении этого тропа принадлежит глаголу, который, употребляясь в переносном значении, способен наделить

животных и неодушевленные существа качествами человека. На эту особенность глагола «одушевлять» предметы и явления природы давно обратили внимание исследователи русской речи. Рассказывая об этом свойстве глагола, А.М.Пешковский цитирует А.Пушкина:

(Где некогда все было пусто, голо)

Теперь младая роща *разрослась*,

Зеленая скамья; кусты *теснятся*

Под сенью их как дети.

Лингвист так комментирует эти строки: «Если бы было сказано: *растут тесно или в тесноте*, то это не подходило бы к сравнению кустов с детьми, потому что кусты здесь именно *намеренно* теснятся, *стремятся* расти теснее, как дети, сбегаяющиеся под защиту матери».

Несколько слов об использовании *причастия* в художественных текстах. Писателей и поэтов оно привлекает тем, что не только образно описывает предмет, явления, но и представляет его признак в динамике, в процессе его становления, развития, изменения. Объясняется это, конечно, тем, что причастие соединяет в себе энергию глагола и обязательную экспрессию прилагательного. Приведем полностью небольшое стихотворение Д.Кедрина, обнажающее экспрессию причастий в словесном автопортрете поэта:

Много *видевший*, много *знавший*,

Знавший ненависть и любовь,

Все *имевший*, все *потерявший*

И опять все *нашедший* вновь.

Вкус *узнавший* всего земного

И до жизни жадный опять,

Обладающий всем и снова

Все *боящийся* потерять.

Числительное и местоимение в поэтической речи

Числительные выполняют в художественной речи две функции: информативную и экспрессивную. Употребление числительных в текстах настолько ограничено, что вроде бы и не стоит говорить об экспрессивной функции этих слов.

Однако в повести Пушкина «Пиковая дама», в которой уже с первых страниц необычно частотны числительные, которые оказываются «движущей пружиной» сюжета. Их смысл выражается в знаменитой фразе «Пиковой дамы»: *три карты...*

Говоря о художественной роли числительных, нельзя не вспомнить стилистическую традицию, которая в литературе идет от УНТ.

где давно используются числительные – символы: *три, семь, сорок, сто*. Обращение к ним объясняется стремлением поэтов к стилизации, воспроизведению народных средств образности речи (*три девицы под окном, семь богатырей, тридцать три богатыря* – у Пушкина, например).

Эти же числительные дали жизнь многим русским фразеологизмам, которые тоже широко используются в художественной литературе:

Фразеологизмы	Скороговорки
Гнать в <i>три</i> шеи. С <i>три</i> короба. От горшка <i>три</i> вершка. Заблудиться в <i>трех</i> соснах. За <i>семью</i> замками. <i>Семь</i> пятниц на недели. <i>Семи</i> пядей во лбу. На <i>седьм</i> ом небе. У <i>семи</i> няnek дитя без присмотра. <i>Седьмая</i> вода на киселе. <i>Семь</i> потов сошло. <i>Сорок сороков</i> .	<i>Тридцать три</i> вагона в ряд тараторят, тарaxтят. Вёз корабль карамель, наскочил корабль на мель. И матросы <i>три</i> недели карамель на мели ели. Шли <i>сорок</i> мышей, нашли <i>сорок</i> грошей, <i>Две</i> мыши поплóше нашли по два гроша.

Как видим, в народной речи отдается предпочтение числу 7 перед другими числами. Ученые считают, что культ числа 7 связан с мифическими представлениями о мире древнейших цивилизаций прошлого. Символика числа 7 характерна и для библейских сюжетов. Богословы трактуют это число как соединение числа 3 – божественного совершенства и 4 – мирового порядка. Число 7 является символом союза Бога с человеком, символом общения между Богом и его творением.

Ф. Достоевский, разумеется, был хорошо знаком не только с Библией, но и с трудами современных ему теологов, поэтому в «Преступлении и наказании» он настойчиво использует это числительное – 7. Преступление Раскольников планирует на 7 часов, а это значит, по замыслу автора, план был заранее обречен на поражение, так как Раскольников хотел разорвать этот союз Бога с человеком. Чтобы восстановить этот союз, герой снова проходит через это святое число: в эпилоге романа оно возникает не как символ неудачи, провала, гибели, а как спасение:

«Им оставалось еще 7 лет, а до тех пор столько нестерпимой муки и столько бесконечного счастья!.. Семь лет, только семь лет! В начале своего счастья, в иные мгновения, оба готовы были смотреть на эти семь лет, как на семь дней».

Несмотря на всю творческую индивидуальность авторов, содержание произведений и мировоззрение писателей, эпоха, в которой они жили и творили, накладывала свой отпечаток. Например, после 1917 года религия была объявлена «опиумом для народа». Поэтому с этого периода в русской поэзии чаще стали звучать нигилистические и атеистические настроения. Возьмем, к примеру, стихотворение Е. Долматовского «Трое из легенды», в котором он отрицает значение чисел:

В русских сказках присутствуют числа —

Тридцать три, например, или *семь*.

Не ищи в них особого смысла.

Может, числа случайны совсем.

Местоимение. Особой изобразительной силой обладают местоимения разных разрядов. По богатству экспрессивных красок на первом месте, конечно, личные местоимения.

Прием субъективации авторского повествования («от первого лица») — один из самых распространенных в художественной литературе. Употребление личных и притяжательных местоимений как считают специалисты в области языка художественного текста, придают речи оттенок искренности, взволнованности, задушевности. Именно этими качествами отличается стихотворение А. Блока, где используется этот прием:

О да, любовь вольна, как птица,

Да все равно — **я твой!**

Да, все равно **мне** будет сниться

Твой стан, **твой** огневой!

Я буду петь **тебя**, **я** небу

Твой голос передам!

Как иерей, свершу **я** требу

За **твой** огонь — звездам!

Показательно, что в полном собрании сочинений А. Блока 92 стихотворения начинаются с местоимения *я*, 49 — местоимением *ты*. Местоимения *он*, *она*, *они* открывают 22 стихотворения, *вы* — только 2.

Второе место при таком подсчете у Блока занимают притяжательные местоимения: *мой* начинается 14 стихотворений, *твой* – 9.

На противопоставлении личных местоимений *я – ты*, на эффекте зеркального отражения этих местоимений построен отрывок из пьесы «Небо и море» русского поэта конца XIX в. К.М.Феофанова:

Ты – небо темное в светилах, Но если **ты** румяным утром
Я – море темное. Взгляни: Опять окрасишься в зарю, –
Как мертвецов в сырых могилах **Я** эти волны перламутром
Я хороню твои огни. И бирюзою озарю.

На особую роль местоимений в художественном тексте обратил внимание замечательный русский лингвист Р. Якобсон. В своем программном выступлении «Поэзия грамматики и грамматика в поэзии» он отметил, что в пушкинском шедевре «Я вас любил: любовь еще быть может...» преобладают местоимения *я, вас, мой, она, вам...* (из 50 слов текста – 14 местоимений).

Лингвист сделал вывод, что в этом стихотворении, где нет ярко выраженных тропов, звуковых эффектов, основную эстетическую нагрузку несут именно местоимения как насквозь грамматические слова, лишённые собственно лексического, материального значения:

*Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.*

Сравнительно высокий процент местоимений вообще характерен для лирических произведений. Обращение к местоимениям вместо существительных создает наибольшую меру обобщенности образа лирического героя и лишает его малейшей меры пластической индивидуальности, благодаря чему внимание сосредоточивается

на внутреннем состоянии. В нехудожественной речи в обращении к собеседнику употребляется местоимение 2-го лица в единственном и множественном числе.

Как известно, характерным признаком литературного языка является обращение на «вы» ко всем лицам, вне узкого круга семьи и близких людей. Обращение к посторонним на «ты» или служит признаком нелитературности речи и в таком случае не является обидным, или же производит впечатление намеренного желания грубо оскорбить и унижить собеседника.

В русской литературе прием замены личного местоимения множественного числа местоимением в форме единственного числа традиционен. Такая замена помогает тонко и очень деликатно передать изменение личных отношений между мужчиной и женщиной. На такой замене построено знаменитое стихотворение А.С.Пушкина, которое так и называется – «Ты и вы»:

Пустое вы сердечным ты	Пред ней задумчиво стою;
Она, обмолвясь, заменила,	Свести очей с нее нет силы;
И все счастливые мечты	И говорю ей: «как вы милы!
В душе влюбленной возбудила.	И мыслю: «как тебя люблю!»

В «Евгении Онегине» эти личным местоимениям усиливают экспрессию эмоционального выражения путем перемены в манере обращения Татьяны. Первая половина письма Татьяны к Онегину написана с обращением на *вы*, вторая – на *ты*:

Я к *Вам* пишу – чего же боле?

Что я могу еще сказать?

Перемена манеры обращения невольно наводит читателя на мысль, что героине пришлось много передумать, перечувствовать, пережить. Автор дает нам почувствовать, что эта перемена – сознательный акт, а не результат простого смешивания и путаницы в употреблении этих местоимений:

Другой!.. Нет, никому на свете

Не отдала бы сердце я!

То в вышнем суждено совете...

То воля неба: я *твоя*;

В то же время в жанре торжественной лирики, в обращении к изображаемому персонажу употребляется местоимение «*ты*». Это один из примеров сохранения архаических элементов в данном стиле речи.

Так, Пушкин в стихотворении «Ко гробу Кутузова» обращается к прославленному маршалу:

В *твоем* гробу восторг живет!
Он русский глас нам издает;
Он нам твердит о той године,
Когда народный глас
Возвал к святой *твоей* седине:
«Иди, спасай!». *Ты* встал и спас.

Лермонтов в стихотворении «К Н.И.Бухарову» солидарен с Пушкиным в выборе местоимения:

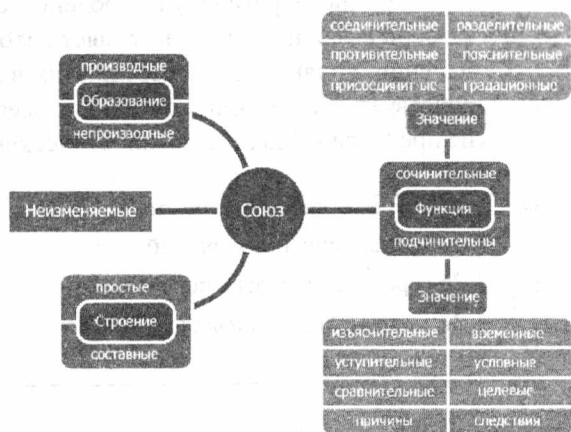
Мы ждем *тебя*, спеши, Бухаров,
Брось царскосельских соловьев,
В кругу товарищей гусаров
Обычный кубок *твой* готов.

Служебные части речи в литературном тексте

Анализируя морфологические средства выразительности, трудно обойти вниманием служебные части речи.

Предметы, события, явления в художественном тексте взаимосвязаны, нерасторжимы. Эта взаимосвязь реализуется и на уровне внетекстовых логико-семантических связей. Основное средство таких связей – союзы, выполняющие функцию соотнесения текстовых фрагментов. **Союзы** – классическое средство выражения в тексте универсальных логических отношений.

Их роль в создании художественной образности настолько велика, что они нередко становятся основанием для особых стилистических фигур, изобразительных приемов. Обратите внимание на смешные слова, которые употреблены без **частицы** «НЕ»:



Побывал я однажды в стране Пробегала *пролазные* лужи.
 Где исчезла частица НЕ. Мне навстречу без всякого страха
 Посмотрел я вокруг с *доумением*: Шел умытый, причёсанный
ряха,

Что за *леное* положение!
 Но кругом было тихо-тихо,
 И во всём была *разбериха*,
 И на *взрачной* клумбе у будки
 Голубые цвели *забудки*.
 И погода стояла *настная*,
 И гуляла собака *счастливая*
 И, виляя хвостом *уклюже*,

А за *рыхой* по травке свежей
 Шли *суразные дотёпа* и *вежа*.
 А из школы, взявшись за ручки,
 Чинным шагом вышли *доучки*.
 И навстречу всем утром рано
 Улыбалась Царевна Смеяна.
 Очень жаль, что только во сне
 Есть страна без частицы НЕ.

Часто они имеют анафорический характер. Возьмем, к примеру, стихотворение А.Тарковского «Надпись на книге»:

Покинул я семью **и** теплый дом
И седины я принял ранний инее
И *гласом вопиющего в пустыне*

Как птица нищ **и** как *Иаков храм*,
 Я сам себя не изменил понине,
И мой язык стал языком гордыни

Мой каждый стих звучал в краю родном. **И** для других невнятным
 языком.

В этом стихотворении многократное употребление союза *и* как средства внутритекстовой связи не только позволяет изобразить цепь событий в их совмещении, слиянии, но и передать их в нарастании, усилении, что способствует общей экспрессивности всего стихотворения. Также многие предлоги выполняют стилистическую функцию.

T_1 	P_1	За всё, за <u>всё</u> тебя благодарю я:
	P_2	За тайные мучения страстей,
	P_3	За горечь слез, отраву поцелуя, За месть врагов и клевету друзей...

В стихотворении «Благодарность» Лермонтов анафорически использует предлог *за*, тем самым, выделяя основной лейтмотив произведения.

Таким образом, морфологические средства художественного произведения занимают одну из ключевых позиций в процессе вербализации его идейно-тематического аспекта. Даже чисто количественная характеристика морфологической стороны авторского текста может многое рассказать об его индивидуальном почерке и стилистических пристрастиях.

Ключевые слова:



Существительное, внутренняя форма, категория рода, прилагательные, переносное значение, глагол, инфинитив, причастие, деепричастие, числительные, символ, местоимения, личные местоимения, отрицательная частица, союзы.

Вопросы для самопроверки:



1. Каково соотношение между частями речи у разных авторов?
2. Почему лирика А.Фета интересна с морфологической точки зрения?
3. Выпишите имена собственные из басни С.Михалкова «Смешная фамилия». Охарактеризуйте внутреннюю форму антропонима.

4. В чём заключается роль «говорящих» фамилий в произведении?

5. Каким образом топонимы участвуют в реализации авторской интенции?

Тесты:



1. Прием субъективации авторского повествования – это...

- А) употребление личных местоимений
- Б) употребление глаголов
- В) употребление союзов
- Г) употребление наречий

2. Какая часть речи преобладает в «Я вас любил...»?

- А) существительное
- Б) глагол
- В) местоимение
- Г) деепричастие

3. С какого местоимения начинаются 92 стиха Блока?

- А) ты
- Б) она
- В) вы
- Г) я

4. Укажите говорящие фамилии Чехова

- А) Раскольников, Черномазов
- Б) Очумелов, Хрюкин
- В) Иванов, Самолучшев
- Г) Трупов, Бухаров

5. Эпифора в стихотворении «Молчи, скрывайся и таи» - это...

- А) скрывайся
- Б) таи
- В) питайся
- Г) молчи

ТЕМА 6. СИНТАКСИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

План:

1. Простое предложение в поэтической речи
2. Структурные разновидности простого предложения в авторском языке
3. Функция сложного предложения в художественном тексте

Простое предложение в поэтической речи

Выдающаяся роль синтаксиса в формировании слога писателя и профилировании его индивидуального «почерка» (идиостиля) неоднократно отмечалось в современной филологии.

Значение синтаксиса определяется тем, что писатели могут пользоваться одними и теми же словами, но их расположение не будет совпадать. Например, Чехов сочетает слова не так, как его современник Л.Толстой.

Белинский справедливо утверждал, что нигде так не проявляется индивидуальное своеобразие человека, как в языке. Трудно найти двух людей, которые строили бы речь совершенно одинаково, хотя лексикон их может быть во многом одинаковым.

О, как на склоне наших лет	Давно в любви отрады мало:
Нежней мы любим и суеверней...	Без отрыва вздохи, без радости слёзы:
Сияй, сияй, прощальный свет	Что было сладко – горько стало,
Любви последней, зари вечерней!	Осыпались розы, рассеялись грёзы.
(Ф.Тютчев)	(А.Фет)

Значение синтаксиса определяется смысловой и стилистической значимостью самих синтаксических единиц, в первую очередь предложения. «Предложение есть не только синтаксическая форма и мелодическая формула, но это также, и это самое главное, есть способ мышления, способ выражения отношения к действительности»:

О, я хочу безумно жить:	Родилась я ни поздно, ни рано,
Всё сущее – увековечить,	Это время блаженно одно,
Безличное – вочеловечить,	Только сердцу прожить без обмана
Несбывшееся – воплотить!	Было Господом не дано.
(А.Блок)	(А.Ахматова)

Синтаксис текста не определяется непосредственно содержанием, потому может служить прекрасным средством для передачи дополнительной информации: и смысловой, и эмоциональной. Богатые возможности для создания экспрессии дает интонация.

Всегда выразительны интонационно разнообразные предложения. Интонационное разнообразие в русской поэзии представлено вопросительными и восклицательными предложениями.

Так, в романе Пушкина «Евгений Онегин» актуальной в силу специфики произведения становится диалогическая форма речи, в которой поэт продемонстрировал виртуозное владение различными типами вопросительных конструкций.

Вопрос	Ответ
«Скажи мне, князь, не знаешь ты, Кто там в малиновом берете С послем испанским говорит?»	Князь на Онегина глядит. — Ага! давно ж ты не был в свете. Постой, тебя представлю я. — «Да кто ж она?» — Жена моя. —

Вопросы, употребленные в этом диалоге, имеют цель выяснить неизвестное, удостовериться, уточнить предположение. Собственно вопросительные предложения, введенные в стихотворную речь романа в качестве реплик диалога, способствуют прозаизации интонационной структуры стиха, созданию эффекта разговорности и реалистичности стиля романа. Собственно вопросительные предложения активно вводятся поэтом и в состав монологов. Нередко прямая беседа автора с читателем выступает как важное формообразующее начало произведения.

В романе выделяются три таких вида вопросов: вопросы автора к читателю, вопросы к лирическим героям, вопросы-обращения в монологах лирических героев.

В произведении, где поэт является рассказчиком, естественно появление прямых вопросов к читателю, так как для любого его произведения — это слушатель, который находится все время перед автором:

Гм! гм! читатель благородный,
Здорова ль ваша вся родня?
Позвольте: может быть, угодно
Теперь узнать вам от меня,
Что значит именно *родные*.

Вопрос к читателю — повод для дальнейшего разговора, он настраивает читателя на восприятие последующего сообщения и в данном контексте имеет ироническую коннотацию. В стихотворении Пушкина «Цветок» использована целая цепь непосредственно возникающих вопросов:

Цветок засохший, безуханный,	На память нежного ль свиданья,
Забывтый в книге вижу я;	Или разлуки роковой.
И вот уже мечтою странной	Иль одинокого гулянья
Душа наполнилась моя:	В тиши полей, в тени лесной?
Где цвёл? когда? какой весною?	И жив ли тот, и та жива ли?
И долго ль цвёл? И сорван кем,	И нынче где их уголок?
Чужой, знакомой ли рукою?	Или уже они увяли.
И положен сюда зачем?	Как сей неведомый цветок?

Широко в художественных текстах представлены вопросительные предложения, которые имеют структуру *риторического вопроса*, не требующего ответа:

Хотят ли русские войны?	Душа! Когда устанешь верить?
Спросите вы у тишины	Весна, весна! Она томна,
Над ширью пашен и полей	Как тайна приоткрытой двери
И у берёз и тополей.	В кумирню золотого сна...
(Е.Евтушенко)	(А.Блок)

Эмоционально-оценочное отношение к содержанию высказывания можно выразить с помощью *восклицательных предложений*:

Идёшь, на меня похожий,	О, что полцарства для меня!
Глаза устремляя вниз.	Дитя, наученное веком,
Я их опускала — тоже!	Возьму коня, отдам коня
Прохожий, остановись!	За полмгновенья с человеком.
(М.Цветаева)	(Б.Ахмадулина)

Композиция поэм М.Цветаевой могут в качестве стержня-лейтмотива иметь определенную синтаксическую форму. В поэме «Крысолов» такой формой стали восклицательные предложения:

Мера! Священный клич!
Пересмеялся — хнычь!
Перегордился — в грязь!

Семантическая структура *побудительного предложения* — это содержание предложения, представленное в обобщённом, типизированном виде с учётом тех элементов смысла, который сообщает ему форма предложения. Функция побуждения преломляет одно из средств создания настроения и это средство очень существенно в поэзии Анны Ахматовой:

Всё кончится, и автор снова будет
Бесповоротно одинок, а он
Ещё старается быть остроумным
Или язвит, — **прости** его Господь!
(«А в книгах я последнюю страницу...»)

В стихотворении «Мне голос был...» лирическая героиня готова разделить судьбу своей родины и своего народа, отказывается от эмиграции, несмотря на соблазняющие душу уговоры. Ахматова включает цепь побудительных конструкций:

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «**Иди** сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

«Мне голос был», — сказано так, словно речь идет о божественном откровении. Но это, очевидно, и внутренний голос, отражающий борьбу героини с собой, и воображаемый голос друга, покинувшего родину. Ответ звучит осознанный и четкий: «Но равнодушно и спокойно...» «Спокойно» здесь означает лишь видимость равнодушия и спокойствия, на самом деле оно является признаком необыкновенного самообладания одинокой, но мужественной женщины.

Наиболее частотными являются конструкции, выражающие непосредственное обращение к собеседникам с просьбой выполнить то или иное действие. Наглядным примером служит стихотворение Ахматовой «Хорони, хорони меня, ветер...»:

Хорони, хорони меня, ветер!	Чтобы мне легко, одинокой,
Родные мои не пришли,	Отойти к последнему сну,
Надо мною блуждающий вечер	<i>Прошуми</i> высокой осокой
И дыханье тихой земли.	Про весну, про мою весну.

Схема анализа синтаксического уровня текста:

1. Тип предложений по характеру грамматической основы; их семантико-стилистическая функция в тексте;
2. Тип предложений с точки зрения цели высказывания, их функции в тексте;
3. Характер второстепенных членов предложений и придаточных частей с функционально-стилистической точки зрения;
4. Анализ вводных членов предложения и вводных предложений с семантико-стилистической точки зрения;
5. Семантическая, эстетическая, стилистическая функция однородности;
6. Семантическая, эмоционально-экспрессивная функции синтаксического параллелизма;
7. Вывод о связи синтаксических языковых средств текста с идейно-тематической основой произведения.

Структурные разновидности простого предложения в авторском языке

Как известно, предложение является основной единицей речи и в русском языке отличается большим разнообразием. Уже простое расположение слов в двусоставном предложении допускает множество вариантов, обычно связанных с разными оттенками или экспрессией:

Звенела музыка в саду

Таким невыразимым горем.

Свежо и остро пахли морем

На блюде устрицы во льду.

(А.Ахматова)

Мальчиком, бегущим резво,

Я предстала Вам.

Вы посмеивались трезво

Злым моим словам...

(М.Цветаева)

В этом плане интересно рассуждение известного русского филолога XIX в. И.Ф.Калайдовича:

«...места союзов весьма постоянны в языке русском, но мы не должны забывать возможности переставлять те слова, к которым союзы относятся. Три слова, например, *дай мне хлеба* могут шесть алгебраических перестановок: *дай мне хлеба; дай хлеба мне; мне дай хлеба, мне хлеба дай; хлеба дай мне; хлеба мне дай.*

Каждая из сих шести перестановок может быть произнесена четырьмя образами — без возвышения голоса и с возвышением одного на каждом слове порознь: *дай мне хлеба; дай мне хлеба; дай мне хлеба; дай хлеба мне; дай хлеба мне и т.д. <...>*.

Четыре мысли могут быть выражены на русском языке двадцатью четырьмя различными образами, но совершенно одними и теми же словами... Нет сомнения, что не все эти выражения употребительны: по крайней мере они все возможны, все понятны. Выбор представляется по вкусу».

Автор художественного текста, сообразуясь со своим идейно-эстетическим замыслом, а также вкусом и литературным опытом, выбирает нужные варианты.

Неопределенно-личные предложения используются автором в поэтической речи для придания загадочности поэтическому тексту, приносят значение неопределенности и множественности субъекта. Также следует заметить, что распространение неопределенно-личных предложений связано с необходимостью в ряде случаев акцентировать внимание на действии, а не на его производителе:

Мудрено про тебя <i>говорят</i> :	О любви в словах <i>не говорят</i> ,
Для иных ты — и Муза, и чудо.	О любви <i>вздыхают</i> лишь украдкой,
Для меня ты — мученье и ад.	Да глаза, как яхонты, <i>горят</i> .
(А.Блок)	(С.Есенин)

Синтаксис русского языка располагает множеством эмоционально и экспрессивно окрашенных конструкций. Так, разнообразными модально-экспрессивными значениями характеризуются *инфинитивные предложения*, обладающие окраской разговорности. Интересны инфинитивные предложения, которые буквально нанизывает М.Цветаева в поэме «Крысолов»:

Выловить.

Выудить.

Выведать.

Выгадать.

При анализе текста стоит обратить внимание на необычайную экспрессию *номинативных предложений*. В них синтаксической природой заложены огромные изобразительные возможности: называя

предметы, художники слова рисуют картины природы, обстановку, описывают состояние героя и дают оценку происходящему. Как на фотографии, запечатлевают они одно мгновение, один кадр. Они фиксируют только настоящее время.

*Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.*

Живи еще хоть четверть века -

Все будет так. Исхода нет.

Удивительную наглядность номинативных предложений мастерски использует Ахматова, питавшая особую склонность к номинативным конструкциям:

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.

Очертанья столицы во мгле.

Сочинил же какой-то бездельник,

Что бывает любовь на земле.

Номинативные предложения создают впечатление личного дневника, письма – фиксируются дата, время суток, день недели, положение, в котором находится человек, пишущий этот дневник, и тема записи – любовь. Это дневник не столько событий, сколько чувств. Рассмотрим самое знаменитое стихотворение А.Фета «Шёпот, робкое дыханье...»:

Шепот,/ робкое дыханье,/

Ряд волшебных изменений

Трели соловья,/

Милого лица,/

Серебро / и колыханье

В дымных тучках пурпур розы,/

Сонного ручья,/

Отблеск янтаря,/

Свет ночной,/ ночные тени,/

И лобзания,/ и слезы,/

Тени без конца,/

И заря, заря!/

Стихотворение построено на одних номинативных предложениях. Ни одного глагола. Предметы у Фета существуют как знаки чувств и состояний. Главное смысловое поле стихотворения находится между словами и порой за словами. «За словами» развивается и основная тема стихотворения: чувство любви. Так о любви до Фета еще никто не писал. Стихотворение «Шепот, робкое дыханье» исполнено

движения. Но движения не бурного, резкого, порывистого, а за-
таенного, трепетного, едва приметного. Почти в каждом существи-
тельном, призванном передать состояние человека и природы в дан-
ный момент, потенциально заключено движение.

Подлежащее	Обозначение движения	
	Субстантивированные действия или состояния	Потенциальное представление действия
Шепот	Шептать	—
Дыханье	Дышать	—
Трели (песни)	—	Петь
Серебро	Серебриться	—
Колыханье	Колыхаться	—
Свет	Светить	—
Тени (отражение)	—	Отражаться
Ряд (чередa)	—	Чередоваться
Пурпур (красный)	—	Краснеть
Отблеск	Блестеть	—
Лобзания	Лобзать	—
Слезы (плач)	—	Плакать
Заря (восход)	—	Восходить

Скрытая динамика видна и во внедрении в контекст Фетом раз-
личных структурных типов назывных предложений. Обращает на
себя внимание использование нераспространенных назывных пред-
ложений в сильных позициях текста: это в начале стихотворения и
в конце.

Начало текста	Конец текста
Шепот, робкое дыханье, Трели соловья...	И лобзания, и слезы, И заря, заря!

В центре находятся распространенные номинативные пред-
ложения. Благодаря такому качеству перечисленных в стихотворении
номинативных предложений создается впечатление непрерывного
развития, изменения. Перед нами как бы само застывшее движение,
процесс, отлитый в форму нераспространенного и распространенного
номинативного предложения.

Любовь даётся намеками, тонкими отсылками. Это не столько плотская, сколько духовная любовь, на что указывает финал стихотворения. Последние слова стихотворения – И заря, заря... звучат не в ряду других, а выделены в отдельную строку. Заря – это не очередное явление, а сильная метафора и сильная концовка.

В конце миниатюры они осмысляются одновременно и в прямом значении («заря утра!»), и в метафорическом как высшее выражение чувства («заря любви!»).

№	Чем заканчивается?	Номинативное предложение
Первая строфа	Образом зримого мира	Серебро ручья
Вторая строфа	Образом эмоционального мира	Милое лицо
Третья строфа	Неожиданным синтезом зримого и эмоционального мира	Заря (заря утра), Заря любви!

Таким образом, стихотворение А.Фета «Шепот, робкое дыханье...» фиксирует ощущения поэта. Конкретного портрета героини нет, а неясные приметы ее облика по сути дела переданы через впечатления самого автора и растворяются в потоке его собственного чувства. Взаимопроникновение и внутреннее развитие человеческого и природного планов полностью поддерживается на синтаксическом уровне цепочкой номинативных предложений.

Функция сложного предложения в художественном тексте

Творческий замысел произведения, характер отображаемой действительности, индивидуально-авторские мировоззренческие установки автора текста определяют принципы отбора языковых единиц и организации речевой структуры произведения. Рассмотрим в этом плане знаменитое стихотворение М.Лермонтова «Утёс»:

Ночевала тучка золотая	Но остался влажный след в морщине
На груди утёса-великана,	Старого утёса. Одиноко
Утром в путь она умчалась рано,	Он стоит, задумался глубоко
По лазури весело играя;	И тихонько плачет он в пустыне.

В центре стихотворение — два образа, взаимосвязанных и в то же время противопоставленных друг другу. Тучка олицетворяет существо женского пола, утёс — мужского.

Тучка		Утёс
ассоциации	лексическая цепочка	ассоциации
лёгкая, подвижная, легкомысленная, светлая молодость, беззаботность солнце, чистое небо, радость бытия и т.д.	утёс-великан (эпитет) влажный след (эпитет) морщина (олицетв.) старый (эпитет) одинокое (эпитет) задумался (олицетв.) плачет (олицетв.)	тяжёлый, тёмный, неподвижный, несчастный старость, разлука, одиночество, слёзы и т.д.

Грамматическая категория рода существительных фиксирует противопоставление этих двух начал. Синтаксическое построение стихотворения «Утёс» своеобразно. Оно включает два сложносочинённых предложения, причём первое предложение заканчивается во второй строфе. Компонент первого предложения, переходящий в следующую строфу, присоединяется противительным союзом «но», который разделяет образы-символы Тучки — Утёса, противопоставляя их друг другу.

Второе сложносочинённое предложение завершает развитие темы Утёса и фактически состоит из трёх компонентов. Создаётся смысловая градация, которая фиксирует разные ступени внутреннего состояния лирического героя. Компоненты сложносочинённого предложения относительно просты по своей структуре. Лишь один из них осложнён деепричастным оборотом (по лазури весело играя).

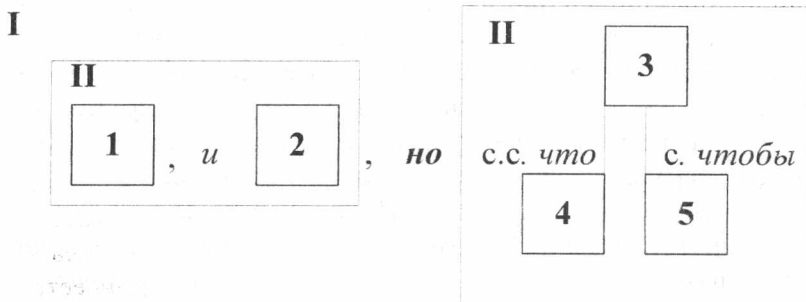
Общепризнано, что синтаксис Чехова проще и ближе к разговорной речи, чем синтаксис Л.Толстого. И это объясняется его манерой психологического анализа. Однако у Толстого простых предложений почти столько же, сколько и у Чехова. Только среднее количество слов в простом предложении у Толстого значительно больше. Эти предложения у него обычно распространялись за счёт деепричастных оборотов.

А.П.Чехов	Л.Н.Толстой
Сестра лежала в постели и дочитывала последнюю страничку романа.	Мальчик был рассчитан хозяином после происшедшей неприятности хозяина с рабочими и, оставшись без места, ходил без дела по городу, пропивая с себя последнее.

В поздних произведениях Чехова простых предложений 38%, сложных предложений 62%. Что же касается Л.Толстого, то у него в романе «Воскресенье» простых предложений 40% и 60% сложных предложений. Следовательно, у Толстого больше простых предложений, чем у зрелого Чехова. В поздних рассказах А.П.Чехова число и многочленных сложных предложений увеличивается примерно в семь раз по сравнению с ранними произведениями. Это объясняется постановкой перед писателем новой творческой задачи: показать эволюцию духовного становления персонажа и отобразить широкие картины русской действительности. Например:

«Весна была еще только в начале, / **и** самая настоящая роскошь цветов пряталась еще в теплицах, / **но** уж и того, / **что** цвело вдоль аллей и на клумбах, / было достаточно, / **чтобы**, гуляя по саду, почувствовать себя в царстве нежных красок».

Графическая схема выглядит таким образом:

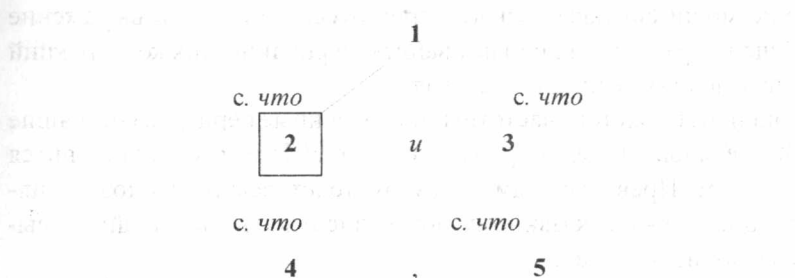


Данное предложение представляет собой сложную синтаксическую конструкцию с ведущей сочинительной связью между смысловыми компонентами и сочинительной с подчинительной связью внутри компонентов.

Интересно, что второй компонент построен Чеховым по модели многочленного сложноподчинённого предложения с неоднородным соподчинением. Для Толстого типично использование 11 слов в простом предложении и около 30 знаменательных слов в сложном предложении. На 100 простых и сложных предложений у него приходится более 20 деепричастных и причастных оборотов.

Такие показатели свидетельствуют о качественном своеобразии. В романах Л.Н.Толстого очень часто используются многочленные сложноподчиненные предложения с комбинацией последовательного подчинения и однородного соподчинения:

«Теперь она поняла,/ что Анна не могла быть в лиловом/ и что её прелесть состоит именно в том,/ что она всегда выступает из своего туалета,/ что туалет никогда не может быть виден на ней./ («Анна Каренина»).



Огромными изобразительными возможностями обладает и такое синтаксическое явление как **период**, который получил широкое распространение еще в античную эпоху, тогда и был создан термин период (от греч. *periodos* «круг», «кольцо», «обход»).

Напомним, что период – риторическая фигура, представляющее собой сложное предложение, которое имеет особое интонационное (восходящее и нисходящее) оформление: спокойно произносятся начало и конец этого синтаксического построения, на стыке двух частей – кульминационное повышение голоса с последующей паузой.

«Когда ранило и убивало людей,/ когда тянулись носилки./ когда наши возвращались назад,/ когда виднелись сквозь дым большие массы неприятеля,/ — никто не обращал никакого внимания на эти обстоятельства/».

(Л.Толстой «Война и мир»)

Искусство разработки периодов и инкорпорирования их в ткань художественного произведения относятся к важным составляющим идиостиля Л.Н. Толстого. Еще А.П. Чехов писал: «Вы обращали внимание на язык Толстого? Громадные периоды, предложения нагромождены одно на другое. Не думайте, что это недостаток. Это искусство, и оно дается после труда. Эти периоды производят впечатление силы».

В данном высказывании имя Толстого фигурирует как олицетворение мощи синтаксического строя русского языка и выражение восхищения разумным использованием периодических конструкций в произведениях великого писателя.

В эпопеи Л.Толстого частотны многочленные периоды, состоящие из 200-300 слов. От такого увлечения слог Л.Толстого не становится нескладным. Превосходным образцом толстовского периода и иллюстрацией к вышесказанному может послужить следующий отрывок из «Войны и мира»:

«Что бы ни говорили/ и как бы ни смеялись и шутили другие,/ как бы аппетитно ни кушали и рейнвейн, и сое, и мороженое,/ как бы ни избегали взглядом эту чету,/ как бы ни казались равнодушны к ней,/ чувствовалось почему-то, по-изредка бросаемым взглядам,/ что и анекдот о Сергее Кузьмиче, и смех, и кушанье — всё это притворно,/ а все силы внимания всего этого общества были обращены только на эту пару — Пьера и Элен/».

Синтаксическое однообразие идентичных элементов, примерно равная длина их создают условия для внутренней ритмизации и содействуют точности восприятия картины, полноте ее декодирования и в лирическом тексте.



Например:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зелёного листка;

Когда росой обрызганные душистой
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;

Когда студёный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он, -

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, -
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога...

Стихотворение Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» представляет собой одно сложное предложение – многочленный период, состоящий из нескольких придаточных предложений, последовательно переходящих от одного к другому по восходящей линии в смысловом и интонационном отношениях.

Природа

Сверху { волнуется желтеющая нива
 { свежий лес шумит

К земле { малиновая слива прячется
 { качает головой серебристый ландыш
 { студёный клочок играет и лепечет мне сагу

Я

{ смиряется души тревога
 { расходятся морщины

идея { могут постигнуть счастье на земле
 { в небесах вижу Бога

Три первых строфы образуют нарастающую часть периода. Четвёртая строфа является заключением. Трижды повторяющийся союз «когда» выступает в роли анафоры. И этот приём усиливает эмоциональное движение и заставляет предчувствовать разрешение темы в последней, 4-й строфе вводом дополнительной анафоры «тогда».

Итак, синтаксический уровень обладает неисчерпаемыми ресурсами для максимально точной передачи авторского замысла и сохранения цельности художественного впечатления, полученного читателем во время знакомства с произведением.

Ключевые слова:



Побудительное предложение, риторический вопрос, восклицательное предложение, стилистическое использование, односоставное предложение, номинативное предложение, семантико-стилистические возможности, сложное предложение, сложносочинённое и сложноподчинённое предложение, многочленное сложноподчинённое предложение, период

Вопросы для самопроверки:



1. Какие простые предложение по цели высказывания чаще выбирают поэты при описании внутреннего смятения лирического героя?

2. В чём заключается функция односоставных предложений?
3. Почему стихотворение А.Фета «Шёпот, робкое дыханье...» было встречено современниками негативно?
4. Сопоставьте синтаксис Чехова и синтаксис Толстого.
5. Охарактеризуйте стихотворение М.Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» с точки зрения синтаксиса.

Тесты:



1. Сколько слов типично для Толстого в простом предложении?
А) 23
Б) 26
В) 35
Г) 11
2. Сколько и каких предложений в лермонтовском «Утёсе»?
А) 2 СПП
Б) 2 ССП
В) 2 БСП
Г) 2 ССК
3. Назовите «контактную рамку» из стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...»?
А) когда — тогда
Б) когда — затем
В) свежий лес шумит
Г) тогда смирятся тревога
4. Кто автор строк «Двадцать первое. Ночь. Понедельник...»
А) Блок
Б) Фет
В) Тютчев
Г) Ахматова
5. Риторическая фигура в виде сложного предложения — это...
А) рефрен
Б) эпитет
В) метафора
Г) период

ТЕМА 7. ГРАФИКО-ОРФОГРАФИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

План:

1. Создание зрительных эффектов с помощью графических средств
2. Орфография художественной речи
3. Стилистические возможности знаков препинания

Создание зрительных эффектов с помощью графических средств

Обычно мы текст воспринимаем зрительно – читая, поэтому очень важно графическое оформление текста, которое во многом определяет эстетическое восприятие произведения при его чтении.

Поэтической мыслью могут быть мобилизованы не только слова и звуки, но и графика с орфографией. Письмо (особенность написания букв, расположение строчек, знаки препинания, написание слов и т.п.) включается в систему изобразительных средств и помогает художнику слова сильнее воздействовать на читателя.

За употреблением графических знаков для фиксации речи на письме «отвечают» три раздела лингвистики: графика, орфография и пунктуация. Рассмотрим подробнее, как их возможности применяются при изобразительных целях.

Русская графика располагает огромными возможностями в плане усиления образности текста художественной литературы, и эти возможности постоянно расширяются в связи с развитием современного типографского дела и непрерывными поисками художников слова новых изобразительных приемов.

К настоящему времени набор этих приемов довольно богат: 1) фигурное расположение текста, 2) смена шрифтов, 3) употребление графических средств выделения слов (курсив, разрядка и др.), 4) особые приемы включения в текст числительных и числовых обозначений и т.п.

Визуальный поэтический текст – это результат соединения двух видов деятельности – поэтической (словесной) и изобразительной (графической). С давних времен поэты создавали стихи, расположение строк в которых создавало определенную фигуру.

Родные тени по^{вожом} Губы ласковой зари
 ИЕТТА МИА
 АНН ЛОРИ
 МИРЕЙ и ты МАРИ
 о где вы
 как там
 вам одним
 НО
 бьёт фонтан
 молитв и слез
 и рвётся горлинка за ним

Воспоминания Ручья? Деревья где Дализ их нет
 О вас о тех кто под ручьями? Лишь мена из тишины
 Они кропят небесный сползая шаг на паперти грусти
 И ваши взгляды в лоно вод как шаг на паперти грусти
 Дождя скорбно как во сне вы Кремлю Вечная Блуд
 Огте вы Фрак и Макс Жакоб? Обессей все вы полетели
 Как сероглазый как рассей? Дождя жалобу струи
 А ТЕ ЧТО ОТНЯТЫ ВОЙНОЙ ВЕДУТ НА СЕВЕРЕ БОИ
 Вокруг темн^О кровава заклет
 И расклевает олеандр ожоги ран цветы солдат

Древнегреческий поэт Симмий Родосский стал первым автором таких стихов. Строки его стихов составляли фигуры секиры, крыльев и яйца. Фигурные стихи писали и в средние века, и в эпоху барокко.

В начале XX века многие поэты разных стран поясняли свои фигурные произведения. Например, французский поэт Гийом Аполлинер даже применил для таких текстов особый термин — каллиграмма (от греч. *kallis* — красивый и *gramma* — написание): «Каллиграмма — всеобъемлющая художественность, преимущество которой состоит в том, что она создает визуальную лирику, которая до сих пор была почти неизвестна. Это искусство таит в себе огромные возможности, вершиной его может стать синтез музыки, живописи, литературы». Аполлинеру важно было достичь синтеза искусств, давней мечты многих поэтов и музыкантов. Поэтический текст оказывается всё же важнее. Поэт отмечает: «... важно, чтобы читатель с первого взгляда воспринимал всё стихотворение целиком, подобно тому, как дирижер одним взглядом охватывает нотные знаки партитуры». И Аполлинер пытается заставить визуальную форму работать на содержание. Лучше всего ему удалось это в стихотворении «Заколотая горлинка и фонтан».

Это необыкновенно красивое стихотворение, печальное и мелодичное, как струи воды, и, приглядевшись к нему внимательно, мы можем выделить некоторые закономерности подобных текстов визуальной поэзии, относимых ко второй группе (изображения под конкретные предметы).

Графическая форма стихотворения является воплощением ключевого концепта «фонтан». Фонтан подвижен, он – «живой», он струится и бьёт, журчит и сверкает, он подвержен давлению воды и влиянию ветра. Невольный всплеск воды, вольность струи пробирается в стихотворение, первая строка выгибается, образуя гребень взметнувшейся струи. Все стальные струи – строки лишь слегка колеблются, сходясь то чуть ближе, то отстраняясь. Отклонения эти довольно неприметны.

В этом стихотворении появляется целый ряд фонтанов: 1) фонтан реальный, 2) фонтан – визуальная форма текста, 3) фонтан «молитв и слез» – воплощение скорби, 4) фонтан – памятник воспоминаниям. Фонтан становится символом.

У русской визуальной поэзии – богатая история. Существует даже фольклорная песня-заклинание, изображенная графически в виде ромба. В литературоведении используется термин «фигурные стихи».

Фигурные стихи – стихотворение, строки которого расположены особым образом. Весь текст имеет очертание какой-либо фигуры — звезды, креста, сердца, вазы, треугольника, пирамиды...

В древнерусской литературе первые образцы поэтической графики появляются в 30-40-х годах XVII века. Симеон Полоцкий в сборнике «Рифмологион» показал сложные и необычные по построению стихи, в которых форма иногда важнее содержания. Таковы, в частности, стихотворения, написанные в виде креста, восьмиугольной звезды, сердца, лабиринта. Г.Державин избрал графическую форму пирамиды для следующего стихотворения:

Зрю
Зарю,
Лучами,
Как свечами,
Во мраке блестящу,
В восторг все души приводящу.

Второе наступление визуальной поэзии произошло в начале XX века. Особенно яркими примерами конкретной поэзии являются опыты Андрея Белого, Валерия Брюсова, Василия Каменского, Велимира Хлебникова, Семена Кирсанова. Последователи зрительной формы стиха в дальнейшем обогатили графические возможности таких поэтических созданий: «в ход» пошли треугольники, пирамиды, зигзаги и другие замысловатые фигуры.

Усилилось увлечение экстравагантными формами стиха в начале XX века, дань этому увлечению отдали многие художники слова. Вот фигурные стихи В.Я.Брюсова.

Я
еле
качая
веревки,
въ синели
не различая
синихъ тоновъ
и милой головки,
летаю въ просторе,
крылатый, какъ птица,
межъ лиловыхъ кустовъ!
Но въ заманчивомъ взоре,
знаю, блещеть, алея, зарница!
И я счастливъ ею безъ словъ!

Каждая строка стихотворения длиннее предыдущей строки на два знака. Считаются буквы и промежутки между буквами, а слова пишутся по старой орфографии, с «ерами» (твердый знак на конце слов, оканчивающихся на твердую основу), как они писались во времена В.Я.Брюсова. Изображенный в стихотворении предмет (качели) не назван, но он легко отгадывается как из смысла слов, так и при внимании к фигуре, образованной строками.

Из пасти льва
струя не журчит и не слышно рыка,
Гиацинты цветут. Ни свистка, ни крика,
никаких голосов. Неподвижна листва.

И чужда обстановка сия для столь грозного лика,
и нова.

Пересохли уста,
и гортань проржавела: металл не вечен.
Просто кем-нибудь наглухо кран заверчен,
хоропящийся в куцах, в конце хвоста,
И крапива опутала вентиль. Спускается вечер;
из куста

Это отрывок фигурного стихотворения *И.Бродского «Фонтан»*. Особенность его структуры заключается в том, что тема реализуется и на графическом уровне в виде фонтана.

А.Ф. Бадаев в статье «Поэтическая графика как категория текста: постановка проблемы» достаточно подробно рассматривает историю формирования и становления русской визуальной поэзии. Он отмечает, что после 1917 года наступил перерыв в создании визуальных текстов. Однако культура визуальной поэзии начала XX века предопределила возрождение такого направления в современной поэзии (А.Вознесенский, Г.Сапгир).

Андрей Вознесенский раньше других стал известен широкой публике как автор видеом — «штучных» трехмерных композиций, в создании которых участвует и слово. Стихотворение Андрея Вознесенского «Аксиома самоиска»:

Где горит, как над воротами Перед выходом по списку, — Жизни крест наоборотный.	А К С И О М А А К С И О М А С А М О И С К А АКСИОМАСАМОИСКА А М О И С К А (3, 25).
--	--

Название стихотворения А. Вознесенский расположил в виде креста, уже традиционного символа на протяжении столетий. Текст читается по двум плоскостям, слева направо и справа налево, сверху

вниз и снизу вверх. При этом не возникает никаких натяжек ни с орфографией, ни с пунктуацией, ни со звуковым строем. «Крест» А. Вознесенского – одно из самых совершенных произведений визуальной поэзии, логичное завершение попыток многих поэтов обогатить слово наглядной изобразительностью.

А вот еще один графический прием необычного расположения строк – стихи «с секретом»: произведение читается одновременно как три отдельных самостоятельных текста (все целиком, правая часть отдельно, левая часть отдельно).

Бог сытый в небе,	Боже благий,
Радость тебе,	свете драгий,
Да дарует,	да храниши
Честь и славу -	Марфу здраву –
Мужу праву	твою славу
Да готует	юже зриши...

(С.Полоцкий)

Говоря о графических средствах поэтического языка, конечно, нельзя не вспомнить о **рубленной строке** («лесенке») В.Маяковского. Суть этого приема состоит в графическом, зрительном выделении акцентных групп при сохранении традиционных стиховых связей.

Слово –

полководец
человеческой силы.

Марш!

Чтобы время
сзади
ядрами рвалось. («Сергею Есенину»)

При таком выделении акцентная группа воспринимается и как отдельная строка, и как часть целой строки. «Лесенка» устраняет возможные смысловые разночтения и наглядно показывает авторский замысел.

Особое приращение к зрительным эффектам питал А.Белый – создатель «фигурной прозы». Такой прием оформления текста был для писателя не формалистическим украшением, а дополнительным средством подчеркивания смысла, зрительным образом переживания рассказчика: образа шара, например:

... и
ка
к
бы —
- ш
ар,
превыша-
ющий блеска-
ми солнце, при
этих карти-
нах во
мне
во-
сходил...

(«Записки чудака»)

Разновидностью поэтического произведения, рассчитанного на зрительское восприятие, является **акrostих** (от греч. akros «крайний» + stichos «ряд») — стихотворение, начальные буквы строк которого составляют имя, слово или фразу.

Многие русские поэты использовали этот потенциал графики. АкrostихрусскогопоэтаконцаXVII-началаXIXв.Ю.А.Нелединского-Мелецкого под названьем «Загадка акrostическая» одновременно является загадкой, но в самом стихотворении есть и отгадка:

Довольно именем известна я своим;
Равно клянется плут и непорочный им,
Утехой в бедствиях бываю боле,
Жизнь сладостней при мне и в самой лучшей доле,
Блаженству чистых душ могу служить одна,
А меж злодеями не быть я создана.

А в следующем тексте Н.Гумилев зашифровал имя и фамилию своей жены:

Ангел лег у края небосклона,
Наклоняясь, удивлялся безднам.
Новый мир был темным и беззвездным.

Ад молчал. Не слышалось ни стога.
Алой крови робкое биенье,
Хрупких рук испуг и содроганье,
Миру снов досталось в обладанье
Ангела святое отражение.
Тесно в мире! Пусть живет, мечтая
О любви, о грусти и о тени,
В сумраке предвечном открывая
Азбуку своих же откровений.

Довольно распространен прием смены шрифтов, когда важные по смыслу слова выделяются другим шрифтом с большими по величине буквами. Ярким примером может служить сонет-акростих И.Анненского «Из участковых монологов»:

ПЕро нашло мозоль... к покою нет возврата;
ТРУдись, как А-малю, ломая А-кростих,
ПО ТЁМным вышкам... Вон! По темпу пиччикато...
КИдаю мутный взор, как припертый жених...

НУ что же, что в окно? Свобода краше злата.
НАчало есть... Ура».. Курнуть бы... Чирк – и пых!
«ПАрнас. ШАто»? Зайдем! Пст... кельнер! Отбивных
МЯсистей, и флакон!.. Вальдшлесхен? В честь соб-брата?
ТЬфу... Вот не ожидал, как я... чертовски – ввысь
К НИзинам невзначай отсюда разлетись
ГАЗелью легкою... И где ты, прах поэта?!

Эге... Уж в яликe... Крестовский? О-це бис...
ТАбань, табань, не спи! О «Поплавке» сонета
.....
Петру Потемкину на память книга эта.

Как видим, это стихотворение оформлено обычным способом, однако автор использовал прием выделения важных слов другим шрифтом с большими по величине буквами.

Чрезвычайно разнообразно используется в художественных произведениях **курсив** – типографный наклон шрифт с начертанием

букв, подобный рукописному. Логическое, смысловое подчеркивание определенных слов с помощью этого знака – излюбленный прием многих поэтов и писателей. Курсив в таких случаях привлекает внимание читателя к ключевому слову, его значению:

Уж много дней она томится	Да. Нас года не изменили.
Сама не зная почему;	Живем и дышим, как тогда,
Святым захочет ли молиться –	И, вспоминая, сохранили
А сердце молится <i>ему</i> ;...	Те <i>баснословные</i> года...
(М.Лермонтов)	(А.Блок)

Этой словесной игрой виртуозно пользуются сатирики, вкладывая в выделенные курсивом слова двойной смысл. Например, автор знаменитых эпиграмм Д.Минаев посвятил одну из них Б.Маркевицу, который в «Московских ведомостях» выступил с доносом на И.С.Тургенева, обвинив его в стремлении к дешевой популярности:

На днях, влача с собой огромных два портсака,
Припелся он в вокзал, с лица струился пот.
«Ему не *донести!*» - вкруг сожалел народ.
И только лишь какой-то забияка
Сказал: «Не беспокойтесь – *донесёт!*...»

Таким образом, текст эпиграммы строился на каламбуре, в основе которого многозначность слова, выделенного курсивом.

Все больше поэтов XX века переходили на новую норму в отношении начала стихотворных строк: прописная буква используется только там, где начало строки совпадает с началом фразы.

Это позволяет и в начальных строках использовать противопоставление строчных и прописных букв и четко отличать от нарицательных имен имена собственные и олицетворения, выделяемые на письме именно прописной буквой. При старой норме иногда остается неясным, как было бы написано слово, окажись оно не в начале, а в середине строки.

Новая норма нередко сочетается в тексте с традиционной, в результате чего могут возникнуть некоторые дополнительные эффекты.

Так, в стихотворении А.Вознесенского «Зов озера», где господствует новая норма, неожиданное появление старой в сочетании

с графическими средствами (расположением слов необычным для поэта столбиком) придает совершенно особую экспрессию:

Третью ночь как Костров пьет.

И ночами зовет с обрыва.

И к нему

Является

Рыба

Чудо-юдо озерных вод!

Хотел этого автор или нет, но если читатель увидит в этом отрывке некоторое графическое подобие обрыва, крутизны, поэт не вправе будет возразить ему.

Одним из графических средств является **знак акцента**, т.е. знак словесного ударения. Обычно он не употребляется в текстах, однако иногда в художественной литературе используется для вполне определенных целей (например, для рифмовки):

Оставь меня в моей далѹ.

Я неизменен. Я невинен.

Но темный берег так пустынен,

А в море ходят корабли. (А.Блок)

Или для предупреждения неверного чтения омографов (слов, которые одинаково пишутся, но отличаются в произношении). Иллюстрациями могут послужить примеры из книги Я.Козловского «Веселые приключения – не только для развлечения»:

Kóсит косец; а зайчишка *косѹт*.

Трѹсит трусишка, а ослик *трѹсѹт*.

У Марины Цветаевой знак акцента поставлен даже в названии ее стихотворения «*Мука́ и му́ка*», где омографы являются ключевыми словами:

«Все перемелется, будет мукой!» Люди, поверьте: мы живы тоской!

Люди утешены этой наукой. Только в тоске мы победны над скукой.

Станет мукою, что было тоскою? Всё перемелется? Будет мукой?

Нет, лучше му́кой!

Нет, лучше му́кой!

Еще один любопытный графический прием – **использование цифр**, точнее, «вклинивание» цифр внутрь слова:

У про100го 100рожа –
непро100рный дом:
Ча100 в нём 100ножка
Бродит под 100лом.

Вме100 двух не про100
Вычистить все 100.
Сразу 100лько обуви
Не носил никто!

Дорожит 100ножка
Чи100тою ног
И 100личной ваксой
Чистит 100 сапог.

У про100й 100ножки
100ит по 100ать
И у той 100ножки
Опыт перенять!!!
(Л.Кондратенко)

Говоря о изобразительных возможностях графики, нельзя не упомянуть и о ее составной части – алфавите, который может стать источником особой экспрессии. Имеется в виду использование названий старых букв алфавита в разнообразных фразеологизмах, пословицах, поговорках:

Буква	Название	Пример
Г	Глаголь	«Ходить глаголем» (буква имеет круто изогнутую линию)
Ф	Ферт	«Стоять фертом» (буква похожа на подбоченившегося человека)
И	Ижица	«Прописать ижицу» (выпороть розгами)

Названия старых букв часто встречаются в художественных произведениях XIX века:

Дюшесы, виконтессы, леди,
Гурт лордов тучных и сухих,
Маркиз Г***, принцесса В***, -
А лучше бы не ведать их.

Если не знать название старославянских букв, то у современного читателя сложится мнение об отсутствии рифм. В данном случае применена аллюзия, которая предполагает, что всем известно их звучание: Г – глаголь, В – ве́ди. В результате правильного произношения графем рифма восстановлена (леди – Ве́ди.) Следующий пример из «Евгения Онегина»:

И русский Н, как N французский,
Произносить умела в нос.

Это о матери Татьяны Лариной. Какое прочтение буквы Н имел в виду поэт? Пока не установлено. Дело в том, что здесь вполне допустимы оба варианта: старый («наш») и новый («эн»).

Таким образом, к изобразительным средствам графики относятся: фигурное расположение текста, смена шрифта, употребление курсива, разрядки, включение числительных.

Орфография художественной речи

Определенными изобразительными возможностями в художественном тексте обладает русская орфография. Она характеризуется высокой степенью стандартизации и предписывается всем носителям языка как система обязательных единых правописных норм. Благодаря этому становится возможным сознательное нарушение орфографических норм для воздействия на читателя непосредственно графическим обликом слова.

Рассмотрим некоторые приемы использования ненормативного написания слов для изобразительных целей. Начнем с дефиса, который может расчленять слова на части. При этом автор текста руководствуется разными художественными задачами.

Вот одна из них: передать в письменной речи особенность произношения слова, заключающуюся в длительном произношении гласных или согласных. Это так называемое *эмфатическое ударение* (эмфаза – гр. *emphasis* «указание, выразительность») – эмоциональное, взволнованное построение речи: *Вороне где-то... бо-ог послал ку-усочек сыру... Написала?* (А.Чехов)

Эмфатическое ударение и усиливает эмоциональную сторону слова, передает душевное состояние говорящего. Например:

«Би-и-да», - с расстановкой, вполголоса, промолвил Филофей (И.Тургенев).

Такая традиция в художественной литературе зародилась в середине 40-х годов 19 века и довольно последовательно действует и сейчас. Бывают случаи, когда с помощью дефиса слово делится не слоги, а на буквы, что также связано с определенными целями, которые ставит перед собой автор:

А вы только за сенсацией погнались: за с-е-и-с-а-ц-и-е-й. (Ю.Домбровский)

Многоточие в отличие от дефиса, прерывая слово, указывает не на усиление, а на ослабление, вялость, задержку и даже прерыв произношения в связи с таким внутренним состоянием говорящего, как страх, нерешительность, сомнение, сонливость:

- Ты ничего не видал, ничего не слышал. Понял?

- П..п..понял, - с трудом выдавил он из себя. (М.Алексеев)

Прием слоговой разбивки слова встречается у многих авторов:

Цветаева	Чехов
(О, найду ль в ней Мир от губ и рук?!) Ка-ра-ульный На посту разлук.	— С ко-ло-ко-ла-ми? — спросила Мотья басом, растягивая каждый слог.

В художественных произведениях используется прием намеренного искажения орфографического облика слова: што, колидор, каж-ный и т.п.

Этот прием используется в тех случаях, когда необходимо передать диалектное произношение, недочеты в речи, оговорки, речевые погрешности (заикание, картавость):

Толстой	Куприн
«Мамуска, ты меня сплюсила», — проговорила сюсюкающая девочка.	От, из-вольте. Утя рота, ч-черт бы ее побрал, идет не в ногу. Один п-поручик идет в ногу.

Очень интересно проследить, какими графическими способами поэты передают особенности окаящего говора. Это прежде всего подсказка самого автора — подчеркивание буквы *О*, выделение курсивом важного слова в тексте, которое передает информацию об орфоэпически неверном произношении.

По Сухоне пленительной плыву.

И окает *о*круга *о*колдовано,

И, ласкóвыми вóлнами *о*кованный,

Я *о*кунаюсь в милую молву. (Д.Голубков)

В других случаях поэты используют отступления от орфографического стандарта, ошибочное написание, которое, используется намеренно:

Входит в валенках со двора

Наша бабушка *Олексеевна*.

(С.Викулов)

«От отчества, оттоле

отманил нас отаман.

(В.Хлебников)

Написания, регулируемые правилами орфографии, могут стать в художественном тексте источником игры слов, например, случаи употребления строчной и прописной буквы И.Тургеневым:

В науке ... ха-ха-ха! ученый кант есть и у нас: только на воротниках инженеров.

Русской литературе не раз приходилось искать пути обхода цензуры. И в этом очень часто авторам помогали графические средства, являющиеся важным компонентом эзоповского языка. Такой, язык, полный завуалированных намеков и аллегорий, получил свое название по имени древнегреческого баснописца Эзопа, родоначальника аллегорического жанра.

Ввел этот термин М.Е.Салтыков-Щедрин. Он так определил его черты: «Создалась особенная рабская манера писать, которая может быть названа эзоповскою – манера, обнаруживающая замечательную изворотливость в изобретении оговорок, недомолвок, иносказаний».

Нередко источником служили особенности русской орфографии. Так, подпись «А муравьев-то, муравьев!» под рисунком, который изображал муравейник и телеграфный столб, больше похожий на виселицу, напоминал читателям о «подвигах» генерала Муравьева, жестокого усмирителя польского восстания 1863 г. Игра слов построена на сопоставлении собственного и нарицательного существительного.

Стилистические возможности знаков препинания

Русские писатели и поэты из всех существующих средств письма особое значение придавали пунктуации.

«В настоящей литературе, - писал К.Паустовский, - нет мелочи. Каждое, даже на первый взгляд ничтожное слово, каждая запятая и точка нужны... Хорошо известно, какое потрясающее впечатление производит точка, поставленная вовремя».

В художественном тексте знаки препинания выполняют общую функцию русской пунктуации, т.е. осуществляют грамматическое и смысловое членение текста.

Одна из общих задач пунктуации – участие в передаче на письме интонации предложения. Для художественного текста эта задача очень важна. По этому поводу К.Г.Паустовский высказался образно и очень точно: «Знаки препинания – это как нотные знаки». Поэтому автор художественного текста – прозаик, поэт и, особенно, драматург, - должен учитывать необходимость правильного «прочтения» знаков.

Пунктуация в состоянии передать особенности интонации (мелодики, паузации). Для этой цели очень часто применяют **многоточие**, служащее на письме не только для обозначения незаконченности высказывания, как это регламентируется современными пунктуационными правилами, но и для указания на многозначительное размышление, сильное чувство, возбужденность и т.д. Например:

Цветы завянут, цветы обманны,

Но я... я – твой!

В тумане холод, в тумане раны

Перед зарей... (И.Ф.Анненский)

Экспрессивны также нанизывания и комбинирования восклицательных и вопросительных знаков - !!, ??, !!!, ?!?, ?!! и т.п., чем передаются различные оттенки и степени проявления эмоций. Например:

То зорет: «Го-го-го! – ту!-ту!!-ту!!!»

Вот и нашли – залились на следу. (Н. Некрасов)

Нередко знаками препинания замещаются в диалоге реплики, чем имитируется значащее молчание одного из собеседников и указывается на ту или иную информацию. Синтаксическая конструкция как бы сжимается в выразительный интонационно-графический жест или мимику.

А.А.Реформатский, говоря о репликах диалогов в прозе А.Белого, вспоминал, как их умел «произносить автор в своем мастерском исполнении при чтении своих произведений. Лингвист считал

«стопроцентные компрессии» писателя очень интересными как намеки на интонационное звучание в определенной ситуации:

- Этому, послушайте, не бывать: не бывать, Николай Аполлонович,
- не бывать никогда!

И на бритом, багровом лице проиграло:

- «?»

- «!»

- «!?!»

Совершенно помешанный! («Петербург»)

Ю. Тынянов отмечает еще одну изобразительную функцию таких знаков препинания вне предложения – строка, заполненная точками, символизирует «внутреннее время произведения»:

Уж ей пора, Марию ждут.

И в небеса на лоно мира

Родной улыбкою зовут.

.....

Промчались дни; Марии нет.

Мгновенно сирота почила. (А.С.Пушкин)

Своеобразным фактом художественной речи может быть и *полное отсутствие знаков препинания*. Это диктует особую интонацию прочтения текста, точнее нарушение обычной, привычной интонации, что наблюдается в разных речевых ситуациях.

«Как я люблю этот сад», - продолжала она без восклицательного знака. «А это солнце, разве это не рай (вопросительный знак тоже отсутствует)».

(В.Набоков)

Одним из значимых средств выразительности может стать авторская пунктуация. Это постановка знаков препинания, не предусмотренных правилами. Писатель вкладывает в эти знаки свое содержание, решает свои изобразительные задачи. Например, у Горького находим пример:

«Я сам всё знаю. Я – видел небо». В этом простом предложении тире передает паузу, с помощью которой говорящий подчеркивает значимость сказанного, а также собственную значительность.

Пристрастие к ненормативному употреблению тире испытывал не только М.Горький, но и М.Цветаева:

В огромном городе моем – ночь.

Из дома сонного иду – прочь.

И люди думают: жена, дочь, –

А я запомнила одно: ночь.

Звучание стихотворения М.Цветаевой «Бессонница» завораживает игрой тонов, ритмов. Кажется, что сам смысл текста, настроение передается не словами, а музыкой звуков, поэтической интонацией.

В этом особенная черта поэзии Цветаевой, о чем когда-то сказал В.Рожественский: «Смелое, порывистое дробление фразы на отдельные смысловые куски ради почти телеграфной сжатости, когда отпускается все понятное само собой и остаются только самые необходимые акценты мысли, – становится особой приметой ее стиля...».

Репрезентировать эту особенность художественного почерка Цветаевой можно на пунктуационных примерах и других ее произведений.

Авторские знаки препинания не являются произвольными и «пустыми», они передают какой-либо добавочный смысл. Чаше всего в качестве авторских знаков используются тире и многоточие. Тире обычно подчеркивает противопоставление и выделение второй (после знака) части:

Я уснуть захочу после долгих погонь,

я к тебе прилечу – мотыльком на огонь... (В.Рожественский)

Для художника слова авторский знак препинания не только знак добавочного смысла, но и знак настроения, чувства:

Луг – болото – поле –

Поле, над речонкой ивы.

Сладко дышится на воле!

Все цветы красивы!

(К.Бальмонт)

Таким образом, графико-орфографический уровень русского языка обладает целым корпусом средств, способствующих реализации плана содержания художественного текста.

Ключевые слова:



Фигурное расположение текста, фигурная проза, зрительное восприятие, визуальная поэзия, смена шрифтов, курсив, знак акцента, акrostих, старые буквы алфавита, орфографическая грамотность, эзоповский язык, поэтическая интонация, знаки препинания, многоточие, авторские знаки

Вопросы для самопроверки:



1. Что представляют собой фигурные стихи?
2. Расскажите об изобразительных возможностях графики.
3. Как алфавит может стать причиной особой экспрессии?
4. Какие существуют приемы ненормативного написания слов?
5. Что представляет собой авторская пунктуация?

Тесты:



1. Какую форму имеет название стихотворения А. Вознесенского «Аксиома самоиска»?

- | | |
|-------------|-----------|
| А) пирамиды | Б) креста |
| В) фонтана | Г) ромба |

2. Как называется наклон шрифта с начертанием букв?

- | | |
|-----------------|-----------|
| А) смена шрифта | Б) абзац |
| В) разрядка | Г) курсив |

3. Чьё имя зашифровал Гумилёв в акrostихе?

- | | |
|---------------|--------------|
| А) Цветаевой | Б) Ахматовой |
| В) Анненского | Г) Блока |

4. Что символизирует строка, заполненная точками?

- | | |
|----------------------------------|------------------------|
| А) эмоции автора | Б) состояние персонажа |
| В) внутреннее время произведения | Г) внешнее воздействие |

5. Для Цветаевой характерно ненормативное употребление...

- | | |
|--------------------|---------------|
| А) тире | Б) двоеточия |
| В) точки с запятой | Г) многоточия |

МОДУЛЬ 3. СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА

ТЕМА 8. КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА

План:

1. Когнитивная лингвистика в системе научных парадигм
2. Термин «концепт» в лингвистике
3. Концептуальная картина мира
4. Концептуальный анализ текста

Когнитивная лингвистика в системе научных парадигм

Одной из актуальных проблем, разрабатываемых в современных лингвистических исследованиях, является проблема выражения авторской картины мира через призму художественного текста. Ментальный уровень, спроецированный в пространство текста, в современной научной методологии изучается с позиции когнитивной лингвистики.

Когнитивная лингвистика рассматривает язык как общий механизм познания и в центре внимания ставит исследование структур и способов концептуальной организации знаний в процессах понимания, переработки и построения информации. В рамках когнитивной лингвистики выделяется целый ряд лингвистических проблем, которые получили совершенно новое освещение и решение. Это проблемы категоризации и концептуализации; языковой картины мира; соотношения языковых структур с когнитивными; проблемы частей речи и др.

Краткий словарь когнитивных терминов, предлагает следующее определение: «Когнитивная лингвистика – это направление, в центре которого находится язык как общий когнитивный механизм, как когнитивный инструмент – система знаков, играющих роль в презентации (кодировании) и трансформировании информации» [50].

По определению Е.С.Кубряковой, когнитивистика – это наука о знании и познании, о результатах восприятия мира и предметно-познавательной деятельности, накопленных людьми в виде осмысленных и приведенных в определенную систему данных, которые каким-то образом репрезентированы сознанию и составляют основу ментальных или когнитивных процессов, происходящих в жизнедеятельности человека [50].

Использование положений когнитивной лингвистики в исследовании художественного текста представляется необходимым, поскольку позволяет раскрыть многие малоразработанные аспекты в изучении языка и речи. Главное в когнитивном анализе – понимание и интерпретация языковой единицы в художественном тексте достигается в результате когнитивной обработки получаемой информации.

Категория знания представляет собой одну из ключевых в когнитивной лингвистике. Известно, что знания являются продуктом мыслительной деятельности человека, в результате которой в сознании создается идеальный мир – коррелят объективного мира.

Термин «концепт» в лингвистике

В современной научной парадигме термин *концепт* наиболее обсуждаемый и критикуемый. А этот факт уже свидетельствует о том, что его значение и применение в решении языковых проблем с позиции когнитивной лингвистики представляется достаточно объективными и научно обоснованными.

Понятие концепта начало формироваться и широко применяться в лингвистических работах с середины XX века. Данный термин использовался как синоним термина *понятие*. Значения слов «концепт» и «понятие» близки. Разграничение концепта и понятия происходит по следующей линии: понятия – то, о чём люди договариваются; их люди конструируют для того, чтобы «иметь общий язык» при обсуждении проблем; концепты же существуют сами по себе, их люди реконструируют с той или иной степенью уверенности / неуверенности.

Структура концепта сложнее структуры понятия. Термины *концепт* и *понятие* в настоящее время получили четкую дифференциацию. Понятие – это совокупность существенных признаков объекта, отличающих его от сходных объектов. Концепт же – это понятие, погруженное в культуру, концепт всегда национально специфичен даже в том случае, если слова, в которых он вербализуется, оказываются эквивалентами друг друга в переводных словарях.

Концепт – это базовая ментальная единица, имеющая универсальный характер и индивидуальные формы репрезентации в сознании каждого носителя языка.

Исследование концептов в последнее время проводится на разном материале в пределах нескольких научных направлений.

Все толкования термина «концепт» можно свести к двум основным подходам.

1) «*Концептуально-лингвистическое направление*» рассматривает концепты в качестве ментальных образований, заложенных в сознании человека. Представителями данного направления являются: Ю.Д. Апресян, А. Вежбицкая, Е.С. Кубрякова, З.Д. Попова, И.А. Стернин, Дж. Лакофф, В.Н. Телия и др.

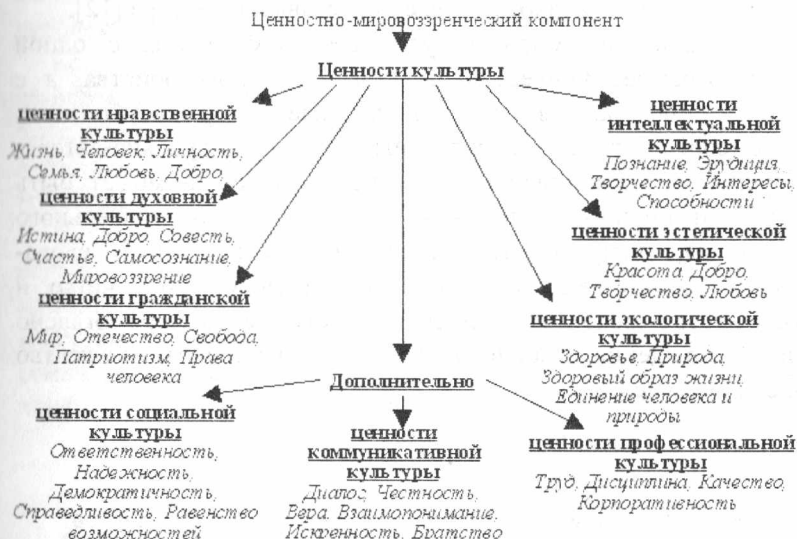
2) «*Концептуально-культурологическое*» направление рассматривает слово с точки зрения целого комплекса гуманитарных наук (лингвистики, литературоведения, логики, философии, культурологии, искусствоведения). Этот подход определяет концепт как базовую единицу культуры, обладающую образным, понятийным и ценностным компонентами, с преобладанием последнего (В. И. Карасик). Данный подход отражает стремление к постижению языковой картины мира сквозь призму «культурных» концептов. Представители направления: Д.С. Лихачёв, Ю.С. Степанов, Ю.Н. Караулов, В.И. Карасик, В.В. Красных, В.А. Маслов и др.

Концепт (от лат. *conceptus* – мысль, понятие, смысловое значение имени (знака), т.е. содержание понятия, объем которого есть предмет (денотат) этого имени. Концепт связан используется наряду с такими понятиями, как *дискурс*, *картина мира* и др., для репрезентации мировоззренческих, интеллектуальных и эмоциональных интенций личности, отраженных в текстах.

Языковая картина мира представляет собой исторически сложившуюся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженную в языке совокупность представлений о мире, определенный способ концептуализации действительности.

Концептуальная картина мира

Понятие «языковая картина мира» имеет несколько терминологических номинаций («языковой промежуточный мир», «языковая организация мира», «языковая картина мира»). Наиболее распространенным является *языковая картина мира*. Некоторые исследователи называют ее концептуальной картиной мира, поскольку картина мира напоминает мозаику, состоящую из концептов и связей между ними.



Взаимодействие языка и культуры, инкорпорирование языка в концептосферу культуры глубоко исследовано в трудах А.Вежбицкой, Ю.С.Степанова и Д.С.Лихачева. «Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека. И слово, и его значения, и концепты этих значений существуют не сами по себе в некоей независимой невесомости, а в определенной культурной «идеосфере». У каждого человека есть свой, индивидуальный культурный опыт, запас знаний, которыми и определяется богатство значений слова и богатство концептов этих значений, а иногда и их бедность. Чем меньше культурный опыт человека, тем беднее не только его язык, но и «концептосфера» его словарного запаса [62].

Таким образом, каждое художественное произведение воплощает индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира, т.е. частный вариант концептуализации мира. Выражаемые в литературной форме знания о мире являются системой представлений, направленных адресату. В этой системе наряду с универ-

сальными общечеловеческими знаниями существуют уникальные, самобытные, порой парадоксальные представления автора [12].

Концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой – индивидуальные, даже уникальные, воображаемые идеи. Степень соответствия универсальных и индивидуально-авторских знаний в художественной картине мира текста может быть различна: от полного совпадения, тождества – до разительного несовпадения, полного расхождения. Вследствие этого слова-концепты художественного мира вряд ли могут быть четко и безоговорочно определены и описаны, в их концептосфере согласно законам порождения и восприятия текста может быть множество личностных смыслов.

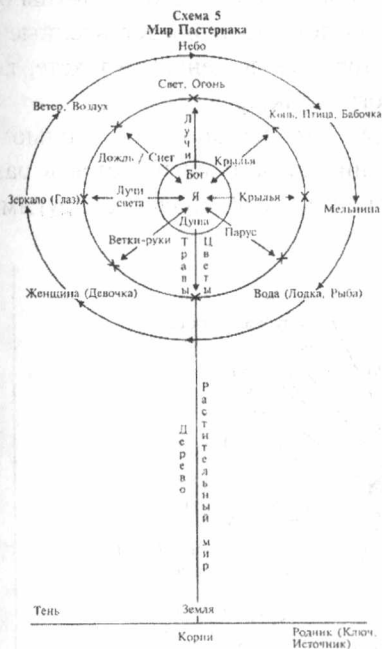


В концептосферу входят также названия произведений, которые через свои значения порождают концепты. Так, например, когда мы говорим «*Анна Каренина*», мы можем его декодировать в трех значениях: 1. Название известного романа Л.Н. Толстого. 2. Героиня этого произведения. 3. Определенный тип человека. И в зависимости от того, читали ли мы Л.Н. Толстого, насколько глубоко и по-своему поняли его и сблизили со своим культурным опытом, все три концепта будут в пределах контекста различаться. Итак, богатство языка определяется не только богатством словарного запаса и грамматическими возможностями, но и богатством концептуального

мира, концептуальной сферы, носителями которой является язык человека и его нации.

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

Читатель воспринимает текст концептуально, в его смысловой цельности. При этом в процессе понимания текста осуществляется компрессия его содержания, ведущая к укрупнению, объединению текстовых фрагментов в смысловые блоки на основе общих семантических доминант, которые затем (при восприятии) предстают в наборе ключевых слов (в количестве от 4-5 до 15-19).



В формировании концептуального пространства текста участвуют и предтекстовые *пресуппозиции*, которые представляют собой, по мнению Караулова, «предзнание определенного текста, часть наших знаний о мире». К подобным пресуппозициям можно отнести *имя автора, жанр произведения, время его создания* и т.д. Большое значение для формирования концептов имеют повторяющиеся в тексте слова, называемые *поразному*: слова-лейтмотивы, лексические доминанты, но чаще — ключевые слова.

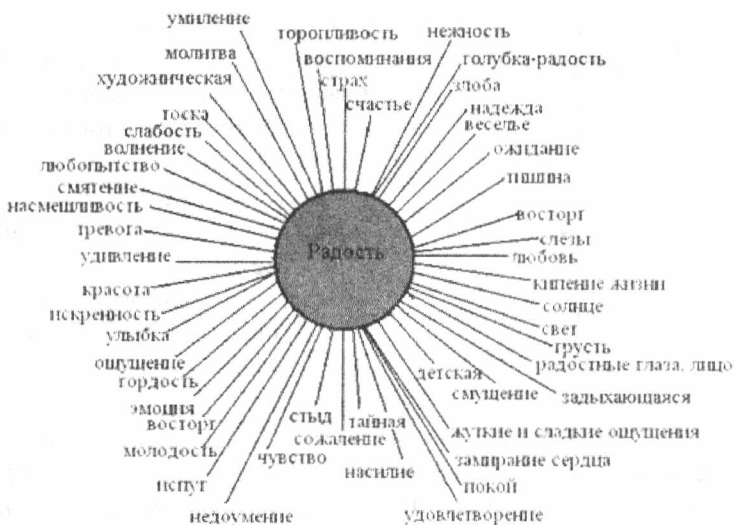
Еще одно важное для концептуального анализа понятие — когнитивно-пропозициональные структуры. Оно введено в научный обиход в связи с необходимостью моделирования концепта, осуществляемого с целью зрительного, наглядного представления его ментальной структуры. Подобное моделирование становится

возможным в результате обобщения регулярно повторяющихся в лексических, фразеологических и текстовых репрезентациях концепта его существенных свойств, обнаруживающих знания о мире.

Пропозиция – особая структура представления знаний. По мнению когнитивистов, существует и особый тип репрезентации знаний – пропозициональный, а носителями этих знаний в тексте являются чаще всего предикатные (признаковые) слова – *глаголы, прилагательные, наречия, а также существительные с предикатной семантикой*. [12]

С целью описания когнитивно-пропозициональных структур художественного текста предлагается исследовать контексты, содержащие предикатные слова одной семантической области, имеющие в тексте концептуальную значимость. В результате такого анализа выделяется базовый концепт, являющийся основой его когнитивной структуры, которая в свою очередь являет собой представленные в систематизированном виде знания автора, воплощенные в тексте, т.е. информацию эстетико-художественного характера.

Концепт имеет гибкую структуру. Это связано с его ролью в процессе мышления — он функционирует, актуализируется в разных своих составных частях и аспектах, соединяясь с другими концептами в единую систему.



В теории и описании концептов необходимо разграничивать содержание концепта и структуру концепта. Содержание концепта внутренне упорядочено по полювому принципу - ядро, ближняя, дальняя и крайняя периферия.

Структура концепта включает образующие концепт базовые структурные компоненты разной когнитивной природы – чувственный образ, информационное содержание и интерпретационное поле, и описывается как перечисление когнитивных признаков, принадлежащих каждому из этих структурных компонентов концепта. Лингвокультурный концепт – «условная ментальная единица, используемая в комплексном изучении языка, сознания и культуры» [87].

Художественное произведение в когнитивном аспекте изучения видится как концептуальное пространство смысла, как вместилище сознания и подсознания автора. Индивидуально-авторскую концепцию, заложенную в тексте, которая всегда являлась предметом исследования для литературоведов, когнитивное литературоведение связано с концептосферой художника.

Концептуальный анализ текста

Концептуальный анализ – одно из плодотворных направлений лингвистического анализа текста, прошедшего за последние тридцать лет сложный и противоречивый путь. Исследование концептов вышло за рамки лингвистического анализа, поскольку речь уже идет об идейно-содержательной интерпретации текста, то есть *филологическом* анализе, что, несомненно, ведет к более глубокому пониманию текстов и национальной культуры.

Например, анализ текстового материала рассказов И.А. Бунина показал, что концепт *жизнь* представляет когнитивная структура, состоящую из следующих позиций:

субъект – предикат жизни – образ жизни и её характеристика – цель жизни – временные параметры жизни.

Ядро концептосферы *жизнь* в рассказах И.А. Бунина составляет когнитивная структура, выявленная путём обобщения основных семантических позиций при существительном *жизнь* и глаголе *жить*. Анализ регулярных лексических репрезентаций основных позиций данной когнитивной структуры в прозе Бунина обнаружил следующее:

Субъект	Я, мы, ты, кто-то
Предикат	Жизнь
Сопряжённые предикаты	Странная, однообразная, тяжёлая
Понятийное ядро концептосферы «жизнь»	
Существительное	Жизнь
Синонимы	Судьба, мир, век, дни, бытие, доля, пребывание
Антоним	Смерть

Предлагаем алгоритм концептуального анализа художественного текста, разработанный Л.Г. Бабенко и Ю.В.Казариным [12]:

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

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

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

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

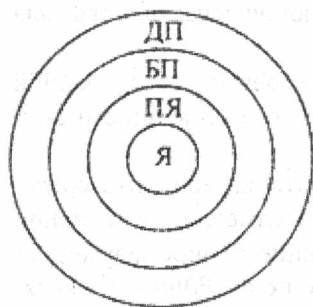
5. Анализ лексического состава текста с целью выявления слов одной тематической области с разной степенью экспрессивности.

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

7. Моделирование структуры концептосферы. Это выделение в ней ядра (базовой когнитивно-пропозициональной структуры: субъект концепта – предикат концепта – источник концепта), ядерной зоны (основных лексических репрезентаций), ближайшей периферии (образных ассоциаций) и дальнейшей периферии (субъектно-модальных смыслов).

Название рассказа И.Бунина «Темные аллеи» настраивает читателя на романтический лад, на ожидание повествования о любви. Но сама

история любви как бы вынесена за пределы действия, отделена от него тридцатью годами. Именно название рассказа подсказывает нам ядро концепта «*Темные аллеи*». Схема концептосферы:



В результате лингвистического эксперимента можно выделить следующие ключевые слова: *старик, женщина, приезжий, хозяйка, юношеская любовь, лучшие минуты, волшебное/прекрасное, темные аллеи, расставание*. Базовым концептом мы можем считать «*потерянную любовь / потерянное счастье*».

На это указывают: 1) тема рассказа (любовь); 2) сюжет (встреча людей, которые любили друг друга много лет назад); 3) ряд фраз («*Никогда я не был счастлив в жизни*», «*..все одним жила*»).

Позиция главного героя	Позиция главной героини
«Все проходит. Все забывается». «Все проходит, мой друг, любовь, молодость — все, все».	«Все проходит, да не все забывается», «Молодость у всякого проходит, а любовь — другое дело».

Итак, ядро концептосферы — «истинно волшебные» минуты давней любви. Ближайшая к ядру зона — встреча главных героев рассказа. Именно эта случайная встреча подводит читателя к основе концептосферы. Диалог героев наполнен разнообразными вариациями семантики «воспоминание»: «*Сколько лет мы не виделись? Лет тридцать пять?*», «*с тех самых пор*», «*помните*», «*все проходит*», «*сколько ни проходило времени*», «*помнишь*», «*помню*». Следует отметить, что героиня лишь в самом начале диалога активно действует, вызывая реакцию главного героя, в дальнейшем же позиция предиката представлена главным образом действиями мужчины (его действия и реплики) и реакцией женщины (ее ответные слова). Следовательно, главный герой чаще выступает в роли действующего субъекта. Основной предикат «*любить*» (любила, любил) используется в тексте в изъявительном наклонении, в форме прошедшего времени. Дальнейшая периферия — история жизни главных героев. Женщина почти не сообщает о себе (вольную дали, содержит трактир, дает

деньги в рост, но всю свою жизнь любила главного героя). Мужчина же говорит о своей жизни более подробно (Любил жену, та изменила, бросила, любил сына, тот вырос негодяем).

Общая семантика этих историй – отсутствие счастья в жизни, тоска. Главные герои осознают, что лишь та юношеская любовь дала им «истинно волшебные» минуты.

Самая дальняя периферия – действия героев после случайной встречи, осмысление мужчиной того, что он потерял в юности свой шанс быть счастливым.

Итак, вербализация и языковая репрезентация концепта средствами слов, фраз, высказываний является предметом когнитивной лингвистики. Индивидуально-авторское знание о мире формирует концептосферу, образованную по принципу поля. *Ядром* (Я) является когнитивная структура, *принадлежную* зону (ПЯ) составляют лексические репрезентаторы, ближайшую периферию (БП) – образные репрезентации. Дальнюю периферию (ДП) представляют эмоционально-оценочные смыслы.

Рассмотрение художественного произведения с позиции когнитивной науки позволяет выявить характер отражения в тексте личности автора, обнаружить те ментальные сущности (концепты), которые определяют идиостиль писателя, его мировоззрение.

Ключевые слова:



Когнитивная лингвистика, концепт, понятие, языковая картина мира, концептуальная картина мира, концептосфера, пресуппозиция, пропозиция, концептуальное пространство, языковая репрезентация, макропропозиция

Вопросы для самопроверки:



1. Раскройте содержание термина «концепт».
2. Охарактеризуйте пресуппозицию и пропозицию.
3. Какова роль названия поэмы Гоголя «Мёртвые души» и романа Л.Толстого «Воскресение» в формировании их концептосферы?
4. Докажите, что богатство языка определяется и богатством концептуального мира.
5. Опишите основные положения концептуального анализа.

Тесты:



1. Когнитивная лингвистика рассматривает язык как...
 - А) средство выражения интенций
 - Б) общий механизм познания
 - В) явление, созданное автором
 - Г) средство коммуникации
2. Когнитивистика – это наука ...
 - А) о звуковой стороне языка
 - Б) о расположении слов в предложении
 - В) о знании и познании
 - Г) о декодировании текста
3. Определите содержание концепта
 - А) образ, крайняя периферия
 - Б) информационное содержание
 - В) интерпретационное поле
 - Г) ядро, ближняя, дальняя периферия
4. Представителем какого направления является Е.С. Кубрякова?
 - А) концептуально-лингвистического
 - Б) концептуально-культурологического
 - В) концептуально-семантического
 - Г) концептуально-исторического
5. Схему концептуального анализа разработали...
 - А) Ю.Д.Апресян и В.Н.Телия
 - Б) З.Д.Попова и Д.С.Лихачёв
 - В) Л.Г. Бабенко и Ю.В.Казарин
 - Г) Ю.С.Степанов и В.В.Красных

ТЕМА 9. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

План:

1. Понятие хронотопа у М.Бахтина
2. Художественное пространство
3. Художественное время

Понятие хронотопа у М. М. Бахтина

Хронотоп как особая категория художественного текста играет важную роль в организации его содержания и в отображении концептосферы автора. Пространство и время в тексте (как и в жизни) воплощаются в нерасторжимом единстве.



Поэтической иллюстрацией к этому теоретическому положению является стихотворение А.Вознесенского:

Живите не *в пространстве*, а *во времени*, И плечи вместо соболя
кому-то

Минутные деревья нам доверены, Закутайте в бесценную
минуту...

Владейте не *лесами*, а *часами*, Умирают *в пространстве*.
Живите под *минутными* домами, Живут *во времени*.

Впервые термин «хронотоп» был употреблён в математическом естествознании и обоснован на почве теории относительности Эйнштейна.

М. М. Бахтин применил этот термин в литературоведении для выражения неразрывности пространства и времени. Исследователь назвал время четвёртым измерением пространства.

Хронотоп (от др.-гр. *chronos* — время и *topos* — место, пространство) обозначает «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [16].

Пространство текста понимается Бахтиным как обобщённое отражение реального, изображаемого, описываемого пространства.

Хронотоп определяет и жанр, и образ человека, и сюжет. Пользуясь понятием хронотопа, М. М. Бахтин нарисовал картину европейского романного пространства, предложил типологию хронотопов и проследил их трансформации в истории.

Хронотопы, по Бахтину, бывают: мистериальные, карнавальные, дороги (пути), порога (сфера кризисов и переломов), замка, гостиной, провинциального городка (с его монотонным бытом).

М. М. Бахтин полагал, что «ведущим началом в хронотопе является время» (авантюрное время греческого романа, авантюрно-бытовое время Апулея, биографическое время античной биографии и автобиографии, «органическое время» идиллии и т. д.). Итак, хронотоп — реализация времени в пространстве. Поэтому между временем и пространством есть избирательная связь.

Бахтин говорит о сюжетообразующей роли хронотопа и называет его категорией формально-содержательной. Художественно-смысловые моменты не поддаются пространственно-временным определениям, всякое вступление в сферу смыслов свершается только через ворота хронотопов.

Хронотопическое начало литературных произведений способно придавать им философический характер, выводить словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира, даже если герои и повествователи не склонны к философствованию.

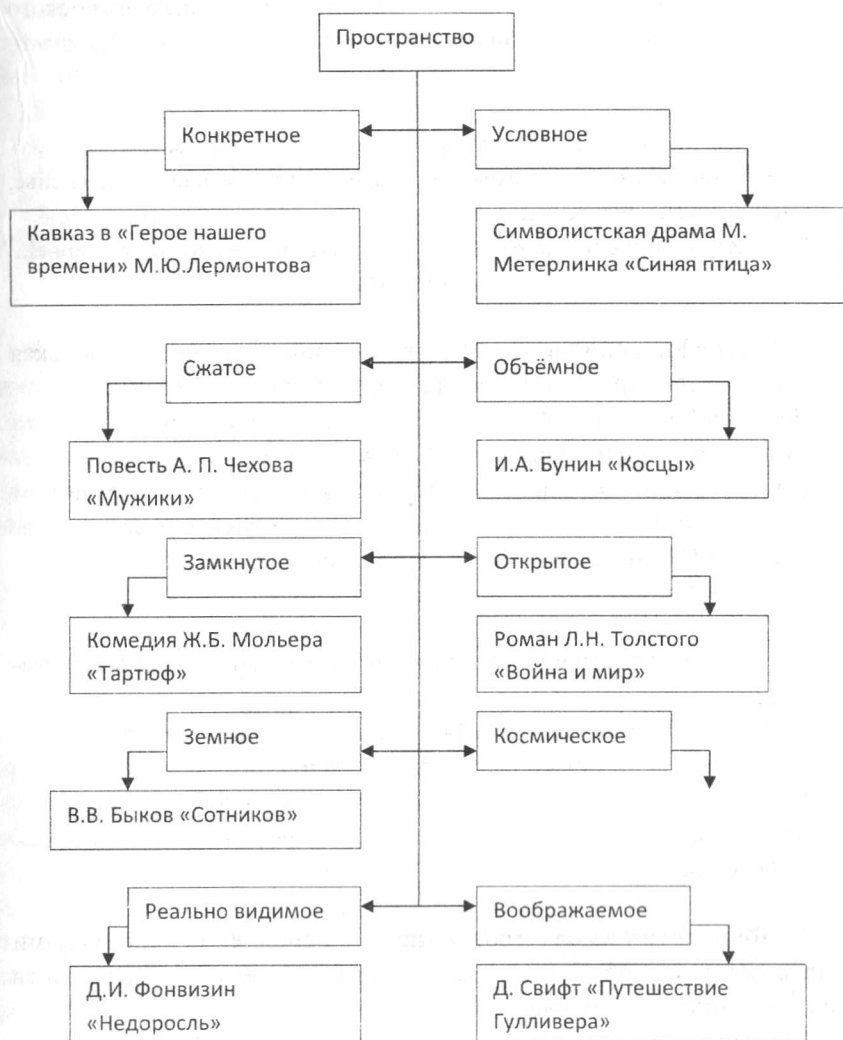
Художественное пространство

Ю.М. Лотман определяет художественное пространство в литературном произведении как «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» [66].

Б.А. Успенский является автором концепции, в которой пространство понимается как результат взаимодействия множества точек зрения – автора, персонажа, получателя. Пространство текста – это пространство, описываемое в тексте с одной или всех названных точек зрения. Точки зрения могут как различаться, так и совпадать друг с другом [94].

Пространство, по В.Н.Топорову, есть категория предельного обобщения, которой объединены реальность, человек, текст и слово. Реальное пространство понимается им в соответствии с архаической моделью мира – «как одухотворённое и качественно разнородное. Оно не является идеальным, абстрактным, пустым, не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими. Оно всегда заполнено и всегда вечно; вне вещей его не существует» [93].

Художественное пространство – это индивидуальная модель мира определенного автора, выражение его пространственных представлений. Оно может иметь разный характер и объём. Художественное пространство может быть замкнутым, ограниченным физическим телом персонажа (микрокосмос) и границами дома, комнаты. А может быть открытым, протяжённым, панорамным (макрокосмос). Оно может быть сжатым, суженным и расширенным, увеличенным. Схематически художественное пространство можно представить следующим образом:



По мнению Л.Г.Бабенко и Ю.В.Казарина, существуют следующие типы моделей художественного пространства:

1. Психологическое (замкнутое в субъекте) пространство. При воссоздании его наблюдается погруженность во внутренний мир

героя, его душевного состояния. Координатами психологического пространства выступают названия органов чувств: *сердце, душа, глаза* и т.д.:

Не знаю я, коснётся ль благодать Но если бы душа могла
Моей души болезненно-греховной, Здесь, на земле, найти успокоенье,
Удастся ль ей воскреснуть и восстать, Мне благодатью ты б была –
Пройдёт ли обморок духовный? Ты, ты, моё земное провиденье!..
(Ф. Тютчев)

2. Географическое пространство. Конкретное место, городская или деревенская среда образуют географическое пространство.

Поедем в <i>Царское Село</i> ! Там улыбаются мешанки, Когда гусары после пьянки Садятся в крепкое седло... Поедем в <i>Царское Село</i> ! (О.Мандельштам)	Я покинул родимый дом, Голубую оставил <i>Русь</i> . В три звезды березняк над прудом Теплит матери старой грусть. (С.Есенин)
--	---

3. **Точечное** (внутренне ограниченное) пространство: дом, комната, палата и т.д.:

Я пришла к поэту в гости. Ровно полдень. Воскресенье. Тихо в <i>комнате</i> просторной, А за окнами мороз...	Твой белый <i>дом</i> и тихий <i>сад</i> оставлю Да будет жизнь пустынна и светла. Тебя, тебя в моих стихах прославлю, Как женщина прославить не могла.
(А.Блок)	(А.Ахматова)

4. **Фантастическое пространство** наполнено нереальными существами и событиями. Таких фантастических пространств особенно много у А.Блока:

Собрались <i>чертенята</i> и <i>карлики</i> . Только диву даются в кустах На костыль, на мешок, на сухарики, На усталые ноги в лаптях. («Старушка и чертенята»)	Осень поздняя. Небо открытое, И леса сквозят тишиной. Прилегла на берег размытый Голова <i>русалки</i> больной. («Осень поздняя...»)
---	--

5. Космическое пространство – далёкое для человека пространство, наполненное независимыми от человека небесными телами. В качестве пространственных координат используются слова: Солнце, луна, звёзды и т.д.:

Я и мир – снега, ручьи,
Солнце, песни, звёзды, птицы,
Смутных мыслей вереницы –
Все подвластны, все – Твои!
(А.Блок)

За наши не-гулянья под луной,
За солнце, не у нас над головами, –
За то, что вы больны – увы! – не мной,
За то, что я больна – увы! – не вами.
(М.Цветаева)

6. Социальное пространство героя. Это место, где протекает жизнь человека, совершаются события, имеющие отношение к его социуму. Например, в стихотворении Н.Заболоцкого «Стирка белья» социальное пространство заполнено «шароварами», «рубашками», «юбками». Уважение к жизни, восхищение повседневным трудом – пафос позднего Заболоцкого:

Я сегодня в сообществе прачек,
Благотельниц здешних мужей.
Эти люди не дают лежачих
И голодных не кормят вшей.

Натрудив вековые мозоли,
Побелевшие в мыльной воде,
Здесь не думают о хлебосолье,
Но зато не бросают в беде.

По особенностям художественной условности литературное пространство можно разделить на *абстрактное* и *конкретное*. *Абстрактным* будет называться такое пространство, которое обладает высокой степенью условности и которое в пределе можно воспринимать как пространство «всеобщее», с координатами «везде» или «нигде». Оно не имеет выраженной характерности и не оказывает никакого влияния на художественный мир произведения: не определяет характер и поведение человека, не связано с особенностями действия, не задает никакого эмоционального тона (в драматургии классицизма, в романтических балладах, в пьесах Шекспира).

Пространство *конкретное* не просто привязывает изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям, но активно влияет на всю структуру произведения. Для русской литературы XIX века характерна конкретизация пространства, создание образов Москвы и Петербурга, уездного города, усадьбы и т.д.

В XX ясно обозначилась тенденция *совмещать конкретное и абстрактное* пространства. При этом конкретному пространству придается символический смысл и высокая степень обобщения. Конкретное пространство становится универсальной моделью бытия. У истоков этого явления стояли А. Пушкин («Евгений Онегин»), Н.Гоголь («Ревизор»), Ф.Достоевский («Бесы», «Братья Карамазовы») и другие. В XX веке эта тенденция выражена в творчестве М. Булгакова, Вен. Ерофеева («Москва-Петушки»), в творчестве М. Пруста, У. Фолкнера, А. Камю и других.

Место действия зачастую определяет *пейзаж*, это его первая и простейшая функция. Пейзаж передает исключительную природу (Востока, национального колорита или простую обыденность). Он незаметно влияет на формирование характера (Татьяна Ларина). Он передает черты личности по характеру отношения человека к природе. Пейзаж может быть психологическим — состояние описанной природы может соответствовать состоянию человеческого чувства и переживания или контрастировать с ним. Нечасто, но бывает, что природа и населяющие ее живые существа становятся персонажами произведения («Каштанка», «Холстомер», «Белолобый»). Но в большей степени значимым пространственным местом является не мир природы, а мир дома, в котором человек живет, окруженный вещами.

Как в жизни, так и в литературе пространство и время не даны нам в чистом виде. О пространстве мы судим по заполняющим его предметам, а о времени — по происходящим в нем процессам.

Для анализа произведения важно хотя бы приблизительно определить заполненность, насыщенность пространства и времени, так как этот показатель во многих случаях характеризует стиль произведения, писателя, направления. Например, в стилевой системе Лермонтова пространство практически не заполнено: в нем есть только то, что необходимо для сюжета и изображения внутреннего мира героев. Даже в «Герое нашего времени» нет ни одного детально описанного интерьера.

У Гоголя, напротив, пространство обычно максимально заполнено какими-то предметами, особенно вещами. Вот один из интерьеров в «Мертвых душах»:



«...комната была обвешана старенькими полосатыми обоями; картины с какими-то птицами; между окон старинные маленькие зеркала с темными рамками в виде свернувшихся листьев; за всяким зеркалом заложены были или письмо, или старая колода карт, или чулок; стенные часы с нарисованными цветками на циферблате...».

Художественное время

С типом пространства обычно связаны и соответствующие свойства времени. Так, абстрактное пространство басни сочетается с вневременной сутью конфликта — на все времена: «У сильного всегда бессильный виноват».

Формами конкретизации художественного времени выступают:

- 1) «привязка» действия к историческим ориентирам, датам, реалиям;
- 2) обозначение циклического времени: время года, суток. Обе формы освоены литературой с давних пор. Например, в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, реальные исторические события непосредственно входят в текст романа, а время действия определяется с точностью до года и месяца.

Традиционно считается, что в культурном сознании сложилось два представления о времени: о *времени циклическом* и *времени линейном*. Время циклическое представляет собой последовательность однотипных событий, жизненных кругов, вращение по кругу, восходящее к сезонным циклам. В поэмах Гомера изображено циклическое время: воины днем сражаются, ночью отдыхают и иногда видят сны. Этот обобщённое, вечное время, повторяющееся и непреходящее.

Время линейное связано с представлением об однонаправленном поступательном движении событий, необратимости жизненных процессов. Важными признаками его являются конкретность, единичность, однонаправленное культурно-историческое развёртывание.

В мифологии славянских и европейских народов ночь всегда имела определенный эмоциональный, символический смысл. Это было время безраздельного господства тайных, чаще всего злых сил. Особая мистическая значимость приписывалась полуночи, а приближение рассвета, возмещаемое криком петуха, несло избавление от власти нечистой силы.

Следы этих мистических верований легко обнаружить во многих классических произведениях: «Песнях западных славян» Пушкина, «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Мастере и Маргарите» Булгакова.

Возникли давно и составляют устойчивую систему эмоционально-символические значения: утро – время пробуждения и начала нового дня; день – время труда; вечер – время успокоения и отдыха; ночь – время покоя или наслаждения. Времена года ассоциировались с земледельческим циклом:

Время года	Земледельческий цикл
1. Осень	Время сбора урожая
2. Зима	Время умирания
3. Весна	Время возрождения
4. Лето	Время работы

Интенсивность художественного времени выражается в его насыщенности событиями. Чрезвычайно насыщенно время у Достоевского, Булгакова. Чехову же удалось то, что, возможно, не удавалось никому ни до, ни после него: он сумел резко понизить интенсивность времени даже в драматических произведениях, которые в принципе тяготеют к концентрации действия.

Реальное (сюжетное) и художественное время редко совпадают, в особенности в эпосе, где игра со временем может быть очень выразительным приемом. Например, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя между основными событиями и приездом рассказчика в Миргород проходит около полутора десятков лет, крайне скупо отмеченных в тексте. Но эти годы не были абсолютно пустыми: продолжалась тяжба, главные герои старели и приближались к неотвратимой смерти, занятые все тем же «делом», в сравнении с которым даже поедание дыни или чаепитие в пруду кажутся занятиями, исполненными смысла. Временной интервал подготавливает и усиливает грустное настроение финала: что было поначалу смешно, то делается печальным и едва ли не трагичным.

Особое значение для языкового выражения времени имеют видо-временные формы глагола и синтаксические конструкции. Также в дискурсах большую роль играют слова, прямо или косвенно обозначающие время. Именно эта лексика формирует темпоральное пространство художественного текста, представленное в следующей таблице.

№	Темпоральное пространство	Темпоральная лексика
1	Текстовое время	Время, эпоха
2	Время года	Зима, весна, лето, осень
3	Месяц года	Январь, февраль, март, апрель, май, июнь, июль, август, сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь
4	День недели	Понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, воскресенье
5	Время суток	Утро, день, вечер, ночь
6	Отрезок времени	Минута, секунда, вчера, сегодня, завтра, вечность, пора, миг, мгновение, момент
7	Период жизни	Детство, юность, молодость, зрелость, старость
8	Ретроспекция	Вчера, в прошлом году
9	Проспекция	Завтра, на следующий год

Изображение действий и деятельности — основа временной непрерывности. Но иногда в тексте могут наблюдаться временные отклонения, нарушения хода времени — *ахронии*.

Ахрония разделяется на два подтипа: 1) *ретроспекция* — возврат к уже изображенному событию, взгляд в прошлое. Например:

Да. Нас года не изменили.	И <i>всегда</i> открывается книга
Живём и дышим, как <i>тогда</i> ,	В том же месте. И странно <i>тогда</i> :
И, вспоминая, сохранили	Все как будто с <i>прощального мига</i>
<i>Те баснословные года...</i>	Не прошли невозвратно года.
(А.Блок)	(А.Ахматова)

1) *проспекция* — взгляд в будущее. Например:

<i>Завтра</i> проснёшься — и ясное солнце	Всё живое времени подвластно
Снова <i>взойдёт</i> над тобой...	И всему черёд расти, цвести.
Спи, мой воробушек, спи, мой сыночек,	Так вот от девчонки голенастой
Спи, мой звоночек родной.	<i>Годом позже</i> глаз не отвести!
(М.Исаковский)	(А.Прокофьев)

В большинстве случаев художественное время короче «реального»: в этом проявляется закон «поэтической экономии». Однако существует и важное исключение, связанное с изображением психологических процессов и субъективного времени персонажа или лирического героя.

Переживания и мысли, в отличие от других процессов, протекают быстрее, чем движется речевой поток, составляющий основу литературной образности. Поэтому время изображения практически всегда длиннее времени субъективного.

Л.Н.Толстой дал блестящий образец психологизма в рассказе «Севастополь в мае» в эпизоде смерти Праскухина: изображение того, что пережил герой всего лишь за секунду «реального» времени, занимает полторы страницы, причем половина повествует о психологических процессах, протекавших в абсолютно неуловимый миг между разрывом бомбы и смертью.

Психологическое изображение предваряет фраза: «Прошла еще секунда, — секунда, в которую целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаний промелькнул в его изображении». И заканчивается отрывок также указанием на реальное время: «Он был убит на месте осколком в середину груди».

В литературе часто возникают довольно сложные соотношения между «реальным» и художественным временем. «Реальное» время вообще может быть равным нулю, например при различного рода описаниях. Такое время можно назвать *бессобытийным*.

Но и *событийное* время внутренне неоднородно. В одном случае литература действительно фиксирует события и действия, существенно меняющие или человека, или взаимоотношения людей, или ситуацию в целом. Это *сюжетное, или фабульное, время*.

В другом случае литература рисует картину устойчивого бытия, повторяющихся изо дня в день, из года в год действий и поступков. Событий как таковых в таком времени нет. Всё, что в нём происходит, не меняет ни характер человека, ни взаимоотношения людей, не двигает сюжет от завязки к развязке. Динамика такого времени крайне условна, а его функция — воспроизводить устойчивый уклад жизни. Этот тип художественного времени *хроникально-бытовым временем*.

Хорошим примером может служить изображение уклада жизни в «Евгении Онегине» Пушкина:

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины...

Бессобытийность времени очевидна. А вот в описании петербургского дня Онегина характер художественного времени более сложен.

Казалось бы, день заполнен событиями: «Онегин едет на бульвар...», «Онегин полетел к театру...», «Домой одеться едет он...» и т. д. Но все эти события и действия обладают регулярной повторяемостью («И завтра то же, что вчера»), не развивают сюжет, не меняют соотношения характеров и обстоятельств. Подобные фрагменты воспроизводят не динамику, а статику.

Соотношение времени бессобытийного, хроникально-бытового и событийного во многом определяет темповую организацию художественного времени произведения.

Так, «Мертвые души» Гоголя, в которых преобладает бессобытийное, «хроникально-бытовое» время, создают впечатление медленного темпа и требуют соответствующего «режима чтения», эмоционального настроя.

Иная темповая организация в романе Достоевского «Преступление и наказание», в котором преобладает событийное время.

Соответственно, и модуль его восприятия, и субъективный темп чтения будут другими: зачастую роман читается «взахлеб», особенно в первый раз.

Важное значение для анализа имеет *завершенность и незавершенность художественного времени*. Часто писатели создают в своих произведениях замкнутое время, которое имеет и абсолютное начало и абсолютный конец. В прозе это и завершение сюжета, и развязка конфликта. А в лирике – исчерпанность переживания или размышления.

Вплоть до XIX века временная завершенность была обязательной. Формы завершения художественного времени разнообразны:

1) возвращение героя в отчий дом после скитаний, 2) достижение героем стабильного положения в жизни, 3) торжество добродетели, 4) победа героя над врагом, 5) смерть главного героя или свадьба.

В конце XIX века Чехов распространил принцип открытого финала и незавершенного времени на драматургию. В пьесах «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад» время принципиально разомкнуто в будущее.

В художественном тексте наблюдается, с одной стороны, стремление авторов передать жизненный поток событий подобно реальному времени, а с другой – стремление передать главные свойства времени, изменить его ход, размыть, разомкнуть временные границы, прервать однонаправленность времени.

Таким образом, категория «хронотопа» объединяет в себе категории пространства и времени и является смыслообразующим центром основных событий произведения.

Ключевые слова:



Пространство, конкретное пространство, замкнутое пространство, художественное время, хронотоп, четвёртое измерение пространства, континуум, единство времени и места, циклическое время, линейное время, ретроспекция, проспекция

- ### Тесты:



1. Повторяемость событий во времени обозначает...
А) линейное время Б) фабульное время
В) циклическое время Г) завершённое время
2. Устойчивый уклад жизни воссоздаёт...
А) хроникально-бытовое время Б) бессобытийное время
В) линейное время Г) реальное время
3. В какой строке дана темпоральная лексика?
А) пора, вечность, роль, сон Б) момент, земля, ад, вчера
В) миг, секунда, вчера, сегодня Г) завтра, работа, хозяйство, дом
4. Кто ввёл в литературоведение термин «хронотоп»?
А) Степанов Б) Бахтин
В) Кристева Г) Казарин
5. Временная завершенность была обязательной до...
А) XX века Б) XVIII века
В) XIV века Г) XIX века

МОДУЛЬ 4. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА

ТЕМА 10. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

План:

1. Теория интертекстуальности
2. Типы интертекстуальных отношений
3. Способы функционирования интертекста

Теория интертекстуальности

Одной из особенностей современного текстового пространства является взаимодействие различных текстов между собой. Именно поэтому исследования текстов все чаще происходят в рамках относительно нового направления в лингвистике – интертекстуальности.

Понятие интертекстуальности исследуется в филологических науках последние сорок лет, а сам феномен приобрел свою актуальность только в XXI веке. Интертекстуальность является формой существования литературы. В процессе коммуникации активным участником при толковании текста является читатель. Понимание смысла происходит благодаря жизненному, культурному и историческому опыту читателя. Понимание тоже является в некотором смысле участником диалога.



Под влиянием воспринятого читатель видит окружающий его мир в новом свете. Чтобы текст не остался непонятым или понятым поверхностно, частично, читатель должен быть высоко эрудированным и должен уметь найти необходимую информацию.

В.Е. Хализев [97] утверждает о широкой употребительности в настоящее время термина *интертекстуальность*, которым, по его мнению, обозначается общая

совокупность межтекстовых связей, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеюще игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам.

Актуальность данной проблемы обусловлена тем, что изучение интертекстуальных связей в художественном тексте связано с декодированием глубинного смысла речевого произведения, что является одной из главных проблем филологии. Истоки теории интертекстуальности находим в работах М.Бахтина, Ю.Тынянова, Ю.Кристовой, Ю.Лотмана.

Впервые данный термин в научный обиход был введен французским филологом Ю.Кристовой, которая развил и переосмыслив концепцию М.М.Бахтина о «своем» и «чужом» слове в тексте, определила интертекстуальность как «текстуальную интеракцию», происходящую внутри отдельного текста. [12].

Отметим, что интертекстуальные включения обладают свойством двойственности, они одновременно принадлежат тексту, а также прошлому, другим текстам. Благодаря своему опыту и под влиянием исторических изменений читатель может иногда даже обогатить, расширить содержание текста. Наталкиваясь на такие, на первый взгляд, чужие данному тексту элементы, мы пытаемся их понять, объяснить. Когда же это происходит, тексту придаются совершенно новые оттенки и смысл. В этом нам часто помогают сами авторы произведений, вводя маркеры интертекстуальности в виде прямого указания на источник вноска или в словах кого-нибудь из персонажей или в эпиграфах. Все это играет важную роль для установления связи с претекстом. Мы должны заметить, что сталкиваясь с текстами, где представлено явление интертекстуальности, реципиент информации при реконструкции и осмыслении текста все больше пользуется возможностью безграничной свободы истолкования текста. Таким образом, интертекстуальность не имеет границ и универсальна.

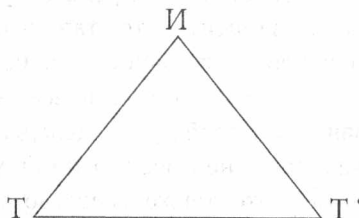
Интертекстуальность – это также средство текстопорождения. На основе уже известных текстов или определенных элементов создается новый текст. Существуют так называемые мозаики текстов, за которыми «скрывается» основной текст. Часто текст воздействует как игра «пазл», которую читатель должен распутать.

Таким образом, интертекстуальность оказывается центральной категорией, с которой сталкивается современный читатель, вступающий в прямой диалог с художественным текстом и его создателем.

В современной филологии наблюдается два подхода к проблеме интертекстуальности. В основу широкого подхода легла теория диалога культур М.М.Бахтина, считавшего, что «текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу. Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту» [15]. При таком подходе интертекстом становится вся культура человечества, так как между каждым создаваемым авторским текстом и каждым предшествующим чужим текстом есть общее интертекстуальное пространство, которое вбирает в себя целый культурно-исторический опыт.

В узкой концепции под интертекстуальностью понимается соотношение вербальных текстов. При этом наиболее важным аспектом интертекстуальности считается читательское восприятие, которое и представляет собой источник интертекстов.

При установлении интертекстуальных связей важен «принцип третьего текста», введенный М.Риффатерром. Опираясь на семиотический треугольник Г.Фреге, исследователь предлагает свой треугольник, где **Т** – текст, **Т'** – интертекст, **И** – интерпретанта:



Согласно Риффатерру, текст и интертекст не связаны между собой, как «донор» и «реципиент». Благодаря интерпретанте происходит скрещение и взаимная трансформация смыслов текстов, вступающих во взаимодействие.

Типы интертекстуальных отношений

Наиболее общая классификация межтекстовых взаимодействий принадлежит французскому литературоведу Жерару Женетту. В его книге «Палимпсесты: литература во второй степени» палимпсестом называется рукопись, написанная поверх другого текста, счищенного для повторного использования писчего материала, обычно пергамента, элементы старого текста иногда проступают в новом; отсюда — эта популярная метафора для обозначения интертекстуальных отношений.

Исследователь предлагает пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов:

№	Типы	Характер интертекстуальных взаимодействий
1	Интертекстуальность	Присутствие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.).
2	Паратекстуальность	Отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу.
3	Метатекстуальность	Комментирующая и часто критическая ссылка на претекст (текст-донор).
4	Гипертекстуальность	Осмеяние или пародирование одним текстом другого.
5	Архитекстуальность	Жанровая связь текстов.

А.К.Толстой в поэтической форме подтверждает мысль Р.Барта, что «основу текста составляет его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки; текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности».

Поэтому всякий текст есть между-текст по отношению к какому то другому тексту... текст образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат — из цитат без кавычек» [14].

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений
своих ты создатель!

Вечно носились они над землею, незримые оку.

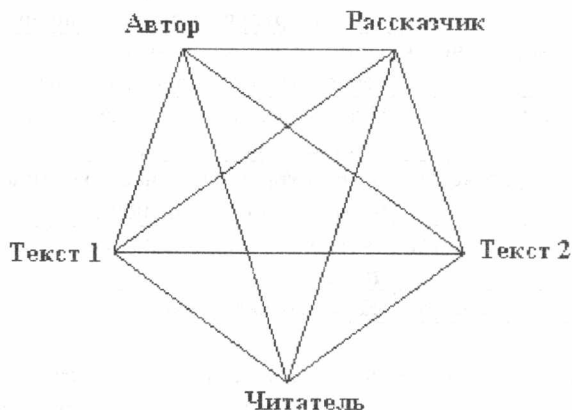
Нет, то не Фидий воздвиг олимпийского славного

Зевса!..

Нет, то не Гёте великого Фауста создал...

Уникальность художественного произведения проявляется в характере соотнесенности с реальностью: любой художественный текст – материальный объект реального мира и в то же время содержит в себе отображенный художественными средствами и эстетически освоенный мир реальности. С этим параметром текста связаны понятия *вертикальный контекст* и *фоновые знания*, важные для целостного восприятия текста. Вертикальный контекст, по мнению И.В.Гюббенет, – это черта текста, создаваемая разного рода историческими ссылками, аллюзиями, цитатами [34].

Категорию глобального вертикального контекста составляют *фоновые знания* – сумма сведений, которыми располагает тот, кто создает текст (автор), и тот, для кого текст создается (читатель).



Понятие вертикального контекста призвано отображать значимый экстралингвистический параметр текста – его связь с культурой, погруженность в культуру. «Язык является не просто способом общения, но неким концентратом культуры – культуры нации и ее воплощения в разных слоях населения вплоть до отдельной личности. Язык нации является сам по себе сжатым, если хотите, алгебраическим выражением всей культуры нации», – писал Д.С.Лихачев [61].

Среда, в которой функционирует текст, – это культура и социум. Вследствие этого в последние десятилетия стала активно разрабатываться мысль о необходимости выделения еще одного уровня, уровня культуры, так как он воплощается в тексте.

Культурологи и филологи до самого последнего времени обнаруживали мало точек соприкосновения в своих науках. Культурологи видели в культуре феномен, достаточно независимый от языка, а филологи считали, что, изучая язык, можно игнорировать его культурологическую сторону. Лишь с развитием антропологии... появилась возможность сблизить данные науки, поскольку человек и есть важнейшее связующее звено между языком и культурой.

Изучение художественного текста как феномена культуры, предложенное Ю.М.Лотманом [67], помогает выявить собственно текстовые свойства, к которым можно отнести категорию интертекстуальности. Эта категория репрезентирует такое свойство текста, как его динамичность, взаимосвязь с другими текстами. Проблема диалога текстов была отмечена в филологии давно, но особенно детально она рассмотрена на материале художественного текста.

Интертекстуальность – способность текста формировать свой собственный смысл посредством ссылки на другие тексты. Например знаменитые слова *Белеет парус одинокий* принадлежат декабристу А.А.Бестужеву (1797 – 1837), писавшему под псевдонимом «Марлинский». Они встречаются в незаконченной поэме «Андрей – князь Переяславский»:

<i>Белеет парус одинокий,</i>	Но с беззаботною улыбкой,
Как лебединое крыло,	Летучей пеной орошён,
И грустен путник ясноокий,	Бестрепетно во влаге зыбкой
У ног колчан, в руке весло.	Порывом бури мчится он...

Позднее Лермонтов для репрезентации своего художественного мира использовал общеизвестный всем его современникам первый стих Бестужева, о чем свидетельствует отсутствие кавычек при цитации:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...

Поэт по-своему осмысливает данный поэтический образ, который в сознании современных носителей русского языка связывается именно с ним.

Уже лермонтовский текст лег в основу повести В.Катаева «Белеет парус одинокий», вошедшую в тетralогию «Волны Черного моря».

Интертекстуальность, т.е. использование компонента чужого текста при создании собственного, является обязательным признаком художественного текста, составляющим одну из важных ее специфических черт. По большому счету все художественные тексты оказываются интертекстами, так как «в начале всякого слова всегда было какое-то чужое слово, литература занята собой и собственной генеалогией больше, чем всем остальным и потому пронизана интертекстуальностью».

Способы функционирования интертекста

Основными способами функционирования интертекстов считаются следующие:

1. *натуральный способ*, когда текст в первозданном виде доходит до читателя или слушателя как прямой объект восприятия, понимания, рефлексии;
2. *вторичный способ*, предполагающий трансформацию словесного текста в другой вид искусства;
3. *лингвосемиотический способ*, при котором обращение к интертексту происходит намеком, отсылкой, тем самым в поэтический диалог либо весь текст, либо отдельные цитаты.

Одним из подходов к изучению межтекстовых взаимодействий является рассмотрение конкретных произведений с точки зрения интертекстуальности. Причем при таком подходе существуют два пути анализа текстов: каждое произведение является, с одной стороны, ареной для интертекстуальных взаимодействий, а, с другой стороны, само порождает интертекстуальность в более молодых произведениях.

Например, строка из стихотворения «Розы» И.П.Мятлева *как хороши, как свежи были розы:*

Как хороши, как свежи были розы
казались

И мне в венке цветы еще

В моем саду! Как взор прельщали мой!
красивей и свежей;

На радостном челе

Как я молил весенние морозы
соплетались

Как хорошо, как мило

Не трогать их холодною рукой! С душистою волной каштановых
кудрей!

Как я берег, как я лелеял младость И заодно цвели с девицей!
Моих цветов заветных, дорогих; Среди подруг, средь плясок
и пиров,

Казалось мне, в них расцветала радость; В венке из роз она
была царицей,

Казалось мне, любовь дышала в них. Вокруг нее вились и
радость и любовь!

Но в мире мне явилась дева рая, В ее очах – веселье, жизни
пламень,

Прелестная, как ангел красоты; Ей счастье долгое сулил,
казалось, рок, –

Венка из роз искала молодая – И где ж она?.. В погосте
белый камень,

И я сорвал заветные цветы. На камне – роз моих
завянувший венок.

Поэт 40-х годов XIX века И. Мятлев написал стихотворение о розах, в котором ключевое слово вынесено в сильную позицию текста – в позицию заглавия, что подчеркивает его концептуальную значимость. Компонентный анализ семантики данной лексемы обнаруживает, что с данным концептом связано устойчивое представление русского человека о положительном эмоционально-психологическом состоянии – состоянии влюбленности, при котором любимой девушке преподносятся в знак любви розы.

В данном случае интертекст введен натуральным способом, так как доходит до читателя в оригинале. В остальных примерах мы видим ввод первой строчки стихотворения Мятлева посредством лингвосомиотического способа, при котором обнаруживается дословное цитирование крылатого выражения.

Так, в 1879 году, И. С. Тургенев обращается к нему и создает свое прекрасное стихотворение в прозе «Как хороши, как свежи были розы». Но уже иное, новое содержание имеет у него это выражение.

Милые и дорогие сердцу образы, безвозвратно ушедшая юность, молодость чувств, свежесть любви, далекое прошлое и безрадостное настоящее – вот о чем говорит поэт и что хочет выразить, цитируя этот стих:

Где-то, когда-то, давно-давно тому назад, я прочел одно стихотворение. Оно скоро позабылось мною... но первый стих остался у меня в памяти:

Как хороши, как свежи были розы...

В 1886 году было напечатано под литературным псевдонимом К.Р. стихотворение «Розы». Под ним скрывался поэт К.К. Романов, президент Академии наук, на чьи стихи Чайковский написал 6 романсов. К. Романов также создает произведение, в котором наблюдается переключки с Мятлевым и Тургеневым.

Во дни надежды молодой,	То время минуло давно...
Во дни безоблачной лазури.	- Изведав беды и печали,
Нам незнакомы были бури, -	Мы много скорби повстречали;
Беспечны были мы с тобой.	Но унывать, мой друг, грешно!

Для нас цветы благоухали,	Взгляни, как Божий мир прекрасен;
Луна сияла только нам,	Небесный свод глубок и чист,
Лишь мне с тобою по ночам	Наш сад так зелен и душист,
Пел соловей свой печали.	И теплый день и тих и ясен
В те беззаботные года	В цветах росы сияют слезы...
Не знали мы житейской прозы;	Как хороши теперь,
<i>Как хороши тогда,</i>	<i>Как свежи эти розы!</i>
<i>Как свежи были розы!</i>	

За все, что выстрадали мы,
Поверь, воздастся нам сторицей.
Дни пронесутся вереницей.
И после сумрачной зимы
Опять в расцветшие долины

Слетит счастливая весна

.....
*Как хороши тогда,
Как свежи будут розы!*

Прикажушейся схожести поэтических контекстов обнаруживается второй план, на который указывают лексические конкретизаторы *тогда – теперь; были – будут*, реализующие смысловую роль темпорального аспекта вводимой ремы. Стихотворение покоряет удивительной музыкальностью, яркими жизнерадостными красками.

Сила воздействия знаменитого высказывания была настолько мощной и после революции 1917 года, что ее очарование Маяковский, относившейся со скептицизмом к наследию прошлого, решил высмеять в стихотворении «Писатели мы»:

На собранные
крепостные гроши
исписав
карандашей
не один аршин,
писатель смакует –
*«Как хороши,
свежи были розы».*

Поэт благодаря сознательно примененной ступенчатой разбивке строфы и телеграфному стилю, отражающему ритмы эпохи, стремится усилить эмоциональное воздействие на читателя, навязать свою негативную точку зрения. Его лесенка – своеобразный ринг в рамках вертикального контекста, позволяющий и наступать, и отступать, и делать шаг в сторону.

Ответом в этом поэтическом ринге-диалоге можно считать стихотворение Игоря Северянина «Розы», в котором также используется мятевский текст. Поэт придерживается диаметрально противоположной точки зрения, поэтому вкладывает в интертекст свое содержание. Другое прочтение интертекста объясняется событиями, происходившими в 20-х годах в России и личным жизненным опытом Северянина.

В эмиграции поэт все чаще пишет о святом чувстве Родины: «О России петь – что весну встречать». Вот и в стихотворении с «говорящим» названием Северянин возвращается к теме России. Его лирический герой грустит о потере Родины, ассоциирующейся в эмигрантской ментальности с крылатым выражением *Как хороши, как свежи были розы!*:

В те времена, когда роились грезы Прошли лета, и всюду
льются слезы...

В сердцах людей, прозрачны и ясны, Нет ни страны, ни тех,
кто жил в стране...

Как хороши, как свежи были розы *Как хороши, как свежи*
были розы

Моей любви, и славы, и весны! Воспоминаний о минувшем
дне!

Но дни идут – уже стихают грозы.
Вернуться в дом Россия ищет троп...
Как хороши, как свежи будут розы
Моей страной мне брошенные в гроб!

Бережное, почти благоговейное отношение к воспоминаниям о минувшем дне, где дорог каждый миг прошлой счастливой жизни, неслучайно репрезентируется дословной цитацией гипотекста. Последний стих звучит как реквием по трагической судьбе русской интеллигенции в эпоху страшных катаклизмов и по мечте самого Северянина о признании его родной страной. В результате розы из символа любви трансформируются в символ печали. Подтверждением интертекстуальности является находящаяся в Третьяковской галерее скульптура В.А.Беклемишева «Как хороши, как свежи были розы» – молодая женщина, сидящая в задумчивости с розой на коленях.

В нижеследующей концептуальной таблице по вертикали располагаются имена русских поэтов, в чьих стихах использована интертекстема *Как хороши, как свежи были розы*, а по горизонтали – дефиниция нового содержания, привнесенного ими в мятевский контекст.

поэты	интертекст <i>Как хороши, как свежи были розы</i>
И. Мятлев	Восхитительное чувство первой влюбленности, преклонение перед девичьей красотой и чистотой. Завянувший венок из роз как крах первой любви.
И.С.Тургенев	Зыбкая граница между жизнью и смертью, с тревожным постоянством ощущаемая старым больным человеком. Вражда жизни и смерти, увеличивающая ценность каждого мига бытия.
К.К.Романов	Оптимистический взгляд в будущее, в котором обязательно сохранятся жизненные ценности дорогого сердцу лирического героя прошлого.
В. Маяковский	Осмеяние идеалов прошлого в силу футуристического эгоцентризма поэта-новатора.
И. Северянин	Скорбь по загубленной жизни миллионов русских людей, оказавшихся выброшенными за борт революцией 1917 года, не сумевших реализовать свой интеллектуальный потенциал во благо Родины.

Таким образом, интертекстуальные включения, благодаря контакту «своего» и «чужого», создают условия для смысловых и структурных трансформаций текста. Текст в тексте – это не просто элемент эрудиции автора или чисто внешнее украшение. Текст в тексте способен подчеркнуть или проявить доминантные смыслы основного текста, открыть иной смысл, рожденный в результате наложения смыслов, а также создать разные уровни восприятия текста в целом.

Ключевые слова:



Интертекстуальность, «свое» и «чужое» слово в тексте, межтекстовые отношения, цитата без кавычек, интертекст, вертикальный контекст, фоновые знания, лингвосомиотический способ, интерпретанта

Вопросы для самопроверки:



1. Что представляет собой интертекстуальность?
2. Какая теория легла в основу широкой трактовки интертекстуальности?

3. Докажите или опровергните мысль Р.Барта, что любой текст образуется из уже читанных цитат?

4. Перечислите типы интертекстуальных отношений.

5. Осветите роль интертекста «Как хороши, как свежи были розы...» в репрезентации авторской интенции в стихах Мятлева и Северянина.

Тесты:



1. Кем был введён термин «интертекстуальность»?

- А) М.Бахтиным
- Б) Ю.Тыняновым
- В) Р.Бартом
- Г) Ю.Кристовой

2. Среда, в которой функционирует текст, – это...

- А) мир автора
- Б) культура и социум
- В) мир читателя
- Г) культура и история

3. Кто автор концепции «своего» и «чужого» слова в тексте?

- А) М.Бахтин
- Б) Ю.Кристева
- В) Р.Барт
- Г) Ю.Лотман

4. Кому принадлежат слова «Белеет парус одинокий»?

- А) Лермонтову
- Б) Пушкину
- В) Жуковскому
- Г) Бестужеву-Марлинскому

5. Автор интертекста «Как хороши, как свежи были розы»...

- А) Тургенев
- Б) Мятлев
- В) Романов
- Г) Северянин

ТЕМА 11. ПРЕЦЕДЕНТНОСТЬ

План:

1. Прецедентные тексты
2. Гипертекст и гипотекст
3. Эволюция термина «прецедентный текст»

Прецедентные тексты

Материальными знаками интертекстуальности можно считать *прецедентные тексты* (от фр. *precedent* – случай, имевший ранее место и служащий примером или оправданием для последующих случаев подобного рода), природа которых глубоко исследована Ю.Н.Карауловым [46].

Под прецедентными текстами лингвист понимает любые явления культуры, хрестоматийно известные всем носителям языка. Это могут быть собственно литературные или философские тексты.



К числу прецедентных текстов признанный филолог относит также кинофильмы, спектакли, рекламу, песни, анекдоты, живописные полотна, скульптуру, музыкальные произведения и т.д.

Естественно, если соответствующие произведения обладают широкой известностью, если они прецедентны в сознании среднего носителя языка. Прецедентны в том смысле, что, зная о них, он одновременно знает, что окружающие тоже знают о них:

А Вас я попрошу остаться. Давайте жить дружно. Эх, жизнь моя, жестянка.

Не дай себе засохнуть. Сделай паузу, скушай Твикс. Ну, погоди.

Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались.

На основе наблюдения за использованием «говорящих» конструкций и активизации в сознании носителя языка обусловленного этими конструкциями смысла Ю.Н.Караулов определил признаки прецедентного текста: 1) значимость для определенной личности в познавательном и эмоциональном отношении; 2) сверхличностный характер, т.е. известность и понятность его семантики широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников.

Д.Б. Гудков [32] и В.В.Красных [49] делят прецедентные тексты по сфере бытования на 3 типа:

1. *Социумно-прецедентные* – тексты, известные любому среднему представителю того или иного социума.

2. *Национально-прецедентные* – тексты, известные любому среднему представителю того или иного национально-лингвокультурного сообщества.

3. *Универсально-прецедентные* – тексты, которые известны среднему современному человеку и, следовательно, входят в «универсальное» когнитивное пространство.

Прецедентные тексты – это результат развития истории народа, его культуры, когда в сознании коллектива и отдельной личности закреплены определенные факты истории, отраженные в литературе и в других видах искусства. Знание таких текстов свидетельствует о принадлежности человека к определенной социально-культурной группе, своей нации, эпохе, а также является показателем высокой речевой и духовной культуры. Напротив, незнание прецедентных текстов – предпосылка отторженности индивида от культуры своего народа, признак невысокой культуры речи.

В мировой культуре есть немало текстов, остающихся прецедентными на протяжении веков: Библия, Коран, произведения Гомера, Данте, Сервантеса, Шекспира, Гете. В стихотворении Р.Казаковой «Пальма первенства» в конце используется цитата из Библии, которая в силу общеизвестности приводится без кавычек:



Пожалуйста, возьмите пальму первенства!
Не бойтесь же, берите пальму первенства...
Глас вопиющего в пустыне.

В стихотворении М.Цветаевой «Психея» инкорпорируется другой прецедентный текст:

Не самозванка — я пришла домой,
И не служанка — мне не надо хлеба.
Я — страсть твоя, воскресный отдых твой,
Твой день седьмой, твое седьмое небо.

Как известно, в Библии говорится, что Бог сотворил мир за 6 дней, а седьмой день отдыхал. О семи небесах упоминается и в Коране: сам Коран, согласно священному писанию, был принесен с седьмого неба.

Есть мнение, что выражение *на седьмом небе*, репрезентирующее высшую степень радости и счастья, восходит к Аристотелю. Древнегреческий философ в сочинении «О небе», объясняя устройство небесного свода, упоминает о седьмом небе.

Как считает Ю.Н.Караулов, эти «тексты» — общее достояние нации, элементы «национальной памяти». Именно поэтому упоминание о

них, отсылка к ним, вообще оперирование прецедентными текстами в процессе коммуникации служат самым разнообразным целям.

Первая глава пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин» начинается со знаменитого стиха Крылова, ставшего крылатой фразой:

Пушкин «Евгений Онегин»	Крылов «Осел и мужик»
<i>«Мой дядя самых честных правил, Когда не в шутку занемог, Он уважать себя заставил И лучше выдумать не мог.</i>	<i>Осел был самых честных правил: Ни хищностью, ни с кражей не знаком, Не поживился он хозяйским ни листом, И птицам, грех сказать, чтобы давал подачку.</i>

В «Евгении Онегине», описывая недоступных красавиц, поэт включает прецедентный текст Данте *«оставь надежду всяк сюда входящий»*:

И, признаюсь, от них бежал,
И, мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда.

В романе А.С.Пушкина приводится грибоедовская цитата *«И вот общественное мнение!»*. Цитата из «Горя от ума» идет сразу же после размышлений Онегина; «Шепот, хохотня глупцов» вызывают в памяти грибоедовскую строчку *«Поверили глупцы, другим передают»*. Поэт сравнивает Чацкого, которого не волнует мнение Хлестовой, Загорецкого, с Онегиным, боящегося презираемого им Зарецкого.

Вмешался старый дуэлист;
Он зол, он сплетник, он речист...
Конечно, быть должно презренье
Ценой его забавных слов,
Но шепот, хохотня глупцов...»
И вот общественное мнение!
Пружина чести, наш кумир!
И вот на чем вертится мир!

Вызов Ленского был принят Онегиным только потому, что его беспокоило общественное мнение, ложное чувство чести, о котором с осуждением говорит автор в конце приведенного отрывка.

Характерно, что Пушкин, отметив в примечании цитатную природу стиха, не выделяет его ни кавычками, ни курсивом. «Текст «от Онегина», взятый в кавычки, сменяется текстом «от автора».

Мало, кто знает, что автором знаменитого высказывания *Гений чистой красоты* является не Пушкин, а Жуковский. Подтверждением служит его стихотворение «Лала рук», написанное в 1821 году:

Ах! не с нами обитает	Он поспешен, как мечтанье,
<i>Гений чистой красоты;</i>	Как воздушный утра сон;
Лишь порой он навещает	Но в святом воспоминанье
Нас с небесной красоты.	Не разлучен с сердцем он.

Строчное написание слова *Гений* указывает на его статус, мифологическую природу. В мифологических словарях указывается, что *Гений* первоначально понимался как «олицетворение внутренних сил и способностей», как «персонификация внутренних свойств» и жизненной силы, а затем как «спутник и покровитель» мужчины, руководивший его действиями и помыслами, позднее и как «человек, оказывающий на кого-либо благотворное или отрицательное воздействие».

В контексте стихотворения Жуковского словосочетание *Гений чистой красоты* может быть прочитан как: наши жизненные силы (применительно к поэтам – дарование, т.е. «Гений творчества»).

Пушкин, инкорпорируя прецедентный текст *Гений чистой красоты*, дает его без кавычек, зная, что обществу известны автор и интертекстема. При этом слово *гений* написано в строчном варианте. Поэт актуализирует третье значение слова *Гений*, возлюбленная «Гений любви»:

Я помню чудное мгновенье
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как *гений чистой красоты*.

Надо напомнить, что данную интертекстему поэт давал курсивом, выделяя ее цитатную природу, однако в последующих изданиях курсив исчез.

Таим образом, прецедентными текстами могут быть произведения устного народного творчества, мифы, молитвы. Для носителей современного русского языка таковыми являются произведения Фонвизина, Крылова, Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского и других классиков русской литературы.

Гипертекст и гипотекст

В современных работах встречаются термины *гипертекст* и *гипотекст*. **Гипертекст** – художественный текст, произведенный от предшествующего текста путем прямой или не прямой трансформации. При этом исходный текст, от которого происходит «отпочкование» называется **гипотекстом**. От интертекстуальности это отличается тем, что отношения, возникающие между гипертекстом и гипотекстом, более точные.

Хрестоматийное гипертекстовое стихотворение Пушкина, написанное незадолго до его гибели, *«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»* восходит к давней литературной традиции, идущей от древнеримского поэта Горация. Его ода «К Мельпомене», более известная как «Памятник», вызвала резонанс в веках и особенно привлекательной оказалась для русских поэтов. Гораций видел в поэзии залог бессмертия и самого поэта, и тех, кого он воспевал. Вот как звучат первые строки оды в переводе Ломоносова:

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,
Что бурный Аквилон сотреть не может,
Ни множество веков, ни едка древность.

Не вовсе я умру: но смерть оставит
Велику часть мою, как жизнь скончаю.
Я буду возрастать повсюду славой,
Пока великий Рим владеет светом,

Великий русский поэт Г.Р. Державин использовал оду Горация в качестве гипотекста для репрезентации значения и роли уже своей поэзии для последующих поколений.

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный;
Металлов твёрже он и выше пирамид:
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полёт его не сокрушит.

Так! весь я не умру, но часть моя большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастёт моя, не увядая,
Доколь Славянов род вселена будет чтить.

А.С.Пушкин также вступает в поэтический диалог, создает одно из лучших своих произведений:

Exegi monumentum

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастёт народная тропа,
Вознёсся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.
Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживёт и тленья убежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Эпиграф стихотворения А.С.Пушкина прямо отсылает к оде Горация, а первая строка и структура повторяет державинский «Памятник».

Как видим, творческая переработка гипотекста начинается с первой строчки, где прилагательное *нерукотворный* является ключевым словом, исходным звеном семантического преобразования всего лексического уровня. Цитата из Горация Exegi monumentum употребляется в русском языке чаще в пушкинской интерпретации – *Я памятник себе воздвиг нерукотворный*. Благодаря Пушкину эти слова стали крылатыми и осознаются носителями русского языка как пушкинизм. Опираясь на античный гипотекст, пушкинский гипертекст «Памятник» сам стал гипотекстом для поэтов XX века:

Во мне конец, во мне начало.
Мной совершённое так мало!

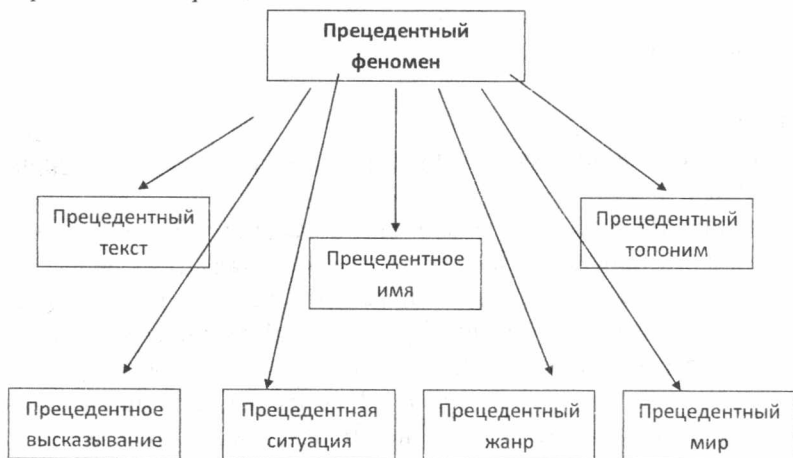
Но всё ж я прочное звено:
 Мне это счастье дано.
 В России новой, но великой,
 Поставят идол мой двуликий
 На перекрёстке двух дорог,
 Где время, ветер и песок...

(В.Ф.Ходасевич «Памятник»)

Ходасевич, Брюсов, Маяковский, Ахматова, Бродский ориентировались уже не столько на Горация, Ломоносова или Державина, сколько на Пушкина. Следовательно, любой интертекст, храня определенный изначальный смысл, обладает способностью обновлять и приумножать этот смысл.

Эволюция термина «прецедентный текст»

Термин «прецедентный текст» оказался востребованным в современной научной парадигме. В результате чего данный термин приобрел множество «терминов-собратьев», включающих в свой состав определение «прецедентный».



Наряду с узким толкованием это понятие получило широкую трактовку, которая расширила изначальное терминологическое значение за счет уточнения составляющих термина.

Термин «прецедентный феномен» получил родовое значение по отношению к другим терминам.

Под прецедентным миром понимаются комплексные лингвоконцептологические образования, интегрирующие отдельные прецедентные феномены.

Прецедентный мир...	
<i>периода</i>	Прецедентный мир «Юность»
<i>произведения</i>	Прецедентный мир романа Л.Н.Толстого «Война и мир»
<i>идиостиля</i>	Прецедентный мир идиостиля А.Блока
<i>направления</i>	Прецедентный мир символизма (романтизма, реализма)
<i>речи</i>	Прецедентный мир политического дискурса

Прецедентные тексты народные песни и литературные произведения, известные всем носителям русской культуры. К ним относятся, в например, «Недоросль», «Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Горе от ума», «Идиот», «Война и мир», «Отцы и дети», «Преступление и наказание».

Прецедентное высказывание – узнаваемая цитата из какого-либо текста или его заголовков, часто воспроизводимые в речи.

Такое высказывание, кроме своего прямого значения, содержит знакомые автору и читателю дополнительные смыслы, в том числе злободневные, соотносимые с проблемами настоящего времени:

Что делать? Кто виноват? Отцы и дети; А судьи кто? Восток – дело тонкое; Цыплят по осени считают; Не говори «гоп», пока не перепрыгнешь; Ох, тяжела ты, шапка Мономаха! После нас хоть потоп и. т.д.

Важное место в арсенале средств интертекстуальности занимают **прецедентные имена**, то есть широко известные имена собственные, которые используются в тексте не только для обозначения конкретного человека, но и в качестве своего рода культурного знака, символа определенных качеств, психотипов, событий, судеб.

Прецедентные имена как единицы языка и речи выступают презентантами прецедентных концептов – ментально-вербальных единиц, которые используются в мышлении для представления, категоризации, концептуализации и оценки действительности при построении картины мира и ее фрагментов: *Эдип, Квзимодо, Сусанин, Хлестаков, Сократ, Вольтер*.

В самых различных лингвокультурных сообществах имя *Ловелас* – знак чрезмерного женолобия. Так, в «Евгении Онегине» читаем:

Достойна старых обезьян
Хваленых дедовских времен:
Ловласов обветшала слава...

Судьба главного героя романа «*Дон-Кихот*» испанского писателя Сервантеса в русской литературе – один из редких в истории культуры примеров, когда литературный герой одной страны превращается в культурную и общественную доминанту другой страны.

Рыцарем печального образа называет Санчо Пансо своего избитого, украшенного синяками хозяина, имя которого стало нарицательным, превратившись в прецедентное, имеющее значение фантазера, оторванного от жизни, вступающего борьбу с реальным или кажущимся злом, но не учитывающего трезво своих сил, не сознающего, что борьба бесполезна и что она вызывает у всех только насмешки.

В произведениях многих русских писателей присутствует *рыцарь печального образа*. Например, Г.Р.Державин в оде «Фелица» употребляет лексему «*донкишотствовать*» в значении вести «себя как *Дон-Кихот*»:

Храня обычаи, обряды,
Не донкишотствуешь собой.

Прецедентное имя *Дон-Кихот* иногда не называется прямо, но читатель, знающий культурный код романа Сервантеса, легко проводит аналогии.

В цикле стихов А.Блока «*Маски*», несмотря на отсутствие прямой номинации он узнаваем в окружении реалий России:

Рыцарь с темными цепями
На стальных руках.
Ах, к походке вашей, *рыцарь*,
Шел бы длинный меч!
Под забралом вашим, *рыцарь*,
Нежный взор желанных встреч!

Маяковский в стихотворении «*Ко всему*» с трагической откровенностью говоря о растоптанной, растерзанной любви,

вводит прецедентное имя *Дон Кихот*, известность которого далеко перешагнула пространственные и временные границы отдельной страны и эпохи:

Глупой, комедии остановите ход!

Смотрите –

срываю игрушки-латы

Я,

Величайший *Дон Кихот*!

В стихотворении образ Дон-Кихота представляет развернутую метафору, включающую в себя огромный контекст: рыцарь, искренность, добро, любовь, вера во все то, что есть и существует на земле. У Маяковского концепт «Дон-Кихот» – подвижник, на которых держится этот мир.

Вместе с тем значительное место в русской литературе играют национальные концепты (*Александр Невский, Иван Сусанин, Скалозуб, Обломов, Наташа Ростова, Хлестаков* и др.), которые отражают национальную действительность, национальный характер и национальную ментальность русского народа.

Так, П.А.Вяземский, в эпиграмме на реакционного издателя «Московских ведомостей» М.Н. Каткова, используя фамилию литературного героя Гоголя, высмеивает самохвальство и ложь реального лица:

Нет, **Хлестаков** еще не умер;

Вам стоит заглянуть в любой

«Московских ведомостей» номер,

И он очутится живой.

Прецедентные имена – это важная составляющая национальной картины мира, способствующая стереотипизации и оценке действительности в народном сознании, формированию и развитию национальной картины мира, приобщению к национальной культуре и национальным традициям в рамках глобальной цивилизации и с учетом общечеловеческих ценностей.

Прецедентная ситуация – это «эталонная», «идеальная» ситуация с определенными коннотациями. Примером прецедентной

ситуации может служить ситуация предательства Иудой Христа, которая понимается как эталон предательства вообще.

Умри, Флоренция, **Иуда**,
Исчезни в сумрак вековой!

Я в час любви тебя забуду,
В час смерти буду не с тобой!

(А.Блок «Флоренция»)

А.Блок в своих произведениях для создания интертекстуального пространства использует прецедентную ситуацию (спасение души человека) и прецедентное имя Бога (Слово). Они внедряются поэтом в текст в качестве реминисценций, отсылающих читателя к первым строчкам Евангелия от Иоанна: *«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»*.

Не о спасеньи, не о Слове...

И мне ли – падшему в пыли?

Но дым всходящих славословий

Вернётся в сад моей земли.

(А.Блок «Все отошли. Шумите, сосны»)

Для обозначения прецедентных ситуаций используются прецедентные имена или высказывания, например: *с корабля на бал* – внезапная, резкая смена событий (источник – неожиданный приезд Чацкого к Фамусовым в комедии А. Грибоедова «Горе от ума») и т.п.

Ключевые слова:



универсальный прецедентный текст, интертекстема, инкорпорирование,

прецедентный феномен, прецедентное имя, прецедентная ситуация, прецедентный мир, прецедентное высказывание, гипертекст, гипотекст

Вопросы для самопроверки:



1.Какой текст можно считать прецедентным текстом?

2.На какие группы по сфере бытования делятся прецедентные тексты?

3. С какой целью Пушкин включил в состав своего стихотворения знаменитое высказывание Жуковского?

4. Вспомните названия известных произведений, которые являются прецедентными текстами.

5. Продолжите ряд прецедентных имён: Татьяна, Ярославна, Сонечка, Онегин, Печорин...

Тесты:



1. Кто ввёл в лингвистику термин «прецедентный текст»?

- А) Лотман
- Б) Лихачёв
- В) Караулов
- Г) Бахтин

2. Выделите универсальное прецедентное имя.

- А) Иуда
- Б) Онегин
- В) Печорин
- Г) Соколов

3. Определите национальное прецедентное имя.

- А) Платон
- Б) Сократ
- В) Мефистофель
- Г) Обломов

4. «Восток – дело тонкое» - это ...

- А) прецедентное имя
- Б) прецедентное высказывание
- В) прецедентный мир
- Г) прецедентный жанр

5. Название комедии Грибоедова «Горе от ума» - это...

- А) прецедентный текст
- Б) прецедентное высказывание
- В) прецедентный мир
- Г) прецедентный жанр

ТЕМА 12. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ТЕКСТА

План:

1. Цитата
2. Аллюзия
3. Реминисценция

Художественный текст часто оказывается «многослойным», то есть насыщенным элементами интертекстуальности: в нем обнаруживается множество прецедентных феноменов, цитат, реминисценций и аллюзий, явной и скрытой полемики. «Выявление «чужих» текстов в составе анализируемого произведения и определение их функций составляет интертекстуальный аспект его рассмотрения. Цитаты, крылатые слова и выражения, аллюзии, текстовые реминисценции являются маркерами интертекстуальности.

Надо сказать, что до сих пор в лингвистике и литературоведении не существует единого мнения относительно этих понятий. Содержательные характеристики вышеназванных терминов часто пересекаются, так что во многих случаях отделить аллюзию от реминисценции и цитаты проблематично или вообще невозможно.

Цитата

Цитата – это воспроизведение двух или более компонентов претекста с сохранением той предикации (описания некоторого положения вещей), которая установлена в тексте-источнике; при этом возможно точное или несколько трансформированное воспроизведение образца. Так, например, строки А.Вознесенского:

Поэты любят имя повторять –
«Сергей», «Владимир» – сквозь земную осыпь.

Он имя позабыл, что он хотел сказать.

Он по себе вздохнул на тыщу лет назад:

«Ох, Осип...»

включают в себя несколько трансформированных цитат с исходной цитатой из поэзии О.Мандельштама (*Я повторяю это имя; Легче камень поднять, чем имя твое повторить!* и *Я слово позабыл, что я хотел сказать*). Трансформация вызвана заменой лица (Я ® Он) и обобщением (Я ® поэты).

Не существует ни одного высказывания вне его взаимодействия с другими высказываниями. Роль цитаты в интертексте двояка: с одной стороны, цитата подчиняется авторской задаче, становится частью литературного произведения, но, с другой стороны, - она в то же время как бы уходит в диахроническую перспективу, актуализируя чужие культурные коды. Сама культура с этой точки зрения представляется многократным переплетением разнородных кодов и дискурсов и может быть определена как текст, в ткань которого вплетается каждое новое произведение. Текст может рассматриваться как память, в атмосферу которой писатель погружается независимо от собственного желания. Он впитывает разные дискурсы либо сознательно, что порождает цитату, либо бессознательно, что порождает, в свою очередь, цитацию. Таким образом, любой текст является одновременно и произведением и интертекстом.

Поэтическая формула – это способ индивидуального образного мышления о мире в категориях, выработанных коллективной поэтикой. Такое слово монологично, это авторская точка зрения, тогда как цитата – это всегда второй голос, она диалогична.

Смысл цитирования заключается в том, чтобы читатель услышал чужой голос, и тогда не только сама цитата будет восприниматься в обобщённо-символическом значении, но и весь авторский текст обогатится за счёт текста источника. Цитата, по И.В.Фоменко, становится как бы представителем чужого текста, запускающим механизм ассоциаций [96].

Ведь настоящая творческая индивидуальность и состоит как раз в том, что каждый поэт по-своему оперирует симпатичными ему средствами интертекстуальности, выбирает из их богатого арсенала единственно нужную в конкретном стихотворении цитату, крылатое выражение, художественный образ, историческое имя и т.д. Убедительный признак стихотворческого таланта – запуск и в самом тексте, и в сознании читателя механизма оригинальных ассоциаций, которые воплощают его неповторимость, единственность и позволяют расширить «горизонты эстетического опыта».

Таким образом, интертекстуальность – это сильное выразительное средство, обогащающее смысл содержания авторского поэтического текста. Но если цитата – явная или скрытая – не будет уз-

нана читателем, то эффект интертекстуальности сведётся к нулю. Читатель не поймёт автора, не уловит заложенный в конкретном стихотворении дополнительный смысл (подтекст), не проникнется его эмоциями и оценками, т.е. будет работать вхолостую или вообще не «запустится» механизм предполагаемых ассоциаций.

Кроме того, может возникнуть и другая опасность: буквальное понимание цитаты (особенно скрытой, в виде намёка) как авторских слов. В результате стихотворение покажется странным и непонятным, вызовет читательское отторжение. Чтобы «узнать» чужую цитату, «услышать» чужой голос, читатель должен знать русскую и зарубежную литературную классику, обладать необходимой и достаточной эрудицией и культурным кругозором.

Однако многое здесь зависит и от автора, который должен предугадывать порог читательского понимания любой формы интертекстуальности.

Например, Чуковский в своих сказках использует приемы, построенные на использовании чужого текста. К их числу можно отнести точное или приблизительное цитирование:

Автор интертекстемы	Произведение – источник	Гипертекст К. Чуковского	Гипотекст (интертекст)
М.Лермонтов	Беглец.	Пиф-паф! – и яростный Шакал <i>Быстрее лани</i> ускакал.	Гарун бежал <i>быстрее</i> лани...
А.Пушкин	Полтава	<i>И грянул бой!</i> Война! Война! И вот уж Ляля спасена.	<i>И грянул бой.</i> Полтавский бой...

Сигналам интертекстуальности свойственны явная и скрытая формы выражения. В произведениях не всегда присутствуют примечания, кавычки, упоминания автора цитируемого текста и другие подсказки. Чаще всего связь одного текста с другим выражается имплицитно через скрытые, или раскавыченные цитаты.

В первом случае мы как читатели имеем дело с авторскими примечаниями к произведению, указанием рядом с цитатой имени ее автора, эпиграфом или такими случаями, как в следующем фрагменте из стихотворения Бальмонта «Москва»:

«Москва.. как много в это звуке
Для сердца русского...! Опять
Поет старинная печать.
Тут слово первое науки,
Но мне неведомой. Тут – знак,
А смысл понять нельзя никак.

Бальмонтковский отрывок представляет собой пример явного цитирования пушкинского текста. Хотя автор цитаты и не назван, но общеизвестность пушкинской цитаты делает ее легко узнаваемой, к тому же ее чужесловность подчеркнута кавычками.

В отрывке из стихотворения Р.Казаковой наблюдается скрытая цитата *дым отечества*, которая устанавливает межтекстовую связь с «Одиссеей» Гомера:

Прощай! Не потеряюсь, не иголка.
И две девчонки машут нам с пригорка.
И дым, что пахнет едко и пригоркло,
все тот же дым отечества для нас.

Роль цитаты может быть различной – от незначительной до весьма существенной, если она располагается в сильной позиции текста (заглавии): «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С.Лескова, «Гамлет Щигровского уезда» И.С.Тургенева, «Лотова жена» А.Ахматовой.

Аллюзия

Аллюзия (от фр. *allusion* - намек) – наличие в тексте элементов, функция которых состоит в указании на связь данного текста с другими текстами или же отсылке к определенным историческим, культурным и биографическим фактам. Такие элементы называются маркерами, или репрезентантами аллюзии, а тексты и факты действительности, к которым осуществляется отсылка, называются денотатами аллюзии.

Например, стихотворение Д.Мережковского «Зимний вечер» отсылает читателя к знаменитому стихотворению «Зимний вечер» А.Пушкина. Художественная переключка отражена в одинаковых названиях, но Мережковский, используя аллюзию, передает своё ви-

дение этого таинственного времени. Прием аллюзии состоит в соотношении предмета общения с ситуацией или событием, описанным в определенном тексте, без упоминания этого текста и без воспроизведения значительной его части, т.е. на содержательном уровне. Например, персонаж романа Булгакова «Мастер и Маргарита» поэт Рюхин, глядя на памятник Пушкину, размышляет:

«... Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие». Эти слова являются аллюзией на стихотворение В.В. Маяковского «Юбилейное»:

.... Дантес!
 Великосветский школа.
 Мы б его спросили:
 - А кто ваши родители?
 Чем вы занимались
 До семнадцатого года? –
 Только этого Дантеса бы и видели.

Какого-либо формального сходства между контекстом из романа Булгакова и стихотворением Маяковского обнаружить невозможно, ни одна лексема не совпадает.

Сходство имеется лишь на содержательном уровне. Рюхин, как и Маяковский, обращается к памятнику Пушкину. В обоих отрывках Дантес характеризуется при помощи политических штампов 20-х и 30-х годов, приравнивающих его к так называемым «чуждым элементам»

Маяковский	Булгаков
- А кто ваши родители? Чем вы занимались До семнадцатого года? –	белогвардеец

Вся эта аллюзия является частью другой аллюзии, более обширной и не сугубо текстовой, которая соотносит персонажа Рюхина с историческим лицом – Маяковским, используя подробности биографии последнего.

Денотатом аллюзии могут служить не только вербальные (т.е. словесные) тексты, но и «тексты» других видов искусств, прежде всего

живописные. Подобные аллюзии носят название интермедийных. Так, в «Поэме без героя» А.Ахматовой выстраивается аллюзия к визуальному ряду картины С.Боттичелли:

Вся в цветах, как *«Весна» Боттичелли,*

Ты друзей принимала в постели.

От цитации текстовая аллюзия отличается тем, что элементы претекста (т.е. предшествующего текста, к которому в данном тексте содержится отсылка) в рассматриваемом тексте оказываются рассредоточенными и не представляющими целостного высказывания, или же данными в неявном виде. Следует отметить, что неявность часто рассматривается как определяющее свойство аллюзии, и поэтому имеется тенденция к использованию этого термина лишь в том случае, если для понимания иллюзии необходимы некоторые усилия и наличие особых знаний. При этом данные элементы текста-донора, к которым осуществляется аллюзия, организованы таким образом, что они оказываются узлами сцепления семантико-композиционной структуры текста-реципиента.

С этой точки зрения показательное стихотворение П.Вяземского «Простоволосая головка», где игривая девушка и ее «головка» аллюзивно сравниваются с поэзией А.Пушкина и ее музы:

Все в ней так молодо, так живо,

Так не похоже на других,

Так поэтически игриво,

Как Пушкина веселый стих.

<...>

Она дитя, резвушка, мальчик,

Но мальчик, всем знакомый нам,

Которого лукавый *пальчик*

Грозит и смертным, и богам.

В данных строках очевидно соотнесение с текстом романа в стихах А.Пушкина «Евгения Онегина», где содержится фрагмент «шалун уж заморозил пальчик». Однако в пушкинском тексте расстановка участников ситуации совсем иная:

Шалун уж заморозил пальчик:
 Ему и больно и смешно,
 А мать грозит ему в окно...

Слово «мальчик», появляющееся у Вяземского и рифмующееся со словом «пальчик», содержит отсылку уже к другому тексту Пушкина – поэме «Домик в Коломне». В этой поэме речь идет о четырехстопном ямбе, которым написан «Евгений Онегин»:

Мальчикам в забаву
 Пора б его оставить

Таким образом, Вяземский на основе разрозненных элементов пушкинских текстов создает некоторое новое стиховое единство, играя на перестановке актантов исходного текста и выдвигая на первый план семантику «детскости» и «веселости» Пушкина.

«Интертекстуальные» вкрапления могут соотноситься с любым уровнем текста (фонетическим, морфологическим, синтаксическим, лексико-семантическим), а также со строфой, композицией. В сказке Чуковского «Тараканище» Гиппопотам обещает царскую награду герою, который победит Таракана. Несмотря на сказочный жанр совершенно точно на взрослого читателя рассчитан неожиданный семантико-стилистический сдвиг при использовании размера. Дело в том, что приведенный стихотворный отрывок вызывает в сознании читателя фрагмент «Сказки о царе Салтане...» А.С.Пушкина:

Гипертекст	Гипотекст	Размер
- Кто злодея не боится И с чудовищем сразится, Я тому богатырю Двух лягушек подарю И еловую шишку пожалую!	- Кабы я была царица,- Третья молвила сестрица, Я б для батюшки-царя Родила богатыря.	Хорей 1-3-5-7

Курсивом выделены слова, которые характеризуются принадлежностью к высокому книжно-поэтическому или народно-поэтическому стилям. Все эти лексемы стилистически противопоставлены словам *лягушка* и *шишка*, которые будучи нейтральными, в то же время лишены поэтического ореола.

Вследствие этого выражение *еловую шишку пожалую* воспринимается как проявление языковой игры, построенное на стилистичес-

ком рассогласовании. И этот пример далеко не единственный в сказках Чуковского. Особенно много аллюзий в его сказке «Крокодил». Так, начало второй части открывается монологом Крокодилицы, стихотворный размер которого полностью копирует ритмику русской «Песни» на слова Евгения Гребенки:

Гипертекст	Гипотекст	Размер
Говорит ему печальная жена: - Я с детишками намучилась одна: То Кокошенька Лелешеньку разит, То Лелешенька Кокошеньку тузит.	Молода еще девица я была. Наша армия в поход куда-то шла. Вечерело. Я стояла у ворот — А по улице все конница идет...	Хорей 3-5-7-11

Поскольку аллюзия предстает как заимствование некоего элемента из инородного текста, служащее отсылкой к тексту-источнику, то она является репрезентантом свернутой информации, полученной носителями языка из предшествующих облигаторных текстов.

В романе Достоевского «Преступление и наказание» важную роль играет система библейских аллюзий. Раскольников, Мармеладов, Соня образуют своеобразную триаду, отсылающую к евангельским образам: разбойник, мытарь, блудница.

В «Преступлении и наказании» цитируется Пушкин, его «Подражания Корану», но выхваченная из них Раскольниковым «тварь дрожащая» в новом контексте обогащается неожиданными значениями. Сновидение о повторном убийстве старухи, как показал М. М. Бахтин, пронизано реминисценциями «Бориса Годунова» и «Пиковой дамы». Эта связь отнюдь не обнажается Достоевским, наоборот, она тщательно скрыта. Еще важнее, что этическая проблематика романа связана с «Моцартом и Сальери» (теоретическое обоснование права на преступление) и «Борисом Годуновым» (невозможность искупления зла последующими благодеяниями; суд народа над преступником).

Реминисценция

Реминисценция (лат. *reminiscentia* — воспоминание) — намеренное или невольное воспроизведение поэтом знакомой фразовой или

образной конструкции из другого художественного произведения. Сопоставление оригинальных и реминисцированных выражений дает любопытную картину влияния одних поэтов на других. Вот ряд таких параллелей:

Прецедентное выражение	Реминисцированное выражение
Город пышный, город бедный. (А.Пушкин)	Остров пышный, остров чудный. (А.Хомяков)
Прощай, свободная стихия. (А.Пушкин)	Прощай, немытая Россия. (М.Лермонтов)
Весна, весна; как воздух чист! (Е.Баратынский)	Весна, весна; как воздух пуст... (А.Блок)

К числу неявных, лишь угадываемых реминисценций принадлежит слово «нищие» в стихотворении 1915 года, открывающем книгу Ахматовой «Белая стая»:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так, что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

Слова «нищий» и «бывшее богатство» в окружении местоимений «мы», «у нас», «наше» обретают смысл исторический, а все стихотворение — звучание гражданское. И возникают ассоциации с широким потоком разговоров предреволюционных лет о будто бы извечных российских проблемах: убожестве и бедности.

Выявление интертекстуального потенциала различного типа текстов может быть плодотворным, потому что позволяет выявлять их культурологическую составляющую, то есть обнаруживать в них переданные в словесной форме значения, идеалы, ценности, нормы, идеи, элементы картины мира, которые становятся частью актуального общекультурного наследия. В стихотворении Мандельштама «Жил Александр Герцевич» лермонтовская реминисценция обнаруживается легко и быстро.

Жил Александр Герцевич,
Еврейский музыкант, —

Он Шуберта наверхивал,
 Как чистый бриллиант.
 И всласть, с утра до вечера,
 Заученную вхруст
 Одну сонату вечную
 Играл он наизусть...

Очевидна прямая соотнесенность второй строфы со стихотворением М.Ю.Лермонтова «Молитва»:

В минуту жизни трудную
 Теснится ль в сердце грусть:
 Одну молитву чудную
 Твержу я наизусть

Мандельштам отсылает читателя к сонате Шуберта «Аве Мария», которая является тоже молитвой, но в музыкальном оформлении.

Мандельштам	Лермонтов
Одну сонату вечную Играл он наизусть	Одну молитву чудную Твержу я наизусть

Дважды в разных вариантах звучит тема вечности. «С утра до вечера» – авторский эквивалент понятия «всегда». А эпитет «вечная соната» окончательно разворачивает грани концепта «вечность». Поскольку в этот ряд входит также слово «всласть», возникает парадоксальный смысл, близкий к представлению о вечном блаженстве.

В литературе XX века реминисценции обрели особую значимость. И.А.Бродский в шестом стихотворении цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» резко трансформирует прецедентный текст Пушкина «Я вас любил...», чтобы выразить свой беспощадно жёсткий взгляд на человека, мир, любовь:

Я вас любил. Любовь ещё (возможно,
 что просто боль) сверлит мои мозги.
 Всё разлетелось к чёрту на куски.
 Я застрелиться пробовал, но сложно
 с оружием. < >

Я вас любил так сильно, безнадежно,
 Как дай вам Бог другими – но не даст!

В конце раздела хотелось бы предложить схему комплексного анализа дискурса, в которую включены и теоретические положения, вынесенные на самостоятельное изучение.

СХЕМА ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

№	Изобразительные средства	Определение	Примеры
Т Р О П Ы			
	Метафора	перенос значения по сходству обозначаемых ими предметов	Ночевала тучка золотая
	Олицетворение (вид метафоры)	Изображение неодушевленных предметов в виде живых существ	Солнце спит, а Месяц ходит
	Символ (вид метафоры)	Перенос значения слов, обозначающих сходные явления	<i>Береза, родная...</i>
	Метонимия	Перенос названия с одного предмета на другой, близкий ему	Недаром помнит вся <i>Россия</i>
	Синекдоха (вид метонимии)	Замена слова другим, находящимся с ним в отношении «часть-целое», «вид – род», «ед.ч.- мн.ч.»	К нему и <i>птица</i> не летит, и <i>тигр</i> нейдет.
	Антонимия (вид метонимии)	употребление собственного имени в значении нарицательного	Нет, Хлестаков еще не умер
	Сравнение	Сопоставление различных предметов, имеющих близкие или одинаковые признаки	<i>Как грабли</i> руки тощие
	Эпитет	образное определение предмета или явления	Идет-гудет <i>Зеленый Шум</i>
	Аллегория	Выражение отвлеченных понятий в конкретных художественных образах.	Упрямство – осел, трусость – заяц

Ирония	Употребление слова в противоположном смысле с целью насмешки	<i>Послушались Осла: уселись чинно в ряд</i>
Перифраза	Замена названия предмета описанием его признаков	недуг новейших россиян (мода)
П О Э Т И Ч Е С К И Е Ф И Г У Р Ы		
Анафора	Повтор слов или группы слов в начале смежных строк поэтического текста	<i>Клянусь я..., Клянусь...</i>
Эпифора	Повтор слов или группы слов в конце смежных строк поэтического текста	<i>Омрачайтесь, глаза, Ваша радость, глаза,</i>
Рефрен	Периодическое повторение слова или выражения	<i>Свеча горела на столе, Свеча горела.</i>
Симплога	Сочетание анафоры и эпифоры	<i>Во саду девки гуляли, Во саду красные гуляли.</i>
Плеоназм	Повтор одинаковых понятий, но в разной словесной оболочке	<i>грусть-тоска, путь-дорога</i>
Тавтология Анадиפלосис	Повтор слов, сходных по форме и по смыслу и объединенных дефисом Стык или повтор последнего слова (группы слов) стиха в начале следующего	<i>давным-давно, думу-думать Дуют ветры, Ветры буйные</i>
Полиптотон	Повтор одного слова в разных падежах	<i>Душа душу знает...</i>
Риторический вопрос	Утверждение в форме вопроса	<i>Ты плачешь?</i>
Риторическое обращение	Обращение к предмету художественного изображения	<i>Мой друг, отчизне посвятим...</i>
Антитеза	Противопоставление образов, слов	<i>Ни мрак, ни свет!..</i>

Эллипс	Пропуск каких-либо слов	Откуда дровишки? – «Из лесу, вестимо...
Градация	Расположение слов в порядке возрастания или убывания их значения	Не жалею, не зову, не плачу
Инверсия	Расположение слов в обратном порядке	К тебе явлюся я...
Гипербола	Преувеличение свойств, особенностей предметов для усиления образности	И дольше века длится день...
Литота	Преуменьшение свойств, особенностей предметов для усиления образности	Как былинку, ветер Молодца шатает
Оксюморон	Несовместимые по смыслу слова	заклятый друг
Параллелизм	Одинаковое синтаксическое построение	Спит Собака, Дремлет Воробей

Ф О Н И К А

Аллитерация	Повтор согласного или нескольких согласных в пределах стиха или фразы	Бегут и б ^у дят сонный б ^р ег
Ассонанс	Повтор ударного гласного звука в пределах стиха или фразы	И в суму его пустую Суют грамоту другую
Липограмма	Не употребление сознательно каких-то звуков	Нет! Талант не увядает (нет [p])
Тавтограмма	Все слова начинаются с одного звука	Мой м ^и лый м ^а г, м ^о я

ИНТЕРТЕСТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Интертекст	Известный всем носителям языка текст	Я помню чудное мгновенье!
Гипотекст	Исходный текст	Я памятник себе воздвиг

Гипертекст	Образованный от исходного текст	Я памятник себе создвиг нерукотворный
Реминисценция	буквальное или близкое к буквальному воспроизведение другого текста	В начале было Слово...
Аллюзия	ссылка на произведение, упоминание имени персонажа, того или иного эпизода	Дон Кихот, Блудный сын
Р А З М Е Р С Т И Х А		
Ямб	Двусложный размер стиха с ударением на четных слогах	2-4-6-8
Хорей	Двусложный размер с ударением на нечетных слогах	1-3-5-7-9
Дактиль	Трехсложный размер стиха, первый слог ударный, а второй и третий – безударные.	1-4-7-10
Амфибрахий	Трехсложный размер стиха, первый и третий слоги безударные, а второй – ударный.	2-5-8-11
Анапест	Трехсложный размер стиха, первые два слога безударные, а третий – ударный.	1-3-6-9-12

Итак, любая форма интертекстуальности используется для создания запрограммированного художественного эффекта, который насыщает авторское произведение новым смыслом и индивидуальными ассоциациями.

Ключевые слова:



Цитата, аллюзия, реминисценция, облигаторный текст, эквивалент, интертекстуальные вкрапления, цитирование, текст-донор, претекст, намёк, воспоминание, ассоциации, имплицитный, буквальное воспроизведение.

Вопросы для самопроверки:



1. Перечислите маркеры интертекстуальности.
2. Охарактеризуйте аллюзию.
3. Чем отличается реминисценция от цитаты?
4. Докажите, что сигналам интертекстуальности свойственны явная и скрытая формы выражения.
5. Является ли использование цитаты Бродским из стихотворения Пушкина фактом плагиата?

Тесты:



1. Ссылка на исторические, литературные факты называется...

- | | |
|---------------|---------------|
| А) аллюзией | Б) аллегорией |
| В) анаграммой | Г) алогизмом |

2. Включение в общий смысловой комплекс...

- | | |
|------------------|---------------------|
| А) кульминация | Б) компиляция |
| В) интерпретация | Г) инкорпорирование |

3. Эпизод, напоминающий о другом произведении...

- | | |
|--------------|------------------|
| А) ремарка | Б) реминисценция |
| В) перифраза | Г) полифонизм |

4. Укажите категорию интертекстуальности.

- | | |
|---------------------|---------------------|
| А) когнитивность | Б) концептуальность |
| В) художественность | Г) прецедентность |

5. Кто автор фразы «Москва.. как много в это звуке»?

- | | |
|--------------|-------------|
| А) Лермонтов | Б) Бальмонт |
| В) Брюсов | Г) Пушкин |

КЛЮЧИ К ТЕСТАМ

Темы	Тесты				
	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5
Тема 1.	А	Г	Б	В	А
Тема 2.	Г	Б	А	Г	В
Тема 3.	Б	А	В	В	А
Тема 4.	В	Г	Б	А	Б
Тема 5.	А	В	Г	Б	Г
Тема 6.	Г	Б	А	Г	В
Тема 7.	Б	Г	Б	В	А
Тема 8.	Б	В	Г	А	В
Тема 9.	В	А	В	Б	Г
Тема 10.	Г	Б	А	Г	Б
Тема 11.	В	А	Г	Б	А
Тема 12.	А	Г	Б	В	Г

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адмони В.Г. Система форм речевого высказывания. – СПб., 1994.
2. Альбеткова Р.И. Русская словесность. От слова к словесности: учебник для 8 класса. – М.: Дрофа, 2005. – 314 с.
3. Арисова И.В. Филологический анализ художественного текста. 11 класс. Элективный курс. – М.: Учитель, 2006. – 98 с.
4. Арнольд И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. 1982, № 4. – С. 83 – 91.
5. Арутюнова Н.Д. Дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов.энциклопедия, 1990. – С.137.
6. Аскольдов С.А. Концепт и слово// Русская словесность. От теории к структуре текста. Антология./ Под ред. Проф. В.П.Нерознака. – М.: Academia, 1997.
7. Ахманова О.С., Гюббенет И.В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопросы языкознания, 1977. № 3. – С. 47–54.
8. Ахмедова Л.Т. Методы филологического анализа художественного текста. – Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера», 2011. sociosphera.com/publication/confere.
9. Ашукин Н. С., Ашукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. – М.: Художественная литература, 1987.
10. Аюпова С.Б. Топонимическое пространство в языковой художественной картине мира прозы И.С.Тургенева//Русская словесность, 2011. № 3.-С.61-64.
11. Аюпова С.Б. Языковая художественная картина мира и ее признаки (на материале произведений И.С.Тургенева) //Русская словесность, 2010. № 2.- С.59-64.
12. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. – М.: Флинта / Наука, 2006. – 496 с.

13. Бадаев А.Ф. Поэтическая графика как категория текста: постановка проблемы // Художественный текст: структура, семантика, прагматика. —

Екатеринбург, 1997.

14. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М.: Наука, 1994. — С. 428.

15. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества — М.: Наука, 1986. —

С. 301–393.

16. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики — М.: Наука, 1975. — С.235–240.

17. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе// Вопросы языкознания, 1974. № 3.

18. Бобылев Б.Г. Теоретические основы филологического анализа художественного текста: Монография. — Орел: ОрелГТУ, 2003. — 205 с.

19. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учебное пособие — М.: Флинта, 2009. — 520 с. <http://www.biblioclub.ru/book/83071/>

20. Валгина Н.С. Теория текста: учебное пособие. — М.: Дрофа, 2003.

21. Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8. М., 1978. С. 402 — 421.

22. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. — М.: Языки русской культуры, 2001.

23. Виноградов В.В. Избранные труды: О языке художественной прозы. — М.: Наука, 1980.

24. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. 6-е изд. — М.: КомКнига, 2008.

25. Гаспаров М. Л. Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия АН. Серия литературы и языка. — 2002. — Т. 61. — №4. — С. 3–9.

26. Гиршман М.М. Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Ф.И.Тютчева. — М.: Высшая школа, 1981. — 110 с.

27. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. — М.: Высшая школа, 1991. — 155 с.

28. Головановский А.Л. Архаизмы в русской поэзии XIX в.: Ф.И.Тютчев – А.С.Пушкин. // Русский язык в школе, 2011. № 4. – С. 49-54.
29. Голуб И.Б. Стилистика современного русского языка. – М.: Высшая школа, 1986.
30. Грачева И.В. Флористика в романах Ф.М.Достоевского // Русская словесность, 2006. №6. – С.20-26.
31. Грязнова А.Т. Вербально-образная картина мира в «римском цикле» А.Н.Майкова. // Русский язык в школе, 2011. № 5. – С.58-64.
32. Гудков Д. Б. Прецедентные феномены в текстах политического дискурса// Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования: учеб. пособие. – М.: Изд-во МГУ, 2003.
33. Гулова И.А. Пространство как текстообразующая категория (Анализ стихотворения В.Ходасевича «Вдруг из-за туч озолотило...») // Русский язык в школе, 2009. № 4. – С.70-75.
34. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественных текстов – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 208 с.
35. Джусупов Н. М. Проблема концепта в современной лингвистике // Преподавание языка и литературы. Т., 2004. № 4 – С. 12-18.
36. Джусупов Н.М. Лингвокогнитивный аспект исследования символа в художественном тексте // Преподавание языка и литературы. Т., 2003. №5 – С. 29-35.
37. Дронова Е.М. Язык, коммуникация и социальная среда. Выпуск 3. Воронеж: ВГУ, 2004. – С.92-96.
38. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: Флинта/ Наука, 2000.
39. Ефимов А.И. О языке художественный произведений – М.: Просвещение, 1974. – 288 с.
40. Жолковский А. К. Блуждающие сны. – М.: Наука, 1994.
41. Золотухина Е.И. Интертекстуальность в современном русском языке. // Русский язык в школе. – М. 2008. №5. – С.44-48.
42. Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности. Теоретические аспекты – М.: Наука, 1989.
43. Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста: Учебник для вузов. – М.: Флинта/ Наука, 2004.

44. Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966.
45. Карасик В. И. О типах дискурса: Сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 5 – 19.
46. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М., 1987.
47. Костомаров В. Г. Старые мехи и молодое вино. Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX века / В. Г. Костомаров, Н. Д. Бурвикова. – СПб., 2001. – С. 39 – 48.
48. Красных В.В. Этнолингвистика и лингвокультурология: Курс лекций – М.: Гнозис, 2002. – 284 с.
49. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? – М.: ИТДГК Гнозис, 2003. – 375 с.
50. Краткий словарь когнитивных терминов./Под общ. ред. Е.С.Кубряковой. – М.: Флинта /Наука, 2004.
51. Крылова М.Н. Художественный текст как прецедентный феномен (на материале сравнительных конструкций) // Русская словесность, 2010. № 1. – 62-65.
52. Крысин Л.П. Эвфемизмы в современной русской жизни// Русский язык конца XX столетия (1985-1995). – М.: языки русской культуры, 2000. – 480 с.
53. Королева М.Л. Чацкий – литературный предшественник Райского? (Грибоедовские реминисценции в «Обрыве» Гончарова) // Русская словесность, № 2. 2008. – С.11-16.
54. Кубрякова Е.С. Слово в дискурсе (новые подходы к его анализу) / Е.С. Кубрякова // Текст и дискурс: традиционный и когнитивно-функциональный аспекты исследования: / под ред. Л.А. Манерно; Ряз. гос. пед. ун-т им. С.А. Есенина. – Рязань, 2002. – С. 12–16.
55. Купина Н.А. Лингвистический анализ художественного текста – М.: Просвещение, 1980. – 78 с.
56. Купина Н.А., Николина Н.А. Филологический анализ художественного текста. Практикум – М.: Флинта, 2011. URL: <http://www.biblioclub.ru/book/83376/>
57. Кулибина Н.В. Методика лингвострановедческой работы над художественным текстом. – М.: Русский язык, 1987. – 143 с.
58. Левушкина О.Н. Анализ стихотворения М.Ю.Лермонтова «Утес». Лингвокультурологический подход. // Русская словесность, № 4. 2007. – С.59-65.

59. Леденева В.В. Идиостиль (уточнение понятия) // Филологические науки, 2001, № 5.
60. Лингвистический анализ художественного текста. / О.Н. Панченко. – М.: Просвещение, 1988.
61. Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества / Д.С. Лихачев. – СПб.: Искусство-СПБ, 1999.
62. Лихачёв Д.С. Логический анализ языка: Культурные концепты. – М.: Наука / Флинта, 1991.
63. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
64. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. / Ю. М. Лотман // Быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века) – СПб.: Искусство-СПБ, 1994.
65. Лотман Ю. М. Семиотика / Ю. М. Лотман – СПб.: Искусство-СПБ, 2001.
66. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. – М.: Высшая школа, 1888. – С.260–265.
67. Лотман Ю.С. Структура художественного текста – М.: Наука, 1970.
68. Маркина Е.Е. Цветовой эпитет как способ выражения авторского отношения к лирической ситуации. // Русская словесность, 2011. № 2. – С.62-64.
69. Мокиенко В. М. Словарь крылатых выражений Пушкина. – СПб. Искусство-СПБ, 1999.
70. Мухин А.М. Лингвистический анализ. Теоретические и методологические проблемы. – Л.: Наука, 1976.
71. Нахимова Е.А. Прецедентное имя Буратино в современных СМИ // Известия Уральского государственного университета, 2007. № 52. – С.105-112.
72. Николина Н. А. Филологический анализ текста / Н. А. Николина. – М.: Дрофа, 2003.
73. Николина Н.А. Художественное время повести М.М.Зощенко «Перед восходом солнца». // Русский язык в школе, 2008. № 8. – С. 63-69.
74. Николина Н.А. «Лирика в прозе» (Лингвостилистический анализ романа Б.К.Зайцева «Миф») // Русский язык в школе, 2011. № 1. – С.46-51.

75.Остренкова М.А. «У огня снежинку разобрать» (Об особенностях филологического анализа текста в школе) // Русский язык, 2008. № 4. – С.10.

76.Панжиева Н.Н. Когнитивный подход к изучению оценочных номинаций лица // Преподавание языка и литературы. Т., 2003. №2. – С. 42-43.

77.Попова Е.А. Прецедентные тексты в обучении русскому языку. // Русский язык в школе, 2007. № 3. – С. 44 – 49.

78.Потебня А. А. Поэтическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990.

79.Ревуцкий О.И. Филологический анализ художественного текста: учебное пособие для фил.специальностей вузов. – Мн.: Ривш, 2006. – 320 с.

80.Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. Руднев. – М., 1999.

81.Рудяков Н.А. Основы анализа художественного текста. – Киев: Наукова Думка, 1989.

82.Сидоренко К. П. Скрытая цитата. // Русский язык в школе, 1995. № 2.

83.Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление. // Вопросы языкознания, 1995. № 6. – С. 17 – 29.

84.Степанов Ю.С. Интертекст, культурный концепт, ноосфера // Теоретико-литературные итоги XX века. – М.: 2003. – Т.1.

85.Солодуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема

// Филологические науки, 2000. № 2.

86.Сонин А.Г. Концепт как объект лингвистики: движение за границу научности. // Русский язык в школе, 2011. № 5. – С. 64.-74.

87.Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. – М.: Academia, 2000.

88.Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов – М.: Academia, 2000. – 139 с.

89.Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н.Кожинной. – М. Флинта/Наука, 2003.

90.Сырица Г.С. Филологический анализ художественного текста. – М.: Флинта, 2005. – 344 с.

91.Таджибаева А. Когнитивные аспекты аллюзии.// Преподавание языка и литературы, 2004. № 4. – С.231.

92.Токарева И.Ю. О типологии лингвокультурных деталей в тексте // Русская словесность, 2010. № 3. – 73-76.

93.Топоров В.П. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С.227–284.

94.Успенский Б.А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы// Успенский Б.А.Семиотика искусства. – М., 1995. С.21–35.

95.Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. – М.: Комкнига, 2007.

96.Фоменко И.В. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины /под ред. Л.В.Чернец. – М., 2000.

97.Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Флинта / Наука, 2005.

98.Хроленко А.Т. Основы лингвокультурологии. – М.: Флинта / Наука, 2008.

99.Цыбденова А. Библейские цитаты в рассказе И.А.Бунина «Сны Чанга» // Русская словесность, 2005. № 7. – С.29-31.

100.Чернец Л.В. «...Плыло облако. Похожее на рояль» (о сравнении) // Русская словесность, 2000. № 2. – С.75-79.

101.Черногрудова Е.П. Прецедентные тексты в современной публицистике //Язык и национальное сознание. Выпуск 3.- Воронеж: ВГУ, 2002. – С.164-170.

102.Шанский Н.М., Махмудов Ш.А. Филологический анализ художественного текста. – М.: Русское слово, 2013. – 255 с.

103.Шмелёв Д.Н. Современный русский язык. Лексика: Учебное пособие. – М.: УРСС, 2003.

104.Шумарина М.Р. «Тороплюсь на встречу тобой, читатель...» (Метатекст в прозе В.Некрасова) // Русский язык в школе, 2011. № 6. – С.55-61.

105.Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. // Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М.: Флинта, 2007.

106.Эсалнек А.А. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. Практикум. – М.: Флинта / Наука, 2004. – 216 с.

ГЛОССАРИЙ



Автологическая речь (от греч. *autos* – я, сам и *logos* – речь) – речь, в которой отсутствуют тропы.

Автоним (от греч. *autos* – сам, истинный и *онима* – имя) – подлинное имя автора, пишущего под псевдонимом.

Автора образ (от лат. *autor* – виновник, основатель, сочинитель) – филологическая категория. Создатель литературного произведения, налагающий свой персональный отпечаток на его художественный мир.

Агионимы (греч. *hagios* – святой) – имена святых, почитаемых церковью.

Адаптированный текст (от лат. *adapto* – приспособляю) – облегченный текст

литАКТ (от лат. *actus* – поступок, действие) – одна из законченных частей, на которые делится пьеса.

Акмеизм (от греч. *асме* – высшая степень, пик, вершина) – модернистское течение в русской поэзии конца 1900 – начала 1910-х годов.

Акростих (от греч. *akros* – крайний и *stichos* – ряд) – стихотворение, начальные буквы строк которого составляют имя, слово или фразу. Акростих из последних букв называется *телестих*, из средних – *месостих*.

Аксиология (гр. *axios* – ценный + ...логия) – философское учение о ценностях.

Акцентный стих (от лат. *accentus* или от греч. *tonos* – ударение) – стихи, основанные на примерно одинаковом количестве ударных слогов в строках, место же ударений и количество безударных слогов произвольно.

Аллегория (от греч. *allos* – иной и *agoreuo* – говорю) – иносказательное изображение явления с целью показать его главные черты.

Аллитерация (от лат. *littera* – буква) – повторение одинаковых согласных звуков, придающее высказыванию особую выразительность.

Алогизм (от греч. *а* – отрицательная частица и *logismos* – разум) – непредсказуемое совмещение понятий, сознательное нарушение логических связей в художественном произведении.

Алло́ним (от *греч. allos* – другой и *о́нута* – имя) – чужое подлинное имя, взятое как псевдоним.

Аллю́зия (от *лат. allusion* – шутка, намек) – стилистический прием, представляющий собой ссылки на исторические, литературные, мифологические, библейские и бытовые факты. Аллюзия не сопровождается указанием на источники, предполагая наличие у читателей широкого диапазона фоновых знаний.

Амфибо́лия (*греч. amphibolia* – двойственность, двусмысленность) – неясность выражения, допускающего два различных толкования.

Амфибра́хий (от *греч. amphí* – кругом, *brachys* – краткий) – трехсложный размер стиха, стопа которого состоит из первого безударного, второго ударного и третьего безударного слогов.

Анагра́ммы (от *греч. ana* – вновь и *gramma* – буква) – слова, состоящие из одних и тех же букв, но в разном порядке.

Анади́плосис (от *греч. anadiplosis* – удвоение) – стык, подхват, повтор последнего слова (группы слов) стиха в начале следующего.

Анаколу́ф (*греч. anacoluthon* – непоследовательность) – стилистический прием, выраженный в умышленной грамматической несогласованности членов предложения.

Ана́пест (от *греч. anapaiston* – отраженный назад) – трехсложный размер стиха, стопа которого состоит из двух безударных и третьего ударного слогов.

Ана́фора (от *греч. anaphora* – вынесение вверх) – повтор созвучий или одинаковых слов в начале стихотворной строки или прозаической фразы.

Анемо́нимы – собственные имена стихийных бедствий: ураганов, циклонов, тайфунов.

Антиге́рой – тип литературного героя, лишенный подлинных героических черт, но занимающий центральное место в произведении и выступающий в той или иной степени «доверенным лицом» автора.

Антите́за (от *греч. antithesis* – противоречие, противоположение) – противопоставление образов, эпизодов, слов.

Антифра́зис – употребление вместо нужного слова его антонима.

Антоло́гия (*anthologia* букв. – собрание цветов) – название сборников, содержащих избранные стихи, изречения, отрывки из произведений разных авторов или же представляющих литературу определенного народа, периода, литературного течения и т.д.

Анто́нимы (от *греч. anti* – противоположный и *о́нута* – имя) – слова, противоположные по значению.

Антономаси́я (*греч. antonomasia* – переименование) – особый вид метонимии. Троп, состоящий в употреблении собственного имени в значении нарицательного.

Антропони́мы – собственные имена людей.

Антропоморфи́зм (от *греч. anthropos* – человек и *morhe* – форма, вид) – одна из форм олицетворения, когда изображаемый предмет уподобляется человеку либо наделен некоторыми человеческими качествами.

Антропоцентри́ческий подход (от *греч. anthropos* – человек и *лат. centrum* – средоточие) – интерпретация текста в аспекте его порождения (позиция автора) и восприятия (позиция читателя), в аспекте его воздействия на читателя в деривационном плане.

Архаи́зм (от *греч. archaios* – древний) – устаревшее слово, заменившееся в современном языке синонимом.

Архети́п (от *греч. archetypon* – первообраз, модель) – мотивы и их комбинации, наделенные свойством «вездесущности», универсальные устойчивые первичные схемы (фигуры), бессознательно воспроизводимые и обретающие содержание в архаическом ритуале, мифе, символе.

В современном литературоведении под архетипическими принято также понимать неосознанно воспринятые и трансформированные сюжеты или универсально распространенные сюжеты (напр., миф о потопе или представления о «мировом древе» и их отражение в литературе).

Архитекто́ника (от *греч. architektonike* – строительное искусство) – внешнее построение литературного произведения как единого целого, взаимосвязь и соотношение основных составляющих его частей и элементов. Ныне это понятие обычно включается в более широкое понятие *композиции*.

Ассона́нс (от *фр. assonance* – звучание в лад) – повторение гласных звуков в поэтической строке.

Ассопа́нская рифма – неточная рифма, в которой совпадает ударный гласный и не совпадают согласные звуки.

Астрони́м (от *греч. astron* – звезда и *о́нута* – имя) – разновидность псевдонима, замена фамилии автора звездочками.

Астрóним (от *греч. astron* — звезда и *онута* — имя) — название небесного тела.

Атрибу́ция или эври́стика (лат. *attribution* — приписывание) — установление автора произведения или времени и места его создания.

Афоризм (от *греч. aphorismos* — изречение) — глубокая мысль определенного автора, выраженная в лаконичной форме, отличающаяся выразительностью и неожиданностью суждения.

Ба́сня — вид эпических произведений: краткий нравоучительный иносказательный рассказ.

Бе́лый стих — стихи без рифмы.

Библи́йский стиль — стиль, для которого характерны многозначность слов, иносказательный смысл, ритмическая речь с повторами, антитезами и другими средствами художественной изобразительности.

Библи́йские жанры (от *греч. biblion* — книга) — эпические: повесть, притча, послание, проповедь, пророчество, житие, родословие, афоризм; лирические: плач, обличение, гимн, молитва, псалом.

Би́блия (от *греч. biblia* — книги) — памятник словесности, в котором запечатлено Откровение Бога людям и показывается история духовного восхождения человечества.

Бродя́чие сюжеты — перемещение поэтических сюжетов из одной культурно-исторической области в другие.

Буримé (*фр. bouts rimes* — рифмованные концы) — стихи на заранее заданные рифмующиеся слова, обычно «трудные» (тематически несхожие).

Бурлэ́ск (*фр. burlesque* — шутливый) — 1) жанр пародийной поэзии; 2) маленькая шуточно-пародийная опера, родственная водевилю.

Велу́бр (от лат. свободный стих) — вид стихосложения, стоящий на грани между стихом и прозой и представляющий собой прозу в столбик.

Ве́чные о́бразы — литературные и мифологические персонажи, имеющие всечеловеческое значение и нашедшие многочисленные воплощения в литературе разных стран и эпох: Прометей, Каин и Авель, Гамлет, Дон Жуан, Дон Кихот, Меджнун и др.

Вид (от лат. *vileo* — вижу) — совокупность произведений одного из родов словесности, отличающаяся от других предметов изображения, способом изображения и выражения авторской оценки, а также размерами.

Виртуальность (от *лат. virtualis* – возможный) – отсутствие деления реальностей произведения на истинные и иллюзорные.

Внесюжетные элементы – части эпического или драматического произведения, не входящие в цепь событий, составляющих сюжет, но важные для понимания смысла произведения.

Внутренняя речь – тип речи персонажа, который используется для психологического анализа внутреннего мира персонажа, описания его интеллектуального и эмоционального мира, мира ума, души и сердца. Основные текстовые разновидности внутренней речи: поток сознания, внутренний монолог, малые вкрапления внутренней речи.

Герой произведения – образ человека или того, о ком рассказывается в произведении словесности.

Герменевтика (*греч. hermēntutike*, от *hermeneuo* – истолковываю, комментирую, разъясняю) – «искусство понимания», толкования текстов, учение о принципах их интерпретаций.

Ги́атус (от *лат. hiatus* – отверстие, дыра) – зияние, неблагозвучное скопление гласных на стыке двух или трех слов.

Гидро́нимы – названия морей, озер, рек, ручьев, прудов, водохранилищ.

Гипе́рбола (от *греч. hyperbole* – преувеличение) – средство художественного изображения, основанное на преувеличении.

Горизо́нт ожида́ний (*греч. horizontos* – разграничивающий) – кругозор, вкусы и ожидания читающей публики, который обязан учитывать писатель, усиливая тем самым глубину восприятия произведения и приобщения читателя к своему духовному миру.

Града́ция или **клу́макс** (от *лат. gradation* – постепенное повышение) – одна из поэтических фигур: расположение слов в порядке нарастания или ослабления действия или качества.

Графомáния (от гр. *grapō* – пишу и *mania* – безумие) – болезненная страсть к сочинительству, не подкрепленная природным дарованием.

Гротеск (*ит. grottesco* – причудливый) – тип художественной образности, основанный на фантастике, смехе, гиперболе, причудливом сочетании и контрасте реального и фантастического, прекрасного и безобразного, правдоподобия и карикатуры.

Да́ктиль (от *греч. dactylos* - палец) – трехсложный размер стиха, в стопе которого первый слог ударный, два последующих – безударные.

Дейкту́ческий повто́р – повтор в тексте слов дейктических (бедных содержанием), к которым относятся местоименные слова: местоименные существительные (он, кто, что...), прилагательные (такой), глаголы (делать), наречия (так, это), числительные.

Декоди́рование (от *фр. code*) – расшифровка значения текста, способствующая лучшему его пониманию.

Денота́т - типизированное представление о серийном или уникальном предмете. Денотат характеризует класс однородных предметов, процессов и охватывает объем понятия, называемого словом.

Денотати́вное (ситуативное) пространство текста – воплощенное в тексте индивидуально-авторское знание о мире, представленное в интерпретированном отображении глобальной ситуации (денотата), состоящей из макроситуаций и микроситуаций.

Дерива́т (лат. *derivatus* – отведенный) – производное слово.

Диале́кт (от *греч. dialektos*) – разновидность разговорного языка, которая употребляется, на котором говорят в определенной местности, социальной или профессиональной группе людей.

Диалекти́змы – слова, принадлежащие к территориальному, социальному или профессиональному диалекту.

Диало́г (от *греч. dialogos* – разговор, беседа) – форма словесного выражения, основная для разговорного языка: разговор между двумя лицами.

Дилóгия (от *гр. di* – дважды и *logos* – речь) – соединение двух композиционно самостоятельных произведений, связанных между собой лючностью замыслов, сюжета и лиц.

Диску́рс (от *лат. discourse*)– 1) эквивалент понятия «речь»; 2) единица, по размеру превосходящая фразу, высказывание в глобальном смысле; 3) воздействие высказывания на его получателя и его внесение в «высказываемую» ситуацию; 4) беседа, рассматриваемая как основной тип высказывания.

Дихотоми́я (*греч. dichotomia* < *dicha* на две части и *tome* – сечение) – последовательное деление целого на две части, затем каждой части снова на две части и т.д.

Доминáнта те́кстовая – доминирующий момент, который определяет построение произведения, смысл и названия каждой части.

Дра́ма (от *греч. drama* – действие) – вид драматических произведений, в котором изображается обыкновенная жизнь обыкновенных людей.

Дри́мбнымы – название леса (или его части), бора, рощи.

Дро́мбнымы – названия дорог, путей сообщения.

Едини́цы компози́ции – слова, строки и строфы.

Жа́нр (от *фр. genre* – род, вид) – разновидность вида произведений, в которых есть общие свойства: тема, особенности идейно-эмоциональной оценки, художественной формы.

Жа́ргон, или **а́ргó** (от *фр. jargon*) – разновидность разговорного языка, понятная группе людей, связанных общей целью.

Зву́копись – подбор звуков в стихотворной речи, имеющий художественно-выразительное значение в соответствии с содержанием текста.

Зо́бнымы – собственные имена животных.

Идиолект (от *греч. idios* – свой, своеобразный) – специфика речи автора, его индивидуальный язык и языковые навыки.

Идео́нымы – названия произведений литературы и искусства, научных сочинений, документов.

Идиосто́ль (от *idios* – свой, своеобразный и стиль) – индивидуальный стиль писателя или поэта.

Иде́я (от *греч. idea*) – основная мысль художественного произведения. В словесности идея выражается средствами языка.

Иммане́нтный – внутренне присущий какому-либо явлению.

Имярек – слово, заменяющее чье-нибудь имя, означает: такой-то, некто. Оно составлено из существительного *имя* и глагола *рек* – т.е. *имя назвал*. Употребляется, например, в молитвенниках, где означает, что в этом месте надо произнести имя того, о ком молятся. В художественной литературе употребляется вместо слова *имя*.

Инвекти́ва (от лат. *invehor* – нападаю) – резкое обличение реального лица или группы лиц. Литературные формы: эпиграмма, полемические статьи и речи, стихи. Пример инвективы – стихотворение «Смерть поэта» М.Лермонтова.

Инве́рсия (от лат. *inversion* – перестановка) – расположение слов в предложении в ином порядке, чем это установлено правилами грамматики.

Инкорпорирование (от *лат. incorporatio* — включение в состав) — универсальный закон глубинного уровня текста, согласно которому каждая последующая семантическая конструкция строится на основе предыдущей по принципу инкорпорирования, т.е. включения, в общий смысловой комплекс.

Интенциональность — устремление личности вовне, являющееся исходной формой человеческой личности. Поэтому *интенции* автора относятся к смысловой стороне формирования текста и рассматриваются в качестве его определяющих свойств.

Интерпретация (от *лат. interpretation* — истолкование, объяснение) — истолкование литературного произведения, постижение его смысла, идеи, композиции.

Интертэкст (от *лат. inter* — между и *textum* — связь, соединение) — это совокупность всех возможных подтекстов и данного текста, или, в более широком аспекте, совокупность всех возможных интерпретаций аллюзий и параллелей, имплицитно содержащихся в данном тексте. Теория интертекста рассматривается в трех основных аспектах: 1) прямое заимствование, цитирование, включение в поэтический текст высказывания, принадлежащего другому автору; 2) заимствование образа, некий намек на образный строй другого произведения; 3) заимствование идеи мирозерцания, способа и принципа отражения мира.

Интертекстуальность (от *лат. inter* — между и *textum* — связь, соединение) — «мозаика цитации», присутствие в тексте произведений других текстов, отсылок к другим текстам (через реминисценции, аллюзии, смысловые намеки, заимствования).

Ирония (от *греч. eironeia* — притворство, насмешка) — один из видов эмоциональной окраски высказывания: насмешка в скрытой форме. Ирония может быть и тропом: слово надо понимать в противоположном значении.

Историзмы — устаревшие слова, обозначающие ушедшие из жизни явления.

Каколógия (от *гр. kakos* — плохой и *logos* — слово) — 1) выражение, построенное грамматически правильно, но нарушающее нормы сочетаемости слов в *устойчивых оборотах*. В языке художественной литературы может быть средством речевой характеристики персо-

нажа или использоваться автором для обновления фразеологизма. 2) Неожданное сочетание звуков при произношении к.-л. высказывания, ведущее в отличие от каламбура к ненужному двойному смыслу. В словесности может использоваться для создания комического эффекта (повесть Ю.Н.Тынянова «Подпоручик Киже» - из *подпоручики же*).

Каламбур (от *фр. calembour* – игра слов) – использование омонимии, многозначности или звукового сходства слов для игры слов, для создания комического.

Карнавал, карнавальное мироощущение (от *ит. carnevale* – праздник) - атмосфера всеобщего сближения «высокого» и «низкого», снижения всего официального, своеобразное бесстрашие раскованности, источник смеховой культуры как неотъемлемого звена любой повседневности.

Карнавальный смех - грань культуры, освобождающий, раскованный смех, часть всеобщего праздника.

Картуна мира – сумма мировоззренческих знаний о мире.

Катахрэза – метафора, не ощущаемая как стилистический прием, т.е. или слишком привычная (*ножка стола, носик чайника*).

Катрэн (от *фр. quatre* – четыре) – четверостишие, самая частая строфа в русской лирике XIX - XX веков.

Клаузула (лат. *clausula* – заключение) – окончание стиха; обычно отличается повышенной ритмической урегулированностью. По числу безударных слогов после последнего ударения различаются клаузулы мужские (молодой), женские (молодая), дактилические (молодеющий), гипердактилические (молодеющие) и др.

Когезия (от *анг. cohesion* – сведение) – особые виды связи, обеспечивающие континуум, т.е. логическую последовательность (темпоральную и/или пространственную), взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий.

Когнитивистика – наука о знании и познании, о результатах восприятия мира и предметно-познавательной деятельности, накопленных людьми в виде осмысленных и приведенных в систему данных, которые каким-то образом репрезентированы сознанию и составляют основу ментальных или когнитивных процессов.

Комедия (от *лат. komos* – веселая толпа и *oide* – песня) – вид драматического рода словесности, произведение, в котором герои представлены в смешном виде.

Компиля'ция (от *лат. compilation* – ограбление) – несамостоятельная работа, составление произведения на основе чужих исследований или литературных произведений. А также заимствование всех данных из чужих исследований (без самостоятельной обработки источников и без ссылок на авторов).

Компóзита (от *лат. compositum* – составленное) – то же, что и сложное слово.

Композити́в – фрагмент любого текста, представляющий разные позиции говорящего по отношению к сообщаемому и выступающий в качестве композиционно-речевой, конститутивной текстовой единицы.

Компози́ция (от *лат. composition* – сложение, состав) – построение художественного произведения.

Коммуникати́вный регі́стр – понятие, абстрагированное от множества предикативных единиц или их объединений, употребленных в разнородных по общественно-коммуникативному назначению контекстах. Основные виды коммуникативных регистров: репродуктивный, информативный, генеритивный, волюнтивный, реактивный.

Коннотáция (от *лат. con* – вместе и *noto* – обозначаю) – дополнительное содержание слова, его сопутствующие оттенки, которые накладываются на семантику слова и выражают различного рода эмоционально-экспрессивные характеристики.

Конті́нуум – особая категория художественного текста, проявляющаяся в неразрывной связи времени и пространства, воплощенной в художественном тексте (термин используется в лингвистике).

Концéпт (от *лат. conceptus* – мысль, понятие) – 1) содержательная оперативная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка. 2) культурно-ментально-языковое явление, представляющее собой сгусток культуры в сознании человека. То, в виде чего культура входит в ментальный мир человека, тот пучок представлений, понятий, знаний, ассоциаций, который сопровождает слово. 3) основная единица коллективного сознания, системы наци-

ональной ментальности, которая имеет языковое выражение и этнокультурную специфику. Языковое выражение представлено в слове, словосочетании, фразеологизме посредством содержательных форм (образ, понятие, символ). Выделяются 2 типа концептов: концепты с универсальным значением (спать, есть, начинать) и концепты, служащие ключевыми элементами для постижения национального менталитета. Основные виды концептов (сверхконцепт, макроконцепт, микроконцепт).

Концептосféра языка́ - совокупность концептов или лексем, в которой фокусируется культура нации.

Концептуальный а́нализ те́кста – выявление набора ключевых слов текста, определение базового концепта этого пространства и описание обозначаемого ими концептуального пространства.

Кинóнимы (греч. *kinos* - собака) – клички животных.

Космóнимы – названия галактик, звездных скоплений, туманностей, планет, комет, астероидов.

Криптогра́мма (от греч. *kryptos* – тайный) – надпись, документ, сделанные одним из видов криптографии: способа тайного письма, понятного лишь посвященным.

Кульмина́ция (от лат. *culmen* – вершина) – самый напряженный момент в развитии сюжета эпического или драматического произведения.

Кумуля́тивная (от лат. *cumulatio* – скопление) **функция языка** – отражение, фиксация и сохранение в языковых единицах информации о постигнутой действительности.

Лейтмоти́в (от нем. *leitmotiv* – ведущий мотив) – господствующее настроение, образ, иногда художественно-выразительная деталь, повторяющаяся в произведении.

Лексе́ма (от греч. *lexis* – слово) – знак, звуковая или графическая оболочка языковой единицы, ее форма.

Лекси́ческое значе́ние сло́ва (от греч. *lexis* – слово) – значение слово, закрепленное в толковом словаре.

Лига́тура (от лат. *ligare* – связывать) – буква, образованная из соединения элементов двух букв.

Лингвоцентри́ческий подход (от лат. *lingua* – язык и *centrum* – средоточие) – изучение функционирования языковых единиц и категорий в условиях художественного текста.

Липогра́мма (от *греч. leipo* – пренебрегаю и *gramma* – буква) – текст, написанный без употребления одного или несколько звуков. Например, стихотворение Г.Державина «Соловей», в котором поэт намеренно не употребляет «р».

Ли́рика (от *греч. lyrikos* – поющий под звуки лиры) – произведения одного из трех родов словесности, наряду с драмой и эпосом. Главное в лирике – выражение мыслей и чувств поэта, вызванных различными явлениями жизни.

Лири́ческий герой – в лирическом стихотворении герой, от лица которого дается высказывание.

Литературоце́нтризм (от *лат. litteratura* и *centrum* – средоточие) – лидерство литературы в семье искусств, выражающееся в роли слова как всеобщей и универсальной формы человеческого сознания и общения.

Лито́та (от *греч. litotes* – простота) – троп, образное выражение, содержащее непомерное преуменьшение размера, силы, значения и т.д. какого-либо предмета, явления.

Макаро́нская поэзия (ит. *poesia maccheronica*) – сатирическая или шутильная поэзия, в которой комизм достигается смешением слов и форм из разных языков.

Ма́кроконте́кст – контекст всего произведения.

Мента́льность (от лат. *Mentalis* – умственный) – интеллектуальный мир человека

Метагра́ммы (от *греч. meta* – после, за, через и *gramma* – буква) – слова, отличающиеся друг от друга одной или несколькими буквами.

Металоги́ческая речь (от *греч. meta* – через, после и *logos* – слово) – речь, оснащенная тропами.

Мета́фора (*греч. metaphora* – перенос) – употребление слова или выражения в переносном значении на основе сходства между явлениями.

Мето́д (от *греч. methodos* – путь исследования) – общий принцип творческого отношения художника к познаваемой действительности, т.е. ее пересоздания.

Метони́мия (*греч. metonymia* – переименование) – употребление слова или выражения в переносном значении на основе связи между явлениями.

Микроконтéкс – непосредственное словесное, фразовое окружение (в рамках одного-двух абзацев).

Мимéсис (от *греч. mimos* – подражатель) – 1) творческое подражание искусства по отношению к внехудожественной действительности; 2) творческое подражание автора индивидуальному стилю другого художника.

Миметический сýнтез – принцип реализации феномена парафразирования.

Моногáмма (от *греч. mono* – один и *gramma* – буква) – сплетение начальных букв имени и фамилии в виде вензеля.

Монолóg (от *греч. mono* – один и *logos* – слово, речь) – форма словесного выражения: развернутое высказывание одного человека.

Монологíзм (от *греч. monos* – один и *logos* – речь) – доминирование авторского «голоса», воли над голосами героев.

Монорúm (от *фр. monorime* – одна рифма) – стихотворение, строки которого связаны одной повторяющейся рифмой.

Моностíх (*греч. monostichos* – одностиишие) – стихотворение, состоящее из одной строки (обычно распространенного, легко узнаваемого стихотворного размера).

Монтáж, монтáжное начáло (*фр. montage* – сборка) – прямое выражение авторского хода мысли, опора не на логику изображаемого, а на ассоциативные, эмоционально-смысловые связи между персонажами, событиями, эпизодами.

Неологíзмы (от *греч. neo* – новый и *logos* – слово) – новые слова, появившиеся в языке.

Новéлла (от *итал. novella* – новость) – вид эпической словесности, небольшое произведение с острым сюжетом и неожиданной концовкой.

Нóрмы литератýрного языка (*лат. norma*) – правила употребления языка, закрепленные в словарях и книгах: орфоэпические, лексические, грамматические, орфографические и пунктуационные.

Облигáторное произведение (лат. *obligatus* – непременный) – книга, которую любой человек обязательно должен прочитать.

Образ-переживáние – особый вид художественного образа. Литерический герой раскрывается через переживание, нередко очень сложное, многогранное.

Образ художественный – форма, в которой писатель воплощает свои мысли и чувства в художественном произведении.

Общелитературная лексика – слова, общие для разговорного и книжного языка.

Ода (греч. *oide* – песня) – вид лирической поэзии, произведения, в которых выражается радость, восторг поэта, вызванный какими-то значительными явлениями.

Ойконимы – названия населенных пунктов, городов, поселков, деревень, станиц, аулов.

Окказионализмы (от лат. *occasionalis* – случайный) – новые слова, созданные писателями специально для данного случая. Такие слова не входят в общенародный язык.

Оксиденталь (в знач. *западный язык*) – искусственный международный язык, созданный в 1922 г. Эдгаром де Ваалем и основанный на интернациональной лексике, общей главным западноевропейским языкам.

Оксю'морон (от греч. *oxymoron* – остроумно-глупое) – стилистическая фигура, в которой наблюдается необычное соединение слов, противоречащих друг другу, логически исключаящих друг друга, а значит, часто находящихся в антонимических отношениях.

Окта́ва (от лат. *octo* – восемь) – строфа из восьми строк с твердой схемой рифм *абабабвв* (обязательно чередование мужских и женских окончаний).

Олицетворение (персонификация) – изображение неодушевленного предмета как одушевленного.

Омóнимы (от греч. *homos* – одинаковы и *онота* – имя) – слова, одинаковые по написанию или звучанию, но разные по значению.

Оне́гинская строфа – строфа из 14 стихов 4 стопного ямба с рифмовкой *AbAb CCdd EffE gg* (прописные буквы – женские рифмы, строчные – мужские), созданная А.С.Пушкиным для романа в стихах «Евгений Онегин».

Онома́стика – раздел лингвистики, изучающий собственные имена.

Ономатопе́я (гр. *onomatopoeia* – словотворчество) – слово, возникшее на основе звукоподражания (*ахать, шуршать, чирикать, топот*).

Орónimo — названия гор, хребтов, пиков, долин, ущелий.

Пайзб́ним (гр. *paizein* — шутить и *опута* — имя) — псевдоним с комическим эффектом.

Палиндрóм (от греч. *palid- romeo* —двигающийся назад, возвращающийся) — перевертень, слово, фраза или целое стихотворение, одинаково читаемые по буквам слева направо и справа налево.

Парадигма́тика — связи одинаковых или родственных значений единиц.

Парадо́кс (греч. *paradoxos* — неожиданный) — суждение, резко противоречащее здравому смыслу.

Паро́дия (от греч. *parodia* — перепев, протипеснь) — произведение, подражающее другому произведению, автору или течению с целью их осмеяния.

Паро́нимы (от греч. *para* — возле и *онома* — имя) — однокоренные слова, близкие по звучанию, но различные по значению или частично совпадающие в своем значении.

Парономазы (от греч. *para* — возле и *ономазо* — называю) — близкие по звучанию, но далекие по значению неродственные слова.

Парафра́з — стилиевой мимесис. Творческая переработка заимствованных элементов чужого стиля.

Перенóс или **анжанбема́н** (фр. *enjambement* — перескок) — несовпадение синтаксической и ритмической паузы в стихе

Пери́од (от греч. *periodos* — круг, кольцо) — развернутое сложное предложение, которое имеет особое интонационное оформление: спокойно произносятся начало и конец этой синтаксической единицы, на стыке двух частей — кульминационное повышение голоса с последующей паузой.

Перифра́за (от греч. *periphrasis*, от *peri* - вокруг, около, *phazo* — говорю) — троп, состоящий в замене названия лица, предмета или явления описанием их существенных признаков.

Пирр́ихий (от греч. *pyrriche* — военная пляска) — сочетание двух подряд безударных слогов среди стоп ямба или хорей.

Плеона́зм (греч. *ponastos* — избыток) — речевое излишество, вкрапление в речь слов, ненужных с чисто смысловой точки зрения. Часто используется как стилистический прием: «За льдиной льдина вслед плывет» (Тютчев).

Подтэкстовый психологизм – противоположность открытому, «демонстративному» психологизму, косвенные обозначения того, что творится в бессознательной глубине и «темноте» человеческой души, выявление «душевных излучений», движений души через разнонаправленные действия героев.

Поли́птотон (греч. *polyptoton* – многопадежие) – разновидность стилистических фигур прибавления – повтор одного и того же слова в разных падежах: «Душа душу знает, а сердце сердцу весть подает».

Полифонизм (от греч. *polyphonia* – многоголосие) – множественность голосов в произведении, их скрытый или явный диалог, ощущение несовместимости истины в пределах одного сознания.

Портретирование – разновидность стилевого мимесиса, выражающийся в изображении чужих интонаций.

Постоянный эпитет – устойчивое в фольклоре образно-поэтическое определение предмета или явления, выраженное преимущественно прилагательными.

Поэзия (от греч. *poiesis*, *poieo* – делаю, творю) – 1) стихотворные произведения, эпические, лирические или драматические; 2) поэтичность: прекрасное, глубоко действующее на чувство.

Поэма (от греч. *poiēma* – творение) – вид лиро-эпических произведений: в поэме есть сюжет, как в эпосе, и открыто выражается авторское отношение к изображаемому, как в лирике.

Поэтика (греч. *poietike technē* – творческое искусство) – наука о художественном использовании средств языка.

Пресуппозиция – условия, при которых достигается адекватное понимание смысла предложения

Прецедентные тексты – всякие явления культуры, хрестоматийно известные всем.

Притча – вид эпической устной народной словесности: небольшое иносказательное произведение, содержащее религиозно-моральное поучение.

Проба (от лат. *prosa* – прямая) – форма словесного выражения: в отличие от стихов, текст, не разделенный на соизмеримые отрезки.

Просаподосис или **кольцо** (гр. *prosapodosis* – сверхприбавка) – повтор слова или группы слов в начале и конце стиха.

Проте́йзм — разновидность мимемиса, заключающаяся в творческом «переплавлении» множества различных стилей других авторов, в умении менять стиль изложения, подделываясь под избранный жанр произведения. Ярким примером протеистического стиля служит стиль Пушкина, который творчески использовал стиль летописей, стиль Библии и Корана, стиль Ломоносова, Державина, Байрона, Данте, Хафиза и других писателей мировой литературы.

Прото́граф (от *гр. protos* — первый и *grapho* — пишу) — текст, к которому восходит один или несколько текстов.

Психологический параллели́зм — соотнесенность человеческой жизни с жизнью природы.

Раёк — вид драматической устной народной словесности. Сцены религиозного содержания, которые показывались в специальном ящике с увеличительными стеклами.

Раёшник, раёшный стих — фольклорный стих, основанный на рифмовке смежных строк при произвольном количестве и расположении ударных и безударных слогов.

Расска́з — вид эпической словесности: небольшое произведение, в котором повествуется об одном или нескольких событиях, происходящих с героями.

Рема́рка (от *фр. remarque*) — пояснения, которыми автор предвещает или сопровождает действие в пьесе.

Реминисце́ния (от *лат. reminiscentia* — смутное воспоминание, отзвук) — в художественном произведении слова, интонация, эпизод, напоминающие о каком-либо ином произведении.

Рэ́плика (от *лат. replicare* — возрождение) — высказывание участника диалога.

Репрезента́ция (фр. *representation*) — представление, выражение.

Рефре́н (от *фр. refrain* — повтор) — повторение слова, группы слов, строки или нескольких строк в конце каждой строфы стихотворения.

Ритм (от *греч. rhythmos* — такт, соразмерность) — повторяемость в стихотворной речи однородных звуковых особенностей через равные промежутки.

Риторический вопро́с (от *греч. rhetorikos* — ораторский) — одна из поэтических фигур: утверждение в форме вопроса.

Риторическое восклицание (от *греч. rhetorikos* – ораторский) – одна из поэтических фигур: восклицание, которое служит усилению эмоциональности высказывания.

Риторическое обращение (от *греч. rhetorikos* – ораторский) – одна из поэтических фигур: обращение к предмету художественного изображения.

Рифма (от *греч. rhythmos* – такт, соразмерность) – повторение звуков, связывающее концы стихотворных строк.

Роды литературы – разделение словесности на три рода: эпос, лирику и драму.

«Ролéвáя лúрика» (от *фр. role*) – стихотворение, лирический герой которого не похож на автора.

Ромáн (от *фр. roman*) – жанр повествовательной литературы, раскрывающий историю нескольких, а иногда и многих человеческих судеб на протяжении длительного времени.

Свободный стих или верлúбр (от *фр. vers libre* – свободный стих) – стихи, строки которых связаны интонационными, графическими и синтаксическими средствами, но в них нет ни равного количества слогов и постоянного места ударений, как в силлабо-тонических стихах, ни равного количества ударений, как в тонических стихах.

Сéма – минимальный компонент лексического значения слова.

Семантизáция (от *греч. semantikos* – обозначающий) – выявление смысла, значения языковой единицы.

Семантическое пространство тéкста – ментальное образование, в формировании которого участвует, во-первых, само словесное литературное произведение, содержащее обусловленный интенцией автора набор языковых знаков – слов, предложений, сложных синтаксических целых (виртуальное пространство); во-вторых, интерпретация текста читателем в процессе его восприятия (актуальное семантическое пространство). Содержание текста напрямую соотносится с его денотативной основой, а смысл – с интерпретационным компонентом семантического пространства (с двойной интерпретацией – автора и читателя), с его концептуальной направленностью. Универсальные смыслы «человек», «пространство», «время» являются доминантами семантического пространства.

Семёма — лексическое значение слова, которое реализуется в речи.

Сентенции (от лат. *sentential* — мнение) — вид афоризма, краткое общезначимое изречение морального содержания в изъявительной или повелительной форме: *мера важнее всего, познай самого себя*.

Сигнификативное значение (от лат. *signification* — значение, смысл) — основное языковое содержание слова.

Силла́бо-тони́ческое стихосло́жение (от греч. *syllable* — слог и *tonos* — ударение) — стихи, в строках которых равное количество слогов и постоянные места ударных слогов. В силлабо-тоническом стихосложении пять размеров стиха: ямб, хорей, дактиль, амфибрахий и анапест.

Силлепс (греч. *syllipsis* — захват) — стилистическая фигура, представляющая собой объединение неоднородных членов в общем синтаксическом или семантическом подчинении. Пример синтаксической неоднородности: «Мы любим славу, да в бокале топить разгульные умы (А.С.Пушкин) — объединены дополнения, выраженные существительным и инфинитивом; фразеологической: «У кумушки глаза и зубы разгорелись (И.А.Крылов) — фразеологизм «глаза разгорелись» и внефразеологическое слово «зубы»; семантической: «И звуков и смятенья полн» (Пушкин) — душевное состояние и его причина. В возвышенном стиле силлепс создает впечатление взволнованной небрежности, в «низком» — комизма («шли дождь и два студента»).

Символ (от греч. *symbolon* — знак) — многозначный предметный образ, объединяющий собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе их существенной, не случайной общности, родственности. Он строится на параллелизме явлений, на системе соответствий, ему присуще метафорическое начало, но оно в символе обогащено глубоким смыслом.

Симплока (от греч. *symplore* — сплетение) — повтор начальных и конечных слов в смежных стихах (сочетание анафоры и эпифоры).

Симфора (от греч. *simphora* — совмещение) — троп, в котором опускается посредствующее звено и дается общий характерный для предмета, явления или действия признак: *Этот дождь зарядил надолго; Вся в булавках сизая Волга*. Симфора широко используется в народных загадках: *сорок одежек и все без застежек*.

Синéкдоха (от *греч. synecdoche*) – один из тропов, разновидность метонимии, перенесение значения одного слова на другое на основе замены количественных отношений: часть вместо целого; единственное число вместо множественного, целое вместо части.

Синóнимы (от *греч. synonimos* – одноименный) – слова, отличающиеся друг от друга по звучанию, но близкие или тождественные по значению.

Синтагмáтика – линейная сочетаемость единиц в словосочетании либо в предложении.

Словéсность – 1) словесное творчество, способность изображать словами картину, выражать чувства и мысли; 2) искусство слова: устная народная словесность и художественная литература; 3) науки о слове: языкознание и литературоведение.

Слóво – основная единица языка. В художественной словесности слова, соединенные в предложения, – средство изображения жизни и выражения чувств и мыслей автора.

Спелебóнимы – названия пещер, гротов, пропастей, колодцев.

Спондей (от *греч. spondeios* – жертвенное возлияние) – утяжеленная стопа в ямбе и хорее, состоящая из двух ударных слогов.

Сравнéние – изображение предмета путем сопоставления его с другим.

Стилиза́ция – воспроизведение черт чужого стиля с художественной целью, образ чужого стиля.

Стиль в языкознáнии – 1) исторически сложившаяся разновидность употребления языка; 2) разновидность литературного языка (функциональные стили: официально-деловой, научный, публицистический); 3) качество текста.

Стиль в литерату́ре – единство всех элементов художественной формы произведения, выраженной средствами языка.

Стилисту́ческая окрáска слóва – свойство слов, которое говорит о том, в каких условиях они употребляются.

Стилисту́ческая симмéтрия – художественное средство, характерное для библейского стиля и древнерусской литературы: о предмете говорится сначала одними словами, а потом о нем же – другими словами.

Стилистическая фигура – оборот речи, синтаксическое построение, используемое для усиления выразительности высказывания. Основные фигуры речи: анафора, антитеза, бессоюзие, градация, инверсия, многосоюзие, параллелизм, риторический вопрос, риторическое восклицание, риторическое обращение, умолчание, эллипс, эпифора.

Стихú (греч. *stihos* – ряд, порядок) – форма словесного выражения содержания: текст, расчлененный на соизмеримые отрезки.

Стихотворение – небольшое произведение в стихах.

Стопа́ – группа слогов, состоящая из одного ударного и одного или нескольких безударных.

Строфа́ (греч. *strophe* – кружение, оборот) – группа стихотворных строк с повторяющимся расположением рифм, составляющая единство.

Стро́фика – 1) раздел стихосложения, изучающий формы объединения стихов в строфы; 2) членение стихотворного произведения на строфы.

Сюжéт (фр. *sujet*) – цепь событий, изображенных средствами языка в эпическом или драматическом произведении.

Тавтогра́мма (от греч. *tautos* – тот же самый и *gramma* – письмо, запись) – игровые стихи, в которых все слова начинаются с одной и той же буквы.

Тавтоло́гия (от греч. *tauto* – то же самое и *logos* – слово) – разновидность плеоназма. Повторное обозначение другими словами уже названного понятия.

Теза́урус (греч. *thesaurus* – запас) – словарь языка с полной смысловой информацией, представляющий собой систему лексико-грамматических групп, имеющих свои центры – идеологемы (семантико-тематическое обозначение духовных ценностей).

Текст (от лат. *textum* – связь, соединение) – результат употребления языка, связное законченное высказывание, письменное или устное. Текст представляет собой некое завершенное сообщение, обладающее своим содержанием, организованное по абстрактной модели одной из существующих в литературном языке форм сообщения (функционального стиля, его разновидности и жанров) и характеризующееся своими признаками.

Текстéма – инвариантная структура текста, характеризующаяся набором существенных категорий, которая реализуется в речи.

Тéкстовое время – созданная фантазией автора и обусловленная его мировоззрением и творческим замыслом модель воображаемого мира, в разной степени приближенная к реальному миру, которая отличается многомерностью, объемностью и иерархичностью частных темпоральных значений.

Текстофонéма – фонетическая единица художественного текста, выполняющая функции (помимо номинативной, слоگو- и морфообразующей) выражения текстовых смыслов.

Текстоцентрический подход (от *лат. textum* – связь и *centrum* – средоточие) – понимание текста как уникального речевого произведения, отмеченного набором собственных текстовых категорий и свойств.

Тéма (*греч. thema*) – то, о чем говорится в произведении.

Тéо́нимы – имена богов, богинь, мифических лиц.

Терци́на (от *лат. tres* – три) – стихотворное произведение, состоящее из трехстиший с обязательной схемой рифм – *аба вав сdc...*

То́пика или темáтика (от *греч. koinoi topoí* и *лат. loci communes* – общие места) – раздел поэтики. В образном строе произведения изучаются образы (персонажи и предметы), мотивы (действия и поступки), сюжеты (связные совокупности действий).

Топóнимы – наименование географических объектов.

Тóчка зрénия (фокус, фокализация, перспектива, ориентация) – центральная проблема построения произведения, ракурс восприятия и оценки мира, способ наблюдения героев изнутри или через «подставных» повествователей.

Тро́пы (*греч. tropos*) – слова, употребленные в переносном значении. Виды тропов: метафора, метонимия, ирония, аллегория, олицетворение, перифраза, литота, синекдоха, сравнение, эпитет.

Узуáльный (от *лат. usus* – правило) – лингвистическое значение слова, соответствующее общепринятому употреблению.

Умолчáние – поэтическая фигура: внезапное прерывание высказывания, которое предоставляет читателю догадаться, о чем шла речь.

Урбанóнимы — названия улиц, площадей, переулков, набережных проспектов, памятников, театров, музеев, гостиниц.

Фалерóнимы - имена орденов, медалей, знаков отличия.

Фигу́рные стих́и (от *лат. figura* - образ, вид) — стихотворения, графически оформленные так, что из расположения строк образуется какая-либо фигура (треугольник, топор, алтарь, фонтан и т.п.).

Фо́ника (от *греч. phonikos* — звучащий) — звуковая организация речи (звукопись, звуковая инструментовка).

Фо́рмы словéсного выра́жения (*лат. forma*) — наружный вид) — организация слов и предложений в формах устной и письменной речи, диалога и монолога, прозы и стихов, повествования, описания и рассуждения.

Фре́ймы — основной тип репрезентации структур знаний в когнитивной семантике, представляющие собой пакеты информации (хранимые в памяти или создаваемые в ней по мере надобности), которые обеспечивают адекватную когнитивную обработку стандартных ситуаций.

Холостóй стих — нерифмованный стих среди рифмованных.

Хорéй или **трохéй** (от *греч. choreios*, от *choros* — хор) — двусложный размер стиха: в строке хорей ударные — нечетные слоги.

Хорóнимы — имена объектов ландшафта, гор, холмов, оврагов.

Хронóнимы — собственные имена отрезков времени (Новый год, 8 марта).

Хронотóп (от *греч. chronos* — время и *topos* — место) — особое художественное осмысление времени и пространства объективной действительности.

Худóжественная детáль (от *фр. detaile* — подробность) — частица картины жизни, нарисованная средствами языка в художественном произведении, имеющая значение для понимания целого.

Худóжественное произвeдeние — литературное произведение, включающее в себя предметно-образный аспект (мир произведения, его хронотоп), и идейно-смысловую сферу (художественное содержание).

Худóжественное прострáнство — индивидуальная модель мира определенного автора, выражение его пространственных представлений. Основные типы художественного пространства: психоло-

гическое, географическое, точечное, фантастическое, космическое пространство, социальное пространство.

Шара́да (фр. *charade*) – разновидность усложненной загадки: загадываемое слово разделяется (по слогам) на части, имеющие вид отдельных слов, и каждое из них, а затем и загадываемое слово в целом описываются через перифразы.

Эпиго́нство (от гр. *epigonoí* – родившиеся после) – нетворческое следование традиционным образцам: литературному направлению, жанру, стилю, индивидуальной манере. Обычно противопоставляется новаторству в качестве подражательности.

Эвфеми́зм (гр. *eu* – хорошо и *phemi* – говорю) – слово или выражение, употребляемое вместо непристойных или интимных.

Эвфо́ния (от греч. *eu* – хорошо и *phone* – звук) – благозвучие речи, достигаемое применением разнообразных фонетических приемов (звуковые повторы, анафора, эпифора, ритмичность речи и т.д.).

Экклеозионимы – имена храмов

Эле́гия (от греч. *elegeia* – произведение, написанное двестишиями) – вид лирического произведения, в котором выражаются грустные раздумья поэта.

Эллипс (от греч. *elleipsis* – выпадение) – пропуск во фразе какого-либо слова, легко подразумевающегося.

Эмоциональная окраска слова (от фр. *emotion* – возбуждать, волновать) – выражение в слове эмоционального отношения субъекта речи к явлению: торжественного, пренебрежительного, иронического, шутливового и др.

Эмфа́за (от греч. *emphasis* – разъяснение, указание, выразительность) – 1) один из тропов – употребление слова в суженном значении (по сравнению с обычным); 2) в широком смысле – всякое интонационное выделение слова и словосочетания в речи с помощью ритма, синтаксиса, стилистических фигур, повторов и т.д.

Эпигра́мма (от греч. *epigramma* – надпись) – вид лирических произведений, краткое сатирическое стихотворение, высмеивающее какое-либо общественное явление.

Эпи́граф (от греч. *epigraphe* – надпись) – краткое изречение, помещенное перед произведением или его частью, помогающее понять главную мысль.

Эпѳтет (от *греч. epitheton* – приложение) – художественное определение предмета или явления, помогающее нарисовать это явление и передать отношение автора к нему.

Эпѳфора или катѳфора (от *греч. epiphora* – повторение) – одна из поэтических фигур: повторение слов или словосочетаний в конце стихотворных строк или прозаических фрагментов.

Эпос, эпѳческое произведение (от *греч. epos* – слово, речь, рассказ) – один из трех родов словесности наряду с лирикой и драмой. В эпическом произведении рассказчик повествует о героях и событиях.

Эргѳнимы – имена предприятий, организаций, учреждений, магазинов.

Эссеѳстика, эссе (от *фр. essai*) – прозаический этюд, непринужденно-свободное, спонтанное, дневниковое соединение сообщений о единичных фактах, летопись реальности и включенных в нее размышлений о ней. Человек выступает в эссе как носитель не знаний, а мнений.

Эсперѳнто (от *эсп. esperanto* – надеющийся) – искусственный язык, созданный в 1887 г. варшавским врачом Л.Л.Заменгофом на основе лексики, общей наиболее распространенным европейским языкам.

Язык художественного произведения – результат творчества писателя, важная сторона художественного произведения, та форма, в которой воплощается содержание.

Языковая картѳна мѳра – выработанное многовековым опытом народа изображение всего существующего как целостного и многочастного мира, осуществляемое средствами языковой номинации.

Ямб (от *греч. jambos* – название музыкального инструмента) – двусложный размер стиха: в строке ямба ударные – четные слоги.

УДК: 811.512.133

80

Ж91

Рецензенты – кандидат филологических наук **Д.А.Абдуллаева**
кандидат филологических наук **З.И.Расулов**

Жураева З.Р.

Основы филологического анализа художественного текста:
учебное пособие / З.Р. Жураева, З.О. Салохидинова. - Ташкент :
Илм-Зиё, 2014. - 272 с.

ББК - 80

ISBN - 978-9943-16-179-5

**Джураева Зулхумор Раджабовна,
Салохидинова Зилола Одилжоновна**

**ОСНОВЫ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО
АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА
УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**

Редактор **З.Тахиров**
Корректор **У.Вахидов**
Дизайнер **Д. Уринова**
Компьютерная верстка **Ф.Асадов**

Лицензия АИ № 190.

Подписано в печать 10.09.2014. Формат 60x84^{1/16}. Гарнитура «Times New Roman». Печать офсетная. Усл. п.л.17,0. Уч.-изд. л. 17,3.
Тираж 500 экз. Договор № 35/14. Заказ № 39-12.

Отпечатано в типографии ООО «ТАФАККУР-ВО‘СТОНИ».
10000, г. Ташкент, улица Чилонзор, 1.



ISBN-978-9943-16-179-5



9 789943 161795