

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Литературный институт имени А. М. Горького»
Кафедра русского языка и стилистики

Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы
«Центральная универсальная научная библиотека имени Н. А. Некрасова»

ЯЗЫК КАК МАТЕРИАЛ СЛОВЕСНОСТИ

XXI НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

К 95-летию профессора А. И. Горшкова

20 октября 2018 г.
Москва

Казань
Издательство «Бук»
2018

УДК 811.161.1 (063)
ББК 81.2Рус
Я41

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук, профессор А. М. Камчатнов (ответственный редактор);
кандидат филологических наук, доцент Т. Е. Никольская;
кандидат филологических наук, доцент Ю. М. Папаян

Я41 **Язык как материал словесности** : XXI научные чтения (20 октября 2018 г. Москва /
К 95-летию профессора А. И. Горшкова. — Казань : Бук, 2018. — 192 с.

ISBN 978-5-00118-161-3.

В сборник статей вошли работы, в которых отражаются и развиваются научные взгляды крупнейшего в Российской Федерации теоретика стилистики текста, автора учебника «Русская словесность: От слова к словесности» проф., доктора филол. наук А. И. Горшкова. Представлены статьи известных российских учёных: профессоров, докторов филологических наук А. И. Горшкова, А. М. Камчатнова, А. К. Михальской, В. Н. Шапошникова.

Предметом анализа служат стилистические особенности и языковая композиция произведений Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. П. Платонова, И. А. Бродского, А. П. Чудакова, Д. И. Рубиной, Е. В. Гришковца, и др. Статьи посвящены вопросам теории и практики стилистического анализа текста, истории русского языка, а также преподавания русского языка, стилистики и словесности в средней школе и вузе.

Сборник адресован студентам, аспирантам, переводчикам, преподавателям — всем, кому дорог русский язык, кто интересуется его прошлым и современным состоянием и вопросами его преподавания.

УДК 811.161.1(063)
ББК 81.2Рус

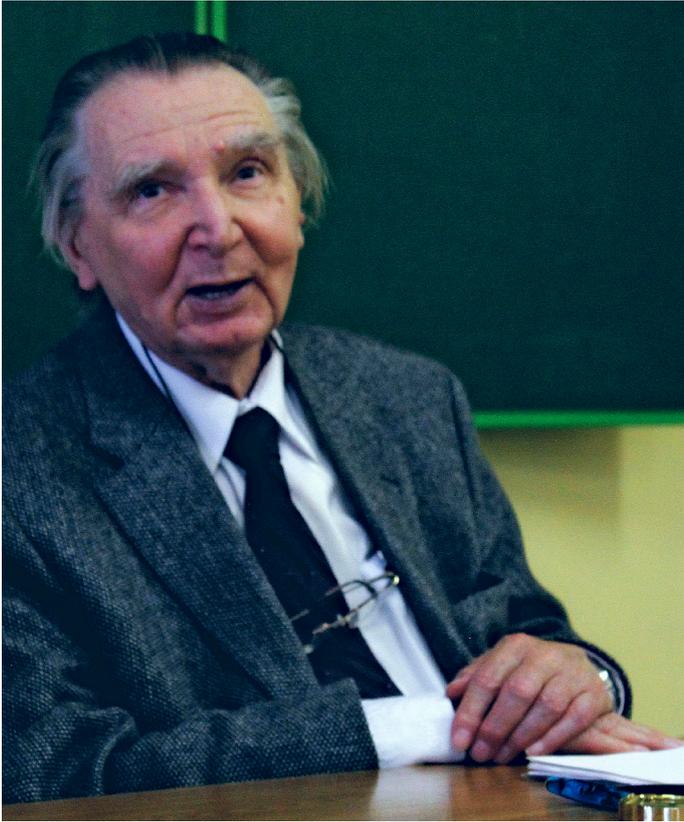
ISBN 978-5-00118-161-3

© Литературный институт
им. А. М. Горького, 2018
© Оформление. ООО «Бук», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Филолог, Учёный, Учитель Александр Иванович Горшков	5
<i>А. И. Горшков</i> Русский язык — литература — словесность (неотправленное письмо Министру образования и науки)	8
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ СТИЛИСТИКИ	
<i>А. М. Камчатнов</i> А. С. Шишков и <i>употребление</i> как лингвистический термин	12
<i>А. К. Михальская</i> Типология русской словесности в XXI в. и метод лингвосимволического анализа творческого текста	16
<i>Ю. М. Папян</i> Индивидуальный стиль в образах романа.....	30
<i>В. Н. Шапошников</i> Стилевое перераспределение лексики и семантические изменения	44
<i>М. М. Шитькова</i> Сенсорный словесный ряд как средство субъективации.....	48
АНАЛИЗ УПОТРЕБЛЕНИЯ ЯЗЫКА	
<i>А. П. Алимпиева</i> Стилистический анализ монолога В. И. Лузановой.....	57
<i>А. Н. Дегтярёва</i> «Театр отчаяния. Отчаянный театр»: название как репрезентация текстового смысла (на материале романа Е. Гришковца).....	63
<i>А. В. Иванова</i> Язык региональной прозы в контексте модификации повествования (на материале текстов Нины Ганьшиной).....	68
<i>В. Н. Калиновская, О. А. Старовойтова</i> Три века — три автора — три текста: динамика жанра и стиля.....	78
<i>И. М. Кольшкينا, А. В. Родионова</i> Нарративное пространство как системообразующая стилистическая особенность текстов Дины Рубиной	89
<i>Т. М. Ляшенко</i> Смысловая функция прилагательного «чёрный» в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы»	94

<i>Т. Е. Никольская</i> Роль семантического повтора в языковой композиции «Колыбельной Трескового мыса» Иосифа Бродского	101
<i>И. Г. Родионова</i> Разговорная аналитическая конструкция с частицей <i>так бы и</i> со значением усиленного желания в современном русском языке.....	113
<i>Т. А. Сироткина</i> Ономастическое пространство 90-х в мемуарных текстах россиян	117
<i>В. Г. Смирнова</i> Стилистическое использование лексической сочетаемости в прозе Андрея Платонова.....	120
<i>О. Ю. Ткаченко</i> Риторическая структура текста авторского предисловия в позднем творчестве Ф. М. Достоевского.....	124
ИСТОРИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА	
<i>М. В. Захарова</i> Игровой текст в истории русского литературного языка	133
<i>К. А. Калинин</i> Языковая организация ритмичных текстов древнерусской ораторской прозы.....	143
<i>А. И. Кузовенкова</i> Рукопись Евангелия-апракоса XIV века из собрания Научной библиотеки Казанского университета.....	148
<i>В. Г. Сиромаха</i> Е. И. Станевич, консервативный филолог начала XIX в.	153
СТИЛИСТИКА В ШКОЛЕ И ВУЗЕ	
<i>Е. Н. Басовская</i> Текст, обращенный к другому: прагматическая доминанта современного курса стилистики.....	163
<i>С. Н. Глазкова, Э. С. Герберсгаген</i> Роль эмоционального интеллекта читателя в процессе анализа художественного текста	173
<i>А. В. Коренева</i> Формирование жанровой компетенции магистров в сфере юридической лингвистики	181



ФИЛОЛОГ, УЧЁНЫЙ, УЧИТЕЛЬ АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ГОРШКОВ

В августе 2018 года исполнилось 95 лет члену Академии российской словесности, доктору филологических наук, профессору, заслуженному работнику высшей школы, Лауреату премии Правительства РФ в области образования Александру Ивановичу Горшкову.

Дело, конечно, не в перечисленных чинах и званиях Александра Ивановича, хотя каждое из них говорит о его значительной роли в развитии отечественной филологической науки и образования. Скажем о другом, о том, за что не принято давать официальных наград. Для нас, его коллег и учеников, Александр Иванович Горшков всегда был и продолжает оставаться образцом настоящего Филолога, в исходном значении этого слова, — осваивающим, передающим и развивающим выраженный в слове опыт мира. Такая деятельная любовь к слову требует полной отдачи, преданного служения. В Александре Ивановиче сохраняется свойство классического филолога — человека, согбенного над книгой, для понимания которой не жалко отдать и жизни. В этом образе сокрыт важный пример для тех, кто следует за ним.

Иметь последователей, учеников — дело сложное и ответственное: надо не просто уметь вести их за собой, но ясно осознавать, по какой дороге и куда ты идёшь вместе с ними. Научный путь Александра Ивановича, по которому он ведёт своих учеников, имеет чёткие ориентиры, подсказанные ещё его блестящими учителями. Людями-маяками для Горшкова были и остаются М. В. Ломоносов, А. С. Пушкин, Л. В. Щерба, В. В. Виноградов, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман и многие другие, которые тоже в своё время опирались на труды своих предшественников.

Для того чтобы называться Учителем, необходимо искренне любить своих учеников. Александр Иванович воплотил в себе идеал Учителя и Воспитателя, для которого не только научные, но и личные судьбы его учеников интересны и по-родственному дороги. Вот поэтому в госте-

приимном доме профессора по праздникам собирается большая компания: за одним столом сидят и его бывшие студенты, и аспиранты, и коллеги, а многие из них приходят со своими семьями. Александр Иванович — прекрасный рассказчик, и у него в гостях никому скучно не бывает.

Простое перечисление фактов биографии, о которых можно прочитать в Википедии, конечно же, не отражает всего того, что сделал Александр Иванович для русской филологии. Жизнь учёного — в его книгах. Горшковым написано около ста сорока работ по различным вопросам общего языкознания, истории русского языка, употреблению русского языка в художественной литературе. Но всё же главной своей работой, очевидно, учёный считает работу преподавателя. Об этом говорят его учебные пособия для средней и высшей школы. Учебник — один из труднейших жанров в культуре передачи опыта, но Александру Ивановичу удаётся подходить к сложным гуманитарным вопросам с позиций, которые обеспечивают их понимание. И здесь важны отличительные черты его работы: аргументированность, вырастающая из анализа употребления языка, научная обоснованность и прекрасный, ясный и убедительный стиль. Наиболее ярко педагогический талант и широчайшая научная и общекультурная эрудиция Горškова проявились при написании учебного комплекса для средней общеобразовательной школы «Русская словесность: От слова к словесности». Этот учебник выдержал девять изданий, что говорит само за себя. Именно за него А. И. Горшков был удостоен премии Правительства Российской Федерации в области образования. Кстати, своими соавторами Горшков называет студентов Литературного института, в котором он проработал тридцать лет.

Александр Иванович не устаёт убеждать своих учеников и коллег, что писатель (любой — и поэт, и прозаик, и драматург, и учёный, и критик) не появляется на свет без кропотливого филологического труда, поэтому писателя нужно считать прежде всего филологом, а потом вдаваться в подробности специализации.

Язык в художественной словесности стал главным предметом изучения и осмысления Александра Ивановича. Эта работа привела его к пониманию: употребление языка в художественном произведении неразрывно связано с его образной системой. Вот почему Горшков стал заниматься языковой композицией текста и компонентами её организации (словесными рядами). Изучение выбора и организации средств выражения в произведениях художественной словесности выявило актуальную филологическую задачу, неразрывно связанную с теми вопросами преподавания русского языка и литературы, что кратко охарактеризованы учёным в публикуемом в этом сборнике «Неотправленном письме Министру образования и науки».

Александр Иванович многое сделал для развития русской филологии, которую он понимает, как и многие его предшественники, как первую страницу культуры. И хотя начинал он как языковед, его работы приобрели глубокое филологическое направление. Неслучайно им утверждается мысль: «В филологии не две главных дисциплины — лингвистика и литературоведение, а три: стилистика, лингвистика и литературоведение». Потому стилистика названа им *филологической дисциплиной*. И эта мысль — естественное продолжение идей величайших русских филологов прошлого.

Мы надеемся, что работы, написанные по материалам выступлений на XXI научных чтениях «Язык как материал словесности», которые носят неформальное название «Горшковские» и в 2018 году посвящены 95-летию их инициатора, замечательного русского Филолога, Учёного и Учителя А. И. Горškова, — внесут свою лепту в развитие филологии. Задача нашего сборника — показать не только Александру Ивановичу, но и всем причастным к филологии, что работа продолжается. Не страшно, что она мало заметна: наука движется медленно, но и в ней капля камень точит.

Преподаватели кафедры русского языка и стилистики
Литературного института им. А. М. Горького

Специалисты-филологи, вузовские преподаватели страны справедливо отмечают плодотворное и творческое развитие в трудах А. И. Горшкова идей и традиций его великого учителя В. В. Виноградова в изучении стилистики текста, в исследовании языка художественных произведений, весомый вклад в изучение русского литературного языка, пропаганду бессмертного пушкинского наследия. Выдвинутое им важное положение о трёх уровнях изучения языка явилось актуальным и новаторским в отечественной и зарубежной стилистике.

Доктор филологических наук,
профессор *Л. И. Скворцов*

<...> лучший из ныне живущих авторитетов в области стилистики А. И. Горшков <...>

Доктор филологических наук,
профессор *В. Г. Костомаров*

Из школьно-педагогической литературы, безусловно выходящей за рамки «школьной» в разряд «научно-исследовательской», можно назвать фундаментальный учебник А. И. Горшкова <...>

Доктор филологических наук,
профессор *В. И. Аннушкин*

Замечательные по глубине и тщательности работы А. И. Горшкова, продолжающие традиции анализа текста, которые были заложены В. В. Виноградовым, особенно ценны тем, что их научная значимость усиливается безусловной практической ценностью. Стилистика как наука об использовании языка обращена в сторону творческой личности, и потому за ней — будущее. В наши дни, когда стремление к стандартизации мысли и слова привело к тому, что рядовой выпускник, школы с трудом понимает сложный текст, а свои мысли и чувства выражает междометиями и шаблонными фразами, обучение словесному творчеству превращается в единственный шанс сохранить русский литературный язык *живым*.

Кандидат филологических наук,
доцент *С. М. Евграфова*

У Александра Ивановича много наград, званий, поощрений. И одна — государственная премия. Эта премия за создание комплекта учебников и пособий для школы — «Русская словесность». Вручал премию В. В. Путин, и в кабинете Александра Ивановича фотография, подтверждающая этот факт, висит. Это как раз тот несчастный случай, когда с работой человека согласны и власть, и общество, и, наверное, доволен был и основной «потребитель» нового взгляда на русскую литературу — школьник и его учитель.

Писатель, доктор филологических наук,
профессор *С. Н. Есин*

А. И. Горшков¹

РУССКИЙ ЯЗЫК — ЛИТЕРАТУРА — СЛОВЕСНОСТЬ (неотправленное письмо Министру образования и науки)

Основная причина снижения культуры употребления языка в различных областях общения заключается в недостатках преподавания русского языка и литературы в школах и вузах, что, в свою очередь, является следствием разобщения и частичной утраты филологической сущности языкознания и литературоведения в «большой» науке. Необходимы серьезные преобразования в содержании и методике школьного и вузовского преподавания двух главных разделов филологии, чему должна способствовать «большая» наука.

Ключевые слова: язык, литература, словесность, филология, образование, наука.

A. I. Gorshkov

RUSSIAN LANGUAGE — LITERATURE — LANGUAGE ARTS

The main reason for declining standards of language culture in various communication domains is deficiencies of teaching Russian language and literature in schools and universities. These deficiencies are the result of lack of continuity and partial loss of philological essence of language and literature studies in “Big Science.” What is needed is serious reforms of content and methodology of school and university-level teaching of two main parts of philology, and “Big Science” must help.

Keywords: language, literature, language arts, philology, education, science.

Письмо было написано во второй половине 2016 года. Но, ознакомившись с правилами обращения к Министру (в частности: Министру следует писать только по поводу конкретных фактов, а рассуждения общего характера надо направлять в дискуссионный клуб), автор понял, что адресат его письма не получит. Письмо, разумеется, не было отправлено. Но вот прошло два года, а вопросы, затронутые в письме, остаются актуальными. И автор решил поделиться своими соображениями с читателями.

Явно нуждающееся в обновлении состояние изучения русского языка и литературы в школе, катастрофическое падение интереса к чтению, снижение культуры владения языком — всё это общеизвестно и вызывает обоснованную озабоченность Правительства, лично Президента, общественности. В 2016 году было создано «Общество русской словесности», проведён его съезд. Выступая на этом съезде, В. В. Путин особо подчеркнул, что «речь идет о сохранении — ни больше, ни меньше — национальной идентичности, о том, чтобы быть и оставаться народом со своим характером, со своими традициями, со своей самобытностью, не утратить историческую преемственность и связь поколений».

¹ Александр Иванович Горшков — русский филолог, доктор филологических наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, Лауреат премии Правительства РФ в области образования, член Союза писателей России, действительный член Академии российской словесности; profmax2008@yandex.ru.
Alexander I. Gorshkov — Russian Filologist, Ph.D., Full Professor, Honored Figure of Higher Education, Russian Government Award winner in the field of education, allied member of Russia Writers' Guild, Fellow of Academy of Russian Language Arts.

Через два месяца после закрытия съезда была опубликована его резолюция. Однако в этом документе трудно усмотреть конкретную программу повышения культуры владения языком в обществе и улучшения изучения и преподавания русской словесности. Не видно и стремления найти причины, которые привели к современному положению в этих областях. Авторы резолюции съезда «Общества русской словесности» не сочли нужным разъяснить, что такое, в их понимании, «русская словесность», да и словосочетание это встречается очень редко. Постоянно говорится «русский язык и литература». Но разъяснения соотношения «русский язык — литература — словесность» в резолюции не содержится.

Это позволяет думать, что, несмотря на все разговоры о словесности, реальностью остаются русский язык и литература как школьные предметы и как циклы дисциплин вузовского образования. При этом преподаватели (по крайней мере, их явное большинство) считают, судя по опубликованным в Интернете высказываниям, что русский язык и литература — два совершенно разных предмета, как, например, физика и химия и даже как рисование и физкультура. Что ж, это правда. В современном виде русский язык и литература — два совершенно разных предмета. И это очень плохо. Но ещё хуже то, что не только педагоги, но и учёные, за немногими исключениями, убеждены, что так и должно быть.

Я не сторонник объединения русского языка и литературы в один предмет. Русский язык как был, так и должен оставаться самостоятельным предметом. А словесность должна быть восстановлена как предмет, заменённый в начале 20-х годов прошлого века предметом «литература». Разумеется, дело не должно ограничиться изменением названия, необходимо переосмысление содержания и методики преподавания этого предмета, как и предмета «русский язык».

Сущность преобразования этих двух важнейших предметов не только гуманитарного, но и всякого иного общего образования требует, разумеется, особого, обстоятельного, филологически корректного, свободного от корпоративных пристрастий обсуждения. Однако основное направление и главные задачи обучения русскому языку и литературе (словесности) изобретать заново от начала до конца нет необходимости. Немало можно почерпнуть из дореволюционных программ и учебников. Не стоит забывать и высказывания учёных и педагогов советского времени. Отличным ориентиром могут служить, например, соображения одного из крупнейших наших филологов и большого знатока школьного преподавания Л. В. Щербы, в частности, следующие: «Самое главное, что мы должны осознать здесь, — это то, что наряду с наблюдением природы в широком смысле и явлений современной нам жизни языковая сокровищница является основным и единственным источником искусства слова в самом широком смысле. <...> Наша средняя школа обязана готовить п о н и м а ю щ и х читателей, должна не столько рассуждать по поводу литературы, сколько напитать своих воспитанников всей совокупностью нашей классической литературы и научить их читать её со смыслом, так, как она того заслуживает» [3;134, 135].

Пока же именно в неоправданном, противоестественном разобщении, а иногда и противопоставлении русского языка и литературы как учебных предметов и лежит очевидная, всем заметная, так сказать, внешняя причина неблагополучного положения в обучении тому и другому предмету. Но эта причина сама является лишь следствием другой, глубинной, коренной причины. Ведь школьное и вузовское преподавание опирается на так называемую «большую», или «академическую» науку. Именно она определяет не только направление филологического образования, но и влияет, наряду со многими другими факторами, на языковую ситуацию в обществе.

Но как раз в «большой» науке языкознание и литературоведение разошлись очень далеко. И пока не будет гармоничного содружества между двумя этими главными отраслями филологии, не будет и положительных сдвигов ни в школьном и вузовском преподавании русского языка и литературы (словесности), ни в культуре употребления русского языка в различных областях общения и художественного творчества.

А для сближения языкознания и литературоведения нужны серьёзные изменения в этих науках.

Ещё В. Гумбольдт сформулировал неоспоримые положения: «Язык есть не продукт деятельности (Ergon), а деятельность (Energeia)» [1, 70] и «Расчленение языка на слова и правила — это лишь мертвый продукт научного анализа» [1, 70]. Однако языкознание пошло и до сих пор идёт в большинстве своих разделов и направлений по пути изучения языка как продукта деятельности (то есть изучения языкового строя), но не по пути изучения языка как деятельности (то есть изучения употребления языка). Проницательный Л. В. Щерба почти сто лет назад, в 1923 г., выражал тревогу по этому поводу: «В истории науки о языке за последние лет пятьдесят обращает на себя внимание ее расхождение с филологией и, я бы сказал, с самим языком, понимаемым как выразительное средство. <...> современное языковедение достигло замечательных результатов, заслужив по справедливости название точной науки; но оно до некоторой степени потеряло из виду язык как живую систему знаков, выражающих наши мысли и чувства» [4, 100].

Конечно, за прошедшее с тех пор время делались и делаются шаги в направлении изучения языка, данного нам в живом употреблении, в частности, в художественной литературе. Здесь особенно велики заслуги В. В. Виноградова и М. М. Бахтина. Но их идеи в области связи языка и литературы последующими поколениями филологов не были осмыслены во всей их глубине и не получили должного развития в науке и отражения в практике вузовского и школьного преподавания.

В языкознании, несмотря на наметившееся со второй половины прошлого века частичное движение в сторону изучения «функциональной стороны языка», текста и дискурса, продолжает господствовать в разных вариациях всё то же рутинное описание различных сторон языкового строя, нередко выдаваемое за новое слово в науке.

А что же в литературоведении?

По авторитетному мнению Н. И. Конрада к началу XX века наука о литературе «потеряла свое лицо; можно сказать даже сильнее: перестала существовать как таковая. Академическое литературоведение растворилось в истории культуры, в истории общественной мысли, в биографиях литературных деятелей; чаще всего — в смеси того, другого и третьего» [2, 406].

В какой степени литературоведение восстановилось как наука и обрела свое лицо, судить не берусь. Но кажется весьма очевидным, что в современном литературоведении литература выступает не столько как самостоятельный, особый, имеющий чётко очерченную специфику объект исследования, сколько как источник идеологических, социологических, культурологических, психологических, философских и т. п. рассуждений и оценок. И — что особенно важно в смысле взаимоотношений литературоведения и языкознания — литературоведы предпочитают не вспоминать или вовсе не помнить о языковой природе литературы (о чём свидетельствует, между прочим, и отказ от названия «словесность»).

В сложившейся ситуации некоторые лингвисты вообще не признают литературоведение наукой, а литературоведы считают, что языкознание лишь перебирает «мелочишку суффиксов и флексий» и не имеет к литературе никакого отношения.

Это, конечно, недоразумение, но недоразумение затянувшееся и оказывающее пагубное воздействие и на состояние науки о языке и науки о литературе (словесности), и на преподавание этих отраслей филологии, и на уровень культуры владения языком в обществе, и на отношение к литературе и её чтению, и на распространение русского языка за рубежом. Рассеять это недоразумение будет очень непросто.

Для начала необходимо, чтобы в сознании языковедов и литературоведов прочно укоренилась и стала «руководством к действию» простая и непреложная истина: язык не существует вне его воплощений, в частности, воплощений в литературе (словесности), а литература не существует вне воплощений в языке.

Опровергать эту истину вряд ли кто решится, но мало не опровергать, надо ей следовать. Для этого необходим решительный шаг науки о языке и науки о литературе (словесности) в новую область категорий, понятий и терминов, шаг в новое, непривычное пока измерение, шаг, подобный шагу от евклидовой геометрии к геометрии Лобачевского.

Когда-нибудь это неизбежно произойдёт. Но когда?

Пока было бы очень хорошо сделать хотя бы то, что вполне реально. Нужна только добрая воля. Думаю, что уже сейчас возможно и необходимо: всемерно поддерживать научные исследования в области языкового употребления и анализа литературных произведений как произведений словесного искусства;

уделять максимум внимания и количества учебных часов стилистике как науке, изучающей употребление языка;

решительнее и шире использовать в школах учебные материалы по русской словесности, «живому слову» и т. п., созданные в конце прошлого и начале этого века;

отказаться от названия предмета «литература» и восстановить соответствующее его природе название «словесность», имея в виду, что есть история словесности и есть теория словесности;

русский язык и историю словесности преподавать до 9-го класса включительно, историю словесности заканчивать 60-ми годами XX века;

в 10–11 классах преподавать теорию словесности, призванную обобщить знания по русскому языку и истории словесности, полученные на предыдущем этапе обучения, и углубить и расширить понимание учащимися содержания и эстетических качеств произведений словесности.

Использованная литература

1. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984. — 396 (400) с.
2. Конрад Н. И. О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи // Проблемы современной филологии. Сб. статей. — М.: Наука, 1965. — С. 400–411.
3. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — М.: Учпедгиз, 1957. — 188 с.
4. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. — Л.: «Наука», 1974. — 428 с.

References

1. Gumboldt V. fon. Izbrannyye trudy po yazykoznaniiyu [Selected works on linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1984. 396 (400) p.
2. Konrad N. I. O rabotax V. V. Vinogradova po voprosam stilistiki, poe` tiki i teorii po- e` ticheskoy rechi [About V. V. Vinogradov's works on stylistics, poetics and theory of ethical speech] // Problemy` sovremennoj filologii. Sb. Statej [Problems of modern Philology. Sat. articles]. Moscow, Nauka Publ., 1965. Pp. 400–411.
3. Sherba L. V. Izbrannyye raboty po russkomu yazyku [Selected works in Russian]. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1957. 188 p.
4. Sherba L. V. Yazykovaya sistema i rechevaya deyatelnost [Language system and speech activity]. Leningrad, "Nauka" Publ., 1974. 428 p.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ СТИЛИСТИКИ

А. М. Камчатнов¹

А. С. ШИШКОВ И УПОТРЕБЛЕНИЕ КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ТЕРМИН

В статье рассказывается, как в лингвистических трудах А. С. Шишкова слово *употребление* постепенно осмыслялось как лингвистический термин, и раскрываются два аспекта этого понятия — мотивированность и сообразность.

Ключевые слова: текст, стиль, употребление, мотивированность, сообразность, славянизм, русизм.

A. M. Kamchatnov

A. S. SHISHKOV AND USAGE AS LINGUISTIC TERM

The article describes, how in the Shishkov's linguistic works the word *usage* gradually became a special linguistic term, as well as two aspects of this term — motivate and consistency.

Key words: text, style, use, motivate, consistency, Slavism, Russism

Александр Иванович Горшков неоднократно и в печати, и в устных выступлениях высказывал мысль о том, что язык может изучаться как со стороны структуры, так и со стороны употребления, что лингвистика — это наука преимущественно изучающая структуру языка в его прошлом и настоящем, а стилистика — это наука изучающая употребление языка в связи с внешними и внутренними условиями коммуникации, что, наконец, сами слова *употребление*, *употребить* — это научные термины со строго определенным понятийным содержанием.

В этой связи для историка науки представляет интерес вопрос о том, когда слово *употребление* стало термином, каким было его понятийное содержание на разных этапах развития науки, в трудах каких ученых сформировалось это понятие и соответствующий термин. Это весьма обширная задача, а моя статья — это посильный вклад в ее решение.

В историю нашей науки и, шире, культуры, А. С. Шишков вошел как оппонент Н. М. Карамзина, как суровый критик его «нового слога». Спор о языке как раз в своей основной части сводился к вопросу об употреблении тех или иных слов и форм в новейшей литературе. Естественно, что слова *употребление*, *употребить* во множестве встречаются в текстах весьма

¹ Александр Михайлович Камчатнов — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой общего языкознания в Московском педагогическом государственном университете. E-mail: alex52@gmail.com.
Alexander M. Kamchatnov — Ph. D. (Philology), professor, head of General linguistics Department in Moscow Pedagogical State University. E-mail: alex52@gmail.com.

плодовитого Шишкова. Очень часто эти слова употребляются в обыденном значении, то есть указывают на использование в каких-то текстах тех или иных слов и оборотов — славянизмов, заимствованных или просторечных слов. Например:

«Такихъ словъ, которыя обветшали уже и мѣста ихъ заступили другія, толико же знаменательныя, конечно нѣтъ никакой нужды *употреблять*» [1, 47–48; курсив здесь и далее мой. — А. К.];

«Хотя имѣемъ мы академическій и церковный словари, въ которыхъ многія старинныя, или нынѣ мало *употребительныя* слова, собраны и истолкованы; однако много осталось еще неистолкованныхъ, а другія требуютъ пространнѣйшаго истолкованія» [1, 73];

«Равнымъ образомъ и слово *вкусъ употребляется* иногда въ первоначальномъ знаменованіи, то есть означаетъ чувство, различающее снѣдаемые вещи; а иногда въ производномъ отъ подобія съ онымъ, то есть означаетъ разборчивость или званіе различать изящность вещей» [1, 202];

«Французы по бѣдности языка своего вездѣ *употребляютъ* слово *вкусъ*; у нихъ оно ко всему пригодно: къ пищѣ, къ платью, къ стихотворству, къ сапогамъ, къ музыкѣ, къ наукамъ и къ любви];

«Употребленіе чужестранныхъ названій препятствуетъ распространенію знаменованія собственныхъ словъ нашихъ, и даже приводитъ ихъ въ забвеніе» [1, 317];

«Вольно намъ оставить краткое слово *зане*, и вмѣсто онаго *употреблять* три слова: *для того что*» [1, 320–321].

Таких примеров в текстах Шишкова великое множество, и все они не заключают в себе никакого специфического научного понятия. Однако мысль Шишкова упорно движется в сторону все большего осмысления условий употребления. Первым проявлением мысли об условиях употребления можно счесть такие слова: «Когда хочешь быть писателемъ, умѣй *употреблять* слова такъ, чтобъ оныя не казались дики» [1, 311], — хотя что надо разуметь под «дикостью», остается не вполне ясным.

Можно отметить интересный факт: в «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» слова *употребление*, *употреблять* использованы в обыденном смысле. Вероятно, Шишкову казалось, что его мысль о том, русским с русскими надо говорить по-русски, настолько очевидна, что и спорить тут не о чем. Но, получив изрядную порцию критики со стороны П. Макарова и М. Каченовского, а чуть позже Д. Дашкова, Шишков задумался об основаниях своих утверждений об употреблении. В его критических ответах на критику понятийное содержание термина *употребление* существенно углубляется.

Чтение таких текстов Шишкова, как «Рассуждение о красноречии Священного Писания» и «Прибавление к сочинению, называемому рассуждение о старом и новом слоге Российского языка», убеждает в том, что для автора существенны два аспекта правильного употребления — мотивированность и соразмерность. Остановлюсь на них подробнее.

Первый аспект правильного употребления — мотивированность — означает для Шишкова то, что пишущему следует использовать слова с ясной или хотя ощутимой внутренней формой. Самого термина «внутренняя форма слова», введенного в научный оборот А. А. Потебнѣй, Шишков, разумеется, не знал, но понятие имел и выражал его терминами «сила», «разум», первоначальное понятие или мысль слова. Примером может служить такое рассуждение.

«Возмемъ, на примѣръ, извѣстное издревлѣ орудіе, называемое *лукъ*. Хотя бы и не могли мы добратъся, отъ каковаго корня происходитъ сіе названіе, однако по образу и употребленію сего орудія знаемъ, что оное есть дуга, или кривая, согнутая черта. Слѣдовательно понятіе о *лукъ* сопряжено неразрывно съ понятіемъ о кривизнѣ. Посмотримъ теперь, какимъ образомъ умъ, составлявшій языкъ нашъ, перенесъ сіе понятіе къ другимъ вещамъ и извлекъ изъ него, яко изъ корня, многія вѣтви или слова, которыя всѣ, какъ уже и выше сказано, хотя разныя вещи означаютъ, однако же во всѣхъ оныхъ главное и существенное корню ихъ понятіе о *кривизнѣ*

всегда не разлучно съ ними пребываетъ» [3, 6–7]. От этого корня произошли следующие «ветви», или «отрасли»:

«Лука. Разсмотримъ сіе слово. Всякая дуга имѣетъ такое свойство, что естли мы и раздѣлимъ ее на многія части, то части ея будутъ тоже дуги. Но лукъ есть не иное что, какъ дуга. И такъ естли мы раздѣлимъ оный на нѣсколько частей, будетъ не лукъ (то есть цѣлое), но будетъ *лукà* (то есть часть лука), имѣющая подобную ему кривизну. Изъ сего явствуетъ, что слово *лукà*, не сопряженное ни съ какими другими словами, значить нѣчто кривое, согнутое; въ соединеніи же съ другими именами означаетъ какъ самую вещь, такъ и кривизну, непремѣнно той вещи свойственную. Такимъ образомъ когда мы скажемъ *лукà у сѣдла*, или, *Самарская лукà на Волгъ*, то хотя бы и не знали, что такое собственно значить здѣсь *лукà*, однако по коренному сопряженному съ симъ словомъ понятію знаемъ, что въ сѣдлѣ долженствуетъ оно означать какую нибудь часть онаго, имеющую кривизну или прогибъ, и потому называющуюся *лукію*, а въ рѣкѣ также изгибъ ея или кривизну берега; и слѣдовательно то, что называется инымъ словомъ *заливъ*.

Лучица (уменьшительное отъ *лукà*), *заливецъ*: *и вложи* (мать Моисеева) *отроча въ ковчежецъ, и положи его въ лучиць при рѣць* (Чет. мин.).

Лукоморье, губа, *заливъ*, часть моря, вдавшаяся въ берегъ дугою или *лукію*: *а нынѣ пойдѣмъ на нихъ за Донъ и до конца ихъ избьемъ; аже ны будетъ побѣда, идемъ и до лукоморья, гдѣ же не ходили ни дѣди наши, а возьмемъ до конца свою славу и честь* (Несторъ стр. 277).

Налякàть или *наляцàть*: *напрягать тетиву, дабы лукъ больше сгибался, или лукà становилась еще больше лукію: налячеша языкъ твои яко лукъ.*

Слякàть или *сляцàть*; *сгибать* что либо въ *лукъ* или въ *лукѣ* (т. е. въ *крюкъ*, въ *дугу*): *слячеша, яко серпъ, выю твою. Сляцаемаи множествомъ прегръшеніи* и проч.

Слякій или *слукій*: *сляченный, согбенный, скорченный: и бѣ жена недужна и сляка.*

Облукъ (уменьш. *облучокъ*). *Выгнутая нѣсколько деревина, покрывающая копылья у саней: сидѣть на облукѣ.*

Излучина: *извилина, изгибина, кривизна* какой либо вещи или мѣста.

Излучисто: *извилисто, изгибисто, непрямо.*

Луковица, по причинѣ весьма крутаго изгиба, примѣчаемаго въ семъ овощѣ.

Лукошко, по причинѣ округлости сего сосуда.

Лукавство, умственная кривизна.

Лукавить, поступать нечестосердечно, непрямо, кривить душою.

Слученіе, случай, случайность, случиться, случить, случка. — *Разлученіе, разлука, разлучиться.* — *Отлученіе, отлучить, отлучиться, отлучка.* — *Прилученіе, прилучиться, прилучить, прилука.* — *Получе/10/ніе, получить, залучить, улучить, излучить, благополучие, злополучие, и проч.»* [3, 7–10]

Из рассмотрения этого и ему подобных примеров Шишков делает вывод о том, что правильное употребление должно стремиться к употреблению таких слов, в которых ясна или ощутительна их связь с корнем и выражаемым им понятіем: «Во всѣхъ сихъ словахъ первоначальное понятіе или мысль, всегда сопряженная съ ними, есть то самое свойство языка, въ которое любитель словесности, а особливо писатель, долженъ прилѣжно вникать, дабы употребленіемъ словъ искусно и правильно располагать» [3, 10].

Именно эти соображения объясняют нам причину шишковскаго злобнаго неприятия заимствований: они являются лишенными для русскаго уха внутренней формы пустыми знаками с условно прикрепленным к ним значеніемъ.

Второй аспект правильного употребленія — это то, что Пушкин позже назовет соразмерностью, можно также назвать стилистическою уместностью. Высмеивая карамзинистов, противившихся употребленію славянизмов в русскаго речі, Шишков писал: «Имъ довольно поставить не кстаті *аще* и *абіе*, дабы возненавидѣть весь Славенскій языкъ, какъ будто онъ

и виновать въ томъ, что они употребляютъ его не умѣютъ. По этому ежели я скажу: *несомый быстрыми конями рыцарь внезапно низвергся съ колесницы и расквасилъ себя рожу*, такъ будетъ Руской языкъ виновать, что я сказалъ на немъ такую нелѣпость? Нѣтъ, тутъ никакова языка винить не можно, а должно винить себя за то, что мы ни на которомъ изъ нихъ не умѣемъ прилично объясняться» [3, 51–52].

Или еще: «Сколько книжной или ученой языкъ страненъ въ разговорахъ общежитія, столько языкъ разговоровъ страненъ въ высокихъ сочиненіяхъ, и недостаточенъ для книгъ, выключая тѣхъ, которыя требуютъ простаго слога. Весьма бы смѣшно было въ похвальномъ словѣ какому нибудь Полководцу, вмѣсто: *Герой! вселенная тебѣ дивится*, сказать: *Ваше Превосходительство, вселенная вамъ удивляется*. [2, 120]

Вывод Шишкова касается только употребления славянских и русских слов, что обусловлено предметом полемики: «И такъ не Славенскій языкъ, отдѣляя отъ Рускаго, презирать; не слова онаго на Славенскія и Рускія раздѣлять, но какое слово какому слогу прилично, знать надлежитъ» [3, 52]. Однако из этого нетрудно сделать и обобщающий вывод о соразмерности и стилистической уместности любого употребляемого слова. Легко также заметить историческую ограниченность понятия соразмерности, ибо оно целиком покоится на ломоносовской теории трех стилей, но это не умаляет его заслуг в осмыслении этого важного понятия — все мы дети своего времени.

Итак, из приведенного краткого разбора можно видеть, что Шишков внес весомый вклад в разработку понятия употребления языка, дал толчок новым размышлениям об употреблении как его противникам из числа «арзамасцев» (Жуковский, Вяземский, Блудов, Дашков и др.), так и из числа последователей «младоархаистов» (Катенин, Рылеев, Кюхельбекер, Грибоедов).

Список литературы

1. Шишков А. С. Разсужденіе о старомъ и новомъ слогѣ Россійскаго языка. Съ дозволенія Санктпетербургскаго Гражданскаго Губернатора. Въ Санктпетербургѣ, въ Императорской типографіи, 1803 года.

2. Шишков А. С. Прибавленіе къ сочиненію называемому Разсужденіе о старомъ и новомъ слогѣ Россійскаго языка, или собраніе критикъ изданныхъ на сію книгу, съ примѣчаніями на оныя. Въ Санктпетербургѣ при Морской Типографіи, 1804 г.

3. Шишков А. С. Разсужденіе о Краснорѣчіи Священнаго Писанія, и о томъ, въ чемъ состоитъ богатство, обиліе, красота и сила Россійскаго языка, и какими средствами оный еще болѣе разпространить, обогатить и усовершенствовать можно», читанное въ годичное ИМПЕРАТОРСКОЙ Россійской Академіи Собраніе, бывшее въ 3й день Декабря 1810 года. Сочиненіе Члена Академіи Александра Шишкова, и оною Академіею издано. Въ Санктпетербургѣ, печатано въ ИМПЕРАТОРСКОЙ Типографіи 1811 года.

References

1. Shishkov A. S. Razsuzhdenie o starom i novom slogѣ Rossijskago yazy`ka. S dozvoleniya Sanktpeterburgskago Grazhdanskago Gubernatora. V Sanktpeterburge, v Imperatorskoj tipografii, 1803 goda.

2. Shishkov A. S. Pribavlenie k` sochineniyu nazy`vaemomu Razsuzhdenie o starom` i novom` slogѣ Rossijskago yazy`ka, ili sobranie kritik` izdanny`x` na siyu knigu, s` primѣchaniyami na ony`ya. V` Sanktpeterburgѣ pri Morskoj Tipografii, 1804 g.

3. Shishkov A. S. Razsuzhdenie o Krasnorѣchii Svyashhennago Pisaniya, i o tom, v chem sostoit bogatstvo, obilie, krasota i sila Rossijskago yazy`ka, i kakimi sredstvami ony`j eshhe bolee razprostranit, obogatit i usovershenstvovat`mozhno`, chitannoe v godichnoe IMPERATORSKOJ Rossijskoj Akademii Sobranie, by`vshee v 3j den` Dekabrya 1810 goda. Sochinenie Chlena Akademii Aleksandra Shishkova, i onoyu Akademiyu izdano. V Sanktpeterburgѣ, печатано v IMPERATORSKOJ Tipografii 1811 goda.

А. К. Михальская¹

ТИПОЛОГИЯ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ В XXI В. И МЕТОД ЛИНГВОСИМВОЛИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТВОРЧЕСКОГО ТЕКСТА

Цель работы — на материале современной словесности, с учётом изменений, произошедших на рубеже XX и XXI вв. и еще более заметных сегодня, опираясь на концепцию, разработанную профессором А. И. Горшковым, предложить адекватную новому материалу типологию текстов словесности и адекватный метод анализа текстов одного из ее важнейших типов. В статье даётся определение словесности. Вся совокупность текстов словесности разделяется на тексты стандартные и творческие. Очерчивается круг явлений, включённых в стандартную и в творческую словесность. Ставится актуальная проблема различения внутри творческой словесности массовой литературы (беллетристики) и художественной литературы. Для ее решения автор обращается к эстетическим принципам античной классики, выделяя одновременно обширную сферу современных пограничных явлений. Создаётся система дифференциальных признаков собственно художественной литературы, определённой как «безумие гармонического смыслопорождения». Описывается и применяется для анализа одного рассказа новый — лингвосимволический — метод анализа текстов творческой словесности.

Ключевые слова: словесность, риторика, художественная литература, массовая беллетристика, лингвосимволический метод, анализ текста, анализ дискурса.

A. K. Mikhalskaya

TYOLOGY OF LETTERS IN XXI AND LINGUOSYMBOLIC METHOD OF CREATIVE DISCOURSE ANALYSIS

The paper is aimed at suggesting new typology of modern letters taking in consideration significant changes that became evident on the eve of XXI and are even more understandable today, basing on Professor A. I. Gorshkov conception, and an adequate method of analyzing texts of one of modern letters significant types. A new definition of letters is worked out. All texts are divided in two types — standard and creative. Actual problem of distinguishing fiction and non-fiction in the sphere of creative letters is put forward. To solve it the author turns to esthetic principles of classic antiquity, at the same time drawing and investigating wide range of bordering phenomena. A system of distinguishing features for non-fiction is worked out, while non-fiction is defined as “frenzy of harmonic sense-creation”. Linguosymbolic method of creative discourse-analysis is described and used for a short-story text analysis.

Key-words: letters, rhetoric, fiction, non-fiction, linguosymbolic method, text analysis, discourse analysis.

¹ Анна Константиновна Михальская, доктор педагогических наук, профессор, Москва, Российская Федерация, e-mail: zvanka@yandex.ru.

Anna Mikhalskaya, Ph.D., Professor; Moscow, Russian Federation, e-mail: zvanka@yandex.ru.

Наиболее непротиворечивой концепцией русской словесности, определившей ее теоретическое развитие, вузовское и школьное преподавание на протяжении второй половины XX столетия и в начале XXI, является целостная система научных и педагогических взглядов профессора А. И. Горшкова — см., например, [5; 6; 7]. Именно эта система служит отправной точкой наших рассуждений.

Суммируя определения словесности в отечественной филологии, можно заключить, что термин «словесность» означает *все созданное (однако в первую очередь — написанное: именно «письменная», а не «устная» словесность) на вербальном (словесном) естественном языке и принадлежащее к некоей культуре, т. е. формирующее, определяющее, отражающее и выражающее эту культуру.*

Соответственно, в область «словесности» попадают тексты самых разных типов и стилей — устные и письменные, художественные и публицистические, тексты романов и сказок, закона и права, науки и политики, бизнеса и религии.

Некоторые из текстов составляются по строго предписанным правилам из общепринятых языковых форм, формул и терминов, как из деталей конструктора, и не требуют работы образного «правополушарного» мышления, воображения, а скорее хорошего оперирования готовыми конструктивными схемами и способности создавать из них новые структурные схемы. Таковы тексты официальные и научные, деловые и пр. «левополушарные», основанные на точности, однозначности, *предсказуемой упорядоченности*. Здесь царствует *ratio*, разум, норма, правило, правильность. Назовём этот тип текстов «стандартная словесность».

Противоположный тип текстов словесности будем называть *творческой словесностью*. Это «правополушарные» тексты — образные порождения творческого воображения — метафорические, многозначные, «неожиданно-ожидаемые». В основе образа тоже обязательно есть структура и схема, но она совсем иной — чувственной — природы. Это царство *intuitio*, эмоции, чувства, идеала, свободы, *отлёта от нормы и полёта фантазии*. Тексты творческой словесности имеют в основе порождающую модель метафоры и образа (модель метафоры, описанную в «Риторике» Аристотелем) [1, 130–133].

Противопоставление «творческих» и «нетворческих» текстов словесности не абсолютно, это скорее континуум. «Полюса» континуума противопоставлены, между ними — бесконечное множество точек-текстов. Нет на этой оси и нулевой точки: трудно представить себе текст, который был бы «никаким» — ни творческим, ни стандартным. Всякий текст в той или иной степени порождение творческой деятельности, и всякий текст — плод человеческого рассудка. Есть подлинные стихи — геометрические схемы, и есть научные тексты — образцы высокой поэзии.

Сравним два текста. Стихотворение Платона «Любовь» (IV в. до н. э.) (4, 197):

Ты стоишь, смотришь на ночное небо

И любишься тысячью звёзд.

О, быть бы мне небом и тысячами очей

Любоваться тобою, звезда моя! (Пер. С. Волконского)

Нельзя не упомянуть здесь удивительное явление отечественной культуры новейшего времени (XX в., вплоть до 1988 г.) — академические труды русского философа Алексея Фёдоровича Лосева — замечательные тексты высокой науки, имеющие свойства эстетического предмета и стоящие на грани творческой и художественной словесности. Вот лишь один фрагмент:

«Кто не знает этой крепкой, приземистой фигуры с отвисшим животом и заплывшим коротким затылком? Всмотритесь в это мудрое и ухмыляющееся лицо, в эти торчащие, как бы навывкате глаза, смотревшие вполне по-бычачьи, в этот плоский и широкий, но вздёрнутый нос, в эти толстые губы, в этот огромный нависший лоб со знаменитой классической шишкой, в эту плешь по всей голове... Да подлинно ли это человек? Это какая-то сплошная комическая маска, это какая-то карикатура на человека и грека, это вырождение... Сократ — от-

существование всякой системы и науки. Он весь плавает, млеет, дурачится, сюсюкает, хихикает, залезает в глубину человеческих душ, чтобы потом незаметно выпрыгнуть, как рыба из открытого садка, у которой вы только и успели заметить мгновенно мелькнувший хвост. Сократ — тонкий, насмешливый, причудливый, свирепо-умный, прошедший всякие огни и воды декадент. Около него держи ухо остро... Жуткий человек! Холод разума и декадентская возбуждённость ощущений сливались в нем в одно великое, поражающее, захватывающее, даже величественное и трагическое, но и в смешное, комическое, легкомысленное, порхающее и софистическое.» (11, 81–82).

В этом фрагменте академической прозы больше художественного, чем в «поэме» Дмитрия Быкова «Ж/Д». Никакого стандарта здесь нет, а есть живая, яркая, оригинальная образность, открывающая глубинный смысл, структурную сущность предмета — личности Сократа, до того в огромном море литературы не получившей такого проникновенного художественного описания. Конечно, тексты Лосева — не обычные и уж тем более не стандартные научные тексты. Это столько же явление художественной прозы, сколько философии и филологии. Автор — человек XIX столетия по научному стилю и человек вечности по своим методам и научным прозрениям. Стандартных же искусствоведческих и литературоведческих текстов сколько угодно.

Итак, мы разделили творческую и стандартную словесность, разделили условно, как самые крупные типы словесности с переходными явлениями.

Теперь нас будет интересовать творческая словесность: стандартная легко типологизируется по сферам общения. Главная проблема — в чем принципиальное отличие *массовой и художественной* словесности? Просится ответ: у массовой словесности — массовый адресат, круг читателей художественной ограничен. Но огромные тиражи литературной классики и сегодня — бесспорный факт. Однако круг читателей классики не ограничен, круг ее ценителей, как и всегда, узок. В чем же дело?

Различие массовой словесности и художественной литературы можно попытаться понять и определить двояко, с помощью двух разных процедур определения. 1. Перечисление видов текстов, принадлежащих к первому и ко второму типам, не даёт результата, т. к. приводит к круговому определению (тексты *массовой словесности* — публицистические, научно-популярные, тексты рекламы и паблик рилейшнз, массовой литературы (беллетристики); тексты *художественной словесности* — *художественная проза и поэзия*). 2. Выделение дифференциальных признаков более результативно. Ясно, что существует принципиальное различие между массовой и художественной литературой. Сейчас это особенно актуально. Они почти перестали различаться массовым читателем, покорно следующим за тем, что предлагает ему настроенный на коммерческий успех мир издателей и критиков. Более того, массовая литература вследствие своих особенностей гораздо лучше продаётся, а следовательно — активно вытесняет художественную, выбрасывая ее из гнезда, как разросшийся кукушонок — птенцов певчей птицы. Сейчас этот процесс дошёл до предела. Певчие птицы рождаются, но редко выживают и все реже становятся певцами.

Массовая литература, обладая особыми средствами манипулирования адресатом, не требует от него *собственного вклада* — ни культуры восприятия искусства (вкуса), ни особой гуманитарной образованности (хотя бы языкового чутья и владения языком), ни достаточно развитого воображения, ни сотворческой работы при восприятии. Главное, *массовая литература* для своего успеха у читателя не предполагает, что у него в сознании, в памяти есть некий идеал, образец подлинно художественного текста, прозаического или стихотворного. Массовая литература успешна среди тех, кто не знает, не понимает и не ценит литературу классическую, кто не умеет ее читать и никогда не получал от этого чтения *подлинного* удовольствия (подлинного — значит полного, такого, которое она способна дать культурному читателю). Будем употреблять слово «беллетристика» как синоним термина «массовая литература» (см., например, [9]).

Итак, творческая словесность, противопоставленная стандартной, включает массовую словесность (беллетристику = массовую литературу), тексты СМИ и политики, рекламные и PR-тексты, научно-популярные тексты) — и словесность художественную.

Назовем четыре особенности, отличающие творческие не-художественные тексты, от подлинно художественных: это особенности картины мира; языка; символической образности; способа смыслопорождения.

1) Все не-художественные тексты творческой словесности, включая и беллетристику, строятся по общепринятым моделям мысли о мире, отражают общепринятую в данный период картину мира, распространённые в обществе представления о нем, то есть не открывают ничего существенно нового. Это тексты без нового взгляда на мир, внутренний и внешний в неразрывном единстве. Художественный текст — это не общеупотребительный новояз, но новый мир художника, свой для каждого и открытый всем. Автор художественного текста — демиург; он видит мир, как Создатель в дни творения. Этот мир построен не только непривычно, своеобразно, но и гармонически (художественная дисгармония — тоже род гармонии и является не хаосом, а эстетической формой. Потребность современного читателя в новых художественных мирах на переломе XX/XXI столетия стала так велика, что породила новый эпический жанр беллетристики — фэнтези, созданный «внешними» сказочными средствами, ничего нового о мире не открывающий и безусловно лидирующий в предпочтениях массового адресата.

2) Общепринятые мысли («общие места») требуют нормативных, общих форм их выражения. Поэтому язык беллетристики — упрощённый нормативный литературный язык (который в зарубежной лингвистике носит имя «стандарт») — даже если автор имеет намерение привлечь читателя, осознанно вводя в текст все, что слышит вокруг. Слова используются в их обычном и самом употребительном значении; обертоны словесных значений в беллетристике не важны и не функционируют — не обладают текстообразующей функцией. Если коннотативные и фоновые значения слова оживляются, то это бывает крайне редко, слишком очевидно и не служит смысловой основой текста. Берёза в беллетристике есть берёза, а не тоскующая женственность, а клён по ней вовсе не томится. Дуб не зазеленеет ни с того ни с сего, просто от того, что мимо проезжает герой в новом для себя состоянии надежды. Герой беллетристики никакого дуба и не заметит — слишком быстро переместится он в пространстве и времени, втянутый в событийную воронку сюжета. Да и различия всех этих древесных пород не существенны: автор скорее назовёт их просто «дерево», используя общее, родовое именование, абстрактное, а не конкретное слово: не «мак», а «цветок», не шляпа», а «головной убор». Язык художественной литературы и язык беллетристики принципиально различны. Об этом сказал еще Роман Jakobson, назвав эстетическую функцию языка основной и объявив, что поэтика и поэзия начинаются там, где происходит отклонение от нормы [15]. Его теория в 60–70 гг. XX столетия была развита учёными льежской школы неориторки (теория метабола, от др. греч. βόλλω) [8]. Эти мысли о языке можно найти в риторической поэтике Аристотеля [1], в связи с его теорией метафоры. Сравним известное высказывание Ф. Кафки: «Сомнения, как кольцом, окружают каждое слово, я вижу их раньше, чем само слово, — да что я говорю! — я вообще не вижу слова, я выдумываю его» [10, 82].

3) Текст беллетристики отличается стандартной, даже шаблонной образностью: его образы — это словарные, т. н. «языковые» метафоры: если елки — то «островерхие», если солнце — то «красный шар солнца», «звезда по имени Солнце», если собака — то «верный друг», а если человек верный — то обязательно «как собака». Это т. н. газетный (теперь — журналистский) язык. Образность художественного текста принципиально иной природы. Художественный образ строится каждый раз заново. Творческая энергия мощно вторгается в мир — видимый, обоняемый, осязаемый, исследует его и, извлекая скрытые сущности — основные идеи предметов — преобразует и мир, и творца, и читателя. Осуществляется знаменитая триада Аристотеля (троичная структура метафоры) [1, 129–134; 142–149]. Говорят и об особом рода об-

разности художественных текстов — т. н. «безОбразной образности». Как правило, приводят для иллюстрации стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...»:

*Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.
Умрешь — начнешь опять сначала
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.*

1912 (1, 1).

Принято считать, что в этом тексте метафор нет, а образ и образность есть. На самом деле, образность здесь не столько «безОбразная», сколько символическая: за каждым словом стоит понятие, описывающее эмоциональное состояние: «ночь» — архетипический символ со значениями «мрак, тьма, страх» и др.; «улица» — безнадежность пустого ночного города, пустота; «фонарь» — «одинокость в темноте», аптека — и тут все очевидно. Далее в тексте «расшифровываются» значения этих образов, то есть приводится «то, ЧТО сравнивают» (именуются состояния души), потом — снова образы, начиная с первого («ночь»), и с введением нового («ледяная рябь канала»: «холод»), наконец — повтор прежних образов в обратном порядке («аптека, улица, фонарь»). Поэтому о безОбразной образности, о тексте, лишенном метафор, говорить и тут не приходится.

4. В современной творческой словесности *переходных явлений значительно больше, чем прежде*; границы давно нарушены, и множество текстов получили равные права в мнении массового читателя, ангажированных и не ангажированных критиков, литературоведов, учителей словесности. «Мне нравится» и «мне не нравится», «всем (большинству) нравится» — вот аргументы в современных спорах не только школьников и студентов, но и критиков. Картина осложняется сегодня не тем, что появились современные тексты, использующие действительно некий новый литературный метод (этого как раз не случилось), но множество текстов, различных во всем, кроме *способа смыслопорождения и отношения к смыслу*, присущего постмодернизму: *смысл извлекается не из мира, а текстов о мире, а ценность смысла обращается в ноль*. Остановимся в связи с этим на таких феноменах, как модернизм и постмодернизм; фэнтези; дискурс Интернета и гипертекст; риторика и публицистика.

Модернизм как художественный метод не отразил еще полной утраты веры человека в смысл. Желание описать и осмыслить жизнь, присущее реализму, не исчезло; но делать это можно и нужно было по-новому. Писатели-модернисты искали и нашли и своего героя, и свой способ извлечь свой, новый смысл из действительности (внешнего и внутреннего мира человека). Для современного читателя тексты «модернистов» отличаются от реалистических, пожалуй, только большей глубиной психологизма и более напряженным (до болезненности) стремлением к правде, а еще — отказом от условностей при выражении постигнутого. Но главным объектом (и порождающей новые миры субъектной моделью) в модернизме как художественном методе все равно оставался мир, а инструментом — собственное, необычное, слово писателя: новый художественный мир требует и нового языка описания — не искусственно созданного на основе реальных языков древнего мира «эльфийского», «валирийского» и пр., а естественного, хотя и уникального, как язык Андрея Платонова.

Постмодернизм как метод смыслопорождения отличается кардинально. Наше время — время потери иллюзий и воцарение одной главной — иллюзии иллюзорности мира. Вследствие этого апокалиптического состояния сознания, как верно заметил Умберто Эко, «средние века уже начались» (название его статьи 1993 г.), и, как и в средневековье, человек отвернулся от реальности и обратился к культуре, к текстам культуры: «рядом с ... мощным предприяти-

ем народной культуры ведется работа по созданию композиций и коллажей, которой учёная культура занимается на обломках прошлой культуры» [14, 258]. Тексты романов профессора-писателя вполне соответствуют постмодернистской эстетике; не забудем и девиз его творчества, пригодный для всех постмодернистских текстов: *развлекай, обучай*.

Постмодернизм — метод извлечения смыслов не столько из мира и о мире, сколько из готовых, уже включённых в культуру текстов о мире. Это часто стилизация, обучающее развлечение, как романы Умберто Эко, нередко поделка и подделка (коллаж и бриколаж). В определённой мере это даже и научно-популярные тексты, не хуже, а лучше учебника знакомящие читателя с миром иных эпох, древних языков, мифологии и фольклора. Все они — «граничные тексты», занимающие «буферную зону» между литературной классикой и массовой беллетристикой. Внешний признак постмодерна — *интертекстуальность*: источник творческого импульса и идей, вызвавших к жизни новое произведение, — это некий широко известный текст или несколько таковых; новый же текст и строится по его \их смысловой модели, и основан на постоянном скрытом или явном цитировании: от коллажа недалеко и до бриколажа (от франц. «поделка», «подделка»). Такова великолепная фэнтези-эпопея Дж. Р. Толкиена, оксфордского профессора, ставшая творческим импульсом и структурной основой других текстов фэнтези. Немногие из них проникают даже в «буферную зону» между литературой художественной и массовой. Здесь при оценке статуса текста один ключ — его язык. *Есть собственный язык и стиль автора, выражающий и отражающий созданный им мир — есть художественный текст, а на нет и суда нет*.

Последние десятилетия окончательно сформировали совершенно новый тип текстов словесности — так называемый «гипертекст». У гипертекста, вполне в духе времени, нет ни отца ни матери: «родитель — 1» — постмодернизм, а «родитель — 2» — Интернет. *Гипертекст — почти не расчлнённое, слабо структурированное в смысловом отношении, внежанровое произведение словесности с трудно определимым авторством*: это результат совместной деятельности многих, часто анонимных пользователей сети. Так возник цикл «романов» Дмитрия Глуховского под названием «Метро 2033», «Метро 2034», «Метро 2035». В принципе, такие тексты не ограничены и могут продолжаться бесконечно. «Главный» автор предлагал своим сетевым читателям различные варианты сюжета, использовал лучшие из предложенных ими, и так рос текст. Гипертекст — это также и не претендующий на творческий характер бесконечный диалог «комментов» на тему, заданную одним из пользователей социальной сети. Вместе с распространением метода постмодернизма (и в противовес ему) во второй половине XX в. резко возрос читательский интерес к документалистике и мемуаристике. Точные сведения о реальном мире стали особенно остро востребованы. Не авторский вымысел, а авторский голос — голос пережившего реальные события и несущий правду, *речь-свидетельство, речь-документ* — вот что было нужно. Ужасные события войн, революций, лагерей уничтожения, личная судьба и личный выбор человека в нечеловеческих обстоятельствах, наконец, ответ на вопросы о причинах событий и о том, *кто виноват* — все это интересует нас и сегодня. Так появились особые жанры прозы — лагерные рассказы В. Шаламова, произведения А. Солженицына (сам писатель определяет «Архипелаг Гулаг» в подзаголовке как «художественное исследование»). «Пограничные» жанры творческой прозы — это также *литературная публицистика и социология*. Таковы романы — социологические исследования Александра Зиновьева.

Особенно интересно сегодня, что авторы публицистических текстов не колеблясь определяют их как художественные. Лучший пример — «поэма» Д. Быкова «Ж/Д» (2006). Поэмой называет свой текст сам автор, без сомнения, этой аллюзией-претензией привлекая «Мёртвые души» Н. В. Гоголя в поисках жанрового, содержательного и масштабного родства.

Скандалность, фантазийность (ведь на основе произвольно трактованных исторических фактов создан еще один из миров фэнтези), эпатажность и политическая ангажированность (заказной характер), наконец, объем (700 с.) — приметы новой «художественной» публици-

стики. Но не художественной, а чисто *риторической* делают ее объёмные рассуждения и мнения (суждения) автора о вопросах истории и политики, данные *отдельно* от «художественных» элементов текста и высказанные в публицистическом стиле: абстрактные истины и дидактические (поучительные) оценочные высказывания существуют в «романе» сами по себе, а сюжет (если о нем вообще можно говорить) и герои, персонажи — сами по себе. Это и есть *риторика*: высказывание на проблемную актуальную в данный момент тему с аргументацией определённого заданного тезиса, с некоторыми поэтическими (художественными) иллюстрациями. *Риторический текст* создаётся с чёткой *целью*, *внешней* по отношению к самому произведению, в публицистике чаще всего — с целью политической, но в данном случае несомненно также коммерческой и статусной.

Определив круг граничных явлений массовой беллетристики, остающихся все же «за бортом» художественной словесности, дополним признаки, совокупность которых присуща подлинно художественному тексту и *определяет поэзию как безумие гармонического смыслопорождения*.

В античной эстетике начиная с эпохи платоновских диалогов (высокая классика) сложилась система, очень ценная для определения художественного текста, понимания его специфики. Эстетическая концепция античной классики (см., например, диалоги «Пир» и «Федр») в самых общих чертах такова. *Искусство — вид безумия*. Творчество отличается от болезненного безумия тем, что это не наказание богов, а, напротив, благой дар (точнее, дар Аполлона, как, впрочем, опьянение вином — дар Диониса). Собственно, русское слово «вдохновение» передает этот смысл. И сегодня нельзя не видеть, что подлинное творчество и литературные тексты, вызванные им к жизни, в определённой степени *и безумны* (созданы органически гармонично, свободно, по вдохновению), *и разумны* (гармония выверена «алгеброй», лишнее убрано и пр.). Несмотря на вдохновенный (богоданный) характер искусство как безумие кардинально отличается, по античной концепции, от безумия-опьянения или эротического безумия (дара Афродиты и Эроса). Отличие в гармонии: Аполлон вселяет в человека «*гармоническое безумие*». *Гармония понимается как упорядоченность, мера и соразмерность неразделимых смысла и формы*. Основное назначение творчества как особого вида познания — *порождение смыслов*. В этом оно сродни науке. Потому художественное творчество вообще можно считать «*безумием гармонического смыслопорождения*». *Материалом и одновременно инструментом литературы как вида искусства служит логос-слово*. Логос, в отличие от древнегреческого «лексис», не единица языка, а единство языкового и смыслового, даже символического. Особая трудность и сложность литературного творчества связаны, как представляется, именно с тем, что его материал («из чего сделано») и инструмент («чем сделано») — не материальная, а духовно-символическая сущность, логос. Это порождает иллюзию, что такими материалами и инструментами можно пользоваться, вообще не умея с ними обращаться (никому не придет в голову делать даже глиняные горшки, не умея оперировать с гончарным кругом). Претензии же на литературное творчество доступны любому носителю естественного языка. Но отнюдь не любому доступны его результаты.

Обобщая сказанное, можно назвать *основные признаки художественного текста словесности* («литературного текста»). Эти признаки, в совокупности образуя упорядоченную систему, отличают художественные произведения от *других творческих текстов* словесности. О (1) — открытии новых смыслов и создании новых художественных миров, (2) — языке, (3) — символической образности и (4) — особенностях смыслопорождения мы уже говорили. Продолжим этот ряд.

5 — *Правдивость и правдоподобие в сочетании с тайной*. Открытая истина адекватна *реальности*, внешней или внутренней (материальной, социальной, психологической, душевной, духовной, — вообще жизненной), и просто поэтому не может не быть адекватна *этике и высокому строю человеческой души*. Говоря о реальности, я имею в виду прежде всего *реальность*

общего, а не реальность факта. Все, что мы находим в сюжете, персонажах и их действиях, переживаниях героя и пр. — все должно иметь реальные жизненные основания.

6 — *Архетипичность и мифологичность*. Правдивость (достоверность) художественного текста необходимо дополняется «отлётом фантазии», когда жизнь предстаёт как миф — этот мост между прошлым и будущим — и одновременно — как объясняющая модель. Хороший, подлинно художественный текст *таинствен, в нем есть и нечто необъяснимое, манящее; его разгадки некогда не полны, в нем есть не только недоговорённость, но и элемент мистики, странности*. Художественный текст взывает не только к насущному, сиюминутному и преходящему в человеческом мире и душе — он апеллирует к глубоким, часто скрытым от нас древним образам, символам. Структура мифа отражает эти древние архетипы, а миф как нарратив (повествование), как некая история повторяется бесконечно.

7 — *Загадка и драматизация*. Художественный текст не может быть простой иллюстрацией мнения или рассказом истории. Внимание читателя должно быть схвачено некоей *загадкой*; текст должен содержать драму: ее дремлющее зерно, ее рост и развитие, ее неизбежный финал. Финал может быть и открытым, но движение к нему — напряжённым и захватывающим. *Драматизация* проявляется в тексте и как смена хронотопов — элементарных единиц сцен или «явлений», как это открыто выражено в драме. Таким образом достигается *зримость* всего происходящего и эмпатия; читатель в результате драматизации захвачен так называемым «эффектом присутствия». Текст строится «от горячего узла напряжённости» — завязки или иногда даже кульминации одной из линий.

8 — *Гармония*. Мера и соразмерность — основы гармонии — объединяют все элементы литературного текста на всех его уровнях, от смыслового до сюжетно-композиционного и архитектурного. Диссонансы, кажущаяся дисгармоничность только усиливают эстетический эффект. Гармония художественного текста создаётся структурообразующими принципами *изоморфизма* (тождества моделей построения различных элементов: так, изоморфны периодическое строение фразы и композиция как развертывание содержания от экспозиции к эпилогу) и *конгруэнтности* (соответствия текстовых элементов друг другу и целому). *Неслучайность* — закон эстетики, это системность и структурность произведения. Герой, персонажи и их группировка соответствуют смысловой структуре текста, и развёртывание событий (нарратив) раскрывает эту смысловую структуру.

Все, что сказано выше, служит обоснованием *метода лингвосимволического анализа творческого текста*, разработанного для *операционального понимания стратегии, тактик, техник, приёмов и средств создания текста как целостного эстетического предмета*. Метод анализа назван *лингвосимволическим*, поскольку основными единицами его служат *символические формы*, имеющие системную уровневую (иерархическую) организацию и опирающиеся на *лингвистические (языковые и речевые) средства*.

Такой анализ обеспечивает *три главные задачи*:

- понимание *символической и нарративной структур текста и их лингвистических оснований*;
- возможность *использования выделенных при анализе техник художественной речи в процессе собственной творческой работы*;
- обеспечение *объективных оснований для оценки текста*.

Герменевтический смысл лингвосимволического анализа (особенности толкования художественного текста с его помощью) заключается в том, что он позволяет объективно (имманентно тексту), без привнесения собственных искажающих субъективных мнений и без навязывания их тексту и автору, *основываясь на самом тексте и исходя только из него, обнаружить, открыть и описать смысловую (идейную) структуру текста*, авторский замысел, идею текста во всем их многообразии, многослойности и сложности и вместе с тем — с большой долей определённости и конкретности. Процедура лингвосимволического анализа такова.

Этап 1. *Выделяем ключевые слова* методом сплошной выборки с начала до конца текста. Если текст объёмный — «анализируем на ключевые слова» семантически сильные позиции текста — «начало» (включая название, эпиграф, первые фразы) и «конец» — ту финальную часть текста, которая очевидным образом связана с началом по смыслу и очень часто образует вместе с ним «кольцевую структуру». Читая текст, выбираем для анализа и важнейшие композиционные и наиболее «нагруженные» по смыслу фрагменты текста между «началом» и «концом». Обращаем особое внимание на последнюю фразу.

Этап 2. *Анализируем выделенные ключевые слова как систему*: определяем отношения между ними. Ключевые слова подлинно художественного текста отнюдь не случайны и связаны друг с другом; их смысловые связи образуют «узор», сам по себе отнюдь не бессмысленный.

Этап 3. *Находим архетип текста* (если он достаточно ясен) и (или) системы образов-символов, образующие символически-нарративную мифологическую структуру текста.

Этап 4. *Система ключевых слов в совокупности с мифологической или символической структурой текста* — основа для понимания авторской идеи текста во всем ее богатстве. Делаем выводы о ней.

Этап 5. *Анализируем нарративную структуру текста*: «голоса» в тексте (отношения автор-повествователь\читатель; рассказчик (и)); система героев и основных персонажей; хронотоп и его изменения; фабула и сюжетно-композиционные особенности; особенности архитектоники.

Представим метод лингвосимволического анализа на примере анализа хрестоматийного рассказа Э. Хемингуэя «Кошка под дождем» (1925) (16, 1).

Будем воспринимать текст в переводе Н. Волжиной как самостоятельное художественное произведение. Текст рассказа приводим с выделенными ключевыми словами.

В отеле было только двое американцев. Они не знали никого из тех, с кем встречались на лестнице, поднимаясь в свою комнату. Их комната была на втором этаже, из окон было видно море. Из окон были видны также общественный сад и памятник жертвам войны. В саду были высокие пальмы и зелёные скамейки. В хорошую погоду там всегда сидел какой-нибудь художник с мольбертом. Художникам нравились пальмы и яркие фасады гостиниц с окнами на море и сад. Итальянцы приезжали издалека, чтобы посмотреть на памятник жертвам войны. Он был бронзовый и блестел под дождём. Шёл дождь. Капли дождя падали с пальмовых листьев. На посыпанных гравием дорожках стояли лужи. Волны под дождём длинной полосой разбивались о берег, откатывались назад и снова набегали и разбивались под дождём длинной полосой. На площади у памятника не осталось ни одного автомобиля. Напротив, в дверях кафе, стоял официант и глядел на опустевшую площадь.

Американка стояла у окна и смотрела в сад. Под самыми окнами их комнаты, под зелёным столом, с которого капала вода, спряталась кошка. Она старалась сжаться в комок, чтобы на нее не попадали капли.

— Я пойду вниз и принесу киску, — сказала американка.

— Давай я пойду, — отозвался с кровати ее муж.

— Нет, я сама. Бедная киска! Прячется от дождя под столом.

Муж продолжал читать, полулёжа на кровати, подложив под голову обе подушки.

— Смотри не промокни, — сказал он.

Американка спустилась по лестнице, и, когда она проходила через вестибюль, хозяин отеля встал и поклонился ей. Его конторка стояла в дальнем углу вестибюля. Хозяин отеля был высокий старик.

— *Prìove!* — сказала американка. *Ей нравился хозяин отеля.*

— *Sì, sì, signora, brutto tempo.* Сегодня очень плохая погода.

Он стоял у конторки в дальнем углу полутёмной комнаты. Он нравился американке. Ей нравилась необычайная серьёзность, с которой он выслушивал все жалобы. Ей нравился его

почтенный вид. Ей **нравилось**, как он старался **услужить** ей. Ей **нравилось**, как он относился к своему положению **хозяина** отеля. Ей **нравилось** его **старое массивное лицо и большие руки**.

Думая о том, что он ей **нравится**, она открыла дверь и выглянула наружу. **Дождь** лил еще сильнее. По **пустой площади**, направляясь к кафе, шел мужчина в резиновом пальто. **Кошка** должна быть где-то тут, направо. Может быть, удастся пройти под карнизом. Когда она **стояла на пороге**, над ней вдруг раскрылся **зонтик**. За спиной **стояла служанка**, которая всегда убирала их **комнату**.

— Чтобы вы не **промокли**, — **улыбаясь**, сказала она по-итальянски. Конечно, это **хозяин** послал ее.

Вместе со **служанкой**, которая держала над ней **зонтик**, она пошла по дорожке под **окно** своей **комнаты**. Стол был тут, **ярко-зелёный**, вымытый **дождём**, но **кошки** не было. Американка вдруг **почувствовала разочарование**. **Служанка** взглянула на нее.

— **Na perduta qualche cosa, signora?**

— Здесь была **кошка**, — сказала **молодая американка**.

— **Кошка?**

— **Si, il gatto!**

— **Кошка?** — **служанка засмеялась**. — **Кошка под дождём?**

— Да, — сказала она, — здесь, под **столиком**. — И потом: — А мне так **хотелось** ее, так **хотелось киску**...

Когда она говорила по-английски, лицо **служанки** становилось напряжённым.

— **Пойдёмте, синьора**, — сказала она, — лучше **вернёмся**. Вы **промокнете**.

— Ну что же, пойдём, — сказала **американка**.

Они пошли обратно по усыпанной гравием дорожке и вошли в **дом**. Служанка остановилась у входа, чтобы закрыть **зонтик**. Когда американка проходила через вестибюль, **padrone поклонился** ей из-за своей конторки. Что-то в ней **судорожно сжалось в комок**. В присутствии **padrone** она чувствовала себя очень **маленькой** и в то же время **значительной**. На минуту она почувствовала себя необычайно **значительной**. Она **поднялась по лестнице**. Открыла **дверь в комнату**. **Джордж лежал на кровати и читал**.

— Ну, принесла **кошку**? — спросил он, опуская **книгу**.

— Ее уже нет.

— Куда же она девалась? — сказал он, на секунду отрываясь от **книги**.

Она села на **край кровати**.

— Мне так **хотелось** ее, — сказала она. — Не знаю почему, но мне так **хотелось** эту **бедную киску**. Плохо такой **бедной киске под дождём**.

Джордж уже снова **читал**.

Она подошла к туалетному столу, села перед **зеркалом** и, взяв ручное **зеркальце**, стала себя **разглядывать**. Она внимательно **рассматривала** свой профиль сначала с одной стороны, потом с другой. Потом стала **рассматривать** затылок и шею.

— Как ты думаешь, не отпустить ли мне **волосы**? — спросила она, снова глядя на свой **профиль**.

Джордж поднял глаза и увидел ее затылок с **коротко остриженными**, как у **мальчика**, **волосами**.

— Мне **нравится так, как сейчас**.

— Мне **надоело**, — сказала она. — Мне так **надоело** быть похожей на **мальчика**.

Джордж переменял позу. С тех пор как она заговорила, он не сводил с нее глаз.

— Ты сегодня очень хорошенькая, — сказал он.

Она положила **зеркало** на **стол**, подошла к **окну** и стала **смотреть в сад**. Становилось темно.

— **Хочу** крепко стянуть **волосы**, и чтобы они были гладкие, и чтобы был большой узел на затылке, и чтобы можно было его потрогать, — сказала она. — **Хочу кошку**, чтобы она сидела у меня на коленях и мурлыкала, когда я ее глажу.

— Мм, — сказал Джордж с **кровати**.

— **И хочу** есть за своим **столом**, и чтоб были свои ножи и вилки, и **хочу**, чтоб горели свечи. **И хочу**, чтоб была **весна**, и **хочу расчёсывать волосы перед зеркалом**, и **хочу кошку**, и **хочу** новое платье...

— Замолчи. Возьми **почитай книжку**, — сказал Джордж. Он уже снова **читал**.

Американка **смотрела в окно**. Уже совсем стемнело, и в пальмах шумел **дождь**.

— А все-таки я **хочу кошку**, — сказала она. — **Хочу кошку** сейчас же. Если уж нельзя **длинные волосы** и чтобы было **весело**, так хоть **кошку-то** можно?

Джордж не слушал. Он **читал книгу**. Она **смотрела в окно**, на **площадь**, где зажигались огни.

В дверь постучали.

— *Avanti*, — сказал Джордж. Он поднял **глаза от книги**.

В дверях стояла **служанка**. Она крепко прижимала к себе большую пятнистую **кошку**, которая **тяжело** свешивалась у нее на руках.

— Простите, — сказала она. — **Padrone** посылает это синьоре.

II

Толпа кричала не переставая и со свистом и гиканьем бросала на арену корки хлеба, фляги, подушки. **В конце концов** бык устал от стольких неточных **ударов**, согнул колени и лёг на песок, и один из куадрильи наклонился над ним и **убил** его **ударом** пунтильо¹. Толпа бросилась через барьер и окружила матадора, и два человека схватили его и держали, и кто-то отрезал ему косичку и размахивал ею, а потом один из мальчишек схватил ее и убежал. Вечером я видел матадора в кафе. Он был маленького роста, с темным лицом, и он был совершенно пьян. Он говорил: «**В конце концов, со всяким может случиться**. Ведь я не какая-нибудь **знаменитость**».

Этап 1. Выделяем ключевые слова. В тексте рассказа выделены (за единичными исключениями) только повторяющиеся слова. Система ключевых слов 1 и 2 частей рассказа дает нам и пояснение его архитектоники (две части, казалось бы, не связанные по смыслу — длинная и короткая), и скрытый под сетью слов смысл. На этом основании можно даже восстановить личную трагедию и историю автора, зашифрованную в глубинной структуре текста. По фабуле, персонажам, замыслу, идее этот лаконичный текст близок к первому роману Хемингуэя «Фиеста. И восходит солнце» (1926) с эпиграфом, передающим идею обоих текстов («*Все вы — потерянное поколение. Гертруда Стайн (в разговоре)*») [138, с.1]. Проясняется и система персонажей, и скрытая внутри — не развёрнутая внешне в нарратив — фабула.

Этап 2. Анализируем выделенные ключевые слова как систему: определяем отношения между ними.

— **море; волны; дождь; капли; капать; лить; лужа; вода; промокнуть; зонтик**

— **пустая площадь; памятник жертвам войны; сад**

— **комната; стол; кровать**

— **муж; художник; лежать; читать; книга; удобно устроиться**

— **кошка, киска, бедная киска; сжаться в комок (2: о кошке и о женщине); прятаться; женщина\мальчик; молодая; волосы длинные\короткие, зеркало, платье**

— **смотреть**

— **лестница, подниматься\спускаться по лестнице; окно; двери; порог; смотреть в окно; стоять у двери**

— **хозяин; padrone; высокий, старик; старый, серьезный; лицо; руки; заботиться; служанка; услужить, улыбаться; весело**

— *нравиться, хотеть; надоело; чувствовать разочарование, потеряла что-то (ha perduta)*

2 часть

— *толпа\матадор\бык*

— *устал, лег;*

— *удар/убил [смерть как милосердие]*

— *в конце концов, с каждым может случиться; не знаменитость*

Этап 3. Находим архетип текста. Архетип рассказа дан в его второй части — это ритуальное убийство быка; коррида.

Этап 4. Система ключевых слов в совокупности с мифологической структурой текста дает основу для понимания авторской идеи текста. Делаем выводы. Классический архетип ритуального поединка с быком («образ войны» у Пикассо — именно бык, сравните) — этот архетип нарочито нарушен, и в этом идея рассказа (и романа «Фиеста»): поединок матадора и быка превращен в убийство; здесь две жертвы (и бык, и матадор), убитые роком, воплощенным в образе «толпы» — безжалостного коллективного чудовища. Это авторский образ войны. Обе жертвы замучены усталостью. И эта гибель («конец») ждет каждого: «В конце концов, с каждым может случиться». Такова идея рассказа (и романа): «потерянное поколение» уничтожено войной.

Этап 5. Анализируем нарративную структуру текста (она всего лишь развёртывает, конкретизирует идею с помощью «истории»).

Система основных персонажей: муж, обессиленный войной (памятник жертвам войны — ключевое выражение: оба — и муж (художник, по-видимому, писатель, как и автор: см. ключевое слово «художник» в 1 части и «не знаменитость» — во 2 части), и его молодая жена — оба жертвы войны. Обессиленный пережитым муж лежит и читает, на чувства и внимание к жене он не способен. Ему противопоставлен старик — хозяин отеля (он на войне не был, его поколение сохранило человеческие способности и силы). Молодая женщина отвергает свою женственность, поскольку реализовать ее с человеком своего поколения не может. Она кошка, прячущаяся от воды, — во всех своих проявлениях (вода, длинные волосы, зеркало — архетипические символы женственности, женщины). Женственность, женские желания пробуждает в ней только внимание старика-padrone; настоящая женщина, естественная и веселая — это «экстраполяция» хозяйина, служанка: она непосредственно (медиатор) «служит» героине. Хронотоп и его изменения: имеем четыре масштаба хронотопа, расположенных по принципу сужения пространства: 1 — берег моря с длинными океанскими волнами — символ бесконечности пространства и мира, 2 — пустая площадь с памятником жертвам войны; 3 — сад, омытый дождём; 4 — замкнутая комната со столом и кроватью. Автор подчёркивает границы хронотопов, особенно граничные зоны «выхода» героини из замкнутого пространства комнаты: женщина-мальчик смотрит в окно, постоянно фигурирует дверь, лестница (по Фрейдю, символ полового акта), выход из дома в сад. Собственно нарратив — «история-экспозиция» — легко восстанавливается по статичной (наличной) ситуации, описанной в рассказе; сюжетно-композиционная специфика рассказа состоит в том, что в эксплицитном (открытом) виде присутствует только «конец». Кошка, обладание которой есть символ женственности (ср. сказку Киплинга «Кошка, которая гуляла сама по себе») — дар старика-хозяина. «Дарение» происходит «на границе» хронотопа комнаты — у двери из нее наружу, у выхода. Дар женственности (кошка, узел волос на затылке) тяжел, но героиня его обретает. Выход осуществлён. Нечто похожее происходит и в романе «Фиеста». Об особенностях архитектоники рассказа (2 неравные части, вторая служит архетипом и пояснением первой) мы уже сказали.

Итак, современная типология текстов словесности определяет и предлагаемый метод лингвосимволического анализа, применимый не только к художественным, но и любым текстам творческой словесности.

Использованная литература

1. *Аристотель*. Риторика / Античные риторика. — Под ред. А. А. Тахо-Годи. — М.: Изд-во МГУ, 1978. — С. 15–164.
2. *Блок А.* Ночь, улица, фонарь, аптека... [Электронный ресурс] — URL: <https://rustih.ru/aleksandr-blok-noch-ulica-fonar-apteka/> (Дата обращения: 02.09.2018)
3. *Волков А. А.* Основы русской риторики. Учеб. пособие для вузов / А. А. Волков. — М.: Изд-во МГУ, 1996. — 336 с.
4. *Волконский С.* Быт и бытие / С. Волконский // Литературный журнал «Другие берега», 1992. — № 1. — 221 с.
5. *Горшков А. И.* Стилистика текста и функциональная стилистика. Учеб. Для педагогических университетов и гуманитарных вузов / А. И. Горшков. — М.: АСТ: Астрель, 2006. — 367 с.
6. *Горшков А. И.* Русская стилистика и стилистический анализ / А. И. Горшков. — М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2008. — 544 с.
7. *Горшков А. И.* Русская словесность: от слова к словесности. 10–11 классы. Учебник для общеобразоват. учреждений / А. И. Горшков. — 9-е изд. — М.: Просвещение, 2010. — 492 с.
8. *Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.-М.* и др. Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж.-М. Клинкаберг. — Пер. с франц. — Общ. ред. и вст. ст. А. К. Авеличев. — М.: Прогресс, 1986. — 392 с.
9. *Жаринов Е. В.* Историко-литературные корни массовой беллетристики» / Жаринов Е. В. — М.: Флинта-Наука, 2005. — 184 с.
10. *Кафка Ф.* Дневники 1910 г. / Франц Кафка. Малое собр.соч. — Пер. с нем. С. Апта и др. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. — 928 с.
11. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. — В 8-ми т. / А. Ф. Лосев. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон — М.: Искусство, 1969. — 838 с.
12. *Хемингуэй Э.* Кошка под дождем / Э. Хемингуэй [Электронный ресурс] — URL: <http://hemingway-lib.ru/rasskazi/koshka-pod-dozhdem.html> (Дата обращения: 10.04.2018)
13. *Хемингуэй Э.* Фиеста (И восходит солнце) / Э. Хемингуэй — [Электронный ресурс] -URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/И_восходит_солнце_\(Фиеста\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/И_восходит_солнце_(Фиеста)) (Дата обращения: 20.05.2018)
14. *Эко У.* Средние века уже начались / Умберто Эко // Иностранная литература. — 1994. — № 4. — с. 258–267
15. *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. — Вяч. Вс. Иванов: вступит. статья; М. Л. Гаспаров: сост. и общ.ред. — М.: Прогресс, 1987. — 462 с.

References

1. *Aristotle*. Ritorika (Rhetoric) / Antichnyie Ritoriki (Antique Rhetorics). — Pod red. A. A. Takho-Godi. — M.: MSU Publishing House, 1978. — pp. 15–164.
2. *Blok A.* Noch, Ulitsa, Fonar, Apteka (*Night. Street.Lantern. Drug store*) / A. Blok [Electronic Resource] — URL: <https://rustih.ru/aleksandr-blok-noch-ulica-fonar-apteka> (Date of address: 02.09.2018)
3. *Volkov A. A.* Osnovy Russkoi Ritoriki. Uczeb. Posobiye dla vuzov (Basics of Russian Rhetoric. Textbook for Universities). / A. A. Volkov. — M.: MSU Publishing House, 1996. — 336 P.
4. *Volkonskyi S.* Byt I Bytiye (Everyday Life and Existence) / S. Volkonskyi // Literaturnyi Zhurnal “Drugie Berega” (Literary Magazine “Other Banks”), 1992. — № 1. — 221 P.
5. *Dubois J., Edelin F., Klinkenberg J.-M. et all.* Obshczaya Ritorika (General Rhetoric) / J. Dubois, F. Edelin, J.-M. Klinkenberg. — Transl. from French. — Ed. and Foreword by A. K. Avelichev — M.: Progress, 1986. — 392 P.
6. *Gorshkov A. I.* Stilistika teksta I funkcionalnaya stilistika. Uczebnik dla pedagogiczeskih universitetov I gumanitarnyh vuzov (Stylistics of Text and Functional Stylistics. Textbook for pedagogical universities and humanitarian institute) s/A. I. Gorshkov. — M.: AST: Astrel, 2006. — 367 P.

7. *Gorshkov A. I. Russkaya stilistika I stilistichesky analiz (Russian Stylistics and Stylistic Analysis)/A. I. Gorshkov. — M.: Literaturnyi Institut im. A. M. Gorkogo (Maxim Gorky Literature Institute), 2008. — 544 P.*

8. *Gorshkov A. I. Russkaya slovesnost: ot slova k slovesnosti. 10–11 klassy. Uchebnyk dlya obshchego obrazovaniya. Uchrezhdeniy (Russian Literature: from Word to Literature. 10–11 forms. Textbook for common schools./A. I. Gorshkov. — 9-th edition. — M.: Prosveshcheniye, 2010. — 492 P.*

9. *Zharinov E. V. Istoriko-Literaturnyye Kornia Massovoi Belletristiki (Historical-Literature Roots of Mass Fiction)/E. V. Zharinov. — M.: Flinta-Nauka, 2005. — 184 P.*

10. *Kafka F. Dnevniky 1910 (Diaries 1910)/F. Kafka. Maloye Sobr.Soch. (Selected Works). — Transl. From German: S. Apt et al. — StPB.: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2013. — 928 P.*

11. *Losev A. F. Istorika Antichnoi Estetiki/A. F. Losev. — In 8 vol. — V.2. Sofisty.Sokrat.Platon (Sophists. Socrates. Plato. — M.: Iskusstvo, 1969. — 838 P.*

12. *Hemingway E. Koshka pod Dozhdem (Cat under Rain)/E. Hemingway [Electronic Resource] — URL: <http://hemingway-lib.ru/rasskazi/koshka-pod-dozhdem.html> (Date of address:10.04.2018)*

13. *Hemingway E. Fiesta (I Voskhodit Solntse) (Fiesta (Sun also Rizes) Фiesta)/E. Hemingway — [Electronic Resource] -URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (Date of address: 20.05.2018)*

14. *Eko U. Sredniye Veka Uzhe Naczalis (Middle Ages have already begun)/Umberto Eko // Inostrannaya Literatura (Foreign Literature). — 1994. — № 4. — Pp. 258–267*

15. *Jacobson R. O. Raboty po Poetike (Works on Poetics)./R. O. Jacobson. — M.: Progress, 1987. — 462 P.*

Ю. М. Папян¹

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ В ОБРАЗАХ РОМАНА

Изучение индивидуального стиля облегчается изучением употребления языка в романной прозе, потому что язык в ней направлен не только на коммуникацию, подобно его использованию вне художественной литературы, но и на создание персонажей, проявляющих многообразие употребления языка. Содержание текста — плод выбора и организации языкового материала в единое упорядоченное целое, в основе упорядоченности лежит словесная композиция. В ней отражаются обусловленные употреблением языка факторы, влияющие на особенности словесного раскрытия темы и характеризующие самого говорящего или пишущего. Упорядоченность непосредственно проявляется в словесных рядах. Словесный ряд, рассматриваемый во внутренних отношениях выбранных средств, — важнейшая структурная категория, определяющая сущность организации и содержания текста. Ведущий принцип построения романа может отражаться в одном отрезке, а также в сопоставлении тематически близких отрезков разных романов: стилевое многообразие употребления языка, проявляемое в словесных рядах как компонентах упорядоченности текста, в котором все его категории соотнесены в одно целое, определяемое образом автора. Анализ словесных рядов позволяет понять, как выражены принадлежащие образам романа точки видения изображённого. Изображающая точка видения, отличается от изображённых прежде всего тем, что она служит диалогическому (в бахтинском смысле слова) сопоставлению и освещению образов.

Ключевые слова: язык в художественной литературе, индивидуальный стиль, словесная композиция, словесный ряд, образы автора, рассказчика, персонажей.

Yu. M. Papyan

INDIVIDUAL STYLE IN THE IMAGES OF THE NOVEL

The study of the individual style is facilitated by studying the use of language in the novel, because the language in it is directed not only at communication, like its use outside of fiction, but also in the creation of characters. The content of the text is the offspring of the choice and organization of linguistic material into a single ordered whole, the verbal composition is the basis of orderliness. It reflects the driving forces conditioned by the use of language, affecting the features of verbal disclosure of the topic and characterizing the speaker himself or the writer. Ordering is directly manifested in verbal sequences. The verbal sequence considered in the internal relations of the chosen means is the most important structural category determining the essence of the organization and content of the text. The leading principle of novel construction can be reflected in one segment, as well as in the comparison of thematically close segments of different novels: the style variety of language use manifested in verbal sequences as components of the orderliness of the text, in which all its categories are correlated into one whole, determined by the author's image. The analysis of

¹ Юрий Михайлович Папян — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики, ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); uraryan@mail.ru. Papyan Yuri Mihaylovich — Associate professor of Russian Language and Stylistics Department. The Maxim Gorky Literature Institute; 123104, 25 Tverskoy Boulevard, Moscow, Russian.

verbal sequences allows us to understand how the points of vision depicted in the images of the novel are expressed. The depicting point of vision differs from those depicted primarily in that it serves a dialogical (in the Bakhtin sense of the word) comparison and illumination of images.

Key words: language in fiction, individual style, verbal composition, verbal sequence, images of the author, narrator, characters.

Язык, рассматриваемый в своём строе (в фонетике, грамматике, семасиологии), т. е. взятый в отвлечении от конкретного употребления [15, 17–20], тяготеет к общенародному единству; выполняя же своё назначение, он «никогда не бывает единым» [4, 101].

Очевидно, что употребление языка осуществляется в единичных устных и письменных текстах, каждый из которых обладает содержательной целостностью и кем-то создан. Есть в тексте и не столь очевидная сторона, или не замечаемая многими исследователями, или ускользающая от их внимания: содержание (информация) текста — плод выбора и организации языкового материала в единое целое, неразрывно связанное с определённым порядком (организацией). Эта сторона текста полностью зависит от словесной композиции, в которой отражаются социально обусловленные употреблением языка факторы, влияющие на особенности словесного раскрытия темы [15, 117–139] и характеризующие самого говорящего или пишущего. К сожалению, на вопросы, связанные с употреблением языка и касающиеся основной проблемы стилистики [11, 3], а именно: в чём проявляется личностное начало (или «индивидуальный стиль», «идиолект») текста и как оно должно быть изучено — найти убедительный ответ не удаётся. На сегодняшний день поиски ответов на эти вопросы преимущественно основаны на познании так называемых авторских «концептов» и «концептуальных систем», которые усматриваются в совокупности выразительных средств, образуемой тематическим полем с определённым содержанием, что ведёт к изучению строя текста, а не употребления языка в тексте²: «совокупности» не позволяют объяснить позиции автора-творца, по М. М. Бахтину [4, 14], в динамике словесно выраженного содержания.

Дело в том, что все концепты, как заметил уже Л. В. Щерба, «в непосредственном опыте (ни в психологическом, ни в физиологическом) нам вовсе не даны, а могут выводиться нами лишь из процессов говорения и понимания» [31, 26]. Тексты, используемые в такой роли, учёный называл «языковым материалом», обозначающим «не деятельность отдельных индивидов, а совокупность всего говоримого и понимаемого в определённой конкретной обстановке в ту или другую эпоху жизни данной общественной группы» [31, 26]. Щерба обратил внимание на очевидное: именно тексты — результат «единственно данной в опыте речевой деятельности, и так как не менее очевидно, что языковой материал вне процессов понимания будет мертвым, само же понимание вне как-то организованного языкового материала (т. е. языковой системы) невозможно» [31, 26]. Чтобы закрепить мысль, выделю ещё раз: любые концепты «в непосредственном опыте нам вовсе не даны»; и они лишь на уровне строя языка входят в текст: текст, являясь реальностью языкового употребления, обнаруживает организованный языковой материал. Отсюда и вывод: поскольку употребление языка определяется организа-

² См., например: разделы «Тематическое поле» и «Лексический уровень» в книге М. И. Гореликовой и Д. М. Магомедовой «Лингвистический анализ художественного текста» [14, 22–32, 95–110]; в книге Н. А. Николиной «Филологический анализ текста», сказано, что данное в ней направление анализа помогает «показать развёртывание и соотношение концептуально-значимых семантических полей» [22, 4]; в «Теории текста» Н. С. Валгиной понятие *концепта* соотносится с понятием *поле* и убедительно используется лишь при характеристике ключевых слов, образующих «смысловой лейтмотив» («Ключевые слова создают семантические текстовые поля» [8, 46]) произведения и передающих концептуальную информацию [8, 29]; термин уже используется и в осмыслении результатов Тотального диктанта [например: 28; 204, 206, 208]. В «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка» утверждается, что «текст всегда имеет *концепт*» [3, 530], что очевидно, но с поправкой этого слова на множественное число. Важно, что *концепт* понимается как «мыслительное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределённое множество предметов одного и того же рода» [2, 269]. Для текста же принципиально важен характер развёртывания «концептов».

цией, которой «ведует» словесная композиция, её изучение может приблизить к пониманию законов развёртывания текста (что важно для стилистики, если она имеет целью познать реальное употребление языка, а не выведенные из текстов концепты).

Отвлечённых от употребления языка концептов и относимых к ним «кодов», «полей», «систем», «конструктов» и пр. выявлено уже множество; неохватно и количество работ¹, посвящённых этой тематике. Но подобно тому, как «в непосредственном опыте» нам не даны знания о словаре и грамматике, не даны и «авторские концептуальные системы». К сожалению, стало обычным использовать тексты как «языковой материал», но в естественном качестве «единственно данной в опыте речевой деятельности», зависимой не только от выбора, но и организации средств выражения, рассматривают их весьма редко.

Среди работ, в которых изучаются выведенные из текста лексика, фразеология, словотворчество, синтаксические конструкции, тропы и фигуры, разного рода повторы и соотнесённые друг с другом элементы (в том числе и в паронимической аттракции) и пр., за которыми некоторые исследователи видят авторскую индивидуальность, можно встретить весьма интересные, но в основном раскрывающие те особенности, которые обнаруживаются во множестве произведений словесности и у многих авторов.

Всякий текст образует сеть отношений, создаваемых подобранными для него средствами выражения, и эти отношения говорят о его организации, упорядоченности. Необходимость внимания к этой важнейшей стороне языка в употреблении была подсказана ещё В. Гумбольдтом, который писал: «Чтобы человек мог постичь хотя бы одно слово не просто как чувственное побуждение, а как членораздельный звук, обозначающий понятие, весь язык полностью и во всех своих взаимосвязях уже должен быть заложен в нём. В языке нет ничего единичного, каждый отдельный элемент проявляет себя лишь как часть целого» [16, 313–314]. В этом высказывании выделены две основополагающие мысли: для передачи хотя бы одного понятия нужен (1) «весь язык полностью и во всех своих взаимосвязях» — и внешних, определяемых выбором средств выражения из «всего говоримого и понимаемого», и внутренних, требующих упорядоченности подобранных средств; (2) благодаря упорядоченности «каждый отдельный элемент проявляет себя лишь как часть целого». Другими словами говоря, выбор языковых средств и их организация в тексте имеют феноменальный характер, заключающийся в том, что из внешнего языкового материала выбираются средства, служащие внутренним — содержательным — задачам. Анализ проявления этого характера ведёт к лучшему пониманию свойств выразительных средств и той роли, выполнению которой они служат.

Взаимосвязи, необходимые для того, «чтобы человек мог постичь хотя бы одно слово» как понятие, проявляют себя в соотнесённости средств и способов словесного выражения, и для осмысления её характера важно различать строй и употребление языка, или внешний анализ языка, ведущий к порождению концептов, и внутренний, направленный на порождение содержания текста.

Конечно, как писал Ф. де Соссюр, «всё в языке — отношения. Именно мысль отграничивает единицы...» [29, 22], но главное: благодаря динамическому взаимодействию единиц разных «отделов», в научной и учебной литературе нередко называемых «ярусами», «уровнями» или «подсистемами», рождается *содержание* текста.

Взаимоотношения языковых единиц в пределах своих «систем» уже давно освоены, закреплены в концептах, каждым из отдельных разделов языкознания — фонологией, грамматикой, семасиологией [13, 224], подобно тому, как, например, осмыслены отношения языковых средств в предложениях и в более крупных образованиях типа сверхфразовых единиц, прозаических строф, включая актуальное членение предложения. Но строй, рассматривающий совокупности языковых единиц, выведенных из текстов и объединяемых в «отделы», хотя изучен

¹ См., например: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-kak-mentalnyy-reprezentant-sverhteksta>; <https://cyberleninka.ru/article/v/problemy-izucheniya-kontseptov-v-sovremennoy-lingvistike> и др.

не только в парадигматическом, но и синтагматическом отношениях, не даёт и не может дать представления о том, как взаимодействуют единицы разных «отделов». Их взаимодействие, охватываемое понятием *словесная композиция*, направлено на содержание текста. «Форма — это то, что *со-держит*. <...> Форма есть некоторое со-пряжение или такое напряжение, что оно может держать», — говорил в своих лекциях М. К. Мамардашвили [19, 87].

Поиски индивидуального начала в отдельных средствах и способах словесного выражения и их совокупностях, оторванных от того содержания, порождению которого они служат, продолжаются; однако исследованиям не помогают ни количественные показатели использованных средств выражения, ни особая терминология, нередко заимствованная из других наук. «Лексические биграммы», «синтагматические профили авторов», подсчёты количества «авторской лексической синтагматики»² [20, 12] и пр. порождают эффект новизны и убедительности, но не способствуют пониманию объекта филологии, которая должна помогать «выполнению одной из главных человеческих задач — понять другого человека (и другую культуру, другую эпоху), не превращая его ни в «исчислимую» вещь, ни в отражение собственных эмоций» [1, 374]. О последнем говорить, конечно, нечего: ясно, что наука не может на них основываться. Что касается стремления всё «исчислить», или в очередной раз поверить «алгеброй гармонию», то в текстах, вероятно, всегда будет оставаться «нечто, упорно противящееся подобным попыткам» формализовать знание, несовместимое «с математической научностью» [1, 373]. Действительно, можно ли «исчислить», например, воплощённое в романе и близких к нему жанрах «качественно новое целое» [13, 224], состоящее из образов множества текстов? Исчисляется количество, но не качество.

Исследования, основанные на принципах, заимствованных из изучения строя языка, не выдерживают критики потому, что не учитывают направленности средств выражения на активное ценностное отношение автора к содержанию [5, 169]. Разумеется, это отношение выражено словесно.

Движение от формы к содержанию и обратно, способствующее нахождению ценностей мира и жизни возможно, повторю, благодаря упорядоченности текста: упорядоченность даёт читателю ключи к соотнесению средств и способов словесного выражения, служащих воплощению образов (начиная с образа автора и заканчивая персонажами). Лишь понимая текст, читатель, чувствуя «себя как активного субъекта», входящего в «форму содержания» произведения «как необходимый конститутивный момент её» [4, 71], выступает и как «со-творящий форму» [4, 59] для самого себя.

Понять текст — значит встать на ту же точку видения изображённого, которую занимает автор. Поэтому для читателя точка видения, всегда зависима от выбора и организации языковых средств, проявляющих авторское понимание «оформленного содержания» [4, 54].

Изучение употребления языка — актуальная задача стилистики, требующей подхода, не сводимого «к историко-литературным или историко-культурным построениям по поводу тех или иных памятников литературы» [30, 56] или к отношениям однотипных языковых единиц, выявляющих «концепты», а направленного на понимание роли языка в порождении содержания текста. В единстве формы и содержания и заключается предмет стилистики, «состоящий из соединения отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое» [13, 224]. Другими словами говоря, выявление отношений между языковыми средствами должно ориентироваться на вопросы: *из чего* [30, 27] и *как* [21, 69] рождается определённое содержание. Поиск ответа на эти вопросы облегчается употреблением языка в романе, потому

² Так, в одной диссертации «выявление идиостилевых признаков осуществлено на базе сопоставительного анализа частотной лексики, выбранной из произведений разных писателей» [20, 11], и, по мнению её автора, «такой анализ позволил отделить индивидуально-авторские лексические особенности от индивидуально-текстовых и свойственных другим авторам языковых явлений. Исследование идиостилей М. Булгакова, В. Набокова, А. Платонова и М. Шолохова на основании лексической статистики выявило признаки концептуальных систем авторов и особенностей авторской лексической синтагматики» [20, 11].

что язык здесь активно направлен не только на передачу какой-либо информации, но и на создание персонажей.

Упорядоченность текста и словесный ряд. Дело стилистики — анализ текста, она и выработывает пути, приёмы [10, 226–228] и термины, порождаемые результатами исследования своего предмета. (Разумеется, речь идёт об оформленности содержательного целого.) И всякого рода теоретические обобщения, связанные с изучением употребления языка (прежде всего касающиеся так называемых функциональных стилей), представляются гипотетическими и умозрительными, если они не опираются на изучение текста как «единственно данной в опыте речевой деятельности».

Текстов существует необозримое множество, и, хотя в их основе лежит единый общеупотребимый механизм, каждый из них имеет свои границы и содержит компоненты, индивидуализирующие его содержание. Чтобы хотя бы представить направление исследования феномена текста [15, 60], необходимо как-то ограничить это необозримое множество, и такую возможность даёт роман и близкие к нему эпические жанры, например такие, как повесть и рассказ. Оперируя образами¹ (в том числе и образами текстов [26, 86–92]), то есть отражая «общее в частном», роман позволяет, так сказать, большое свести к малому, а именно: в отрезке, состоящем из малого числа слов, выявить принцип построения всего текста. И это сведение кажется необходимым: малое (краткое) легче поддаётся анализу, его можно рассмотреть достаточно подробно, а иногда и всесторонне, оно нередко лежит в основе сложного целого, состоящего из большего количества слов. Конечно, такой подход таит в себе опасность подмены сложного объекта исследования простым и приписывания первому свойств последнего, но этот же подход даёт возможность увидеть за текстом определённую точку видения мира, а за ней личностное начало («идиостиль»).

Роман обладает своим стилистическим единством, а структура его образа автора находит своё проявление в употреблении языка. Ясно, что подступ к этому единству затруднён образующим его большим количеством слов, но относительно целостные и короткие отрезки романа позволяют представить «большое в малом», по Д. С. Лихачёву, и говорить по аналогии с ними о единстве романа. И если образ автора рассматривался Виноградовым как «внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения» [12, 92], то и персонаж может быть рассмотрен как образ, имеющий свой стержень, к которому относятся все «его тексты».

Тот или иной стиль может быть представлен только в тексте, поэтому «стиль есть только там, где есть текст» [15, 37]. Это положение применимо для изучения образов текстов, в которых раскрываются персонажи, следовательно, изучение образов первых адекватно изучению последних. Всегда «художественное познание направлено именно на образ говорящего в его индивидуальной конкретности» [7, 290].

В пространстве романа персонажи, рассматриваемые, условно говоря, как создатели своих текстов, как правило, наделены индивидуальным стилем. В этом смысле они и есть носители стиля, в котором также неразрывно объединены категории формы и содержания.

¹ Образ всегда есть ступень к познанию, и неслучайно через образ, сквозь призму словесного искусства, занимались познанием языка многие известные филологи, например: А. А. Потебня, считавший, что связь поэзии «со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства», [27, 24] и делавший вывод, что «всякое поэтическое произведение есть не исключительно, но главным образом акт познания, притом акт, предшествующий познанию прозаическому, научному» [27, 129]; М. М. Бахтин, писавший, что «литература не просто использование языка, а его художественное познание» [7, 287]; Р. О. Якобсон, утверждавший, что «сосредоточение внимания на сообщении ради него самого — это и есть поэтическая функция языка», сохраняющая образы использованного материала [32, 275; 33, 202–203]; Ю. М. Лотман, отмечавший, что «язык искусства неизбежно гетерогенен и, <...> обязательно включает элементы рефлексии над собой, т. е. метаязыковые структуры» [18, 19]; не говорю уже о В. В. Виноградове.

Текст всегда упорядочен, и упорядоченности, как было замечено, служит языковая композиция. Наиболее отчётливо упорядоченность проявляется в компонентах композиции [15, 146] — в словесных рядах, которые выполняют в построении текста чрезвычайно важную роль, поэтому для понимания языковой композиции, служащей выражению изображающего и изображённых образов [7, 290], то есть образа автора и персонажей, их изучение необходимо. Упорядоченность рождается в «комбинирующей и синтезирующей работе автора» [10, 229], без которой содержательная действительность текста не может оформиться. Поэтому и направленность средств выражения на определённый порядок раскрывается такой категорией текста, как словесный ряд [25, 110–121].

Словесный ряд, рассматриваемый во внутренних отношениях выбранных средств, — важнейшая структурная категория, определяющая сущность организационного и содержательного механизма и, разумеется, образной системы текста. Будучи компонентом организации текста, словесный ряд соответствует ему характером последовательного развёртывания. Сказанное особенно касается доминирующего словесного ряда [24, 45]. Потому и образ автора как фокус целого выражен в последовательном развёртывании словесных рядов. Они сообщают о его (1) «изнутри организованной активности» [4, 70]; (2) он воспринимается как «изъятый из мира повествования» [10, 140], «внезаходимый» [17, 146; 6, 120]; (3) по Ф. М. Достоевскому, «всеведущий» и (4) «не погрешающий» [17; 146, 148–149], или объективный [15, 183]; (5) видение им изображённого исходит «сверху» [15, 184]. Категории текста, разумеется, взаимосвязаны, и подобно тому, как словесные ряды, обладающие перечисленными свойствами, позволяют изучить образ автора, их изучение даёт надёжную опору и в изучении всех категорий текста, в том числе и «ликов», или «масок» [9, 128], образа автора — персонажей. Они обладают признаками, прямо противоположными образу автора.

Рассмотрим некоторые категории в отрезках двух романов, заметив, что особое значение для организации текста имеет проявление точки видения того, что воспринимает и выражает персонаж. Словесные ряды, выражающие это видение, включают в себя стилистически маркированные элементы, потому компоненты организации текста (словесные ряды) получают указующее, векторное, характеризующее персонажа свойство. Это свойство достигается, по Н. С. Лескову, установкой на то, «чтобы герои писателя говорили каждый своим языком, свойственным их положению» [23, 309] — субъективацией повествования: смещением видения изображаемого из «авторской» сферы в сферу героя [15, 193].

От анализа словесных рядов — к пониманию содержания. Стиль романа образуют относительно самостоятельные «разнородные стилистические единства», которые, «входя в роман, сочетаются в нём в стройную художественную систему и подчиняются высшему стилистическому единству целого, которое нельзя отождествлять ни с одним из подчинённых ему единств» [4, 75]. С этой стороной романа связана и другая, обращённая на познание употребления языка, о которой выше говорилось словами Лескова: язык в художественном употреблении служит не только коммуникации, но и является «объектом изображения», а «эта сфера и жизнь языка в этой сфере принципиально отличается от всех остальных сфер речевой жизни (научной, бытовой, деловой и т. п.)» [7, 289; 15, 287]. Употребление языка в художественной литературе позволяет сквозь её образы посмотреть на употребление языка во всех остальных средах и сферах.

Бахтинские слова о языке в художественной литературе, который «сам становится объектом изображения» означают, что автор произведения, заселяя своего героя в романном «пространствевремени» (хронотопе) [4, 234], наделяет его личностными качествами. Это требует от автора громадного филологического труда: выбрать и направить (организовать) языковой материал, выражающий образ. Этот труд и обнаруживается в субъективированных словесных рядах, поскольку осуществлён он для изображения особой точки видения, позволяющей прове-

сти логико-стилистическую границу между персонажами. Эту работу можно определить и как, по Р. О. Якобсону, «высказывание с установкой на выражение» [33, 275].

Справедливость мнения о «разнородных стилистических единствах», объединённых в рамки относительного целого и подчинённых «высшему стилистическому единству», можно подтвердить анализом двух небольших отрывков. Сначала рассмотрим отрывок из романа А. П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени».

Любую гимнастику дед презирал, не видя в ней толку ни для себя, ни для хозяйства; лучше расколочь утром три-четыре чурки, побросать навоз. Отец был с ним солидарен, но подводил научную базу: никакая гимнастика не даёт такой разносторонней нагрузки, как колка дров, — работают все группы мышц. Подначитавшись брошюр, Антон заявил: специалисты считают, что при физическом труде заняты как раз не все мышцы, и после любой работы надо делать ещё гимнастику. Дед и отец дружно смеялись: «Поставить бы этих специалистов на дно траншеи или на верх стога на полдня! Спроси у Василия Илларионовича — он по рудникам двадцать лет жил рядом с рабочими бараками, там всё на людях, — видел он хоть одного шахтёра, делающего упражнения после смены?» Василий Илларионович такого шахтёра не видел (35, 10).

Отрывок привлекателен тем, что в нём тоже есть «разнородные стилистические единства».

Композиционное единство текста обеспечивается прежде всего единством темы, без которого общение невозможно [по-гречески *thema* буквально — то, что положено (в основу)], и это — отправная, но, разумеется, не единственная категория, входящая в понятие упорядоченности (структуры) текста [15, 333] и позволяющая подойти к отрывку как относительно завершённому единому целому. В отрывке показано, как одна тема, наделённая в композиции своим словесным рядом с общим значением *гимнастика*, по-разному понимается и оценивается персонажами. Различное понимание темы неразрывно связано со словесными рядами, стилистически индивидуализирующими персонажей. «Стиль» персонажей проявляется, как и любой текст, в выборе и организации средств выражения, представляя «образ речевой жизни во всём её многообразии» [7, 288].

Точки видения темы могут быть выражены, с позиций строя языка, нейтральными (общепотребительными) средствами, но, попадая в текст, эти средства перестают быть такими. Понять сказанное можно, если присмотреться к словесным рядам, относящимся к образам автора, рассказчика, если, конечно, он в произведении есть, и персонажей. Взаимодействуя, отдельные средства выражения не дают, на первый взгляд, возможности однозначного определения их окраски, но если эти средства рассматривать как звенья дифференцированных рядов, то трудность снимается. Так, будучи компонентами «чужого слова», по Бахтину, эти средства оказываются маркированными, поскольку в приведённом отрывке они направлены не только на то, чтобы раскрыть тему, обозначая общение персонажей, но и **п о к а з а т ь** каждого из них — создать их образы, что достигается упомянутой установкой на выражение.

В любом романе «много говорящих и в то же время о д и н говорящий (автор)» [7, 288]. В отрывке из романа Чудакова, само собой разумеется, говорящих значительно меньше, чем в романе в целом, но и в нём обнаруживается «много говорящих»: их шесть, считая и «вне-находимый» образ автора романа, а также рассказчика (Антон Стремоухова), повествующего о событиях прошлого и, конечно, о людях, его окружавших. Тем самым рассказчик представлен и взрослым человеком, ведущим повествование, и мальчиком, а затем подростком и юношей в период описываемых событий. На этом основаны в романе частые переходы от третьего лица к первому — от рассказчика, приближенного к образу автора и наделённого некоторыми его свойствами, к участнику событий, — и обратно.

То, что «за рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ — рассказ автора о том же, о чем рассказывает рассказчик, и, кроме того, о самом рассказчике» [4, 127], с одной сторо-

ны, лишает повествующего персонажа такого свойства, как всеведение, с другой — знание его оправдано воспоминаниями; но то, что, повествуя, рассказчик обращается к стилистически различному языковому материалу, сопоставляя и противопоставляя персонажей, приближает его к образу автора.

Рассмотрим словесные ряды как главные компоненты организации отрывка; они-то и образуют сеть отношений между выбранными в текст языковыми средствами, направленными на создание персонажей.

В романе каждый из персонажей говорит «свойственным их положению языком». Понимание этого облегчено тем, что все, кроме последней, синтаксические конструкции, в рамках которых даны образы персонажей, заключены в отдельные предложения (завершены точкой); соответственно и переходы от одного предложения к другому обозначают содержательные границы между образами. Эти переходы лежат в основе композиции отрывка, и они обозначены не только грамматически — рамками предложений, но и стилистически маркированными средствами. При этом в каждом из предложений монологически выражено определённое мнение на тему отрывка, поэтому их можно назвать предложениями-монологами, в которых маркированные средства расположены контактно, благодаря грамматической связи между ними.

Теперь рассмотрим некоторые средства выражения с точки зрения их композиционно определяемого смысла.

Средства выражения, направленные на порождение образов можно разделить на две разновидности: те, что характеризуют героев «со стороны» — рассказчиком, и те, что исходят от каждого из них в отдельности. Такое разделение основано на значении лексики, композиционно объединяемой в стилистически окрашенные словесные ряды. Так, первые три предложения содержат слова, обладающие указующим свойством, не раскрывающим конкретики смыслов, а в общих чертах сообщающих о том, «как сказано», или кто как говорит, то есть характеризующих обобщённую манеру речи персонажей: *презирать*; *подводить научную базу*; *подначитавшись брошюр, заявлять*. Они по своим значениям подобны значениям местоимений: указующая, но прямо не называющая семантика отличает их от конкретизированных средств выражения. Если присмотреться к общему значению обсуждаемой последовательности слов (словесных рядов, исходящих от рассказчика), можно понять, что они п р е д п о с л а н ы образам персонажей и нужны для того, чтобы подготовить развитие сообщений — конкретизировать их. Можно сказать, что в этих словах дан своего рода конспект образов, о которых повествует рассказчик.

Персонажи описаны как члены одной семьи, жившей по правилу: «Чтобы выжить, все должны были уметь делать всё» (35, 121). Конкретизированное сообщение о них создаётся языковыми средствами, порождающими относительно завершённые образы благодаря тому, что персонажи даны не только в едином хронотопе, выражение которого тоже можно рассмотреть в словесных рядах (рамки статьи не позволяют это сделать), но и наделены индивидуальными стилистическими особенностями, согласованными с жизненным опытом, образованием, родом деятельности, возрастом, эмоциональным состоянием и пр. действующих лиц. И самые приметные и обычные (и не только в этом романе) из средств выражения, служащих субъективации повествования, — эмоционально-экспрессивные; они «привязывают» персонажа к хронотопу. Так, взгляды деда и отца выражены эмоционально-оценочными и разговорно-бытовыми языковыми средствами, образующими свой ряд: *не видя в ней толку ни для себя, ни для хозяйства*; *лучше расколоть утром три-четыре чурки, побросать навоз* (говорится дедом); *поставить бы этих специалистов на дно траншеи или на верх стога на полдня!* (говорится дедом и отцом). Кроме того, образ отца, имевшего высшее историческое образование и читавшего «академикам лекции» (35, 43), связан со словесным рядом, характерным для научного стиля. Антон, так как «любил выразиться книжно» (35, 7), не своими словами, опирается на точку зрения, вычитанную из брошюр. Ссылка на мнение Василия Илларионовича, охарактеризованно-

го опосредовано — в прямой речи деда и отца, дана с указанием на сферу и среду его деятельности, значит, и употребления языка.

Как было замечено, «обобщённые» характеристики идут от образа рассказчика, приближенного к образу автора: рассказчик дан стилистически разнообразными — и отстранёнными, и субъективированными словесными рядами, за которыми «лики» персонажей. Слагаемые ряды, исходящих от рассказчика, прерывисто проходят сквозь всё композиционное целое и этим служат единству отрывка, объединяющего предложения-монологи. Но рассказчик как «речевое порождение писателя» [10, 122] — сам персонаж, свидетельствующий о том, что «так было», и его видение ограничено образом автора. Тем самым «авторская» точка зрения отличается от изображённых, но принципиальное её отличие заключено в том, что она служит диалогическому (в бахтинском смысле слова) сопоставлению и освещению образов персонажей. Персонажи всегда зависимы от образа автора: ограниченное не существует самостоятельно.

Подтвердить сказанное можно и анализом другого текста. Присматриваться к различным текстам (или к отрывкам из них), в основе которых лежит близкая им тема, заставляет то, что она при сопоставлении текстов даёт возможность отчётливо увидеть разницу в их построении, доказывающую ещё раз, что в содержании текста тема всегда получает различное словесное выражение, проявляющее различие её видения.

Раскрытие темы *гимнастика* можно обнаружить во многих текстах, например, и в отрывке из романа Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы».

... Вот портфель — плоский, как голос, докладывающий о сборе металлолома. Сейчас в него последуют тетради, изрисованные вдоль и поперек, несмотря на регулярную материну порку; учебники, истрепанные до тряпичного состояния, деревянный изгрызенный пенал с изгрызенными карандашами и резинками; мятые и рваные, изрисованные розовые промокашки...

А там, в приемнике, уже кто-то марширует под замедленный ревматический аккомпанемент, ставит ноги на ширину плеч и возвращается в исходное положение: «На зарядку, по порядку, на зарядку, по порядку становись!»

Вера однажды пробовала маршировать под эту музыку, получилось как в замедленной съемке. Она почему-то *сквозь музыку* видела аккомпаниаторшу за роялем: старушку с круглой спиной и жировым горбиком ниже затылка. Растопылив пухлые пальчики, та не в такт тарабанила, цепляя по пути соседние клавиши...

<...>

— «А теперь переходим к водным процедурам!»

Каким количеством муторных казенных слов загромождена жизнь! Почему не сказать — «примите душ»? И что это за водные процедуры такие? Вообще — слово «процедура» в Верином воображении имело стойкий больничный смысл.

Затем тот же голос проводил утреннюю гимнастику на узбекском языке (34, 233–234).

Здесь тема *гимнастика*, дана не как главная, но, можно сказать, фоновая: девочка собирает портфель в школу и слышит по радиоприёмнику, как проводится утренняя зарядка. Слова, выражающие эту тему, разумеется, находят своё место в композиции отрывка, то есть развёртываются в своём словесном ряде (*кто-то марширует; ставит ноги на ширину плеч и возвращается в исходное положение: «На зарядку, по порядку, на зарядку, по порядку становись!»; маршировать; утренняя гимнастика* и др.).

В отрывке обнаруживаются образы (1) школьницы Веры, (2) её матери, (3) кого-то, марширующего под «замедленный ревматический аккомпанемент» (4) старушки-аккомпаниаторши, (5) рассказчика, а также (6) образа автора, дающего «ключ к композиции целого» [11, 203]. Образов, как оказывается, насчитывается столько же, сколько и в отрывке, рассмотрен-

ном ранее в другом романе, но распределение средств выражения и приёмы их организации в данном случае иные. Присмотримся к тем главным компонентам, которые выявляя образы, соотносят тему отрывка с содержанием.

Образ матери представлен всего одним словосочетанием (*материна порка*), содержащим повествовательную деталь (подробность) [15, 153–160], которая раскрывает характер её воздействия на дочь. Также в подробностях, но уже описательных, представлены *кто-то* и вместе с ним старушка-аккомпаниаторша, обитающие «там, в приёмнике». Они даны без смещения из «авторской» сферы в их сферу, а также с позиции, в некоторой степени общей для всеведующего рассказчика и героини романа. Точки видения, принадлежащие последним, различны и по-разному субъективированы.

Словесные ряды, индивидуализирующие образы рассказчика и персонажей, в данном случае расплести (если вспомнить, что слово *текст* этимологически восходит к значению «плетёная работа») не так просто, как в отрывке из романа «Ложится мгла на старые ступени», и эта трудность преимущественно связана с дистантным расположением слагаемых словесных рядов: между ними располагаются слагаемые других рядов. Это замечание касается прежде всего образов рассказчика и героини романа.

Как и в предыдущем случае, в этом отрывке повествование ведётся от третьего лица и исходит от рассказчика (точнее, рассказчицы) — персонажа, наделённого профессиональными свойствами писателя: в данном случае главные из этих свойств — всеведение и сосредоточенность на повествовании. Он как бы создаёт образы всего романа и, конечно, образ Веры. В некоторых частях романа этот рассказчик скрыт, в других же — читатель узнаёт о самом рассказчике те подробности, что и характеризуют персонажа как автора-творца [25, 120–121].

Разумеется, языковые средства, направленные на создание образов, взаимодействуют, обеспечивая прохождение смыслов, необходимых для содержания романа. Несмотря на взаимодействие языковых средств, между словесными рядами, направленными на создание образов рассказчика и Веры, можно провести условную границу. Обратим внимание лишь на наиболее заметные средства и способы порождения этих двух главных образов. В частности, о всеведении рассказчика говорит знание действий, которые Вера совершила, совершает или будет совершать, — знание, заметное в некоторых словах и грамматических формах, например, указывающих на настоящее время в первом предложении, будущее во втором и прошедшее в предложении, начинающем третий абзац. В отношении к «лику» рассказчика важны и тропы и фигуры речи (сравнения, эпитеты, в том числе и развёрнутые определения; особенно интересно своей оценочной выразительностью сочетание *ревматический аккомпанемент*, построенное по принципу нередкой в литературе символизма катахрезы), обнаруживающие творческое отношение к языковым средствам. Изобразительные средства позволяют ввести в текст описательные и повествовательные подробности, относящиеся к сфере героини романа (*портфель, сбор металлолома, тетради, пенал, материна порка* и пр.), наделённой талантом живописца (отсюда — её умение видеть *сквозь музыку* старушку-аккомпаниаторшу).

Не менее важно для образа рассказчика то, что с ним связано внимание к стилистической окраске языковых единиц, и в отрывке оно обозначено достаточно отчётливо не только указанием на «канцелярскую» сферу употребления слова, но и отрицательной оценкой: *муторные казенные слова*. С позиций «всеведущего» рассказчика сообщается и то, что *слово «процедура» в Верином воображении имело стойкий больничный смысл*. Тем самым рассказчик обращает внимание на индивидуальную стилистическую оценку средств выражения. Внимание к их стилистической окраске, рождённой употреблением языка в разных средах, сферах, а также в индивидуальном осознании, характеризует работу писателя, поэтому оно и говорит о писательской работе и об особом персонаже — рассказчике, приближенном к образу автора.

Изучение выбора и организации средств выражения в отрывках, каждого в отдельности и в сопоставлении друг с другом, заставляет говорить об иерархии образов [15, 175–183], или их точек видения, выраженных в словесных рядах как компонентах упорядоченности текста. Анализ словесных рядов позволяет обнаружить в компонентах относительного целого (в отрывках) свойство романа, отражающего его жанровую особенность: отрывкам, как и роману, свойственна «внутренняя расслоенность языка, социальная разноречивость и индивидуальная разноголосица» [4, 78]. Сопоставление отражает стилевое многообразие употребления языка, проявляемое в словесных рядах как компонентах упорядоченности текста, в котором все его категории соотнесены в одно целое, определяемое образом автора. Даже подкрепляя исследование исчислениями, свести эти категории к отдельным средствам выражения невозможно.

Выявление словесных рядов, служащих выражению различных точек видения, даёт возможность приблизиться к пониманию «взаимоотношений изображающей и изображённой речи», которую Бахтин в черновых набросках «Язык в художественной литературе» [7, 288] назвал «основной проблемой» стилистического анализа. Слагаемые рядов, исходящих от рассказчиков, представленных в рассмотренных отрывках, прерывисто проходят сквозь всё композиционное целое и этим служат его единству. В одном отрывке рассказчик «вспоминает», в другом — «сочиняет», но и в том и в другом случае категория словесного ряда позволяет выявить композиционно выдержанное различие между точками видения — персонажей и рассказчика: точки видения персонажей ограничены, а рассказчика (в пределах отрывка) — нет. Тем самым (в отношении к рассмотренным отрывкам) рассказчика можно определить как «фокус целого», к которому тянутся изображённые точки видения. Вместе с тем, конечно, рассказчик — один из «ликов» образа автора.

В рассмотренных отрывках повествование ведётся от третьего лица, и в них отправным является субъективированный образ рассказчика, — субъективированный потому, что он — повествующий персонаж, обозначенный в хронотопе; смещение точки видения в сферу героев тоже субъективированное повествование, но уже как бы с двойной субъективацией: исходящей (1) от рассказчика, (2) который сам «заклѹчен» в образ автора. Разумеется, обозначенные словесные ряды взаимодействуют, что затрудняет их дифференциацию, но, как показывает анализ, не делают её невозможной. Словесные ряды, расчленѳнные по семантико-стилистическим признакам позволяют понять, как организован отрывок и как выражены образы, или, точнее, принадлежащие им точки видения. Тем самым «авторское» видение отличается от изображённого видения, но принципиальное их отличие заключено в том, что первое служит диалогическому (в бахтинском смысле слова) сопоставлению и освещению последнего.

Список итературы

1. Аверинцев С. С. Филология // Русский язык. Энциклопедия. — М.: «Советская энциклопедия», 1979. — 432 с.
2. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология. — М.: Academia, 1997. — С. 267–287.
3. Баженова Е. А., Котюрова М. П. Текст // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. — М.: Флинта: Наука, 2003. — С. 528–533.
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — 810 с.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
6. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Художественная литература, 1972. — 471 с.

7. Бахтин М. М. Язык в художественной литературе // Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. — М.: «Русские словари», 1997. — С. 287–297.
8. Валгина Н. С. Теория текста. — М.: Логос, 2003. — 280 с.
9. Виноградов В. В. О теории художественной речи. — М.: «ВЫСШАЯ ШКОЛА», 1971. — 240 с.
10. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. — М.: Гос. изд. ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, 1959. — 656 с.
11. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. — М.: «Наука», 1980. — 360 с.
12. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М.: АН СССР, 1963. — 256 с.
13. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. — М.: Гос. уч.-пед. изд-во Мин. просвещ. РСФСР, 1959. — 492 с.
14. Гореликова М. И., Магомедова Д. М. Лингвистический анализ художественного текста. — М.: Русский язык, 1983. — 126 с.
15. Горшков А. И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. — М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2008. — 544 с.
16. Гумбольдт В. фон. О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984. — С. 307–323.
17. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30 т. Т. VII. — Л.: «Наука», 1973. — 416 с.
18. Лотман Ю. М. Три функции текста // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М.: «Языки русской культуры», 1999. — 464 с.
19. Мамардашвили М. Кантианские вариации. — М.: «Аграф», 2002. — 320 с.
20. Мухин М. Ю. Лексическая статистика и идиостиль автора: корпусное идеографическое исследование: на материале произведений М. Булгакова, В. Набокова, А. Платонова и М. Шолохова: автореферат дис. доктора филологических наук: 10.02.19; [Место защиты: Ур. гос. ун-т им. А. М. Горького]. — Екатеринбург, 2011. — 43 с. — <https://docviewer.yandex.ru/view/0/> — Дата обращения 03.07. 2018.
21. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. — М.: Издательство Независимая Газета, 1999. — 440 с.
22. Николина. Н. А. Филологический анализ текста. — М.: Логос, 2003. — 250 с.
23. Н. С. Лесков // Русские писатели о литературе. — Л.: Советский писатель, 1939. — С. 290–320.
24. Папян Ю. М. Как выполнить курсовую работу по теоретической стилистике русского языка. — М.: Издательство Литературного института, 2015. — 57 с. — http://litinstitut.ru/sites/default/files/papyan_um_kurovaya_po_stilistike.pdf
25. Папян Ю. М. Образы автора и рассказчика в слагаемых языковой композиции // Язык — культура — история. Сборник статей к 80-летию Л. И. Скворцова. — М.: Лит. ин-т им. А. М. Горького, 2014. — С. 110–121.
26. Папян Ю. М. Образы текстов в современном романе // Вестник Литературного ин-та им. А. М. Горького. № 1. — М.: Изд. Литературного института им. А. М. Горького, 2016. — С. 86–92.
27. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2003. — 384 с.
28. Савельева Т. В. Языковая картина мира современного подростка: оскуднение или перезагрузка // #ТОТСБОРНИК. Сборник научных трудов по материалам тотального диктанта. — Новосибирск, 2017. — Вып. 2. — 256 с.
29. Слюсарёва Н. А. О заметках Ф. де Соссюра по общему языкознанию // Соссюр. Ф. де. Заметки по общей лингвистике. — М.: ПРОГРЕСС, 1990. — С. 7–29.
30. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — М.: Учпедгиз, 1957. — 188 с.
31. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. — Л.: «Наука», 1974. — 428 с.

32. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сборник статей. — М.: «Прогресс», 1975. — С. 193–229.

33. Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. С. 272–316.

Источники романов

34. Рубина Д. На солнечной стороне улицы: Роман. — М.: Эксмо, 2006. — 432 с.

35. Чудаков А. П. Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. — 512 с.

References

1. Averincev S. S. Filologiya [Philology] // Russkij yazyk. Enciklopediya [Russian. Encyclopedia]. Moscow: "Sovetskaya enciklopediya", 1979. Pp. 372–374.

2. Askoldov S. A. Koncept i slovo [Concept and word] // Russkaya slovesnost: Ot teorii slovesnosti k strukture teksta: Antologiya [Russian literature: from the theory of literature to the structure of the text: anthology]. Moscow, Academia, 1997. Pp. 267–287.

3. Bazhenova E. A. Kotyurova M. P. Tekst [Text] // Stilisticheskij enciklopedicheskij slovar russkogo yazyka [Stylistic encyclopedic dictionary of the Russian language]. Moscow, Flinta: Nauka, 2003. Pp. 528–533.

4. Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki [Questions of literature and esthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1975. 810 p.

5. Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, Iskusstvo, 1979. 424 p.

6. Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1972. 471 p.

7. Bakhtin M. M. Yazyk v hudozhestvennoj literature [Language in fiction] // Bahtin M. M. Sobranie sochinenij v semi tomah [Collected works in seven volumes]. T. 5. Moscow, "Russkie slovari", 1997. Pp. 287–297.

8. Valgina N. S. Teoriya teksta [Text theory]. Moscow, Logos, 2003. 280 p.

9. Vinogradov V. V. O teorii hudozhestvennoj rechi [On the theory of artistic speech]. Moscow, "VYSShAYa ShKOLA", 1971. 240 p.

10. Vinogradov V. V. O yazyke hudozhestvennoj literatury [About the language of fiction]. Moscow, Gos. izd. HUDOZHESTVENNOJ LITERATURY, 1959. 656 p.

11. Vinogradov V. V. O yazyke hudozhestvennoj prozy [About the language of fiction prose]. Moscow, "Nauka", 1980. 360 p.

12. Vinogradov V. V. Stilistika. Teoriya poeticheskoy rechi. Poetika [Stylistics. The theory of poetic speech. Poetics]. Moscow, AN SSSR, 1963. 256 p.

13. Vinokur G. O. Izbrannye raboty po russkomu yazyku [Selected works in Russian]. Moscow, Gos. uch. — ped. izd-vo Min. prosvesh. RSFSR, 1959. 492 p.

14. Gorelikova M. I., Magomedova D. M. Lingvisticheskij analiz hudozhestvennogo teksta [Linguistic analysis of literary text]. Moscow, Russkij yazyk, 1983. 126 p.

15. Gorshkov A. I. Russkaya stilistika i stilisticheskii analiz proizvedenii slovesnosti [Russian stylistics and stylistic analysis of the works of literature]. Moscow, The literary Institute. A. M. Gorky Publ., 2008. 544 p.

16. Gumbol'dt V. fon. O sravnitel'nom izuchenii yazykov primenitel'no k razlichnym epokham ikh razvitiya [About comparative studying of languages in relation to various eras of their development] // Gumbol'dt V. fon. Izbrannye trudy po yazykoznaniyu [Selected works on linguistics]. Moscow, Progress, 1984. Pp. 307–323.

17. Dostoevskij F. M. Polnoe sobr. soch. v 30 t. [Complete works in 30 volumes]. T. VII. Leningrad, "Nauka", 1973. 416 p.

18. *Lotman Yu. M.* Vnutri myslyashih mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoriya [Inside minded worlds. Man-text-semiosphere-history]. Moscow, “Yazyki russkoj kultury”, 1999. 464 p.
19. *Mamardashvili M.* Kantianskie variacii [Kantian variations]. Moscow, “Agraf”, 2002. 320 p.
20. *Muhin M. Yu.* Leksicheskaya statistika i idiostil avtora: korpusnoe ideograficheskoe issledovanie: na materiale proizvedenij M. Bulgakova, V. Nabokova, A. Platonova i M. Sholohova [Lexical statistics and idiostyle of the author: corpus ideographic research: based on the works of M. Bulgakov, V. Nabokov, A. Platonov and M. Sholokhov]: avtoreferat dis. doktora filologicheskikh nauk: 10.02.19; [Mesto zashity: Ur. gos. un-t im. A. M. Gorkogo]. — Ekaterinburg, 2011. 43 p. — <https://docviewer.yandex.ru/view/0/> — Data obrasheniya 03.07. 2018.
21. *Nabokov V. V.* Lekcii po russkoj literature [Lectures on Russian literature]. Moscow, Izdatelstvo Nezavisimaya Gazeta, 1999. 440 p.
22. *Nikolina N. A.* Filologicheskij analiz teksta [Philological analysis of the text]. Moscow, Logos, 2003. 250 p.
23. *N. S. Leskov* // Russkie pisateli o literature. [N. S. Leskov // Russian writers of the literary work.]. Leningrad, Sovetskij pisatel”, 1939. Pp. 290–320.
24. *Papyan Yu. M.* Kak vypolnit kursovuyu rabotu po teoreticheskoj stilistike russkogo yazyka [How to do the course work on the theoretical style of the Russian language]. Moscow, Izdatelstvo Literaturnogo instituta, 2015. 57 p. — http://litinstitut.ru/sites/default/files/papyan_um_kursovaya_po_stilistike.pdf
25. *Papyan Yu. M.* Obrazy avtora i rasskazchika v slagaemyh yazykovoj kompozicii [Images of the author and the narrator in the components of the language composition] // Yazyk — kultura — istoriya. Sbornik statej k 80-letiyu L. I. Skvorcova [Language — culture — history. Collection of articles for the 80th anniversary of L. I. Skvortsov]. Moscow, Lit. in-t im. A. M. Gorkogo, 2014. Pp. 110–121.
26. *Papyan Yu. M.* Obrazy tekstov v sovremennom romane [Images of texts in a modern novel] // Vestnik Literaturnogo in-ta im. A. M. Gorkogo [Bulletin of the Literary Institute. A. M. Gorky]. № 1. Moscow, Izd. Literaturnogo instituta im. A. M. Gorkogo, 2016. Pp. 86–92.
27. *Potebnya A. A.* Teoreticheskaya poetika [Theoretical poetics]. St. Petersburg, Filologicheskij fakultet SPbGU, 2003. 384 p.
28. *Saveleva T. V.* Yazykovaya kartina mira sovremennogo podrostka: oskudnenie ili perezagruzka [Language picture of the modern teenager's world: impoverishment or reset] // #TOTSBORNIK. Sbornik nauchnyh trudov po materialam totalnogo diktanta [#thatcollection. Collection of scientific works on the materials of total dictation]. — Novosibirsk, 2017. Vyp. 2. 256 p.
29. *Slyusaryova N. A.* O zametkah F. de Sossyura po obshemu yazykoznaniiyu [About notes of F. de Saussure in General linguistics] // Sossyur F. de. Zametki po obshej lingvistike [Notes on General linguistics]. Moscow, PROGRESS, 1990. Pp. 7–29.
30. *Sherba L. V.* Izbrannye raboty po russkomu yazyku [Selected works in Russian]. Moscow, Uchpedgiz, 1957. 188 p.
31. *Sherba L. V.* Yazykovaya sistema i rechevaya deyatelnost [Language system and speech activity]. Leningrad, “Nauka”, 1974. 428 p.
32. *Yakobson R. O.* Lingvistika i poetika [Linguistics and poetics] // Strukturalizm: “za” i “protiv”. Sbornik statej [Structuralism: “for” and “against”. Collected papers]. Moscow, “Progress”, 1975. Pp. 193–229.
33. *Yakobson R. O.* Novejshaya russkaya poeziya [The newest Russian poetry] // Yakobson R. O. Raboty po poetike [Works on poetics]. Moscow: Progress, 1987. Pp. 272–316.
- Sources of novels
34. *Rubina D.* Na solnechnoj storone ulicy: Roman [On the Sunny side of the street: a novel]. Moscow, Eksmo, 2006. 432 p.
35. *Chudakov A. P.* Lozhitsya mgla na starye stupeni: Roman-idilliya [Lies haze on the old stage: a novel-idyll]. Moscow, OLMA-PRESS, 2001. 512 p.

В. Н. Шапошников¹

СТИЛЕВОЕ ПЕРЕРАСПРЕДЕЛЕНИЕ ЛЕКСИКИ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ

Эволюция языка воплощается в бытовании лексики и в сферах ее функционирования. Некоторые изменения функционирования становятся более радикальными. При изменении сферы употребления стилистическая роль и место тех или иных слов могут изменяться в зависимости от их использования. Наблюдается вхождение просторечно-разговорных слов в письменную сферу. Лексика сниженного стиля, относящаяся к разговорно-бытовой сфере и имеющая ту или иную сниженную окраску, получает более широкое распространение и тем самым эту степень допустимости и окрашенность нивелирует. Происходит нивелирование различных оттенков сниженности. Отмечается выход слова из присущей ему книжной, письменной сферы в более широкое употребление. На стилистическом уровне происходит утрата в содержании таких слов окраски книжности как отличительного признака в современной речи. Книжные слова ослабляют окраску приподнятости и возвышенности и интеллектуальности. С изменением сферы употребления, стилистической окраски изменяется сфера действия лексических единиц. Происходит изменение предметной семантики. Формируется узуальный тип употребления; некоторые слова массово употребляются не в тех значениях, которые у них закреплены в литературном языке. При этом явлении существуют правильные употребления и значения этих слов. Таким путём образуется дублетность знаков.

Ключевые слова: языковая эволюция, стилевое распределение лексики, семантические изменения.

V. N. Shaposhnikov

STYLISTIC DISTRIBUTION OF LEXICON AND SEMANTIC CHANGES

Language evolution is incarnated in the functioning of vocabulary and the sphere of its usage. In language system vocabulary differs and is distributed according to the diffusion sphere and the according stylistic colouring. Many words which mean certain objects and express definite concepts contain various connotations, determining their possibility, desirability or undesirability for certain purposes. During the communication, certain change of the sphere of word usage which was inherent in the language can take place. Some functional changes can become more radical. With the usage sphere change the stylistic role and place of some words may change depending on their usage. The conversational and vulgar words can be observed entering the written sphere. The vulgar vocabulary of the conversational everyday sphere with its varying degree of vulgarity gains a broader usage, thus leveling the degree of acceptability and intensity. The leveling of the various shades of vulgarity is taking place. It can be noted that the word is

¹ Владимир Николаевич Шапошников, доктор филологических наук, профессор Московского государственного психолого-педагогического университета. Российская Федерация, Москва, ул. Сретенка, д. 5; vladimirshaposhnikoff@yandex.ru.
Shaposhnikov V. N., Moscow psychology-pedagogical University. Moscow, Sretenca str., 5. Russia.

expanding out of its inherent bookish, written sphere towards a broader usage. The word is changing. On the stylistic level, the loss of the bookish connotation of such words as a defining characteristic of modern speech is taking place. The bookish words weaken the intensity of loftiness, elation and intellectuality. With the change of the usage sphere and stylistic connotation the action sphere of lexical units is changing. The nominative meanings are changing. The casual expressive type is forming: some words are used not in the meaning that is assigned to them in the literary language. Alongside this phenomenon, the correct usage and meanings of these words exist as well. This way, sign duplicity is formed.

Key words: language evolution, stylistic distribution of vocabulary, semantic changes.

В системе языка лексика объективно различается по сфере распространения, стилевой принадлежности и экспрессивно-стилистической окраске. Нередко слова, обозначая определенные понятия, имеют разнообразные оттенки и коннотации, обуславливающие их возможность, желательность либо нежелательность для определенных целей.

В пространстве коммуникации возможно то или иное изменение сферы употребления слова, которая была ему присуща в языке.

При изменении сферы употребления сама стилистическая роль тех или иных слов может изменяться в зависимости от их использования.

Литературно-книжная лексика в общем характеризуется связью с книжной речью и неупотребительностью либо большей или меньшей неуместностью в обиходной и бытовой речи. При этом лексический пласт не является полностью однородным и включает слова различной жанровой и экспрессивной окраски. Нередки случаи, когда отнесение слов к некоторому пласту обуславливается слабостью необходимого для этого оттенка значения.

Отмечается вхождение слова из присущей ему книжной, письменной сферы в более широкое употребление. Происходит изменение слова. Утрата такими словами окраски книжности как отличительного признака в современной речи: запредельные, воистину (*Воистину* нет конца моему балагурству. С. Минаев. 2010), вариант (ТСУш.: книжн.), проблема (то дебош на борту самолета устроит, доставив *проблем* пассажирам. М. вечер. 26.2.18), реальный, реально, обременить/ обременять, обременение, типа, химия, переговорщик (б. устар.), позитивный, перспектива/-ы, полноценный, изначально, сложно, экология, уникальный, экстремальный, шок, в шоке, стресс (испытали нечто вроде небольшого *стресса*. Е. Попова. 1999). Книжные слова расширяют сферу функционирования, употребляясь в обиходной и бытовой речи, и ослабляют окраску приподнятости, возвышенности и интеллектуальности. Используемые в различных жанрах современной письменной и устной речи, такие слова в результате не несут на себе печать сугубой книжности.

С другой стороны, наблюдается вхождение просторечно-разговорных слов в письменную сферу. Лексика сниженного стиля, относящаяся к разговорно-бытовой сфере и имеющая ту или иную окраску фамильярности или вульгарности, получает более широкое распространение и тем самым эту степень допустимости и окрашенность умеряет: аккурат, подстава, де, дескать, мол, авось, было; залезть (ТС Уш.: простореч.), кошмарить, грубо, навскидку, прикидка (ТС Уш.: простореч.), тусовка. Получают более широкое распространение в коммуникации элементы вульгарной и грубой речи (стерва, фигня, офигеть, офигенно, охренеть, на хрен, следак, опер, попа). Происходит нивелирование различных оттенков сниженности.

Возможными и пригодными за пределами разговорно-бытовой сферы становятся лексические средства, которые в словарях маркировались ограничительными пометами «разговорное» и «просторечное». Часть таких слов переформатировалось в своих стилевых характеристиках, на место пометы «просторечное» получая помету «разговорное», ср. лексикографические фиксации ТС Ушакова. и МАС, либо освобождаясь от пометы просторечности и разговорности и представляясь общестилевой лексемой, ср. СОШ, НСРЯ и БТС.

Неверно мнение, что сейчас эти лексикографические пометы не означают запрет на применение слов вне соответствующей сферы и среды, как неверно и то, что уже фактом регистрации в словаре эти слова допущены и занесены в литературный стандарт, ср. [2, 32]. Слова продолжают располагать своими стилевыми характеристиками, хотя стилевое предписание носит характер не запрета, а рекомендации, в то время как современная речевая практика берет больше инициативы отступать от стиливых установлений. И при этом стилевые пометы в словаре указывают на особую окраску слов. Такой путь развития связан с общей либерализацией жизни в России, и, соответственно, опрощением общения и коммуникативного взаимодействия; это смещение также отражает стилевые особенности современных коммуникативных практик, механически сближающих книжность и разговорность, письменность и устность на основе смешения письменных и устных, а также невербальных форм и средств передачи информации. Ср. рассуждения в прессе-таблоидах: Скажите, вы *стерва*? — Скажем так, ранимая *стерва* (КП 2001); Прототип *стервы* Василисы — ваша бывшая жена. Вы верите в то, что женятся на тургеневских барышнях, а не на *стервах*? <...> — Как бы тебе *стерва* ни нравилась, если ей *наплевать* на тебя, счастлив с ней ты никогда не будешь (Metro 22.2.17).

С изменением сферы употребления, стилистической окраски изменяется сфера действия лексических единиц. Происходит то или иное изменение предметной семантики.

При этом перераспределении стоит формирование и широкое наличие новой функционально-стилевой сферы языка, разговорно-письменная речь. Разворачиваются новые стилевые подвиды, такие как расширившаяся речь электронных СМИ, устно-книжная по своему характеру, и реализующаяся речь в компьютерной сфере, письменно-устная.

В синхронии важно словарное толкование и лексикографическая фиксация языковых единиц. Сам факт включения в словарь влечёт за собой некоторые последствия для статуса слова.

На этой почве филологическая притча во языцех — например, лексема «пространщик» в словаре Ожегова-Шведовой. Ее не было в Толковом словаре рус. яз. под ред. Д. Н. Ушакова, который был коренным москвичом. Эта лексема не фиксируется другими словарями.

Но включение образовавшейся единицы в какой-либо словарь не означает, что слово входит в литературный язык.

Изменение и возникновение узуальных типов употреблений не всегда должно кодифицироваться.

Отмечается изменение принципов лексикографической фиксации. Происходит устранение стилевой рубрики и пометы «просторечное» в словаре. Это обуславливает более широкое включение слов в разговорный пласт.

Выявляется изменение сферы действия стилистически перемещающихся слов, их сочетаемости и грамматических признаков.

Отметим изменение семантики при стилевом перераспределении лексики. Формируется узуальный тип употребления. Слова книжного стиля употребляются с другими значениями: аккуратно (точно, тщательно) ~ осторожно, деликатный (вежливый, мягкий в обращении) ~ бережный, осторожный; одиозный (нежелательный) ~ известный, одиозно ~ одически, категорически (не допуская иных толкований) ~ очень, совершенно; нелицеприятный (беспристрастный) ~ неприятный, плохой; нелицеприятно ~ неприятно, с раздражением; проблема (сложн. вопрос, треб. решения) ~ затруднение, трудность; будировать (показывать недовольство, сердиться) ускорять, продвигать; дозвлеть (быть соответствующим) ~ давить, тяготеть, и некоторые другие. Возникают более пестрые узуальные переосмысления слов в узусе, как то: артефакт (искусственный процесс или образование) ~ нечто непознанное; искаженное явление; некое природное явление.

В узуальных изменениях отражается сочетаемость слова. Например, широко сочетается слово «нелицеприятный»: *нелицеприятная* ситуация, *нелицеприятная* реальная картина, *нели-*

цеприятные вещи, нелицеприятные факты... Хотя факты и т. п. не могут быть таковыми. Аналогично употребляется наречие: Мы *нелицеприятно* встречались (ТВ 26.4.17).

Таким образом происходит формирование дублетности при возникновении узуальных типов употребления. Это в отличие от синонимии не обогащает, а отягощает и обедняет язык.

При этом явлении существуют правильные употребления и значения таких слов.

Список литературы

1. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. М.: Норинт, 1998.
2. *Костомаров В. Г.* Наш язык в действии. М.: Гардарики, 2005.
3. Новый словарь русского языка. М.: Русский язык, 2000.
4. *Ожегов С. И., Шведова Н.* Словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1993.
5. Толковый словарь русского языка. I–IV. М.: Советская энциклопедия, 1935–1940.
6. *Шапошников В. Н.* Семантические преобразования в современном русском языке. М.: URSS, 2011.

References

1. Bolshoj tolkovyj slovar russkogo jazyka. Moskva: Norint, 1998. [*Great Dictionary of Russian Language*]. Moscow, 1998 [In Russian].
2. *Kostomarov V. G.* Nash jazyk v dejstvii. Moskva: Gardariki, 2005. [*Kostomarov V. G. Our Language in Action*]. Moscow, 2005 [In Russian].
3. Novyj slovar russkogo jazyka. Moskva: Russkij jazyk, 2000 [*New Dictionary of Russian Language*]. Moscow, 2000 [In Russian].
4. *Ozhegov S. I., Shvedova N. J.* Slovar russkogo jazyka. Moskva: Azbukovnik, 1993 [*Ozhegov S. I., Shvedova N. J. Dictionary of Russian Language*]. Moscow, 1993 [In Russian].
5. Tolkovyj slovar russkogo jazyka. I–IV. Moskva: Sovetskaja enziklopedia, 1935–1940 [*Explanatory Dictionary of Russian Language*]. Moscow, 1935–1940.
6. *Shaposhnikoff V. N.* Semanticheskie preobrazovania v russkom jazyke. Moskva: URSS. 2011 [*Shaposhnikov V. N. Semantic Transformations in Russian Language*]. Moscow, 2011 [In Russian].

М. М. Шитькова¹

СЕНСОРНЫЙ СЛОВЕСНЫЙ РЯД КАК СРЕДСТВО СУБЪЕКТИВАЦИИ

В статье рассмотрены сенсорные словесные ряды как составные части композиции словесного произведения, выступающие в ряде случаев средством субъективации, т. е. средством, поддерживающим смещение точки видения в сферу персонажа. Объектом исследования являлись художественные тексты. Особое внимание было уделено роли зрительного ряда как возможного средства субъективации. Проведенный анализ показал, что сенсорные словесные ряды могут становиться средством субъективации при условии включения в них языковых единиц со значением восприятия, например, глаголов видеть, слышать, чувствовать и т. п. В работе также указаны случаи, когда средством субъективации служит невыраженный словесный ряд, для чего введено понятие значимого отсутствия словесного ряда.

Ключевые слова: текст, стилистика текста, словесная композиция, зрительный ряд, точка видения, образ рассказчика

M. M. Shit'kova

SEQUENCE OF SENSORY WORDS AS MEANS OF SUBJECTIVATION

The article analyzes sequences of sensory words as constituent units of text composition, sometimes acting as means of subjectivation, i. e. supporting the shift of the point of view into the hero's sphere. The research is based on texts of fiction. Particular attention is paid to the role of visual sequences as potential means of subjectivation. The analysis has demonstrated that sequences of sensory words can be used as means of subjectivation as long as they include language units with the meaning of perception, e. g. verbs *see, hear, feel*, etc. The article also points out instances when an absent sequence of words functions as means of subjectivation — described as meaningfully absent sequence of words.

Keywords: text, stylistics of text, word composition, visual sequence, point of view, hero's image

Чтобы обратиться к заявленной теме и рассмотреть конкретные словесные ряды, исследователь должен иметь представление о понятии словесный ряд, т. е. у данного понятия должны быть выделены свойства и определен его объем. Благодаря А. И. Горшкову, разрабатывающему вслед за В. В. Виноградовым учение о композиции «как системе динамического развертывания словесных рядов» [1, 49], в русской стилистике появилось определение понятия словесный ряд, что дало возможность исследователям, занимающимся стилистикой текста, развивать идеи, выдвинутые В. В. Виноградовым и его последователями, дальше.

¹ Марина Мясумовна Шитькова, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького. Россия, г. Москва, Тверской бульвар, 25. marino4ka17-12@mail.ru
Marina Shitkova, Ph.D., Associate Professor; Department of Russian Language and Stylistics, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russian Federation). marino4ka17-12@mail.ru

Словесный ряд — одно из важнейших понятий стилистики текста. При исследовании текста как «феномена языкового употребления» [3, 21] в этом случае встаёт вопрос о его композиции, а следовательно, и об отдельных элементах композиции. Именно словесные ряды выступают в роли таких элементов. «Текст не образуется отдельно единицами лексики, отдельно — фонетики, отдельно — морфологии и т. п. В тексте словесные ряды, включающие в свой состав языковые единицы всех ярусов, образуют смысловое и композиционное единство. Понятие композиции выступает как ключевое, поскольку непосредственно выражает идею целостности, единства текста» [4, 22]. Как элементы композиции, словесные ряды относятся к плану выражения, реализуя определенное содержание, т. е. помогают воплотить авторский замысел. Автор при создании художественного произведения может и не задумываться о существовании словесной композиции и словесных рядов, являющихся ее составляющими, но это не значит, что его текст не будет их содержать. Художественный текст состоит как авторское произведение и станет выполнять присущую ему эстетическую функцию в том случае, если будет интересен не только идеей и сюжетными ходами, но и «сообразным» использованием «языка как материала словесности» [5, VII, 20] для воплощения этой авторской идеи. Насколько важно в этом случае понимание такой категории текста как словесный ряд? И что это понимание даёт автору? Ведь, как указывает А. И. Горшков, «вне текста словесного ряда нет» [3, 148], а значит, автор не создает его заранее, потом готовым вставляя в текст.

Попробуем ответить на поставленные вопросы, проанализировав примеры, содержащие сенсорные словесные ряды. Понятие «сенсорный» в данном случае будет обозначать «имеющий отношение к ощущениям, связанный с восприятием окружающего мира с помощью органов чувств — зрения, слуха и т. д.» Представляется, что такие словесные ряды особенно важны для достоверного раскрытия образов в художественном произведении, помогая «приблизить» читателя к тому или иному персонажу или создать образ рассказчика, даже если подобный образ не будет выражен с помощью 1-го лица, т. к. отражение ощущений свидетельствует о появлении субъективного начала, т. е. существовании в том или ином композиционном отрезке чьей-то точки видения. Средством субъективации в тексте может выступать как выраженный сенсорный словесный ряд, так и отсутствующий. Для доказательства этого мы введём понятие *значимое отсутствие*.

Значимое отсутствие словесного ряда будет служить средством субъективации, если отсутствие определённого словесного ряда указывает на смену точки видения, а именно, перемещение читателя в сознание того или иного персонажа. Нагляднее всего это можно представить на примере произведения, где герой (или один из героев) незрячий. В повествовании от лица рассказчика наличие зрительного ряда будет указывать на точку видения рассказчика или иного, зрячего, персонажа, но никак не того, кто не видит. Субъективное восприятие событий окружающего мира незрячим героем, если подобное восприятие хочет воссоздать автор текста, может быть передано только при отсутствии зрительного ряда. Обратимся к отрывкам из повести В. Г. Короленко «Слепой музыкант». Как мы помним, главный герой слеп от рождения. Автор в предисловии отмечает, что «основной психологический мотив этюда составляет инстинктивное, органическое влечение к свету» (1, 65) и выражает несогласие с теми, кто считает, будто у слепых такое влечение отсутствует. Наличие подобного мотива говорит о том, что организация текста и отбор языкового материала будут предполагать использование сенсорных словесных рядов, для того чтобы попытаться передать душевное состояние слепорождённого Петра. В тексте нет образа рассказчика, выраженного с помощью 1-го лица, отсутствуют маркированные языковые средства, определяющие речевые особенности невыраженного рассказчика, при этом активно используются приёмы субъективации, свидетельствующие о постоянном смещении точки видения в сферу того или иного персонажа. В том случае, когда смещение точки видения происходит в сферу сознания незрячего Петра, можно заметить, что указывает

на это, кроме композиционных приёмов субъективации, отсутствие прямо выраженного зрительного ряда. Рассмотрим два отрывка из повести:

1

С первых же шагов, когда лучи **тёплого** дня **ударили** ему в лицо, **согрели** нежную кожу, он инстинктивно поворачивал к солнцу свои незрячие глаза, как будто чувствуя, к какому центру тяготеет все окружающее. *Для него не было ни этой прозрачной дали, ни лазурного свода, ни широко раздвинутого горизонта.* Он чувствовал только, как что-то материальное, **ласкающее** и **тёплое** касается его лица **нежным, согревающим прикосновением**. Потом кто-то **прохладный** и **лёгкий**, хотя и менее **лёгкий**, чем **тепло** солнечных лучей, снимает с его лица эту **негу** и пробегает по нем **ощущением свежей прохлады**. В комнатах мальчик привык двигаться свободно, чувствуя вокруг себя пустоту. Здесь же его охватили какие-то странно сменявшиеся волны, то **нежно ласкающие**, то **щекочущие** и опьяняющие. **Тёплые прикосновения** солнца быстро **обмахивались кем-то**, и струя ветра, звеня в уши, охватывая лицо, виски, голову до самого затылка, тянулась вокруг, как будто стараясь подхватить мальчика, увлечь его куда-то в пространство, которого он не мог видеть, унося сознание, навевая забывчивую истому. (1, 76–77)

2

Мать смотрела на сына с печалью в глазах. Глаза Эвелины выражали сочувствие и беспокойство. Один Максим будто не замечал, какое действие производит шумное общество на слепого, и радушно приглашал гостей наведываться почаще в усадьбу, обещая молодым людям обильный этнографический материал к следующему приезду.

Гости обещали вернуться и уехали. Прощаясь, молодые люди радушно пожимали руки Петра. Он порывисто отвечал на эти пожатия и долго прислушивался, как **стучали** по дороге колеса их брочки. Затем он быстро повернулся и ушёл в сад.

С отъездом гостей в усадьбе все **стихло**, но эта **тишина** показалась слепому какую-то особенной, необычной и странной. В ней слышалось как будто признание, что здесь произошло что-то особенно важное. В **смолкших** аллеях, **отзвывавшихся** только **шёпотом** буков и сирени, слепому чуялись **отголоски** недавних **разговоров**. Он слышал также в открытое окно, как мать и Эвелина о чём-то **спорили** с Максимом в гостиной. В **голосе** матери он заметил мольбу и страдание, **голос** Эвелины **звучал** негодованием, а Максим, казалось, страстно, но твердо отражал нападение женщин. С приближением Петра эти **разговоры** мгновенно **смолкали**.

Максим сознательно беспощадно рукой пробил первую брешь в стене, окружавшей до сих пор мир слепого. **Гулкая** и беспокойная первая волна уже хлынула в пролом, и душевное равновесие юноши дрогнуло под этим первым ударом.

Теперь ему казалось уже тесно в его заколдованном круге. Его тяготила спокойная **тишь** усадьбы, ленивый **шёпот** и **шорох** старого сада, однообразие юного душевного сна. **Тьма заговорила** с ним своими новыми обольстительными **голосами**, заколыхалась новыми смутными образами, теснясь с тоскливою суетой заманчивого оживления.

*Она **звала** его, манила, будила дремавшие в душе запросы, и уже эти первые призывы сказались в его лице бледностью, а в душе — тупым, хотя еще смутным страданием.* (1, 129)

В первом отрывке обращает на себя внимание употребление большого количества неопределённых местоимений (*что-то, кто-то, кем-то, какие-то, куда-то*). В подобных случаях мы говорим об использовании приёма представления. Маленький Петрусь впервые попадает в поле, т. е. в большой мир, и не понимает многого, что творится вокруг. Эту неопределённость первых представлений и помогают передать местоимения. Можно заметить, что языковые средства, входящие в словесный ряд, воссоздающий зрительные ощущения, встречаются только в предложении, где точка видения смещается в авторскую сферу: «Для него не было

ни этой прозрачной дали, ни лазурного свода, ни широко раздвинутого горизонта». Точность восприятия незрячего героя передаётся с помощью другого сенсорного ряда: в приведённом композиционном отрезке в массе встречаются элементы словесного ряда со значением осязания: лучи **тёплого** дня **ударили** ему в лицо, **согрели** нежную кожу, **ласкающее** и **тёплое касается** его лица **нежным, согревающим прикосновением, прохладный и лёгкий, тепло** солнечных лучей, снимает **негу** и пробегает **ощущением свежей прохлады, нежно ласкающие, щекочущие, тёплые прикосновения**.

В следующем отрывке «исчезновение» словесных элементов зрительного ряда во втором абзаце позволяет точно выделить композиционный отрезок, в котором точка видения смещается в сферу незрячего персонажа. В третьем абзаце мы опять сталкиваемся с элементом зрительного ряда («сказались в его лице бледностью») и вновь возвращаемся в авторскую сферу. Интересно, что в данном смысловом отрезке внутренний мир героя создаётся с помощью словесного ряда со значением звука. Поддерживает глубокое проникновение в душевное состояние героя опять же значимое отсутствие зрительного ряда.

На протяжении всей повести при описании внутреннего состояния незрячего героя автор предельно внимателен к использованию слов со значением различных ощущений и намеренно избегает компонентов зрительного ряда, употребляя только понятия-антагонисты *свет-тьма*, которые в данном произведении имеют отношение, в первую очередь, не к внешнему зрительному восприятию, а к состоянию духовной сферы героя. Еще одно слово, включаемое в словесный ряд, связанный с образом героя, — слово *яркий*, но и оно, кроме прямого значения, имеющего отношение к зрительному ряду, имеет также переносное значение: «сильный и впечатляющий».

Говоря о значимом отсутствии того или иного словесного ряда надо понимать, что подобный ряд может вовсе отсутствовать и не выполнять роль средства субъективации. Например, отсутствие зрительного ряда не всегда сигнализирует нам о появлении незрячего персонажа. Однако необходимость создания героя, который не видит, будет требовать от автора значимого отсутствия элементов зрительного ряда в том случае, если происходит смещение точки видения в сферу данного персонажа.

Попробуем рассмотреть примеры из книги современной писательницы М. Петросян «Дом, в котором». Роман посвящён описанию жизни детей в доме для инвалидов. По замыслу автора повествование ведётся от лица разных рассказчиков — героев произведения. Есть главы, где рассказчик передан с помощью первого лица, но есть и такие, в которых рассказчик 1-м лицом не выражается, но используются словесные и композиционные приёмы субъективации. Довольно объёмные фрагменты можно отнести к внутренней речи того или иного персонажа. Один из героев имеет прозвище Слепой, потому что он от рождения незрячий. Автор пытается передать внутреннее состояние Слепого, показать его умение фантазировать и создавать свои вымышленные миры. Любопытно, что этой особенностью обладает незрячий мальчик, находившийся всю свою недолгую жизнь в закрытых заведениях — интернате и доме инвалидов. В большинстве случаев автору при описании внутреннего мира Слепого удаётся избежать зрительного ряда. Например, автор точно подмечает:

Память Слепого пахла, звенела и шуршала. Она несла запахи и ощущения. Она не простиралась так далеко, как у других — раннего детства Слепой не помнил. Почти. (3)

Но иногда случайное проникновение языковых единиц зрительного ряда рождает появление некоего посредника между рассказчиком и героем, «подсказывающим» герою образы, не свойственные для его восприятия. Это «посредничество» мешает смещению точки видения в сферу персонажа и «попаданию» читателя во внутренний мир Слепого. Попробуем проанализировать словесные ряды, связанные с образом героя, в следующем отрывке:

Внутри лежало два ножа. Слепой любил их трогать.

...

Один ему подарили. Так давно, что он уже не помнил, когда это было, и помнил только, что всегда его прятал — сначала чтобы не отняли, потом просто *подальше от любопытных глаз. Нож был красивый*. С тонким, как шило, лезвием, заточенным с обеих сторон. Лезвие пряталось в рукоятке и выскакивало с тихим щелчком. Короткое и смертоносное, *как змеиное жало. Никто не говорил Слепому, что нож красив, он и сам это знал*.

...

Опустившись на дырявый стул, Слепой достаёт из-под свитера флейту.
— Слушай, Арахна, — говорит он в пустоту. — Это только для тебя.

Тишина. Чердак — самое тихое место в мире. Струящиеся из-под пальцев Слепого отрывистые, дрожащие звуки заполняют его. Слепой плохо представляет, чего он хочет. Это должно быть как сеть. Как ловчая сеть Арахны — огромная для нее и незаметная для других. Что-то, что и ловушка, и дом, и весь мир. Слепой играет. Впереди ночь. Он выводит знакомые мелодии. То, что получается красиво у Горбача, у него сухо и оборванно по краям. Только свое у Слепого получается красивее. В погоне за этим «своим» он не замечает шагов проходящей ночи — и она проходит мимо, сквозь него и сквозь чердак, одну за другой унося его песни. Арахна делается все больше. Она заполняет свой угол и выходит за его пределы; *серебряная паутина* опутывает весь чердак, в центре ее — Слепой и огромная Арахна. Арахна вздрагивает, и ее ловчая сеть вздрагивает вместе с ней — *прозрачная паучья арфа* от пола до потолка. Слепой чувствует ее вибрацию, слышит звон, бесчисленные глаза Арахны жгут ему лицо и руки — он улыбается ей, уже зная, что получается именно то, чего он хотел. Еще не совсем, но уже близко.

Они играют вдвоем, потом — втроем с ветром, запевшим в трубах. Вчетвером — когда к ним присоединяется *серая кошачья тень*.

Когда Слепой обрывает песню, сразу исчезает в пыльном углу Арахна, уменьшившись до размеров ногтя, а кот утекает в напольную щель. Только взбесившийся ветер продолжает выть и стучать по трубам, рвется в слуховое окно, дергает раму... Стекланный дождь — и он врывается внутрь, засыпая дощатый пол мусором и снегом.

Не обращая внимания на осколки, Слепой проходит по ним босиком. Подойдя к *звездообразной дыре*, протягивает руку в рамку стеклянных ножей, берет с крыши снег — пушистый и мягкий под твердой коркой — и пьет его с ладони.

— Я пью *облака* и замерзший дождь. *Уличную копоть и следы воробьиных лапок*. А что пьешь ты, Арахна? (3)

Можно заметить, что автор пытается передать сплетение реального мира и мира фантазии героя. Но все ли принадлежит фантазии Слепого? Насколько свойственно человеку, слепому от рождения, употребление устойчивого сочетания *подальше от любопытных глаз* или сравнения *как змеиное жало*? Насколько важна для незрячего человека форма отверстия («звездообразная дыра»), даже если он знает, что такое звезда? «Серебряная паутина», «прозрачная паучья арфа», «серая кошачья тень», «облака», «уличная копоть и следы воробьиных лапок»... Если все это может видеть только рассказчик, то в чем же мире тогда оказывается читатель?

Подобные примеры невнимательного отношения к отбору языковых единиц и их организации в тексте помогают понять ценность такой категории текста как словесный ряд. Ведь, с точки зрения грамматической организации текста, в представленном отрывке нарушений нет. Семантические связи также не нарушены. Да и стилевые нормы в целом соблюдены. То есть неточности можно обнаружить только при выделении значимых словесных рядов и определении их роли в тексте.

Зрительный ряд способен служить средством субъективации не только отсутствуя, но и присутствуя в тексте, если он организован определенным образом.

Проанализируем отрывок из романа Л. Н. Толстого «Война и мир»:

Ростов в эту ночь был со взводом во фланкёрской цепи, впереди отряда Багратиона. Гусары его попарно были рассыпаны в цепи; сам он ездил верхом по этой линии цепи, стараясь преодолеть сон, непреодолимо клонивший его. Позади его видно было **огромное пространство неясно горевших в тумане костров** нашей армии; впереди его была **туманная темнота**. Сколько ни вглядывался Ростов в эту **туманную даль**, он ничего не видел: то **серелось**, то как будто чернелось что-то; то мелькали как будто огоньки, там, где должен быть неприятель; то ему думалось, что это только **в глазах блестит** у него. Глаза его закрывались, и в воображении представлялся то **государь**, то **Денисов**, то **московские воспоминания**, и он опять поспешно открывал глаза, и близко перед собой он видел голову и уши лошади, на которой он сидел, иногда **черные фигуры** гусар, когда он в шести шагах наезжал на них, а вдали все ту же **туманную темноту**. (4, 1, 331–332)

В представленном композиционном отрезке ведущая роль именно у зрительного ряда, с помощью которого изображается состояние героя. Здесь использован ограниченный ряд языковых единиц с прямым и переносным значением цвета: *костры, туман и туманный, чернелось, серелось, огоньки, темнота, черные фигуры*. То есть указывается лишь то, что способен заметить засыпающий на ходу Ростов. Причём, слово *туман* и однокоренное *туманный* в данном контексте выступают одновременно в разных значениях, связывая между собой зрительные ощущения и внутреннее состояние преодолевающего сон героя. Точность субъективного восприятия ночных событий героем достигается и перечислением возникающих перед его глазами образов — реальных и воображаемых (*огоньки, Денисов, государь, голова и уши лошади, черные фигуры*). Смещение точки видения в сферу персонажа поддерживается также включением сравнительных союзов и неопределённого местоимения (*как будто, что-то*).

Сравним данный пример с изображением событий, происходящих ночью, в рассказе А. И. Куприна «Белый пудель». Главный герой рассказа Сергей отправляется ночью за своей собакой — пуделем Арто.

Узкие улицы татарского базара были погружены в густую **темно-синюю тень**, которая покрывала зубчатым узором всю мостовую и касалась подножий домов другой, освещенной стороны, резко **белевшей в лунном свете** своими низкими стенами. На дальних окраинах местечка лаяли собаки. Откуда-то, с верхнего шоссе, доносился звонкий и дробный топот лошади, бежавшей иноходью.

Миновав **белую с зеленым куполом, в виде луковицы, мечеть**, окруженную молчаливой толпой **темных** кипарисов, мальчик спустился по тесному кривому переулку на большую дорогу. Для легкости Сергей не взял с собой верхней одежды, оставшись в одном трико. **Месяц светил** ему в спину, и **тень** мальчика бежала впереди его **черным**, странным, укороченным **силуэтом**. По обоим бокам шоссе притаился **темный** курчавый кустарник. Какая-то птичка кричала в нем однообразно, через ровные промежутки, тонким, нежным голосом: «Сплю!.. Сплю!..» И казалось, что она покорно сторожит в ночной тишине какую-то печальную тайну и бессильно борется со сном и усталостью и тихо, без надежды, жалуется кому-то: «Сплю, сплю!..» А над **темными** кустами и над **синеватыми** шапками дальних лесов возвышался, упираясь своими двумя зубцами в небо, Ай-Петри — такой легкий, резкий, воздушный, как будто он был вырезан из гигантского куска **серебряного** картона. (2, 63)

Наличие образно-метафорического словесного ряда указывает на присутствие субъективного начала, но это не прямое восприятие мальчика, сосредоточенного на задуманном и по-детски боящегося быть застигнутым взрослыми. Картину, которую «видит» читатель, звуки, которые «слышит» читатель, воссоздает для читателя рассказчик. Явного смещения точки видения в сферу персонажа не происходит, хотя метафоры *бежала тень, притаился кустарник*,

сторожит какую-то печальную тайну, (птичка) жалуется без надежды «намекают» на напряженность героя.

Интересно, что при описании ночного пейзажа отмечается зеленый цвет купола мечети. Вероятно, настолько ярко светит луна, или, возможно, это авторское всеведение. Словесные ряды, в том числе ряды со значением звука и цвета, организованы таким образом, что читатель находится от героя на расстоянии. Сравнение с предыдущим отрывком позволяет заметить, что это происходит потому, что в рассматриваемом фрагменте из рассказа А. И. Куприна отсутствуют языковые единицы, а именно глаголы, обозначающие восприятие (ср.: [Ростов] *вглядывался, не видел, видел, в воображении представлялся, ему думалось*).

Словесная композиция может быть выстроена и так, что точка видения персонажа будет включаться в повествование рассказчика как составляющая:

Только что наступившая летняя ночь была тиха и тепла; с одной стороны, там, где солнце закатилось, край неба еще белел и слабо румянился последним отблеском исчезающего дня, — с другой стороны уже вздымался синий, седой сумрак. Ночь шла отсюда. Перепела сотнями гремели кругом, взапуски переклинивались коростели... Герасим не мог их слышать, не мог он слышать также чуткого ночного шушуканья деревьев, мимо которых его проносили сильные его ноги, но он чувствовал знакомый запах поспевающей ржи, которым так и веяло с темных полей, чувствовал, как ветер, летевший к нему навстречу — ветер с родины — ласково ударял в его лицо, играл в его волосах и бороде; видел перед собой белеющую дорогу — дорогу домой, прямую как стрела; видел в небе несчетные звезды, светившие его пути, и как лев выступал сильно и бодро, так что когда восходящее солнце озарило своими влажно-красными лучами только что расходившегося молодца, между Москвой и им легло уже тридцать пять верст...

Если проанализировать сенсорные словесные ряды в отрывке из рассказа И. С. Тургенева «Муму», то станет очевидно, что языковые единицы звукового ряда не пропускаются, хотя описывается глухонемой персонаж. То есть повествование ведется от лица рассказчика и именно его точка видения выходит на первый план. Однако появление глаголов *чувствовал, видел* указывают читателю на ощущения героя, ведь элементы «знакомый запах», «ветер (...) ласково ударял в его лицо», «белеющая дорога», «несчетные звезды, светившие его пути» относятся к восприятию окружающего мира Герасимом. Другие элементы сенсорных рядов вводятся без глаголов восприятия, тем самым связь с персонажем у них опосредованная, и они принадлежат повествованию рассказчика.

Таким образом, мы приходим к выводу, что сенсорные словесные ряды могут служить средством субъективации, как правило, при условии включения в них глаголов восприятия, определяющих действия и состояния персонажа.

Другим итогом наших наблюдений будет признание существования такого компонента текста, как значимо отсутствующий словесный ряд, который выполняет роль указания на явление субъективного начала, т. е. на смещение точки видения.

О значимом отсутствии словесного ряда можно говорить применительно как к текстам, написанным от третьего лица, так и к текстам, где рассказчик выражен с помощью первого лица. В произведениях, написанных от первого лица, отсутствие того или иного словесного ряда помогает автору быть более точным при создании образа рассказчика. Например, наличие сложного и перегруженного образно-метафорического ряда в тексте, где повествование ведется от лица ребёнка, представляется невозможным и свидетельствует о невнимательном отношении автора к создаваемому образу рассказчика. Отсутствие подобного ряда, наоборот, поддерживает создание образа рассказчика-ребёнка или, например, простого деревенского мужика. Как это происходит в следующих отрывках из текстов с выраженным образом рассказчика:

На реке ветер похаживал добрый. Стегал и толкался... Канаты гудели. Но хоть выглянуло солнышко. И то хорошо. (6, 214)

Я всматриваюсь в коридор: что-то белеет... печка? Маятник стучит в передней, будто боится тоже: выходит словно — «что-то... что-то... что-то...». В кухню убежать? И в кухне тихо, куда-то провалились. Бисерный попугай глядит с подушки на диване, — будто не хохолок, а рожки?.. Дни такие, а все куда-то провалились. И лампу привернули, — будто и она боится. Солдатики расставить? Что это... ручкой двери?.. Меня пронзает, как иголкой. Кто-то там ступает, храпит?.. Нет, это у меня в груди, от кашля. Чёрное окно не занавесили, смотрит оттуда кто-то, тёмное лицо... — мороз? (5, 126)

Рассмотрев функционирование некоторых словесных рядов в художественном тексте и определив их роль, мы можем доказать важность понимания данной категории текста и необходимость обращения к ней при стилистическом анализе художественного произведения, и, в первую очередь, при анализе его структуры, ведь «структура целого и его значение устанавливается путём определения органических частей художественного произведения, которые сами в свою очередь оказываются своего рода структурами и получают свой смысл от того или иного соотношения словесных элементов в их пределах» [1, 227].

Список литературы

1. *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. — М.: Высшая школа, 1971. — 239 с.
2. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. — М.: Гослитиздат, 1959–656 с.
3. *Горшков А. И.* Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. — М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2008. — 544 с.
4. *Горшков А. И.* Русский язык в русской словесности. — М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2015. — 248 с.
5. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. — лит. 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.

Источники

1. *Короленко В. Г.* Повести и рассказы. — М.: Правда, 1984. — 384 с.
2. *Куприн А. И.* Белый пудель: Рассказы. — М.: Дет. Лит., 2002. — 251 с.
3. *Петросян М.* Дом, в котором... <https://www.litres.ru>
4. *Толстой Л. Н.* Война и мир. — М.: Правда, 1971, тт 1–4.
5. *Шмелев И. С.* Лето Господне. Человек из ресторана. — М.: Дрофа, 2009. — 541 с.
6. *Шукшин В. М.* Рассказы. — М.: Моск. Рабочий, 1980. — 256 с.

References

1. *Vinogradov V. V.* *O teorii hudozhestvennoj rechi.* [On The Theory of Poetic Speech]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1971. 239 p.
2. *Vinogradov V. V.* *O jazyke hudozhestvennoj literatury.* [On the Language of Literature]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1959. 656 p.
3. *Gorshkov A. I.* *Russkaja stilistika i stilisticheskij analiz proizvedenij slovesnosti.* [Russian Stylistics and the Stylistic Analysis of Belles Lettres]. Moscow, Maxim Gorky Institute of Literature And Creative Writing Publ., 2008. 544 p.
4. *Gorshkov A. I.* *Russkij jazyk v russkoj slovesnosti.* [Russian Language in Russian Belles Lettres]. Moscow, Maxim Gorky Institute of Literature And Creative Writing Publ., 2015. 248 p.
5. *Pushkin A. S.* *Polnoe sobranie sochineniy v 10 tomah.* [Complete Collected Works. In 10 Vol.]. 4th Edition. Leningrad, Nauka, Leningrad Department Publ., 1977–1979.

Sources

1. *Korolenko V. G. Povesti i rasskazy. [Novels and Short Stories].* Moscow, Pravda Publ., 1984. 384 p.
2. *Kuprin A. I. Belyj pudel': Rasskazy. [White Poodle. Short Stories].* Moscow, Children's Literature Publ., 2002. 251 p.
3. *Petrosjan M. Dom, v kotorom... [House in which...].* Available at: <https://www.litres.ru> (Accessed 31 August 2018).
4. *Tolstoj L. N. Vojna i mir. [War and Peace].* Moscow, Pravda Publ., 1971, Vol. 1–4.
5. *Shmelev I. S. Leto Gospodne. Chelovek iz restorana. [The Summer of the Lord. The Man from the Restaurant].* Moscow, Drofa publ., 2009. 541 p.
6. *Shukshin V. M. Rasskazy. [Short Stories].* Moscow, Moscow Worker Publ. 1980. — 256 p.

АНАЛИЗ УПОТРЕБЛЕНИЯ ЯЗЫКА

А. П. Алимпиева¹

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МОНОЛОГА В. И. ЛУЗАНОВОЙ

Статья посвящена анализу отрывка из монолога В. И. Лузановой, коренной жительницы деревни Наволок Новгородского района. Упорядоченность использованных в монологе средств выражения и их окраска позволяют говорить о том, что данный текст занимает пограничное положение между подготовленным и спонтанным, неподготовленным, «разговорным монологом». Несмотря на то что рассматриваемый монолог возник в ходе спонтанного диалога, в рассказе Лузановой обнаруживаются черты «литературного произведения в зачатке», отражающие словесные и композиционные приёмы субъективации повествования, а также другие признаки монологической обработки текста. Информант является носителем диалекта, что отражено в исследуемом отрывке.

Ключевые слова: монолог, диалог, диалект, разговорный язык, фольклор, рассказчик, образ автора, субъективация повествования

A. P. Alimpieva

STYLISTIC ANALYSIS OF MONOLOGUE OF V. I. LUZANOVA

The article is devoted to a detailed analysis of the speech monologue of V. I. Luzanova, who is a native of the village Navolok, Novgorod district. The orderliness of the means of expression and their coloring allow us to say that this text occupies a boundary position between a prepared and spontaneous, unprepared, “conversational monologue.” The orderliness of the means of expression and their coloring allow us to say that this text occupies a boundary position between a prepared and spontaneous, unprepared, “conversational monologue.” Despite the fact that the monologue under discussion arose in the course of a spontaneous dialogue, Luzanova’s story has the features of a “literary work in its infancy”, reflecting the verbal and compositional methods of subjective narrative, as well as other signs of monologic processing of the text. The informant is a dialect speaker, which is reflected in the text.

Key words: monologue, dialogue, dialect, spoken language, folklore, narrator, image of the author, narrative subjectification

¹ Александра Павловна Алимпиева – студентка 5 курса ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация). E-mail: madam.barbashova@yandex.ru
Alimpieva Aleksandra Pavlovna – 5th year student. The Maxim Gorky Literature Institute; 123104, 25 Tverskoy Boulevard, Moscow, Russian. E-mail: madam.barbashova@yandex.ru.

Язык нам дан для выражения наших мыслей и чувств, осуществляемого в тексте как «единственно данной в опыте речевой деятельности» [12, 26]; исходя из сказанного текст можно определить в качестве первичной и естественной формы существования языка, несущей содержание. Вместе с тем «язык живет только в диалогическом общении пользующихся им. Диалогическое общение и есть подлинная сфера жизни языка» [3, 312]. Для понимания приведённых слов Л. В. Щербы и М. М. Бахтина важно различать понимание терминов *монолог* и *диалог*, получающих следующие значения: (1) формы словесного выражения, опирающиеся на естественную их данность (2) в двух главных разновидностях употребления языка [6, 124], лишь омонимично называемых также; (3) бахтинский же термин связан с рассмотрением языка «как средства общения и орудия борьбы» [2, 209]. И эти точки зрения на *монолог* и *диалог* служат восполнению их понимания, не противореча друг другу: первые два термина подчинены изучению форм словесного выражения, третий — философскому осмыслению роли языка в многообразных областях человеческой деятельности.

Любая теория может быть основана лишь на анализе предмета своего исследования, а дело стилистического анализа — конкретное изучение языкового употребления [7, 28], непосредственно отражаемого в словесной композиции текста. Этим объясняется необходимость внимания к разнообразным текстам, особенно таким, которые рождены в непосредственном общении.

Материалом данного стилистического исследования является фрагмент расшифровки диктофонной записи, сделанной автором статьи в апреле 2015 года в деревне Наволок Новгородского района. В качестве информанта выступила Вера Ивановна Лузанова, коренная жительница этого населённого пункта, — хранительница и исполнительница русских народных песен. К моменту интервью Вере Ивановне исполнилось 82 года.

Полученный от информанта материал довольно обширен и может быть интересен в качестве предмета исследования и для фольклористики, и диалектологии, и социологии, а также, разумеется, стилистики — дисциплины, выполняющей в филологии задачу «понимать сказанное и написанное» [1, 374] и обеспечивающей это понимание [11, 57]. Выбранный автором статьи отрезок монолога представляется для стилистики текста интересным не только с точки зрения его промежуточного положения между подготовленным и неподготовленным монологам, но и с точки зрения работы рассказчика над единством текста — обработкой, направленной на его качество.

События, описываемые в монологе, произошли более 70 лет назад, так что рассказчица, очевидно, уже ощущала некую дистанцию между этими событиями и временем повествования. Вероятнее всего, Вера Ивановна не впервые обращалась к этой истории, что могло позволить ей сформировать чёткий сюжет с определённой хронологической последовательностью эпизодов. Результатом этого отстранения от событий прошлого является наличие в тексте сигналов, сообщающих о монологической обработке повествования и, следовательно, порождении некоторых категорий текста, подчинённых образу автора.

Несмотря на то что рассказ ведётся от первого лица, в тексте обнаруживаются черты особой субъективации повествования — перехода на ту точку зрения, которая рассказчице была свойственна в момент события.

Из воспоминания ясно, что героиня повествования находится в неведении того, что может произойти, а рассказчице уже хорошо всё известно о событиях и их исходе. Например, об этом свидетельствует эпизод, где используется такой композиционный приём субъективации повествования, как представление:

И подходит военный ко мне/ глядит на меня да и спрашивает: «А ты чья?» Я грю: «Да вот я с Наволока»// А это папин брат/ военный!// Ну вот/ а нам и уехать не на чем:/ пла- тить-то нечем!// Ну он говорит/ что бяги/ вот/ бяги за мамой!// А далёконько так это/ по тропины... Ох/ я... Подол задрала и бягом туда! Прихожу в Домик крестьянина/ а Дом

крестьянина был деревянный/ трёхъятажный// Вот я нашла маму/ шо там тоже все/ никуда же// мама/ как цыпок курица/ всех охраняла. Ну вот, я этова: «Мама! — говорю/ — там солдат/ какой-то дяденька военный!» О/ мама бягом туда со мной/ ребятишки там остались... Мы прибежали/ это папин брат родной/ дядя Коля/

Словесный ряд [8; 58], представляющий этот приём, следующий: *военный, это папин брат, военный, папин брат родной, дядя Коля*. Весьма любопытно встретить такой приём в «разговорном монологе». Отметим, что данный фрагмент является самым напряженным и динамичным эпизодом в рассказе. Ведь, как мы узнали, дядя Коля спас семью рассказчицы: до этой встречи её мать была готова остаться с детьми в Доме крестьянина, как называли во время войны приюты [4, 65]. Неизвестно, как могла бы сложиться судьба семьи, если бы у неё так и не нашлось возможности вернуться на родину. Важность этого эпизода подчеркивается не только приемом представления, а также словесными приёмами субъективации повествования: многочисленными междометиями и восклицательными предложениями, образующими эмоционально-экспрессивный словесный ряд несобственно-прямой речи.

Обнаруживается в тексте и словесный приём субъективации, выраженный в прямой речи:

И подходит военный ко мне / глядит на меня да и спрашивает: «А ты чья?» / Я грю: «Да вот я с Наволока» // А это папин брат/ военный!//

Также встречается косвенная речь: *«Ну он говорит/ что бяги / вот / бяги за мамой!»*

— *Ну вот, я этова: «Мама! — говорю/ — там солдат/ какой-то дяденька военный!»*

Заслуживает внимания и выстраивание композиции, понимаемой как развёртывание сюжета. Экспозиция, где излагается история эвакуации, занимает значительную часть монолога, завязкой становится возвращение домой, а кульминация находится близко к развязке, где брат погибшего отца помогает с переправой в родную деревню.

Взаимодействие предметно-логических и эмоционально-экспрессивных рядов в тексте также имеет свои особенности. Любопытно, что в первой части воспоминания рассказчица лишь в восклицании (*во где мы были!*) позволяет себе особую экспрессию, доминирует же предметно-логический словесный ряд, связанный с эвакуацией (*станция, поезд, телеги, авоська, деревня*). В то же время можно заметить, что по мере увлечения своим повествованием рассказчица всё чаще обращается к конструкциям, выражающим эмоции. По мере приближения к кульминации в тексте всё чаще встречаются восклицательные предложения, например, *«ночью доши, ой!»*, прослеживается эмоционально-экспрессивный ряд *платить-то нечем, далёконько, бягом, пригоню*. Ближе к развязке Вера Ивановна словно погружается в своё воспоминание, на что указывает словечко *здесь* (*я сижусь у этих... у шмукток здесь*).

Важно отметить, что в начале текста рассказчица в отношении к родителю употребляет слово *отец*, а уже в конце — она называет его *папой*. Нельзя оставить без внимания эпизод, где автор приводит следующее сравнение: *«мама/ как цыпок курица/ всех охраняла...»*.

Таким образом, позиция участника событий и владение содержательным целым позволяют рассказчице выстроить композицию повествования так, чтобы интрига сохранялась как можно дольше. Разговорный монолог создаётся в определённой речевой ситуации, сопровождается эмоциями и жестами. Всё это на письме, конечно, передать полностью невозможно. Но есть и такие особенности устной речи, которые фиксируются при расшифровке диктофонной записи.

События излагаются последовательно, для рассказчицы предпочтительны простые и сложносочиненные предложения, если об использованных синтагмах говорить в терминах письменной речи:

Нас привязли на станцию в Окулофку / с Крестец нас посадили в пойс / довязли нас до Окуловки / а потома приехали тилеги / лошади в тилегах / вон у нас тилега там стоит / и лошадь во дворе / и вот этова / и нас / вот этова / погрузил сколько ребятише да бабушку на тилегу / да бутору было там...

Часто предложения начинаются с присоединительного союза *и*, что свидетельствует о характерной для устного повествования синтаксической связи; встречается и связь бессоюзная. Важные повествовательные подробности вводятся присоединительными конструкциями, начинающимися с союза *а* (*А тогда надо была литра водки /, А это папин брат*).

Наблюдается в тексте такое явление как «полуоформленность структур», частые повторы отдельных слов, что также присуще естественному диалогу: «*Ну вот в Окулоф... а на станцию-то вывезли с деревень-то оттуда нас... оттуда /'.*»

Есть в приведённом отрывке конструкции с порядком слов, характерным для разговорного языка: «*И подходит военный ко мне*». Сравним: *и подходит ко мне военный*.

Не лишено повествование и других свойств разговорного языка. Например, несогласованность падежей в словосочетании *три килограмма (больше трёх килограма и не брать)*.

В речи Веры Ивановны обнаруживаются черты северных и среднерусских говоров. Речь рассказчицы имеет свои фонетические, грамматические и лексические особенности, которые можно рассматривать в качестве компонентов организации образа рассказчицы. Система вокализма отличается оканьем [10, 215] (*потом, Нáволок, по тропи́ны,*), а также яканьем: *в лясу́, сляпа́я, привязли*.

При рассмотрении морфологических диалектизмов, обнаруживаем распространённое в северном наречии и части среднерусских западных говоров двусложное окончание в косвенных падежах множественного числа прилагательных (*ста́рых, но́вых*), говорящих, вероятно, о том, что это свойство диалекта — наследие глубокой древности. Как и «стяжение» окончания в третьем лице настоящего времени от глагола «спрашивать»: *спрашивают*.

В следующем отрывке обращает на себя внимание употребление местоимений, частотность которых типична для естественного разговора как обмена репликами. Интересно и личное местоимение *мы* в форме творительного падежа, совпадающем с дательным (*с нам*), — морфологический диалектизм.

И, значит, ему там дадут сюда, что ихняя мать-то вот евонная с нам, бабуля. Всю войну с нам! Детей много было, а с нам, с невесткой, мама-то невестка будет бабуле-то вот, папиной матери-то.

Неопределённые местоимения склоняются по модели полных прилагательных (*одна́я, одны́е*) с тенденцией к твердой основе (*мы остались одные*). По аналогичному принципу склоняется указательное местоимение *то* (*тая, тые*).

Встречаются и лексические диалектизмы. Например, в монологе используется диалектизм *бутор*. Рассказчица поясняет это слово: «*и нас, вот этова, погрузили, сколько ребятишек, да бабушку на тилегу, да бутору было там... Тогда сказали больше трёх килограма и не брать с собой авоську...*» В словаре В. И. Даля имеется следующее объяснение: «**БУТОР** М. | Сиб. бусырь, хлам, скарб, пожитки; оренб. шарабара, все принадлежащее к дому и хозяйству. Погоди, дай мне буторишко захватить» [9, 117].

Рассматриваемый монолог насыщен разговорными словами в их диалектных формах, как то: *потома, здесь, этова*. Встречаются в тексте и формы местоимений, которые ныне определяются как просторечные: *евонная, ихний*. Думаю, что в рамках текста — в компонентах организации образа автора — они должны быть отнесены к диалектной лексике.

Вера Ивановна большую часть жизни посвятила пению в местном хоровом коллективе «Русские напевы», что также нашло отражение в её рассказе. «*Отца убили в первых пулях*» — это строка из исполненной Верой Ивановной песни «Среди Маньчжурии-Китая». Цитата говорит об использовании в словесной композиции текста приёмов межтекстовых связей [8, 78–84].

Итак, представленный «разговорный монолог» обладает признаками и спонтанности, и обработанности. Это подчёркивает уникальность данной формы существования текста, находящейся в пограничном положении между двумя оппозиционными вариантами употребления языка [8, 252].

В спонтанном монологе высвечивается немало информации о самом человеке, будь то его деятельность, образование, круг чтения. Содержание «разговорного монолога» Веры Ивановны нельзя оторвать от авторской манеры изложения.

Развёрнутое высказывание требует от автора проявления навыков рассказчика. Таковыми являются склонность к повествованию, умение выстраивать словесную композицию, использование эмоционально-выразительных средств языка. Всё это имеет общую цель — удерживать внимание слушателя.

Упорядоченность средств выразительности, композиционные приёмы субъективации повествования, образ автора, открывающийся, по В. В. Виноградову, «во внутренней связи всех элементов повествования» [5, 149], преимущественно исследуются в литературных текстах. Однако же несправедливо не замечать такие особенности и в устной речи. Воспоминание Веры Ивановны доказывает нам, что не только написанный, литературный монолог может отличаться обработкой, но и устный. Если разговорная разновидность языка отражает естественные стихийные языковые процессы, то обработанность и обращение к различным средствам и способам организации изложения говорят о том, что монолог и диалог образуют языковое единство, позволяющее лучше понять свойства языка в его употреблении.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Филология // Русский язык: Энциклопедия. — М.: «Советская энциклопедия», 1979. — С. 372–374.
2. Бахтин М. М. Диалог // Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. — М.: «Русские словари», 1997. — 732 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Художественная литература, 1972. — 471 с.
4. Беловинский Л. Энциклопедический словарь истории советской повседневной жизни. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 776 с.
5. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. — М.: Гос. изд. Художественной литературы, 1959. — 656 с.
6. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. — М.: Гос. уч.-пед. изд-во Мин. просвещ. РСФСР, 1959. — 492 с.
7. Горшков А. И. Литературный язык и литература. — М.: Изд. Литературного института, 2007. — 192 с.
8. Горшков А. И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. — М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2008. — 544 с.
9. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Том первый. А — З. — СПб. — М.: Тип. М. О. Вольфа, 1880. 629 с.
10. Касаткин Л. Л. Русская диалектология. — 2-е изд., М.: Просвещение, 1989. — 224 с.
11. Папян Ю. М. Семиотика в стилистике романа // Язык как материал словесности. Сборник статей. — М.: Литературный институт имени А. М. Горького, 2016. — С. 56–67. http://litinstitut.ru/sites/default/files/yazyk_kak_material_slovesnosti_sbornik_statey_2.pdf
12. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. — Л.: «Наука», 1974. — 428 с.

References

1. Averintsev S. S. *Filologiya [Philology] // Russkij yazyk: Entsiklopediya [Russian: Encyclopedia]*. Moscow, "Sovetskaya ehntsiklopediya", 1979. Pp. 372–374.
2. Bakhtin. M. M. *Dialog [Dialogue] // Sbranie sochinenij v semi tomakh [Collected works in seven volumes]*. T. 5. Moscow, "Russkie slovani", 1997. 732 p.
3. Bakhtin M. M. *Problemy poehtiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]*. Moscow, KHudozhestvennaya literatura, 1972. 471 p.

4. Belovinskij L. *Enciklopedicheskij slovar" istorii sovetskoj povsednevnoj zhizni* [Encyclopaedic dictionary of the history of Soviet everyday life]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 776 p.
5. Vinogradov V. V. *O yazyke khudozhestvennoj literatury* [On the language of fiction]. Moscow, Gos. izd. KHudozhestvennoj literatury, 1959. — 656 p.
6. Vinokur G. O. *Izbrannye raboty po russkomu yazyku* [Selected works in Russian]. Moscow, Gos. uch. — ped. izd-vo Min. prosvesh. RSFSR, 1959. 492 p.
7. Gorshkov A. I. *Literaturnyj yazyk i literatura* [Literary language and literature]. Moscow, Izd. Literaturnogo instituta, 2007. — 192 p.
8. Gorshkov A. I. *Russkaya stilistika i stilisticheskij analiz proizvedenij slovesnosti* [Russian stylistics and stylistic analysis of works of literature]. Moscow, Literaturnyj institut im. A. M. Gor'kogo, 2008. — 544 p.
9. Dal" V. I. *Tolkovyy slovar" zhivogo velikoruskogo yazyka. Tom pervyj. A — Z* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. Volume one. A — Z]. Sankt-Peterburg –Moscow. Tip. M. O. Vol'fa, 1880. 629 p.
10. Kasatkin L. L. *Russkaya dialektologiya* [Russian dialectology]. 2-e izd. Moscow, Prosveshchenie, 1989. 224 p.
11. Papyan YU. M. *Semiotika v stilistike romana* [Semiotics in the style of the novel] // *Yazyk kak material slovesnosti* [Language as a material of literature]. Sbornik statej [Digest of articles]. Moscow, Literaturnyj institut imeni A. M. Gor'kogo, 2016. Pp. 56–67. Available at: http://litinstitut.ru/sites/default/files/yazyk_kak_material_slovesnosti_sbornik_statej_2.pdf
12. Sherba L. V. *Yazykovaya sistema i rechevaya deyatelnost* [Language system and speech activity]. Leningrad, "Nauka", 1974. 428 p.

А. Н. Дегтярёва¹

«ТЕАТР ОТЧАЯНИЯ. ОТЧАЯННЫЙ ТЕАТР»: НАЗВАНИЕ КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕКСТОВОГО СМЫСЛА (на материале романа Е. Гришковца)

Статья посвящена проблеме интерпретации текстового смысла через имплицитное развертывание названия. Анализ смысловых и грамматических отношений между элементами названия, связи заглавия с сильными позициями произведения (началом и концом) и связи основного названия с названиями глав приводит к выводу о том, что все семантические компоненты повествовательной структуры текста подчинены авторскому замыслу, который реализуется через название романа.

Ключевые слова: название, текст, словесный ряд, интерпретация

A. N. Degtyareva

"THEATER OF DESPAIR. DESPERATE THEATER": TITLE AS REPRESENTATION OF TEXT MEANING (based on the novel by Grishkovets)

This article is devoted to the problem of interpretation of text meaning through implicit deployment of the title. Analysis of semantic and grammatical relationship between components of title, of correlation between the main title and the beginning and the end of the novel, of correlation between the main title and chapters titles makes us conclude that all semantic components of narrative structure of text are subject to the author's aim, which is realized in the title of novel.

Key words: title, text, a verbal sequence, interpretation.

Название является концептуально значимой единицей любого произведения. И. В. Арнольд отмечает, что название, как эпитафия, начало и конец, представляет собой сильную позицию произведения. «Заглавие является важной частью начального стимула, который, как учат психологи, определяет ход и исход всякой человеческой деятельности» [1, 225].

Названия выполняют ряд функций, среди которых можно выделить внешние (репрезентативную, соединительную, функцию организации читательского восприятия) и внутренние (номинативную, изолирующую, текстообразующую) [11].

Название выступает в качестве внешней границы произведения и позволяет идентифицировать его в массе других текстов. Кроме того, оно, подобно интродукции, настраивает аудиторию на определенную эмоциональную тональность.

Данная статья посвящена проблеме интерпретации текстового смысла через имплицитное «развертывание» названия. Актуальность исследования определяется тем, что в современную

¹ Дегтярева Ангелина Николаевна – РГУ им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) Россия, 115035, г. Москва, ул. Садовническая, 33, стр.1; e-mail: degtarevaa8@gmail.com.
Degtyareva Angelina N. – Kosygin State University (Technologies. Design. Art), Russia, 115035, Moscow, Sadovnicheskaya str., 33; e-mail: degtarevaa8@gmail.com.

цифровую эпоху возрастает интерес к способам выражения мысли в краткой, но предельно емкой форме. И название, как минимальная семантическая конструкция, репрезентирующая текст и передающая его содержание, заслуживает внимательного изучения.

В ходе исследовательской работы применялись собственно лингвистические методы (описательный метод, контекстуальный анализ, элементы компонентного анализа) и общенаучные методы (наблюдение, анализ, синтез).

В некоторых новостных статьях, посвященных изданию нового романа Е. В. Гришковца, допускается вариативность в названии данного произведения: «Театр отчаяния *или* отчаянный театр». Следует отметить, что сам автор не использует союза в названии, вместо него употребляется пунктуационный знак — точка, являющаяся своеобразной границей между двумя названиями внутри одного целого. Это позволяет автору намекать на особую смысловую развернутость заглавия, дающего простор читательской интерпретации.

Название состоит из трех лексических единиц, представляющих собой два атрибутивных словосочетания: главное слово каждого из словосочетаний — лексема *театр* (лексический повтор), зависимые компоненты — дериваты, имеющие разную частеречную принадлежность. Словообразовательная модель допускает словообразовательное варьирование: *отчаяться* ↔ *отчаяние*; *отчаяться* → *отчаянный* // *отчаяться* ↔ *отчаяние* → *отчаянный*. При этом создается некая смысловая игра. Две части внутри одного названия не равнозначны, скорее они вступают в противоречие друг с другом, сохраняя этимологическую близость между дериватами *отчаяние* и *отчаянный*. Да и грамматические связи внутри данных субстантивных словосочетаний (*театр отчаяния* — управление, *отчаянный театр* — согласование) провоцируют восприятие на смысловую неясность.

В Большом толковом словаре русского языка слово «отчаяние» определяется следующим образом: «Состояние крайней безнадежности, безвыходности» [4]. Синонимы: *уныние, упадок духа, безнадежность, печаль, предаваться отчаянию*. Основной семантический компонент — 'безысходность' (отсутствие надежды). Слово «отчаянный» многозначно, имеет пять значений, четыре из них имеют помету *разговорное*. *Отчаянный* — это не только «выражающий отчаяние или вызванный им», но и чрезвычайный по силе своего проявления, а если речь идет о человеке, то и страстно отдающийся чему-либо [4]. Выделим семантические компоненты, входящие в лексико-семантические варианты лексемы *отчаянный*: 'безысходный', 'бесстрашный', 'смелый', 'безрассудный', 'рискованный'. Данные семантические компоненты дают широкий простор для интерпретации, второй атрибутивный компонент в названии (*отчаянный*) оказывается «открытым» в смысловом отношении. Кроме того, отметим синонимическое богатство лексемы *отчаянный*: *безнадежный, бешеный, настоящий, храбрый, быть в отчаянном положении* и т. д. (некоторые словари включают более 40 синонимических единиц).

Слово «отчаяние» выражает состояние некоторой пассивности: если положение безвыходное и нет надежды, то зачем действовать, да и какие действия предпринимать. В слове же «отчаянный» содержится сема 'действенность', связанная со стремлением сделать что-то, выйти даже из безвыходного положения.

Семантическая интерпретация данных лексических единиц дает возможность «прочитать» название и понять смысловую интригу автора. В названии лексема «отчаяние» предшествует лексеме «отчаянный», в первом словосочетании больше «статики», во втором — превалирует оценка. Это позволяет создать движение от бездействия к действию, от ситуации безысходности к поступку. Если изменить порядок следования словосочетаний в структуре названия, то смысл будет полностью противоположным: отчаянный поступок оказался безуспешным, что привело к отчаянию.

Опорное слово в словосочетаниях — «театр» — несет основную смысловую нагрузку. Несмотря на формальный лексический повтор в названии романа, образность лексемы проявляется по-разному, она подчеркивает антитезу в рамках целостного названия: состояние (в первом

СС) — место действия, игра, представление (во втором СС). Герой прошел через театр отчаяния, чтобы создать отчаянный театр.

Таким образом, порядок смысловых частей названия есть способ заявить следующее: отчаянный театр — это следствие отчаяния, в котором находился рассказчик.

Кроме того, «соположение» частей названия — это словообразовательное преобразование. Слова «отчаяние» и «отчаянный» стоят рядом, создавая тем самым плавный внутренний переход от «театра отчаяния» к «отчаянному театру». Первое, словно превращается во второе на наших глазах. А лексический повтор слова «театр» по краям заглавия создает ощущение замкнутости композиционной структуры названия.

Ю. М. Лотман, определяя на семиотическом уровне отношения, возникающие между текстом и его заглавием, называет последнее метатекстом [8, 6–7]. Название, являясь текстом о тексте и обладая краткой формой, должно служить максимальной концентрации смыслов, чтобы описать обозначаемое произведение и чтобы создать определенный настрой для понимания этого произведения. И как мы видели выше, Е. В. Гришковцу удалось довести концентрацию смысла заглавия своего романа до предела.

Для дальнейшего анализа необходимо проследить связи названия с другими сильными позициями произведения — с формально выделенными частями текста (например, началом и концом). Здесь важно обратиться к такой категории текста, как словесный ряд. «Словесный ряд представляет собой минимальное единство, обнаруживаемое в тексте, и является элементом языковой композиции, которая, по определению В. В. Виноградова, есть система „динамического развёртывания словесных рядов в сложном единстве целого“» [9, 121] В смысловой сфере «Событие» представлены два ряда контекстов. В начале романа Е. Гришковца можно выделить значительный по объему эмоционально-экспрессивный ряд, имеющий существенное значение в композиции текста [5]: *Как много раз я отчаянно проклинал и так же благословлял тот день, когда произошла та встреча! // Бедный я, бедный, несчастный и одинокий, запутавшийся и уставший... // За что мне это?! // Было столько ясных и радостных дней... А я шагнул на этот... на путь тоски и одиночества // в минуты, часы, дни, а то и месяцы непонимания и ощущения тупика // злосчастный билет // в отчаянии // О счастливец, как же тебе повезло // на чудесном пути // какое счастье // моменты ясности и отчаянной веры.*

В этих контекстах важны семы 'время' — месяцы (непонимания и ощущения тупика), дни, (столько ясных и радостных) дней, (тот) день, часы, минуты, моменты (ясности и отчаянной веры); 'состояние' — отчаянно, (та) встреча, это, бедный, несчастный, одинокий, запутавшийся, уставший, (злосчастный) билет (в отчаянии), шагнуть на путь (тоски и одиночества), (чудесный) путь, счастье, счастливец; 'оценка' / 'эмоция', выраженная через глаголы действия — проклинал, благословлял, повезло.

Данный словесный ряд в композиционном плане имеет преимущество над логико-предметным, который используется автором в контекстах, которые вводят читателя в курс дела и объясняют, описываемые эмоции:

Событие, которое определило суть моей жизни // не знаю, чем бы я жил и что делал, не случись того события // та встреча // вспоминаю ее каждый день // за месяц до семнадцатилетия.

В этих контекстах важны семы 'факт' — событие, (то) событие, (та) встреча, жизнь; 'время' — (каждый) день, месяц (до семнадцатилетия); 'сущность' — суть жизни, чем (жил), что (делал); 'действие' — определило, жил, делал, случись, вспоминаю. Данный словесный ряд, составленный на основе выделенных сем, характеризуется нейтральной выраженностью эмоции — состоянием осмысленности, отстраненностью во времени.

Такое соотношение данных словесных рядов позволяет усилить концентрацию эмотивных элементов и «вынести» на первый план особое эмоциональное состояние героя.

В конце мемуарного романа нет развернутого эмоционально-экспрессивного ряда, о состоянии рассказчика мы узнаем из логико-предметного ряда в следующих контекстах: *Мо-*

сква // впервые показалась мне знакомой, не чужой // мне стало все понятно и видно // у меня *есть свой театр // равный одному человеку*. Словесный ряд заключает в себе философское осмысление жизни: семы 'факт' / 'реальность' — Москва, все, театр ↔ человек; 'время' — впервые, стало, есть; 'состояние' — показалась знакомой (не чужой), (стало) понятно, видно, у меня (есть) свой театр, театр ↔ человек.

Композиционно удаленные точки начала и конца романа раскрывают смысловую сущность заглавия романа. Противопоставленность двух компонентов названия — диалектика познания человеком жизненного пути. Начальные переживания и эмоциональные метания приводят к мудрому пониманию и успокоению. Заглавие уже содержит движение смысла в повествовательной структуре произведения. Сначала герой находится в отчаянии, которое вызывает у него сильные эмоции, пройдя через «театр отчаяния», дойдя до его предела, герой решает предпринять действие и создает «отчаянный театр», и это позволяет ему выйти из безнадежности, обрести спокойствие и понимание своего призвания.

Параллельно возникает еще одна антитеза, раскрывающая суть названия: «путь тоски и одиночества» ↔ «театр равный одному человеку». В постулате «театр равный одному человеку» (театр внутри человека) превалирует *мотив самодостаточности* как итог жизненного осмысления. Эта свидетельство перехода героя из состояния отчаяния в состояние спокойствия.

Основное названия романа проецируется на названия глав, которые тоже выполняют определенные функции. Название глав образуют своего рода особый смысловой (словесный) ряд: «Последние каникулы» — «Вначале слова не было» — «Безмолвие» — «Единомышленник» — «Накануне слова» — «Хроники отчаянного театра» — «Отчаяние» — «Театр». Данный ряд есть «путеводитель» по авторской жизни от предопределенности к отчаянию, от эффекта несбывшихся ожиданий до внутренней самодостаточности.

В названии второй главы «Вначале слова не было» явно просматривается прецедентная отсылка к тексту «Евангелия от Иоанна»: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Поэтому можно говорить о межтекстовых связях, которые способствуют приращению смыслов заголовка. Название приобретает эмотивность, в нем начинает просматриваться смысловая многозначность, характеризующая состояние отчаяния.

В подзаголовке «Театр отчаяния. Отчаянный театр» есть указание на жанр мемуарного романа. И, безусловно, жанр произведения определяет некоторые особенности его построения, Роман автобиографичен. Создавая его Е. В. Гришковец, с одной стороны, стремился создать простое открытое повествование, похожие на рассказ человека, который делится своими переживаниями с друзьями, но, с другой стороны, он хотел написать литературное произведение. Поэтому в романе сочетаются элементы разговорного и книжного стилей.

Так, «смысловая» антитеза, свойственная авторскому повествованию, заложена и в противопоставленности стилевой: разговорная лексика (*разве что разок, ерзал, возня, морозец*) противоречит книжным приемам (*магическое событие, унылые зарисовки*), в том числе и использованию традиционного для английских романов обращения к пытливному читателю.

Таким образом, все семантические компоненты повествовательной структуры текста подчинены авторскому замыслу, который реализуется через название романа. Заглавие выполняет текстообразующую функцию: смысловая доминанта названия романа подчиняет себе и композиционную структуру текста, и его жанровые и стилистические особенности.

Список литературы

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М., 2010.
2. Бахарев Н. Е. Структурно функциональное развитие заголовков: Диссер. канд. филол. наук. Алма-Ата, 1971. 156 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
4. Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С. А. Кузнецова. СПб, 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gramota.ru>

5. Горшков А. И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика: Учеб. для педагогических университетов и гуманитарных вузов. М.: АСТ, Апрель, 2006. 367 с.
6. Горшков А. И. Литературный язык и литература. М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2007. 192 с.
7. Гришковец Е. В. Театр отчаяния. Отчаянный театр. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. 912 с.
8. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Труды по знаковым системам. XII. Тарту, 1981. С 3–7.
9. Папаян Л. Ю. Словесный ряд в структуре текста // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». № 4. М., Изд-во МГОУ, 2009. С. 120–124.
10. Смородина П. В. Название как бифункциональная единица текста: Диссер. канд. филол. наук. М., 2009 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/nazvanie-kak-bifunktsionalnaya-edinitza-teksta>
11. Фатеева Н. А. Синтез целого. На пути к новой поэтике [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/48307>
12. Шелепова А. С. Название как кодовая единица текста (на материале современного английского языка): Диссер. канд. филол. наук. М., 2003. 150 с.

References

1. Arnol'd I. V. Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost' [Semantics. Stylistics. Inertextuality]. Moscow, 2010.
2. Bakharev N. E. Strukturno-funktsional'noye razvitiye zagolovkov. Diss. kand. filol. nauk. [Structural and functional development of titles. PhD. philol. Sci. diss.]. Alma-Ata, 1971. 156 p.
3. Bakhtin M. M. Estetika slovestnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986.
4. Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka / Pod red. S. A. Kuznetsova [Large explanatory dictionary of the Russian language / edited by S. A. Kuznetsov]. St. Petersburg, 2014. Available at: <http://gramota.ru>.
5. Gorshkov A. I. Russkaya stilistika Stilistika teksta i funktsional'naya stilistika: Ucheb. dlya pedagogicheskikh universitetov i gumanitarnykh vuzov [Russian stylistics. The stylistics of the text and functional stylistics: a Textbook for pedagogical universities and liberal arts universities]. Moscow, AST Publ., Aprel' Publ., 2006. 367 p.
6. Gorshkov A. I. Literaturnyy yazyk i literatura [Literary language and literature]. Moscow, A. M. Gorky Literary Institute Publ., 2007. 192 p.
7. Grishkovets E. V. Teatr otchayaniya. Otchayannyi teatr [The theatre of despair. Desperate theater]. Moscow, KoLibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2018. 912 p.
8. Lotman YU. M. Semiotika kul'tury i ponyatiye teksta [Semiotics of culture and the concept of text]. Trudy po znakovym sistemam. XII [Works on sign systems. XII]. Tartu, 1981. p 3–7.
9. Papyan L. YU. Slovesnyy ryad v structure teksta [a verbal sequence in the structure of the text]. VestnikMGOU. Seriya "Russkaya filologiya". № 4 [Vestnik MGOU. Series "Russian Philology". № 4]. Moscow, Moscow State Regional University Publ., 2009. p. 120–124.
10. Smородina P. V. Nazvaniye kak bifunktsional'naya edinitza teksta: Diss. kand. filol. nauk. [Names as a bifunctional unit of text. PhD. filol. sci. diss.]. Moscow, 2009 Available at: <http://cheloveknauka.com/nazvanie-kak-bifunktsionalnaya-edinitza-teksta>.
11. Fateyeva N. A. Sintez tselogo. Na puti k novoy poetike [The synthesis of the whole. Towards a new poetics]. Available at: <https://lit.wikireading.ru/48307>.
12. Shelepova A. S. Nazvaniye kak kodovaya edinitza teksta (na materiale sovremennogo angliyskogo yazyka): Diss. kand. filol. nauk [Names as a code unit of text (by the material of modern English). PhD. filol. sci. diss.]. Moscow, 2003. 150 p.

А. В. Иванова¹

ЯЗЫК РЕГИОНАЛЬНОЙ ПРОЗЫ В КОНТЕКСТЕ МОДИФИКАЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ (на материале текстов Нины Ганьшиной)²

Статья посвящена анализу текстов современной региональной прозы, которые были изучены на примере повести «Чудесное» и рассказов из сборника «Нарисованный тигр» забайкальского писателя Нины Ганьшиной (творческий псевдоним Г. Д. Ахметовой). Автор статьи проанализировал данные произведения в аспекте теории языковой композиции и тех активных языковых процессов, которые были выявлены Г. Д. Ахметовой как характерные для современного художественного повествования. Применение указанной теории к художественным текстам Г. Д. Ахметовой, создавшей не только научное, но и творческое наследие, определило новизну исследования. Его результаты позволили выявить ведущие активные языковые процессы и их влияние на языковую композицию текстов писателя.

Ключевые слова: современная региональная проза, активные языковые процессы, языковая композиция, модификации повествования, субъективизация повествования, метафора, публицистичность и автобиографичность прозы

A. V. Ivanova

THE LANGUAGE OF REGIONAL PROSE IN THE CONTEXT OF THE NARRATIVE MODIFICATION (based on the Nina Ganshina's texts)

The article is devoted to the analysis of the texts of modern regional prose, which were studied on the example of the novel “Wonderful” and stories from the collection “Painted tiger” by the transbaikalian writer Nina Ganshina (creative pseudonym G. D. Akhmetova). The author of the article analyzed these works in the aspect of the theory of language composition and those active language processes that were identified by G. D. Akhmetova as characteristic of the modern artistic narrative. The application of this theory to literary texts G. D. Akhmetova, who under the pseudonym of Nina Ganshina created not only scientific but also creative heritage, determined the novelty of the research. The results revealed the leading active language processes and their influence on the language composition of the writer's texts.

Keywords: contemporary regional prose, active language processes, language composition, narrative modifications, the subjectivity of the narrative, metaphor, publicism and autobiographical of prose

¹ Анастасия Викторовна Иванова — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики его преподавания, Забайкальский государственный университет, Россия, г. Чита, ул. Александро-Заводская, д. 30; sova2006.83@mail.ru

Anastasiya Ivanova — Ph.D., Associate Professor, department of Russian language and its teaching methods, Transbaikalian State University, Russia, Chita, Alexandro-Zavodskaya street, 30.

² Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 18-012-00270 «Русский язык в полиэтничном Забайкалье: динамический аспект».

Региональная литература включается в широкий контекст литературного процесса в стране и не может не отражать тех явлений, которые наблюдаются в современной литературе в целом. Последняя представляет сложное, многоаспектное, неоднородное явление, которое подвергается разностороннему изучению в рамках филологических исследований. В частности, научный интерес представляет рассмотрение современной литературы с позиции стилистики текста, в рамках теории языковой композиции и учения о тех языковых процессах, которые характеризуют современный текст. Описание этих процессов дано в трудах Г. Д. Ахметовой, продолжающей традиции, заложенные ещё в работах В. В. Виноградова и получившие своё развитие в учении А. И. Горшкова. Согласно идеям Г. Д. Ахметовой, в современной прозе наблюдается эволюция языковой композиции. В целом учёный определяет прозаические тексты 90-х и начала 2000-х гг. как произведения, авторы которых, с одной стороны, отрицают реализм, с другой, — продолжают его. В связи с этим Г. Д. Ахметова вводит в филологическую науку термин «постреализм», который вобрал в себя особенности как реализма, так и постмодернизма и иных творческих исканий развития современной литературы [1], [2]. Следовательно, изучение современной художественной прозы в аспекте языковой композиции представляется актуальным.

Как отмечает Г. Д. Ахметова, в произведениях конца XX — начала XXI веков наблюдается ряд активных языковых процессов, которые привели к модификации повествования. Эти процессы определяют текст в его тесной связи с реальностью и касаются композиционной и графической сторон текста [1], [2]. Ссылаясь на А. С. Георгиевского, учёный отмечает такие содержательные характеристики современного текста, как диалогическое общение автора и читателя, эстетика шоковых состояний, постмодернистская эстетика, деэстетизация (натурализм, инвективная лексика), игровое начало в произведениях, ирония повествования и пр. [1]. Сами языковые процессы, выделенные Г. Д. Ахметовой, включают следующие явления, обусловленные развитием языковой композиции текста: модификации приёмов субъективации, усиление роли межтекстовых связей, феномен публицистической прозы, метафоризация языка художественной прозы («уход в метафору» [2, 7]) и, как обратная тенденция, «бегство от метафоры» [2, 8], изменения в словообразовании и грамматике современной прозы, активизация графического оформления текста.

Обозначенные процессы рассматривались Г. Д. Ахметовой на материале широкого круга современных прозаических текстов таких писателей, как В. Маканин, В. Дёгтев, Р. Киреев, А. Слаповский, О. Славникова, Р. Сенчин, З. Прилепин и др. Целесообразным следует признать, что наблюдение за языковыми процессами требует также привлечения такого современного языкового материала, как региональная проза, в частности, проза самой Г. Д. Ахметовой, которая под псевдонимом Нина Ганьшина занималась также словесным творчеством. Проза Нины Ганьшиной была отмечена целым рядом премий (лауреат Всероссийского конкурса короткого рассказа имени В. М. Шукшина, лауреат литературного конкурса «Долгие вёрсты войны, светлые строки Победы», «длинный список» Бунинской и Казаковской премий, «длинный список» в Конкурсе современной драматургии им. В. Розова «В поисках нового героя»). В 2011 году она была принята в Союз писателей России.

Обращение к художественной прозе Г. Д. Ахметовой, выбранной в качестве материала для исследования, следует считать научной новизной работы. Кроме того, указанные произведения относятся к литературе Забайкалья, что также указывает на новизну исследования, поскольку в языковом аспекте проза Забайкалья не изучена.

Для изучения текстов Нины Ганьшиной используются общенаучные методы наблюдения и описания, а также отдельные приёмы филологического анализа текста.

В качестве материала для статьи были выбраны повесть «Чудесное» (2015 г.), а также рассказы «Зелёная голова», «Руна Ансуз», «Настурция» из сборника «Нарисованный тигр» (2016 г.). Рассмотрим последовательно проявление каждого из названных языковых процессов.

Приведём примеры модификации приёмов субъективации повествования, характеризующей прозу Нины Ганьшиной. Например, в рассказе «Зелёная голова» наблюдается по-

вестование от 3 лица, однако первые же строки сигнализируют о субъективированном повествовании:

Где же муж? Договорились встретиться на этом месте ровно в 18.30, а сейчас уже 18.35, и его нет. Его теперь, наверное, никогда не будет. Как страшно! Невозможно ступить в сторону ни шага, потому что безопасно только под этим деревом <...> Ноги слабые такие. И холодно. Руки замёрзли и стали влажными. Перед глазами — круги, всё кружится: прохожие, листья, деревья, собаки. Поводок в руках натянулся. Противный пёс! (5, 4)

Данный контекст строится на приёме невыделенной прямой речи, признаками которой следует считать сближение с традиционной прямой речью (*Где же муж? Как страшно! Противный пёс!*), отличием от которой является отсутствие каких-либо графических показателей (обозначения кавычками или тире). В соответствии с концепцией Г. Д. Ахметовой, невыделенная прямая речь представляет собой модификацию приёмов субъективации.

Данное явление можно наблюдать и в повести «Чудесное»:

...Работать бабушкой интереснее, чем профессором! И нужнее (4, 16).

Вкрапления в ткань повествования невыделенной прямой речи организуют языковую композицию названного текста:

Ну, трудно здесь жить. Лето скучное. Весна холодная. <...> И это всё проходит так быстро! <...> Но зато — какая волшебная, какая долгожданная весна! А если лето всегда, если летние птицы всегда, если цветы всегда... Чего ещё-то ждать от жизни? (4, 17)

При этом невыделенная прямая речь взаимодействует с вполне традиционной прямой речью. Например:

В банке получила выписку из своей карты. Пока ждала, увидела рекламу: «Вклад почётный процент». В первую минуту мне показалось: «Почётный доцент». Интересно, почему нет Дня Доцента? Или — Дня Профессора? Зашла сегодня в бухгалтерию за справкой о зарплате, а меня девушка спрашивает: «Вы кем работаете?» «Профессором — говорю ей — работаю».

Но всё же лучше было бы работать в зоопарке крокодиллом! (4, 23)

Перед нами прямая речь, как бы обрамлённая невыделенной прямой речью: *Интересно, почему нет Дня Доцента? Или — Дня Профессора? <...> девушка спрашивает: «Вы кем работаете?» «Профессором — говорю ей — работаю». Но всё же лучше было бы работать в зоопарке крокодиллом!* Такой принцип построения текста создаёт эффект одновременной коммуникации героини-рассказчицы с другими персонажами и автокоммуникации, что придаёт повествованию реалистичность. Таким образом, модификация приёмов субъективации повествования в данном контексте способствует сохранению реалистической повествовательной манеры.

Подобное явление наблюдается и в следующем примере из повести:

И вот я никак не могу вспомнить, вернул мне консул паспорт или нет... При положительном результате вернуть его он не должен. Но у меня в руках оставалась папка с документами. Он сказал мне: «Хорошо. Идите к четвёртому окну». И я, держа что-то в руках (папку?), сказала неуверенное «спасибо» — четвёртое окно оказалось кассой, куда надо отдать двадцать долларов. Я прошла! Но я уточнила у кассира, прошла ли... Она кивнула серьёзно и паспорт мне не вернула. Паспорт с американской визой должны прислать домой, в Читу (4, 25).

Здесь рассуждения, выраженные невыделенной прямой речью (*При положительном результате вернуть его он не должен; Паспорт с американской визой должны прислать домой, в Читу*) обрамляют прямую речь (*Он сказал мне: «Хорошо. Идите к четвёртому окну»*), что усиливает психологизм повествования, переход от тревожных сомнений к уверенности.

Невыделенную прямую речь могут также усиливать знаки препинания, передающие эмоции, что наблюдается как в предыдущих контекстах, так и в следующих:

Я из провинции. Из провинции! Но кто услышит мой голос? (4, 30)

<...>

Теперь наша дорога I-5. Первый хайвей остался в стороне, около океана. А мы мчимся по прямой ровной дороге. Мимо проплывают холмы в тумане. Именно холмы! Сопками, как у нас,

их не назовешь. И не горы это. Hill — одно из первых английских слов, которое я выучила в пятом классе. Вот когда пришлось увидеть наяву hill (холм).

<...>

Я перестала уже сравнивать Америку и Россию. Я просто записываю то, что вижу, — чтобы не забыть, чтобы рассказать, чтобы подумать. Например, теперь, когда за плечами уже довольно большая жизнь, меня удивляют совпадения событий, их переключки во времени. Означает ли это правильно пройденный путь, правильно понятые знаки, расставленные на пути? (4, 31)

Особенно показательны контексты, в которых невыделенная прямая речь встраивается в синтаксическую конструкцию в качестве составной части, тем самым усиливая субъективацию:

Малыш прижался ко мне... И потом — когда я спрашивала, а где мой малыш? — он всё время ко мне прижимался. Наверное, он тоже знает про третье января (4, 30).

Активные языковые процессы, наблюдаемые в повести «Чудесное», представлены усилением документализма и автобиографичности прозы, что сближает произведение с прозой нон-фикшн.

Автобиографичность прозы является основой языковой композиции текста и пронизывает повествование:

Я удивилась, что руки мои всё помнят — и как переодеть, и как пеленать, и как дать молочко из бутылочки... А сердце полностью распахнуто навстречу Чудесному (4, 3).

Признаками прозы нон-фикшн можно назвать упоминания имён реальных знакомых автора:

Я носила на руках спящего малыша и вспоминала докторскую защиту Л. В. Камединой. Она говорила: дитя целостно. В него изначально заложены ценности, которые потом теряются — после общения с социумом (4, 3).

Однако центральными образами, организующими автобиографическое повествование, следует признать те, которые представляют читателю родных и близких автора, скрывающегося за маской героини-рассказчицы:

И уже через день сын мой поехал путешествовать — в Ливан и в Иорданию. Сыну Маратику не исполнилось и месяца.

Поманила Дорога моего сына. Дорога — как символ жизненного пути. Дорога — где проявляются судьба, доля, удача. Мужчинам нужны испытания. Он написал письмо жене Оле-се в день, когда сыночку Маратику исполнился месяц: «Думал о тебе. Ещё в Чите, когда ехал на вокзал в маршрутке, подумал, что, вероятно, есть какой-то глубокий мужской инстинкт — уходить из дома, чтобы убивать мамонтов и возвращаться с добычей. И такой же инстинкт женский — стеречь очаг и ждать мужчину с мамонтом. А сейчас мы живём в таком мире, что в мамонтах особой потребности нет. Вот мужчины и хиреют, и вынуждены женщины брать какие-то их функции на себя. И никому от этого на самом деле ничего хорошего нет. И сегодня ехал и снова подумал о том же. А сейчас прочитал твоё письмо — и нашёл ещё одно подтверждение, что да, совершенно необходимо мужчине охотиться на мамонта! И у каждого, конечно, мамонт свой. Рыбалка, охота, далекие путешествия — это все современные мамонты» (4, 3).

Образы родных и близких, обозначенные реальными именами, организуют целостность текста и его образную систему:

Думаю о Маратике, читаю письма Ильдара, делаю свои бесконечные дела... Обычная жизнь. Только в этой жизни появилось Чудесное. Интернет даёт возможность почти живого общения. Мне удалось немного пообщаться с Ильдаром, пока он был в аэропорту Аммана (4, 4).

Кроме того, биографические факты создают детали, характеризующие работу и деятельность автора:

Ильдар пишет свои заметки о путешествии, я пишу книгу о творчестве и языке А. Е. Рекемчука. Я переписываюсь с писателем, готовлю книгу к изданию. Одновременно редактирую диссертации китайских аспирантов и магистрантов. Каждый из нас делает своё дело, предназначенное ему (4, 4).

<...>

Так что в свободное от работы время я написала и опубликовала в этом году три книги, подготовила и издала четыре художественных журнала и два научных. И ещё у меня защитились два аспиранта. Ну, и совсем в свободное от всего время я написала и опубликовала десяток статей — ваковских, зарубежных и прочих. И ещё подготовила к печати и опубликовала сборник материалов пятой Международной научной конференции. А для этого в свободное время необходимо вести переписку с авторами. А потом ещё нужно встретить гостей, провести конференцию, разослать сборники. А сколько публикаций магистрантов и аспирантов. И ещё очередной выпуск магистрантов и защита их диссертаций. А также дипломные работы студентов. Всё это между делом, между делом — на диванчике в холле, рядом с галдящими студентами (4, 27).

Частотность упоминания фактов профессиональной деятельности автора также указывает на их значимость для композиции повествования:

И столько во мне появилось неожиданной энергии, что вечером я даже написала ворох рецензий для «Гуманитарного вектора»! Это самая тяжёлая часть рецензий — для аспирантов. Им приходится писать по две рецензии — от себя как редактора и от себя как научного руководителя. В этом номере три моих аспиранта и один соискатель (4, 16).

<...>

Вечером готовилась к завтрашним трём парам и писала программу ИГА с использованием компетенцией. Получилась совершенно жуткая языковая картина мира магистранта (4, 42).

Во многих контекстах детали личной жизни и работы героини переплетаются, создавая ту многоплановость текстовой реальности, которая имитирует реальность внетекстовую:

А дела мои рабочие — всё те же. Свёрстаны две книжки. Готовлю ещё одну. Подготовила к печати научный и художественный журналы. Собираюсь на конференцию в Тайвань, чтоб оттуда улететь в Сан-Франциско, к детям. Неугомонные наши дети собрались всей семьёй в Калифорнию на целый год (4, 15).

<...>

Что важнее в жизни? Поиграть с ребёнком, купить ему сладостей, немного погулять с ним? Просто пообщаться?

Или же помочь сделать магистерскую диссертацию китайскому магистранту?

Наверное, все важно. Надо всё успеть сделать в жизни (4, 15).

<...>

Пришли сегодня дети. Олеся несла Маратика, Павлик шёл сам, а Ильдар нёс коробки с моими книгами («Живой литературный текст»; «История языка — история текста»). И в самое первое мгновение я испугалась, что книжки мои никуда не годятся, что они получились слабые. И я никак не могла их рассмотреть, потому что на руках у меня был Маратик, а родители его и Павлик ушли в кино (4, 17).

Часто биографические детали личной жизни героини вплетаются в широкий контекст истории края, что характеризует текст как составляющую региональной прозы:

...Печально думаю о том, что из Забайкалья уезжает молодёжь. Вот и наши дети увеличат процент уехавших... Каждый год — примерно по две тысячи человек. А в прошлом году — около девяти тысяч. Ещё совсем недавно я думала, что все эти отъезды — это ужасно, потому что надо жить и работать в провинции. <...> Я далеко не сталинист. Но ведь Сталин осваивал незаселённые земли, расселял народы, давал им жильё. Ну, да — репрессии... Черная сторона сталинизма (4, 17).

<...>

Печальная запись из Интернета: «Студенты проведут флешмоб с зажжением свечей в память погибавшего ЗабГГПУ 14 октября на площади имени Ленина в Чите.

Приглашение на флешмоб рассылается организаторами в социальной сети «ВКонтакте» нынешним и бывшим студентам вуза.

Происходит вопиющая несправедливость. Объединяются университеты — ЗабГУ и ЗабГГПУ. В этой ситуации страдает больше ЗабГГПУ, так как объединение происходит на базе ЗабГУ. ЗабГГПУ — это 70 лет истории. Он вынужден объединить факультеты. В результате этого будут сокращать кадры, менять программы. Минусов от объединения больше, чем плюсов. Только благодаря флешмобу мы можем показать, что нам не всё равно, что происходит с нашей системой образования», — сообщается в письме (4, 23).

<...>

Как и всегда в жизни, уже через пару часов я поняла, насколько ничтожны мои переживания... Скончался сегодня писатель Олег Димов. Умер он в больнице, после тяжёлого заболевания. А сразу после этого известия пришло новое — в тяжёлом состоянии доставлен в больницу бывший наш преподаватель В. С. Левашов. Ему требуется переливание крови (4, 45).

Как и во многих произведениях нон-фикшн, в повествование включены вставки из нехудожественных текстов (словарей, справочников, энциклопедий, заметок, документов):

Звонили дети — из Flagstaf (штат Аризона). Это небольшой город в девяноста милях от Большого Каньона: «Флагстафф (англ. Flagstaff) — город в округе Коконино (Аризона, США). Площадь — 164,8 км². Население — 60 222 чел. Рядом со Флагстаффом находятся Обсерватория Лоуэлла (в которой был открыт Плутон и кольца Урана) и Станция Флагстафф военно-морской обсерватории США (в которой был открыт Харон)» (4, 38–39).

Уход в метафору — это следующее языковое явление, характерное для современной прозы. Примеры ухода в метафору текстах Нины Ганьшиной многочисленны. Приведём некоторые из них. В повести «Чудесное» метафоры появляются с первых строк:

Я верила, что Знаки Судьбы расставлены только для меня. Их расставил мой неведомый Ангел. Это вечерняя звезда любви, в неярких и нежарких лучах которой родилась тонкая берёзка — символ будущей жизни в вечном чудесном сиянии Божьих лучей (4, 2).

Следует отметить, что часто метафоры отражают акт творения — рождения, создания, воплощения:

Чудесное — это когда будущий ребёнок ждёт, что появится на неведомом табло цифра, — дата его рождения. Эта цифра — она тоже похожа на эмбрион. Она тоже живая, неслучайная. Она тоже в тесном своём пространстве. Им одновременно надо родиться в мир — ребёнку-Душе и цифре. И тогда уже на всю земную жизнь они неразлучны (4, 2).

<...>

Расти надо, видимо, вглубь. Расти, постигая жизнь, человека, себя. И тогда ты словно бы проживаешь множество судеб, познаёшь разнообразие жизни. И если к тому же это записывать — в форме дневника, философских эссе, лирических размышлений... Может быть, в таком случае можно сказать, что жизнь прошла не напрасно? (4, 37)

Этим метафорам противопоставлены негативные метафоры болезни, смерти, не-жизни:

Мы, взрослые, мы сами отрицательно воздействуем на детей — и потом ворчим, какая молодёжь плохая... Вот сейчас просто эпидемия отъездов из города началась. А иницируют взрослые — буквально заставляют детей уезжать (4, 17).

<...>

После публикации списка неэффективных вузов я перестала видеть будущее. Будущее исчезло, замерло, как замирает ребёнок, который не хочет родиться у нерадивой матери или в тяжёлых жизненных обстоятельствах. И в том, и в другом случаях необходима принудительная абортация — а за ней, скорее всего, последует бесплодие (4, 25).

Зачастую метафора «оживляет» образы неживого, описывая их в антропоцентрическом ключе:

...Мы приехали первые. Гостиница пока пустая. Первые впечатления о Тайване — светлые, расслабленные, мягкие. Тайвань красивый, зелёный, влажный. Пальмы, красивые деревья, узкие чистые улицы, много мотоциклов... (4, 27)

<...>

Я сидела в зале ожидания, смотрела, как за стеклянными стенами живёт, дышит, радуется Америка. Мои случайные попутчики по самолёту либо тоже сидели рядом, либо уходили в американскую жизнь (4, 28).

<...>

Я ждала, когда Судьба сама постучится ко мне, — но она всегда проходила мимо (4, 38).

<...>

А потом ветер погнал пустой пакет по асфальту. Он бежал, словно у него ножки выросли. Взлетал, опять опускался. Был совсем живым. Маратик хотел его догнать — да разве угоишься? (4, 50)

К «живым» метафорам также условно можно отнести контексты, в которых неживое, часто абстрактное явление уподобляется конкретному предмету, для которого характерны движение, изменение, развитие:

...Пришли вечером дети. Поужинали вместе. Время катится вперед. Осталось едва ли не две недели до их отъезда (4, 17).

<...>

Перелистнулась — словно и не было! — чудесная страница жизни, один миг, улыбчивые, ласковые дни на зелёном острове (4, 27).

<...>

Мы едем на машине. Америка светит в лицо ярким солнцем. Сверкает залив. Блестит огромный мост (4, 28).

Как видим, абстрактное или неодушевлённые явления приобретают конкретные черты (Время катится; Перелистнулась <...> страница жизни), часто очеловечивающие описываемый факт (Первые впечатления о Тайване — светлые, расслабленные, мягкие; живёт, дышит, радуется Америка; Америка светит в лицо ярким солнцем; Судьба сама постучится ко мне, — но она всегда проходила мимо).

В целом метафоры организуют повествование в повести и рассказах:

Какие чудесные слова — Привет из Америки! Я поцеловала открытку, перелетевшую океан (4, 24).

<...>

Я прилетела из Тайваня в транзитный Сеул (4, 28).

<...>

Я радостно дышу морским влажным воздухом, смотрю на огромные пальмы, на красные клёны и опавшие берёзы (4, 29).

<...>

Скайп дарит иллюзию соприсутствия. И Маратик даже протянул нам через океан печенье. Угостил (4, 35).

<...>

А на географической карте расположились линейки, к которым ведут цветные верёвочки событий жизни каждого ребёнка из класса. И каждый ребёнок рассказывает детям об интересных событиях своей восьмилетней жизни (4, 37).

<...>

Дети в конце концов перенесли вещи в Лерину квартиру. Павлик остался у Елены Ивановны — он полностью растворился в любви бабушки и прабабушки и в своих динозаврах, которые ждали его возвращения в коробке с игрушками (4, 43).

<...>

Отцветающий одуванчик — это так много сразу парашютиков! Разлетелись кто куда... А жёлтый бархатец нечаянно оторвался. Мы взяли его домой, поставили в воду. Смотрим теперь на него (4, 50).

Метафоры также характерны для рассказов сборника «Нарисованный тигр». Например, метафоры из рассказа «Зелёная голова»:

Лето. И высокое солнце медленно и неохотно спускается вниз, потом словно застывает над горизонтом, плавая само и превращая в огонь всё вокруг себя (5, 4).

Там шевелится от ветра тяжёлая крона старого дерева. Она чётко очерчена на утреннем небе, и Марине хорошо видно, что это огромная зелёная голова, повёрнутая к ней правой стороной. Осенью она пожелтеет, а зимой станет голой и мёртвой, — но всё равно, даже сквозь пустые глазницы, словно сочится ядовитой струйкой слабое зеленоватое сияние (5, 5).

В целом метафорические ряды текстов следует наряду с субъективацией повествования признать ведущим принципом языковой композиции в повествовании Нины Ганьшиной.

Языковое явление, названное Г. Д. Ахметовой словообразовательным «взрывом», в изучаемых текстах практически не наблюдается, однако единичные случаи окказионального словообразования были нами зафиксированы. Вот примеры из повести «Чудесное»:

На мамин день рождения были дети в гостях. Поели деньрожденное чили (я сегодня приготовила), разные тарталетки, торттик... (4, 17)

<...>

Самолет приземлился на десять минут раньше, подрулил почти к зданию аэропорта — и вот уже пошли люди, и наши дети среди них. И наш самостоятельный Маратик стал водить деду и показывать ему большую служебную собаку... (4, 43)

В данном случае словообразование имитирует детские опыты окказионального словотворчества. Также автор использует разговорные словообразовательные элементы:

Потом в Литературке почитала статью, как автор потерял работу. И в конце он говорит: лучше уставать от работы, чем уставать от её поисков (4, 34).

<...>

Я понимаю, что на высшем уровне сознания всё происходящее на Земле — такая мелкая суета, не стоит и страдать. Но пока мы просто земные люди. И мыслим по-земному. Я стараюсь отпустить прошлое (4, 44).

В целом словообразование не является организующим началом в проанализированных текстах.

К явлениям модификации Г. Д. Ахметова также относит изменения графического облика текста, например, особенности шрифта (курсив, крупный шрифт и др.), иконические средства, расположение текста. Такое явление может расширяться до графического словесного ряда, который учёные относят к компонентам языковой композиции. В текстах Нины Ганьшиной элементы специфической графики также встречаются нечасто. Как правило, это крупный шрифт или графическое отражение специфики произношения:

Элементы нетипичного графического оформления языковой композиции прослеживаются в данных контекстах:

Русские и английские слова уже смешались за этим столом, так что, когда Лариса принесла салат со шримпами (The Shrimps — креветки), это, пожалуй, никого не удивило (4, 31).

Введение в текст средств латиницы не характерно для русскоязычного повествования и потому может считаться намеренным отклонением при оформлении текста. Также в произведении встречаются единичные примеры употребления крупного шрифта, функцией которых является экспликация авторской оценки явлений и событий текста:

...Дети сказали, вернувшись в родной город, что здесь НИЧЕГО, ровным счётом ничего не изменилось... Словно время сжалось — и они уезжали лишь на мгновение. Прошлое осталось в прошлом (4, 43).

Следует отметить, что к модификациям языковой композиции можно отнести взаимодействие разных языковых процессов. Некоторые контексты характеризуются взаимоналожением, взаимодействием процессов:

Теперь наша дорога I-5. Первый хайвей остался в стороне, около океана. А мы мчимся по прямой ровной дороге. Мимо проплывают холмы в тумане. Именно холмы! Сопками, как у нас, их не назовешь. И не горы это. Hill — одно из первых английских слов, которое я выучила в пятом классе. Вот когда пришлось увидеть наяву hill (холм) (4, 31).

В данном контексте графические средства, такие, как латинский шрифт или транслитерация англоязычного слова, усиливают невыделенную прямую речь, как и в следующих примерах:

Я перестала уже сравнивать Америку и Россию. Я просто записываю то, что вижу, — чтобы не забыть, чтобы рассказать, чтобы подумать. Например, теперь, когда за плечами уже довольно большая жизнь, меня удивляют совпадения событий, их переключка во времени. Означает ли это правильно пройденный путь, правильно понятые знаки, расставленные на пути?

Калифорния он-лайн.

<...>

Русские и английские слова уже смешались за этим столом, так что, когда Лариса принесла салат со шримпами (The Shrimps — креветки), это, пожалуй, никого не удивило (4, 31).

В данном контексте графическое оформление самостоятельных слов через дефис, создающее эффект одного окказионализма, а также особого ритма повествования, реализует невыделенную прямую речь:

А дома тоже так много дел! Повесить выстиранное бельё на верёвку. Для этого мне сначала надо поднять Маратика. Давно ли я поднимала точно так же Ильдара?!

Карандаши-альбомы-собаки-кошка-малина-груша-макароны-пластиковые буквы-балкон-книжки-телевизор-пульт-компьютер-телефон-детские песенки-мультфильм про кошку-мультфильм про паровозик... (4, 50)

Следующий языковой процесс, свойственный современной русской прозе, — усиление роли межтекстовых связей, под которыми в тексте понимаются выраженные с помощью определенных словесных приёмов отсылки к другому тексту [2].

Примеры межтекстовых связей наблюдаются в рассказе Нины Ганьшиной «Руна Ансуз» из сборника «Нарисованный тигр»:

И потому, когда много лет спустя я прочла в одной книге толкование руны Ансуз, одной из самых священных рун, связанной с верховным божеством скандинавской мифологии Один, а также его оборотной стороной — Локи, коварным божеством, тёмным и светлым одновременно, — я поняла, что это руна вдохновения, руна, которая пробуждает в человеке все его таланты и способности (5, 13).

Образ руны Ансуз, ключевой, для композиции рассказа, реализуется через намеренное обращение к текстам скандинавской мифологии.

Столь же явным обращением к предшествующему тексту характеризуется и рассказ «Настурция»:

«Да! Он был! Он был — тот мальчик!» — рыдала ведьма. Люди оглядывались, не зная, откуда доносятся крики. И некоторые, знакомые с Горьким, даже думали про себя: «А был ли мальчик?» (5, 18)

Как видим, межтекстовые связи носят эксплицированный, явный характер, вводятся в тексты намеренно и намеренно же поясняются автором.

Следует отметить, что межтекстовые связи также могут реализовывать явление автобиографичности прозы, сближая её с нон-фикшн:

На улице чуточку потеплело — ну, хотя бы не тридцать градусов, а слегка поменьше! Шла на работу, чтобы с китайскими аспирантами обсудить ваковские статьи, — шла и думала, что Сталин всё-таки был прав, когда отправлял людей осваивать эти жуткие ледяные просторы. И всё-таки надо думать не только о себе, но и о людях, о стране. Жили тяжело, но у людей была жизненная цель. Теперь народ покидает эти забытые Богом места, переселяется ближе к центру, заботясь о собственном благе, — а Душа-то где? Где смысл? Где цель? (4, 14)

В данном контексте упоминание известной личности следует считать выражением мнения самого автора, которое транслируется через образ героини-рассказчицы. Следовательно, автобиографичность повествования реализована через обращение к прецедентному имени.

Сделаем вывод. Рассматривая прозу Г. Д. Ахметовой (Нины Ганьшиной) с позиции языковых модификаций, мы наблюдаем в текстах преобладание невыделенной прямой речи, документализм и автобиографический характер повествования и активность метафор, а также взаимодействие разных языковых процессов, в частности, реализацию субъективации повествования средствами нетипичной графики и путём использования межтекстовых связей. При этом в целом явления модификации не имеют столь явной выраженности, что позволяет считать произведения Г. Д. Ахметовой в большей степени верными классической литературной традиции.

Список литературы

1. Ахметова Г. Д. Языковая композиция художественного текста (проблемы теоретической феноменализации, структурной модификации и эволюции на материале русской прозы 80–90-х годов XX в.): монография [Текст] / Г. Д. Ахметова. — Москва; Чита: Изд-во ЗабГПУ, 2002. — 264 с.

2. Ахметова Г. Д. Языковые процессы в русской прозе конца XX — начала XXI вв. [Текст] / Г. Д. Ахметова // Гуманитарные науки 2006. Вызовы и достижения: материалы Международного симпозиума «Гуманитарные науки 2006. Вызовы и достижения» (7–9 сентября 2006 г.). Scientific articles. Humanities 2006. (www.sciencebg.net www.ejournalnet.com). — 4 International symposium. September 7–9, Sunny Beach, Bulgaria (ISBN 954–9368–17–3). — P. 39.

3. Горшков А. И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика [Текст] / А. И. Горшков. — Москва: АСТ: Астрель, 2006. — 367 с.

Источники

4. Ганьшина Н. Чудесное. Ангел мой. Я из провинции (сборник) [Текст] / Н. Ганьшина. — Казань: Бук, 2015. — 380 с.

5. Ганьшина Н. Нарисованный тигр: короткие рассказы [Текст] / Н. Ганьшина. — Казань: Бук, 2016. — 104 с.

References

1. Akhmetova G. D. *Yazykovaya kompozitsiya khudozhestvennogo teksta (problemy teoreticheskoy fenomenalizatsii, strukturnoy modifikatsii i evolyutsii na materiale russkoy prozy 80–90-kh godov XX v.)* [Language composition of a literary text (problems of theoretical phenomenalization, structural modification and evolution on the material of Russian prose of the 80–90s of the XX century)] / G. D. Akhmetova. M.; Chita: ZabGPU Publ., 2002. 264 p.

2. Akhmetova G. D. *Yazykovyye protsessy v russkoy proze kontsa XX — nachala XXI vv.* [Language processes in the Russian prose of the late XX — early XXI centuries.]. *Gumanitarnyye nauki 2006. Vyzovy i dostizheniya. Materialy Mezhdunarodnogo simpoziuma* [“Humanities 2006. Challenges and achievements”: Proceedings of the international Symposium]. 4 International symposium. September 7–9, Sunny Beach, Bulgaria (ISBN 954–9368–17–3), p. 39.

3. Gorshkov A. I. *Russkaya stilistika. Stilistika teksta i funktsional'naya stilistika* [Russian stylistics. The stylistics of the text and functional stylistics]. M.: AST: Astrel", 2006. 367 p.

Sources

4. Gan'shina N. *CHudesnoye. Angel moy. YA iz provintsii (sbornik)* [Wonderful. My angel. I'm from the province (collection)]. Kazan: Buk, 2015. 380 p.

5. Gan'shina N. *Narisovannyi tigr: korotkiye rassказы* [Painted tiger: short stories]. Kazan: Buk, 2016. 104 p.

В. Н. Калиновская¹, О. А. Старовойтова²

ТРИ ВЕКА — ТРИ АВТОРА — ТРИ ТЕКСТА: ДИНАМИКА ЖАНРА И СТИЛЯ

Русский литературный текст во всей полноте раскрывает связь явлений языка, мышления и культуры, поэтому важным методологическим основанием является изучение его с точки зрения «языкового употребления», как результата речевой деятельности, осуществляемой в определенных исторических обстоятельствах. В настоящей публикации представлен краткий анализ разновременных текстов, затрагивающих проблему всеобщего экономического феномена — домостроительства, также различных с функционально-стилистической точки зрения: публицистический трактат А. П. Сумарокова «О домостроительстве» (1787), отрывок из сочинения В. Ф. Одоевского «Домостроительство и домоводство» (1846) и научная статья Т. Н. Юдиной «Домостроительство как историческая самодостаточная система хозяйства и жизнедеятельности человека и человечества» (2009). Их ментальное родство проявилось, прежде всего, при обсуждении нравственного аспекта темы домостроительства и ее предмета. Анализ текстов продемонстрировал эволюцию в разработке данной темы в связи с развитием русского литературного языка, отдельных его жанров и функциональных стилей.

Ключевые слова: русский литературный язык, историческая стилистика, текст, домостроительство, Сумароков, Одоевский.

V. N. Kalinovskaya, O. A. Starovoitova

THREE CENTURIES — THREE AUTHORS — THREE TEXTS: GENRE AND STYLE DYNAMICS

The Russian literary text in its entirety reveals the connection between the phenomena of language, thought and culture, therefore its study as a phenomenon of the use of language, as a result of speech activity realized in determined historical epoch, is an important methodological basis in linguistic studies. The given paper presents a brief analysis of the different centuries' texts dedicated to the description of the universal economic phenomenon — house-building (domostroitel'stvo): A. Sumarokov's polemical treatise "About house-building" (1787), the chapter of V. Odoyevskiy's essay "House-building and housekeeping" (1846), T. Yudina's article "Housebuilding as a historical self-sufficient system of economy and life activity of man and mankind". These texts also differ in their functional-stylistic nature. Their mental similarity manifested itself, first of all, in the authors'

¹ Валентина Николаевна Калиновская — кандидат филологических наук, доцент; Институт лингвистических исследований РАН (ИЛИ), ведущий научный сотрудник; адрес: Россия, 199053, г. Санкт-Петербург, Тучков пер., д. 9; e-mail: kalinovskaiavn@yandex.ru.

Valentina (Nikolayevna) Kalinovskaya, Ph.D, Institute for Linguistic Studies (ILI), Russian Academy of Sciences, Senior Researcher; address: 9 Tuchkov per., St. Petersburg 199053; e-mail: kalinovskaiavn@yandex.ru.

² Ольга Альбертовна Старовойтова — кандидат филологических наук, доцент; Санкт-Петербургский государственный университет, кафедра русского языка; доцент; адрес: Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9; o.starovoytova@spbu.ru; ostarovo7@rambler.ru.

Olga (Albertovna) Starovoitova, Ph.D, St. Petersburg State University, Department of Russian Language, Associate Professor; address: 7–9 Universitetskaya nab., St. Petersburg 199034; e-mail: o.starovoytova@spbu.ru; ostarovo7@rambler.ru.

view of the moral aspect of the house-building and its subject matter. The fulfilled analysis of the texts demonstrated the evolution in the development of the house-building concept in connection with the development of the Russian literary language and some of its genres and functional styles.

Keywords: Russian literary language, historical stylistics, text, house-building (domostroitel'stvo), Sumarokov, Odoevskiy.

Особый интерес к изучению русского литературного языка и его истории проявился в середине XX в.: «По-видимому, уже совсем изжито пренебрежительное отношение русских языковедов конца XIX в. к литературному языку как к искусственному, оранжерейному растению. В этом пренебрежении скрывалась недооценка внутренней связи явлений языка и мышления, обнаруживался недостаток интереса к языку как форме художественного творчества и научного познания», — замечал В. В. Виноградов [2, 152].

Связь явлений языка и мышления, языка и культуры во всей полноте раскрывается в русском литературном тексте, который как объект изучения и предмет анализа, безусловно, не был обойден вниманием исследователей, став общепризнанным объектом разностороннего изучения, однако с точки зрения «языкового употребления» он изучается не во всей полноте. Данное обстоятельство можно объяснить, в частности, отходом от того направления филологического анализа текста, у истоков которого стояли Л. В. Щерба, Г. О. Винокур, В. В. Виноградов, на что справедливо указывает А. И. Горшков [4, 4]. Подобный анализ предполагает рассмотрение письменного текста как результата речевой деятельности, осуществляемой в конкретных исторических обстоятельствах (когда учитываются эпоха, культурно-исторический тип сознания, характер общественного дискурса, особенности языковой личности и т. д.). «...В словесном произведении, тексте и его содержание, и его композиция, и сюжет, и образы (включая образ автора), и все остальное находят выражение в слове, в языке», — считает А. И. Горшков [4, 25].

С этой точки зрения представляется перспективным проанализировать тексты, затрагивающие актуальные для определенного исторического состояния общества проблемы — добродетель, воспитание, образование и нек. др. В настоящей публикации предлагается краткий сравнительный анализ нескольких текстов — разных прежде всего в хронологическом отношении, а также различных с функционально-стилистической точки зрения и в дискурсивном плане: публицистический трактат А. П. Сумарокова «О домостроительстве» (1787), отрывок из сочинения В. Ф. Одоевского «Домостроительство и домоводство» (1846), жанр которого можно определить как рассуждение, и научная статья Т. Н. Юдиной «Домостроительство как историческая самодостаточная система хозяйства и жизнедеятельности человека и человечества» (2009). Все они, как следует из названий текстов, посвящены проблеме домостроительства. Лексема *домостроительство* (наряду с синонимами *домостройство* и новацией XVIII века *домостройность*, указывающей не на процессуальность, действие, а на метафизическое понятие, оформленное категориально суффиксом абстрактной качественности) в «Словаре русского языка XVIII века» определяется как «ведение дома, хозяйства; хозяйство, экономия; хозяйственность, бережливость» (6, 208).

I. Публицистический трактат «О домостроительстве» Александра Петровича Сумарокова относится к новому времени, тому значимому периоду в истории русского языка, когда в его лексической системе происходили серьезные изменения. Это произведение — плод размышлений автора о понимании домостроительства в современной России и его характере. «Словарь русского языка XVIII века» приводит открытый ряд сочетаемости лексемы — *домостроительство сельское, крестьянское, государственное, частное..* (6, 208–209), в тексте трактата встречается в основном изолированное употребление лексемы, в случае же ее сочетания с определением находим *домостроительство помещичье* и *домостроительство незаконное*, что в данном текстовом пространстве представляет контекстуальную синонимию, отражая конкретную социо-историческую ситуацию.

Заглавие трактата отсылает читателя к прецедентному тексту — «Домострою», точнее, к названиям разделов в нем, напр. «О строении домовном».

Начало текста (сильная позиция) — *Домостроительство состоит в приумножении изобилия* — содержит ключевые понятия трактата: «домостроительство» и «изобилие», между которыми, по мнению автора, существует отчетливая причинно-следственная связь.

Наряду с абстрактным именем (9 употреблений) в тексте представлено наименование производителя действия: *Домостроитель* (5 употр.). Носители прехвального (почтенного) имени *Домостроителя* противопоставлены *гнусным, мнимым и таким* (содержание раскрывается в предыдущем контексте) домостроителям, что полностью соответствует основному принципу построения текста — антитезе.

По такому же принципу организовано употребление лексемы *изобилие*: *изобилие всем* противопоставлено *изобилию единому и единому изобилию помещика*, причем оба последние употреблены в конструкциях с отрицанием.

Важно обратить внимание на характер номинаций человека в тексте. Л. Г. Бабенко считает, что человек является «центром литературного произведения и как субъект повествования, и как объект эстетического художественного познания» [1, 101], в семантике текста он в разных ипостасях (автора, персонажа, читателя) занимает эгоцентрическое положение. Подобные номинации в анализируемом тексте не слишком разнообразны, номинационные ряды не развернуты; в основном они отражают социально-классово-сословную структуру общества. Что же касается их расположения в текстовом пространстве, то они образуют «словесные ряды», имеющие в своей основе разные типы организации: *поселяне — прикащик, староста; поселянин — мещанин — дворянин — государь*, но преимущественно антонимичную: *хозяин — крестьянин, помещик — крестьянин, помещик — подданный, вельможа — крестьянин; вельможа — маленький человек; работник — каторжник*.

Логическим завершением перечисленных употреблений становится номинация *человек*, снимающая различия всех предыдущих; она входит в состав высказывания, которое с полным основанием можно назвать идеологемой гуманистического и просвещенного общества: *Каждый человек есть человек, и все преимущества только в различии наших качеств состоят*. Позиция автора, таким образом, выражена, как это свойственно публицистическому тексту, открыто-декларативно.

Средства изобразительности при номинации лица используются А. П. Сумароковым очень скупно: представлена соматическо-метафорическая номинация *голова* «о помещике» и *мизинец* «о крестьянине», также построенная по принципу противопоставления; лишь единожды употреблен перифрастический оборот *господин обитатель великой деревни* «о помещике», функция которого может быть охарактеризована как оценочно-ироничная, поскольку основные действия подобного персонажа описываются следующим образом — *он ест фазанов из Кизляра и пьет столетнее токайское вино*.

Важно подчеркнуть, что немногочисленные эпитеты, которые приложимы к номинациям лица, все (!) имеют отрицательно-оценочный характер: *жадный помещик; гнусные люди; мнимый, гнусный домостроитель*. Даже нейтральный казалось бы эпитет *высокородный* используется как оценочный — *высокородный ево <крестьянина> помещик кушать изволит*.

Самые яркие номинации встречаются в контактном расположении одного абзаца, раскрывающем введенное А. П. Сумароковым понятие *доморазоритель* (в «Словаре русского языка XVIII века» не зафиксировано), противоположное рассматриваемому им *домостроителю*. В них писатель вложил пафос осуждения подобных *гнусных людей*, радеющих лишь о *наполнении сундуков своих*, попирающих законы природы, общества, нравственности: *он изверг природы; невежа и во Естественной истории и во всех науках; тварь безграмотная; не почитающий ни Божества ни человечества; каявшийся по привычке, и по той же привычке возвращавшийся на свои злодеяния; разрушающий блаженство вверенных ему людей*. Такой «домостроитель»,

по мнению Сумарокова, *стократно вредные разбойника отечеству*, и потому неслучайно, завершая данный синтаксический период метафорическим высказыванием соматического характера: *В таком <у помещика-изверга> обеде пища мясо человеческое, а питье слезы и кровь их <крестьян>*, — автор заявляет свою гражданскую позицию: *с такими Домостроителями не схожуся, и пища орошенная слезами не вкушаю* — отказом от разделения трапезы с таким извергом: *Пускай он то сам со своими чадами кушает..*

Социальная оценочность, составляющая доминанту публицистического стиля, в данном произведении создает прагматический эффект воздействия, присущий любому публицистическому тексту.

В целом исключительно редкое употребление в тексте трактата тропов и фигур: *домостроительство помещичье, есть яд Империи, когда оно только единого помещика обогащает* (метафора), *<жадные помещики> здирают со крестьян своих кожи* (фразеологизм), *кормя и поя <крестьян>, как водовозных лошадей* (сравнение), *от вельможи больше разсудка требуется, а не прозорливости* (ирония) — вполне отвечает духу эпохи Просвещения с его ярко выраженным рационализмом, апелляцией более к разуму, нежели к чувствам и, соответственно, стилистике ее текстов.

Кроме сознательного отбора языковых единиц на лексическом уровне определенную точку зрения отражает и способ развертывания текста. Основным принципом его построения является антитеза, внутренний диалог реализуется на разных уровнях, став основой выстраивания «словесных рядов» (*домостроитель — доморазоритель; польза — вред; единый «личный, частный» — общий / общественный / государственный; рассудок — прозорливость* и т. д.) и синтаксических единств: *Но что бы заводы и крестьянам, а не одному помещику доходны были, и были бы крестьяня работники, а не каторжники. Крестьяня не работы, но каторги гнушаются.*

Поскольку «речевая стратегия представляет собой комплекс речевых действий, направленных на достижение коммуникативных целей» [6, 54], коммуникативные стратегии и тактики автора в рассматриваемом тексте направлены на реализацию его замысла — полемику с воображаемым оппонентом по поводу нравственного аспекта нового феномена хозяйственной деятельности и доказательства общегосударственной пользы от разумного помещичьего домостроительства.

Стратегия сближения с читателем, создание впечатления неформальной беседы реализуется, например, через риторические вопросы (*Увеселяюсь ли я тогда имея доброе сердце и чистую совесть, когда мне такой изверг показывает сады свои, оранжереи, лошадей, скотину, птиц, рыбные ловли, рукоделия и прочее?*), вопросно-ответные комплексы (*Но что делаю я, в разсуждении моих крестьян, по домостроительству? Что я против беззаконного домостроительства пишу, то я и делаю.*).

В целом в организации текста проявляется дидактически-наставительный характер в духе эпохи, напр.: *Власть быти должна; не деревня будет, но гнездо разбойническое, где нет у поселян ни прикащика, ни старосты или А Россия паче всего на земледелие уповати должна, имея пространья поля.*

Таким образом, публицистический трактат А. П. Сумарокова представляет собой яркий образец речевой деятельности, осуществляемой в конкретных исторических обстоятельствах, в нем проявляется языковая личность просвещенного дворянина, ратующего за процветание государства и противостоящего окружавшей его дикости нравов.

II. В рассматриваемом произведении XIX века поднята та же тема («о домостроительстве»), что и в сочинении А. П. Сумарокова, однако кроме темы оба текста роднит характер позиции каждого из авторов в отношении нравственной стороны вопроса — у В. Ф. Одоевского она выражена традиционной сказочной формулой «жить да добра наживать». Синкретичное по смыслу слово *добро* в этой емкой фразе наилучшим образом передает назначение жизни человека

(ср. с более рациональным *изобилие для всех* у Сумарокова). Оригинальность текста Одоевского, безусловно, состоит в том, в какую форму облакает автор свои рассуждения. Разгадку феномена стиля, обнаружившего себя и в конкретном произведении, следует искать в контексте всего творчества этого замечательного русского писателя-философа.

Анализируемый здесь отрывок «Домостроительство в филологическом отношении» представляет собой небольшую часть задуманной серии очерков-фельетонов под общим названием «Теория домостроительства в ее нравственном, физическом, умозрительном и практическом отношении»; в нем взгляд на предмет дан под определенным углом зрения. По-видимому, было бы неправильно объяснять незавершенность серии исключительно тем, что писатель «охладел к своему персонажу» [5] доктору Пуфу — это имя использует писатель, намереваясь изложить Теорию домостроительства читателю «Отечественных записок». Персонаж уже знаком читателю: под этой маской и от его лица несколько ранее (1845) выходили из номера в номер «Записок для хозяев» (приложение к «Литературной газете») «Лекции господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук о кухонном искусстве». Одно из возможных объяснений указанному факту незавершенности находим в другом сочинении писателя-мистификатора — очерке «Русские ночи, или о необходимости новой науки и нового искусства» (1835), написанном за несколько лет до появления самого романа (1843): «...мы просим читателей смотреть на сей опыт как на материал для сочинения, которое, может быть, никогда не будет написано» (196). Подобная «недосказанность» есть избранная коммуникативная тактика, это приглашение к продолжению разговора (диалога) с современниками и будущими читателями. Вообще интертекстуальность, связывающую произведения В. Одоевского в единый метатекст, можно считать если не главной, то весьма характерной чертой творчества писателя, позволяющей исследователю-филологу и просто читателю получить целостную картину мира данной языковой личности. «Незавершенность» литературного проекта компенсируется гармоничностью и самобытностью точки зрения автора на предмет, выраженной не путем последовательной цепочки логических рассуждений, а в форме притчи. Ср. с эпиграфом к повести «Русские ночи», взятым ее автором из романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера» И. В. Гете, смысл которого в русском переводе с немецкого передается следующим образом: «Позвольте же мне сперва говорить притчей. При трудно понимаемых вещах, пожалуй, только таким образом и можно помочь делу» (7). Именно так необходимо воспринимать беседу приятелей, собравшихся за самоваром у хозяина дома *так покалякать* и сыграть в преферанс, беседу, начавшуюся с *пустыши*, пустяка (вызвавшая спор тема соленых огурцов) и завершившуюся философским общением доктора Пуфа.

Научный и художественный стили составляют первую антитезу композиции произведения; это противопоставление дано в гиперболизированных формах того и другого. Обязательные элементы научного стиля (термины, ссылки на авторитеты), с одной стороны, и концентрация слов-маркеров устной речи персонажей и автора Одоевского-Пуфа в художественном повествовании, с другой, образуют «словесные ряды» как часть языковой композиции всего текста.

Так же, как и текст XVIII века, он несет на себе отпечаток времени, а именно эпохи, которую принято называть «пушкинской» как применительно к историко-литературному процессу, так и в отношении развития русского литературного языка. И чем ярче, самобытнее человеческая личность писателя, тем очевиднее и в то же время оригинальнее проявляется в его художественном творчестве эта связь. Без всякого сомнения, такой личностью являлся князь Владимир Федорович Одоевский, чье литературное наследие продолжает оставаться мало изученным в языковом плане. На эту преемственность указывал В. В. Розанов в очерке «Чаадаев и кн. Одоевский» (1913), написанном по случаю выхода из печати нового издания «Русских ночей»: «В Пушкине — разгадка князя Одоевского. Это — тот же язык, тот же строй мысли, то же соединение поэзии и „нужд сегодняшнего дня“» [9]. Розанов отмечал важные отличительные

черты наступившей эпохи, эксплицитно явленные через особенности языка и стиля сочинений князя Одоевского — внимание к маленькому человеку, к частности, детали: «Одоевский — просто друг нам и ничему не хочет учить. Оттого и форма его — не речь, „моя речь“, как у Чаадаева,.. а диалог: „беседа друзей ночью“, где никто ничего не проповедует, не навязывает; а точно они берут из рук друг друга микроскоп и поочередно рассматривают под ним „мелочь жизни“, в которой именно прилежанием внимания и зрения открывают миры...» [Там же].

Толерантное отношение к разным взглядам на один и тот же предмет в анализируемом тексте выразилось в композиции основного фрагмента текста, выстроенного в форме беседы-спора нескольких персонажей, завершающейся примиряющим резюме автора, в котором учитывается голос каждого из ее участников. В полифонизме повествования отчетливо прослеживаются особенности естественной речи представителей разных сословий и различных идеологических пристрастий. В этом контексте справедливыми оказываются слова В. В. Розанова, характеризующие Одоевского как предшественника «всех „разговаривающих лиц“ у Тургенева» и «философических диалогов у Достоевского», родоначальника «вообще „интеллигентности“ на Руси» (ср. в тексте Одоевского-Пуфа авторскую самооценку, выраженную в таких понятиях, как *скромность, благонамеренность и деликатность*).

Намеренное снижение автором образа участников беседы через описание ее атмосферы (*беседа — не могу сказать, чтоб была интересная: люди все не светские; только и есть у них балов, что у меня вокруг самовара соберутся* (16)), общую (*собираются у меня, в месяц раз — два приятеля, иногда в преферанс поиграть, иногда — так покалякать* (15)) и индивидуальную характеристику речи (*смекнула, да и бряк* (21), *валяет Шекспира; как пойдет косить, животики надорвешь* (22)) подчеркивает обыденность текущего момента («как же доставать огурцов подешевле» — разговор зашел о дороговизне соленых огурцов), возвышенного до философского обобщения («огурцы ученые», произведенные против «законов природы»). Стилистические предпочтения автора текста, связанные с выбором языка в целях научного познания, манифестируются в уже упоминавшемся его произведении 1835 года: «Мы будем также избегать всех школьных выражений и употреблять язык разговорный со всею его неточностью и однако же понятностью» (196).

В семиотичности некоторых словесных рядов, выстраиваемых доктором Пуфом: *антитеза бал — самовар*, говорящие за себя фамилии и прозвища героев (*Здравомысл, Поспешкин, Наполеон Макарыч, Добряшкин*), — просматривается определенный культурный код, замысленный автором, который раскрывается через диалог его современников. Речевые приметы противоположных точек зрения (традиционалисты и западники, консерваторы и новаторы) представлены отдельными словами и целыми выражениями в высказываниях персонажей: *специфическая книжная лексика и идеологическая тональность сентенций в речи Здравомысла — довели нас просвещение, утонченность и развращение нравов; искоренились старинные нравы; наитие лукавого Запада; мы — Русские, зачем нам английские книги; в тумане нашей греховности; врачевание; суетливая кичливость; разнузданность своемыслия, официально-деловая лексика и фразеология, канцеляризм в заключениях Наполеона Макарыча — сделать распоряжение к исполнению; внушить; озаботиться; в видах применения; усиления капиталов; польза общая и частная; фундаментально коснулся; движение продуктов; надлежащие распоряжения, использование в своей речи модных и прецедентных слов и выражений Поспешкиным — предмет важный и щекотливый; смотреть с высшей точки зрения. Участие автора в этом диалоге культур раскрывается через словесные ряды, в которых обрисован социальный портрет того или иного персонажа: это символика цвета костюма (*коричневый фрак Здравомысла, зеленый фрак, который издали можно принять за виц-мундир Наполеона Макарыча*) и символическое использование «противоречивой» детали костюма (*о Здравомысле — носите накрахмаленные полисончики, одновременно сапоги поверх панталон.. в разговорах предпочитает сапогам лапти*); а также макароническое смешение тем, предметов, слов в речи*

героя (о Пospешкине — *и то и се; и Байрон и Наполеон; и полька и пароход, и Европа и Азия — все ... на языке*) и передача с помощью глагольной лексики духа времени, его стремительности и меркантильности (о том же Пospешкине — *подлетел, перевернулся на одной ноге, пустил дым из сигары,.. роскошничает*). Представляя галерею современных ему лиц в образах, Одоевский-Пуф не просто дает свою оценку тому или иному персонажу, но также воспроизводит «чужие голоса», сложившееся общественное мнение: так Наполеон Макарыч — *на все дока; в зеленом мундире; в директоры смотрел; говорят, он.. государственный проект писал, и о финансах, и о торговле, и о просвещении, — словом, обо всем*); Здравомысл, противник «материального направления», *не забывает побранить машины, книги, железные дороги, дилижансы и проч., человек весьма здраво рассуждающий; «молодык» Пospешкин говорит как ветряная мельница*, но *не без способностей — играет в преферанс очень-очень порядочно, отставной капитан Добряшкин — да об этом нечего и говорить*.

«Энциклопедизм» В. Ф. Одоевского — не менее значимая черта его как творческой личности, отмечаемая многими современниками как с положительной, так и отрицательной стороны, — может быть сопоставлена со «всемирной отзывчивостью» А. С. Пушкина. В анализируемом тексте он проявился и в эпиграфе к произведению, выдержанном в стилистике избранного жанра: его *Ego, I, Ich, Jo, Moi, Я сам* (12), с одной стороны, говорят о филологическом ракурсе беседы об известном предмете, с другой — подчеркивают его всеобщность, универсальность для разных народов (языков) и культур, наконец, для отдельных их представителей — русское *Я сам* в этом хоре голосов звучит особо, с учетом представлений о «самости», психологическом понятии целостности организма, предложенном К. Г. Юнгом, воспринятым и преобразованным русскими философами в философский термин. По всей видимости, не случаен и графический рисунок эпиграфа (слова даны по вертикали) — автор пытается свести разные точки зрения на предмет в единую систему знания о нем, для этого он и выбирает форму беседы, которая реализована в конкретном тексте; благодаря эпиграфу диалог не ограничивается кругом известных персонажей, а выходит, устами его героя Пospешкина, на другой уровень интертекстуальности (*ведь белье, полы, рубашки, — все хозяйство не русское, не английское, не французское и не немецкое, для всех одинакое и разница между ними, может быть, только та, что одно умное, а другое глупое...* (25)). Эта особенность текста прослеживается и в перекличке с пушкинским «быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей» (*привычка бриться не помешала еще ни одному поэту быть поэтом. Байрон брился каждый день* (27)), и в попытках автора «ответить» на критику его творчества своим «недругам» из литературного сообщества: *я человек самый честный и правдивый* (13) — называя себя *честным и правдивым*, автор иронично намекает на высказывание Ф. Булгарина *я брат каждого честного, благородного и даровитого человека*.

В вводной части к основному тексту автор не только дает «научное обоснование» предмету, о котором пойдет речь, но и излагает свое литературное кредо, свои творческие принципы в отношении формы изложения. Уже само название произведения, в котором автор словно препарирует предмет под микроскопом, выделяя в нем общее, частное и особенное (*Домостроительство вообще.. собственно.. само-по-себе.. как оно есть.. как наука*), указывает на строго научный подход писателя к самой обыденной реальности, к отдельной ее детали. Современники писателя в своих воспоминаниях особо отмечали эту особенность его хода мыслей, пытаясь объяснить чертами характера: *Никто более Одоевского не принимает серьезно самые пустые вещи и никто более его не задумывается над тем, что не заслуживает не только думы, даже внимания. К этому еще примешивается у него слабость казаться во всем оригинальным*. Также и В. В. Розанов в вышеупомянутом очерке, сопоставляя «портреты» двух выдающихся личностей эпохи, эмоционально высказался о подмеченной им черте в «Русских ночах», отличающей не столько особенности стилистики В. Одоевского на общем историко-литературном фоне, сколько его мировоззренческие принципы: *Браво, браво, Одоевский! Никогда не думали*

мы, что содержится столько философии в нашем преферансе... И в книге столько же простой новеллы, сколько и философии [10].

Исследователями очерков В. Ф. Одоевского их жанрово-стилистические особенности определяются как «псевдонаучная стилистика», доведенная «до гротеска» [5]. Автор подчеркивает серьезность предложенной к обсуждению темы и «научным» подходом к предмету своих «изысканий»: определение жанра предстоящего труда и отдельных его частей (*диссертация, трактат, предисловие, экспозиция*), неременное использование научной терминологии, относящейся к различным областям практического знания (*экстракт «из всех книг писанных и напечатанных»; миф — аполог — сказка — басня — полустишие* в попытке дать определение жанру), в том числе выдуманных Одоевским-Пуфом по всем законам русского языка и образованных по продуктивным словообразовательным моделям наименований предполагаемых разделов Теории домостроительства (*Ложкология, Кастрюлизм, Шандализм, Лампомудрие, Пятнословие, Коврология, Паркетизм, Столоводство и Стуловодство, Постелесловие, Погребознание, Буфетомудрие*) и наименований деятелей сферы «домоводства», «факторов рационального и догматического домостроительства» (*управитель, столовый, дворецкий, камердинер, официант, горничная, лакей, швейцар, дворник, повар*), а также наличие обязательных ссылок на источник информации. Гиперболизация последней функционально-стилевой особенности наиболее явно представлена в названии первого параграфа, предваряющего основную часть текста — *Диссертация* есть ** наука*** о**** устройении***** дома******, где к знаку (*) предполагается ссылка на авторитет «ученых и опытных людей», мифологизированных, как и автор научного проекта. Стилиевые признаки научного стиля комментирует сам автор: *ученое, систематическое разделение, и бездна авторитетов, принятых в основание теории, а также точность, ясность и плодovitость моих положений*. В этом комментарии ключевыми словами являются экспрессивное *бездна* (ирония автора и полифония точек зрения) и *плодовитость* (содержит оценку практичности, полезности научных изысканий — ср. далее с «практической значимостью» в современном научном дискурсе).

Заключая беглый анализ композиционной структуры текста В. Ф. Одоевского, его системы образов, основных «словесных рядов» (мировоззренческие антитезы, терминологические цепочки, стилистические маркеры речи конкретных персонажей, ключевые слова и слова-символы), отметим, что именно «употребление языка» в конкретном тексте дает нам образ времени, представленный в сложной взаимосвязи различных точек зрения на один и тот же предмет. В их диалектике видится большая заслуга личности писателя, который в своем мировоззрении прошел эволюционный путь (был близок к славянофилам и оценил значение петровских реформ) и смог примирить крайние взгляды своих героев: догматизм (*нанесли туманную философию*) и упрощенность Здравомысла (*Какая тут к черту философия!*) и вместе с тем способность Пospешкина к восприятию нового (рассуждает о реформах Петра как *дистиллировке, которой уж больше ста лет*).

III. Современная научная статья экономиста Тамары Николаевны Юдиной актуализирует почти забытое, но вместе с тем значимое в культурно-историческом аспекте понятие «домостроительства». Автор определяет его как *сложную, нелинейную, историческую, «конституирующую».. социо-культурно-хозяйственную систему* (609). Исследование домостроительных теорий проводится в историческом аспекте.

Заглавие статьи — «Домостроительство как историческая самодостаточная система хозяйства и жизнедеятельности человека и человечества» — оформлено в соответствии с канонами научного стиля: в нем в свернутой форме представлено проблемное содержание текста. Поразительное сходство наблюдаем в названии одного из разделов статьи Т. Н. Юдиной — «Домостроительство как всеобщее, особенное и единичное явление (некоторые аспекты)» и текста В. Ф. Одоевского — «Домостроительство вообще.. собственно.. само-по-себе.. как оно есть.. как наука».

В соответствии с канонами научного стиля в статье проводится четкое противопоставление понятий «домострой» (хозяйственный строй) и «домостроительство» (экономическая система).

Определение Т. Н. Юдиной исторической сути домостроя («Исторически домострой как экономический порядок, представляющий собой общественно-полезное хозяйство, основанное на *нравственных* (выделено нами — В. К., О. С.) началах, прежде всего — справедливости, со своей доминантой и архетипом, — феномен, не ограниченный Древней Грецией и Россией, — это всеобщее экономическое явление» (603)) отчетливо перекликается с мнением А. П. Сумарокова, вербализованном в его трактате в «словесных рядах» типа *тищание* — *моральный* — *Божество* — *совесть* и нек. др.

В основе композиционной структуры текста лежит противопоставление понятий «домостроительство» и «хрематистика». При анализе этих понятий в исторической перспективе Т. Н. Юдина приводит ссылку на мнение известного ученого-лингвиста В. В. Колесова о том, что русский «Домострой» имеет дело с экономикой, а не хрематистикой (по словам В. В. Колесова, «теорией скопидомства» [7, 319]). Здесь вновь прослеживается параллель с трактатом А. П. Сумарокова, который выражает данное противопоставление средствами публицистической стилистики — в его терминологии это *домостроительство* и *беззаконное домостроительство*.

Целостность как свойство любого текста в данном случае проявляется через выстроенную автором систему аргументации, элементами которой являются ссылки не только на труды экономистов и философов, но и обращение к текстам иного характера: например, упоминается «Домострой», сочинения И. Т. Посошкова, цитируются поэтические тексты А. П. Сумарокова: *Умножаются доходы. / Торги начали цвести, / Тищатся разных стран народы / Разны вещи к нам нести. / Земледелец не ленится, / Рукомесленник трудится / Богатеет мещанин. / Больше дворянин не тужит, / Что Отечеству он служит. / Он его дражайший сын* (605) — и А. С. Пушкина (... *И был глубокий эконо́м, / То есть умел судить о том, Как государство богатеет, / И чем живет, и почему / не нужно золота ему, / Когда простой продукт имеет* (605).

Апелляция к примерам из произведений русской литературы устанавливает живую связь конкретно данного текста и современной научной мысли с русской философской мыслью недавнего прошлого, которая так отчетливо выражена в рассмотренном выше тексте В. Ф. Одоевского благодаря «ясности и понятности» художественного образа не в ущерб точности и логичности научного изложения.

Вместе с тем приведенные примеры особенно ярко характеризуют языковую личность автора научной статьи, его ментальность, специфически преломляющуюся в формах национального языка. «Именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство целого произведения», — считал В. В. Виноградов [3, 253].

Современная лингвистика характеризуется увеличением интереса к антропоцентрическому аспекту изучения языка, рассмотрению его во взаимодействии с мышлением человека и его деятельностью. Данный текст со всей очевидностью демонстрирует важность междисциплинарных связей и преимущества антропологического подхода как методологического принципа к предмету анализа.

Заключение. Несмотря на то что «текст есть явленность языка в конкретной его исторической и национальной форме» [8, 606], сопоставление трех текстов, принадлежащих разным эпохам и разным авторам, обнаружил их ментальное родство. Оно проявилось, прежде всего, при обсуждении нравственного аспекта темы домостроительства и ее предмета. Анализ текстов также продемонстрировал эволюцию в разработке темы в связи с развитием русского литературного языка, отдельных его жанров и функциональных стилей, выразившуюся, в частности, в характере и способах аргументации авторской точки зрения: представление о *крестьянине* как ключевой фигуре производительных сил (прообраз грядущих социальных перемен) и едином целом организме (соматическая лексика) государственного устройства

у А. П. Сумарокова, полифония и толерантность диалога, выработанные человеческим опытом и развитием научного мышления у В. Ф. Одоевского в его синтезе художественного стиля и научной логики. Позиция автора третьего текста основывается на понимании важности учета национальных, культурных и ментальных особенностей жизни народа и подтверждает обоснованность поиска справедливого решения вопроса предшественниками.

Сознательный отбор языковых единиц всех уровней и порядок их расположения, характер развертывания текста и коммуникативные стратегии авторов в разновременных и разножанровых текстах, затрагивающих общую тему, представляют значительный исследовательский интерес, позволяя проследить эволюцию языковых, дискурсивных и ментальных тенденций.

Список литературы

1. *Бабенко Л. Г.* Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа [Текст]: учебник для вузов / Л. Г. Бабенко. — М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. — 464 с.

2. *Виноградов В. В.* О задачах истории русского литературного языка преимущественно XVII–XIX вв. [Текст] / В. В. Виноградов // История русского литературного языка. Избранные труды. — М.: Наука, 1978. — С. 152–177.

3. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы [Текст] / В. В. Виноградов. — М.: Гослитиздат, 1959. — 656 с.

4. *Горшков А. И.* Русский язык в русской словесности [Текст] / А. И. Горшков. — М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2015. — 247 с.

5. *Денисенко С. А.* Доктор Пуф, или Кулинарные изыски князя Одоевского [Текст] / С. А. Денисенко // Одоевский В. Ф. Кухня: Лекции господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук о кухонном искусстве / Подгот. текста и вступит. статья С. А. Денисенко, коммент. И. И. Лазерсона. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. — [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_1845_lektzii_pufa.shtml (дата обращения: 01.06.2018).

6. *Иссерс О. С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи [Текст] / О. С. Иссерс. — М.: Едиториал УРСС, 2002. — 284 с.

7. *Колесов В. В.* Домострой как памятник средневековой культуры [Текст] / В. В. Колесов // Домострой / Изд. подгот. В. В. Колесов, В. В. Рождественская; отв. ред. Л. А. Дмитриев. — СПб.: Наука, 1994. — С. 301–356.

8. *Колесов В. В.* История русского языка [Текст] / В. В. Колесов. — М.: Академия; СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. — 672 с.

9. *Розанов В. В.* Чаадаев и кн. Одоевский [Текст] / В. В. Розанов // Князь В. Ф. Одоевский в критике и мемуарах / Печ. по изданию: Одоевский В. Ф. Записки для моего праправнука / Сост., вступ. ст. и примеч. В. И. Сахарова. — М.: Русский мир, 2006. — [Электронный ресурс] URL: <http://imwerden.de/publ-1203.html> (дата обращения: 01.06.2018).

References

1. *Babenko L. G.* *Filologicheskij analiz teksta. Osnovy teorii, printsipy i aspekty analiza: Uchebnik dlya vuzov* [Philological analysis of the text. Fundamentals of the theory, principles and aspects of analysis: Textbook for high schools]. Moscow, Akademicheskij Proekt Publ.; Ekaterinburg, Delovaya kniga Publ., 2004, 464 p.

2. *Vinogradov V. V.* *O zadachakh istorii russkogo literaturnogo yazyka preimushchestvenno XVII–XIX vv.* [On the tasks of the history of the Russian literary language mainly XVII–XIX centuries]. *Istoriya russkogo literaturnogo yazyka. Izbrannye trudy* [History of the Russian literary language. Selected works]. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 152–177.

3. *Vinogradov V. V.* *O yazyke khudozhestvennoy literatury* [On the language of fiction]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1959, 656 p.

4. Gorshkov A. I. *Russkiy yazyk v russkoy slovesnosti* [Russian language in Russian literature]. Moscow, Maxim Gorky Literature Institute, 2015, 247 p.
5. Denisenko S. A. Doktor Puf, ili Kulinarnye izyski knyazya Odoevskogo [Doctor Poof, or Culinary delights of Prince Odoevsky]. Odoevskiy V. F. *Kukhnya: Lektsii gospodina Pufa, doktora entsiklopedii i drugikh nauk o kukhonnom iskusstve* [Odoevsky VF Cuisine: Lectures of Mr. Puf, Dr. Encyclopaedia and other sciences about the kitchen art], 2007. Available at: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_1845_lektzii_pufa.shtml (accessed 1 June 2018).
6. Issers O. S. *Kommunikativnye strategii i taktiki russkoy rechi* [Communicative strategies and tactics of Russian speech]. Moscow, Editorial URSS, 2002, 284 p.
7. Kolesov V. V. Domostroy kak pamyatnik srednevekovoy kul'tury [Domostroy as a monument of medieval culture]. *Domostroy* [Domostroy]. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 301–356.
8. Kolesov V. V. *Istoriya russkogo yazyka* [History of the Russian language]. Moscow, Akademiya Publ.; Saint Petersburg, Philological Faculty SPbSU, 2005, 672 p.
9. Rozanov V. V. Chaadaev i kn. Odoevskiy [Chaadaev and Prince Odoevsky]. *Knyaz' V. F. Odoevskiy v kritike i memuarakh* [Prince V. F. Odoevsky in Criticism and Memoirs], 2006. Available at: <http://imwerden.de/publ-1203.html> (accessed 7 February 2011).

И. М. Колышкина¹, А. В. Родионова²

НАРРАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК СИСТЕМООБРАЗУЮЩАЯ СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ОСОБЕННОСТЬ ТЕКСТОВ ДИНЫ РУБИНОЙ

В данной статье рассматриваются особенности организации нарративного пространства в текстах Д. Рубиной. В своем исследовании авторы исходят из того, что понятия «текст» и «нарратив» являются взаимосвязанными, т. е. представляют собой открытую взаимообусловленную систему, и предлагают подходить к вопросам стилистического анализа художественного текста с позиций лингвистики нарратива. При этом собственно повествовательное пространство произведения является тем центром, особенности организации и функционирования которого объясняют те или иные стилистические особенности художественных текстов.

Ключевые слова: текст, нарратив, нарративное пространство, повествовательная деталь, описательная деталь, Д. Рубина

I. M. Kolyshkina, A. M. Rodionova

NARRATORY SPACE AS A SYSTEM-ORGANIZING STYLISTIC PECULIARITY OF DINA RUBINA'S TEXTS

This article deals with the features of narrative space in the texts of D. Rubina. In their study, the authors proceed from the fact that the concepts of “text” and “narrative” are interrelated, i. e. represent an open interdependent system, and suggests approaching the questions of the stylistic analysis of the literary text from the standpoint of the linguistics of the narrative. At the same time, the actual narrative space of a writing is the center, the features of the organization and functioning of which are explained by certain stylistic features of literary texts.

Keywords: text, narrative, narrative space, narrative detail, descriptive detail, D. Rubina.

Одним из важнейших вопросов стилистики текста является проблема его построения и функционирования. Данная тема получила свое отражение и развитие в трудах различных ученых (М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, А. И. Горшков и др.).

Акцентируя наше внимание на необходимости детального изучения языка с точки зрения его употребления, исследователи исходят из того, что, во-первых, язык — это сложная и многомерная структура, реализующая свой потенциал посредством текста, и, во-вторых, собствен-

¹ Ирина Михайловна Колышкина — кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского» (Липецк, Российская Федерация); e-mail: kolyshka@gmail.com

Irina M. Kolyshkina — Ph.D., Associate Professor Semenov-Tyan-Shan Lipetsk State Pedagogical University (Lipetsk, Russian Federation). e-mail: kolyshka@gmail.com

² Анна Викторовна Родионова — старший преподаватель ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского» (Липецк, Российская Федерация); e-mail: anna.v.rodionova@yandex.ru

Anna V. Rodionova — Senior Lecturer, Semenov-Tyan-Shan Lipetsk State Pedagogical University (Lipetsk, Russian Federation). e-mail: anna.v.rodionova@yandex.ru

но текст — это динамическое образование, открытое для различных видов взаимодействий и представляющее собой единство формы и содержания.

Как пишет А. И. Горшков, «текст — это выраженное в письменной или в устной форме упорядоченное и завершенное словесное целое, заключающее в себе определенное содержание, соотносимое с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности, ограниченное от других подобных целых и в случае необходимости воспроизводимое в том же виде» [1, 49].

На наш взгляд, именно актуальность вопросов, связанных с изучением текста, позволяет говорить о нарративе как системообразующей стилистической особенности произведений современной женской прозы. В качестве иллюстрации обратимся к текстам современного прозаика Д. Рубиной.

Так, действие романа «На солнечной стороне улицы» начинается в блокадном Ленинграде и заканчивается в наши дни. В центре авторского внимания оказывается история семьи Щеголовых. Практически все ее члены погибают в эти страшные и тяжелые дни, в живых остаются восьмилетняя Катя и ее брат. Война безжалостно делит жизнь героев на ДО и ПОСЛЕ. ТАМ, РАНЬШЕ, ЗА ЧЕРТОЙ осталось светлое прошлое, ЗДЕСЬ, СЕЙЧАС, ПОСЛЕ ЧЕРТЫ их ожидает безжалостное настоящее и пугающее будущее, которое никого не пощадит: совсем скоро Саши тоже не станет, а Катя свяжет свою судьбу с преступным миром.

Четкое разделение нарративного пространства на два противоположных начала — светлое прошлое и губительное настоящее — подчеркивается средствами темпорального дейксиса, фиксирующими временные координаты представленных событий. Сравните:

И вот, когда наступила чудовищная зима сорок второго и в городе каждый день умирало до десяти тысяч человек... к Сашиной работе прибавился еще и этот крест: надо было сжигать трупы, чтобы не было эпидемии... (3, 218).

Смыслообразующим в представленном фрагменте является словосочетание *чудовищная зима сорок второго года*. Использование здесь качественного прилагательного *чудовищная* акцентирует читательское внимание на том, что события, происходившие в это время, являются крайне тяжёлым воспоминанием для рассказчика, вызывая не просто отрицательные эмоции, но и заставляя каждый раз испытывать чувство ужаса от пережитого.

Дальнейший анализ текста произведения позволяет говорить о том, что такая организация повествовательного пространства носит концептуальный характер. В представленной картине мира не осталось места для Добра, Света, Любви. Человек научился сопереживать и чувствовать. В тексте это подчеркивается обилием оценочной лексики при описании довоенных событий и практически полным отсутствием таковой в отрывках, рассказывающих о жизни в блокадном Ленинграде. Сравните:

(1) — *Какая чудесная была семья! — качала головой старуха. — Дружная такая, знаете... добропорядочная, с традициями... Наташа была удивительная рукодельница, от бога... А Семен Михайлович, тот вообще, — и языки знал, и пейзажи такие писал, что одно удовольствие на стену повесить... (3, с. 218).*

(2) *Ну, так Саша и еще двое медбратьев уничтожали трупы. К ним люди свозили своих мертвецов... кто на санках, кто волоком, кто как... И Саша с ребятами перетаскивали десятки, сотни трупов, клали «колодцем» и забрасывали противотанковыми бутылками с горючей смесью... Не знаю — кто потом занимался этими обгоревшими останками... В общем, это был такой кошмар!.. Бедный мальчик... (3, с. 218).*

Представленные в романе особенности организации нарративного пространства при описании военного времени носят не только концептуальный характер, но и определяют стилистические особенности произведения. Если в первом отрывке на первый план выступают эмоции, то во втором мы сталкиваемся со стремлением автора максимально точно передать реальные факты, не потеряв при этом ни одной детали.

Как отмечает А. И. Горшков, «внимание к деталям (подробностям) — выражение свойственной реализму тенденции к максимально точному соотношению слова с явлением действительности» [2, 161]. Так, упомянутая в вышеприведенном фрагменте описательная деталь «сотни трупов, клали «колодцем» и забрасывали противотанковыми бутылками с горючей смесью...» призвана подчеркнуть, с одной стороны, обыденность всего происходящего, с другой — безысходность того положения, в котором оказались люди.

Как говорилось ранее, судьба Кати Щегловой складывается не лучшим образом. Вся ее жизнь оказывается связанной с преступным миром, который делает героиню жестокой даже по отношению к собственной дочери. Ничто и никто не смогло заставить Катю открыться для новой жизни. Все самое лучшее осталось для нее там, в Ленинграде: дружная семья, прогулки по выходным, мама и папа.

Шанс испытать настоящую любовь и быть любимой выпадает Щегловой младшей — Вере. Эта героиня, выросшая сиротой при живой матери, оказывается удивительным человеком, тонко чувствующим красоту окружающего мира. Именно относительно нее в романе строится новая система нарративных координат, формируется новое повествовательное пространство.

Оно (пространство. — А. Р., И. К.) может быть обозначено следующим образом: жизнь ДО и ПОСЛЕ отъезда героини из Ташкента. Как показывает анализ, то, что осталось в прошлом, является для Веры дорогим и бесценным, то, с чем она столкнулась в настоящем, для нее во многом незнакомо и чуждо. Стилистически это подчеркивается с помощью следующей описательной детали, символизирующей не только поиск своего жизненного пути, но и стремление разобраться в происходящем:

Переименованные улицы, однообразная монголоидность лиц вокруг, забытое ощущение собственной детской потерянности... Я смутно узнавала какие-то перекрестки, но, как бывает во сне, не могла вспомнить — что здесь со мной происходило, кто здесь жил за углом, и почему так ждалось сердце при взгляде на гигантский платан у ворот того особняка?

Поворачивала за угол и оказывалась в незнакомом месте.

Как в детской игре, когда, завязав глаза, тебя раскручивают до головокружения, до тошноты, затем оставляют, и ты должен нащупать правильную дорогу... Пошатываясь, протягивая неуверенные руки, с завязанными глазами ты идешь на голоса... (3, 375).

В отличие от Кати Щегловой у Веры есть надежда на благополучный исход, ведь рядом с ней Лёня, который бесконечно предан ей и любит ее, да и сама героиня открыта для прекрасного чувства.

Системообразующая роль нарративного пространства при определении стилистических особенностей повествования прослеживается и в ряде других произведений Д. Рубиной. Так, в романе «Белая голубка Кордовы» автор детально и скрупулезно фиксирует те метаморфозы, которые происходят с Ленинградом и его жителями во время блокады.

Как и в предыдущем романе, жизнь героев распадается на две неравные части — ТАМ, ТОГДА и ЗДЕСЬ, СЕЙЧАС. В центре этого раскола оказывается одна из главных героинь произведения Фанни Захаровна. К моменту начала войны она была девочкой, которую с легкой руки отца все называли Жука. События детских лет оставляют неизгладимый след в душе героини, определяя во многом ее дальнейшее мировоззрение и отношение к жизни. Рассмотрим следующий эпизод:

Она (Жука. — А. Р., И. К.) стояла у кухонного окна, выходящего на Моховую, и высматривала легкую фигурку матери, которая, даже истощенная, даже закутанная в тряпье, все же не теряла балетных очертаний, хотя уже давно двигалась замедленно, как во сне, и не верилось, что это Ленюся, с ее сильными ногами и стремительным жилистым телом тащится десять минут из столовой в кухню. <...> Когда Жука стала всерьез волноваться за мать, та, наконец, возникла на углу улицы Пестеля, с полулитровой банкой, почти до половины заполнен-

ной... и Жука чуть не задохнулась от счастья: наверное, это постное масло! богатство! бесценное достояние!

Тут на Ленусю наткнулся мальчик с санками. Он просто медленно шел навстречу, шел-шел... и вдруг упал и остался лежать, а санки покатались дальше, под ноги оцепеневшей Ленуси, и она качнулась, переступила ногами... и..! Полет банки к асфальту и фонтан маслянистых брызг — ярче и мучительней взрыва фугасного снаряда, — с тех пор всегда возникал в памяти Жуки в моменты невыносимого напряжения. Снег под ногами Ленуси вспыхнул янтарным горячим светом, а в ледяном углублении от полозьев скопилась лужица. Она как подрубленная рухнула на колени, и принялась лакать из этой лужицы масло — жадно и быстро, как собака Полкан на их довоенной даче...

И впоследствии ничего не перешибло в Жуке эту ужасную сцену <...> (4, 56–57).

В представленном фрагменте обращает на себя внимание описательная деталь, которая призвана подчеркнуть то, как люди, обезумев от голода, теряли свой человеческий облик. Страшный голод заставляет балерину Елену Арнольдовну забыть все свои благородные привычки, у нее срабатывает обыкновенный животный инстинкт и, подобно дворовой собаке, мать Жуки начинает лакать масло с земли. Такую сцену нельзя было представить себе в той довоенной жизни, это могло случиться только в блокадном Ленинграде.

Как и в предыдущем произведении, в «Белой голубке Кордовы» в центре нарративного пространства произведения находится не один персонаж. Наряду с Фанни Захаровной в романе таким героем, относительно которого строится весь порядок изложения событий, является Захар Кордовин. И здесь можно выделить следующую систему координат:

- 1) жизнь ДО и ПОСЛЕ потери близких людей;
- 2) жизнь ДО и ПОСЛЕ продажи семейной реликвии.

Остановимся на последнем более подробно.

Старинный серебряный кубок, который маленькая Жука не поменяла даже на хлеб и вывезла из блокадного города, является не просто материальным благом. Его роль в романе глубоко символична, так как он ассоциируется с такими важными онтологическими понятиями, как семейные ценности, связь поколений, общечеловеческая память. Утратив его, герой теряет нечто большее. Обратите внимание на повествовательную деталь, представленную в следующем отрывке, которая подчеркивает душевные страдания Захара Кордовина:

Но до этого ему сегодня опять показали **жестянку**. Вроде как он поднимается, с усилием ворочая торсом — в этих снах всё всегда происходит с неотменимой чередой тяготящих движений, — садится на постели, с трудом разлепляет глаза... И видит: на гостиничном журнальном столике — стоит. Ах ты, мать честная! — стоит **та самая, мятая жестянка**... Нет, говорит он себе (все следует давно вызубренному сценарию проклятого сна), — не жестянка, скотина ты этакая, а **субботний серебряный кубок, старинная фамильная вещь, хотя и — да, слегка примятый с боку; но это ведь потому, что с грузовика упал**. И Жука, сирота (война, зима, эвакуация), — не побоялась, сама полезла под колесо, достала! А ты, мерзавец, подонок и прохвост... пошел и сдал в антикварную скупку, глазом бесстыжим не моргнув. И, главное, вот сейчас давно прочел бы — что там по кругу было выбито. В те годы не мог, не понимал диковинных закорючек, а сейчас бы запросто прочел, ведь то наверняка был иврит? Ну, Жу-у-ка, простонал он, как всегда (сценарий движется, сон катится под гору, вернее, мучительно вкатывается в гору), — я же сто раз прощения... я осознал... искал! Да что мы опять ссоримся, ей-богу: вот же он — стоит! **Стоит — темный, массивный, давно не чищенный — так что и кораблик неразличим, — на серебряной своей юбочке... И он тянет пудовую руку, с усилием, как воду, преодолевая толщу сна. Тянет руку, тянет... хватает, наконец, тяжелый кубок, вертит в пальцах, подносит к глазам. И плывет по трем легким волнам трехмачтовый галеон, и вьются по серебряной юбочке угловатые — и такие понятные**

теперь — буквы: «Поезд на Мюнхен отходит со второго перрона в 22.30». И тогда лишь проснулся. Вроде проснулся таки. Господи, доколе... Прости, Жука! (4, 10).

Именно трепетное отношение к семейной реликвии Жуки и легкомысленное поведение Захара определяют эмоциональную окраску данного фрагмента. Поступок героини заставляет читателя испытать чувство глубокого уважения по отношению к маленькой девочке и такое же по силе презрение к главному герою. Стилистически это подчеркивается наличием разговорной, бранной лексики, адресованной Захару, сравните: *мерзавец, подонок, прохвост, скотина*.

Следует отметить, что дальнейшие события, произошедшие с главным героем, дают надежду на то, что и у такого грешника, как Захар Кордовин, есть шанс на прощение, если не в этой, то в будущей жизни. Символом этого являются дети Кордовина, родившиеся уже после его смерти.

Подводя итог вышеизложенному, отметим следующее:

1) нарративное

пространство является важнейшей текстовой составляющей, которая обладает огромным потенциалом при определении различных языковых особенностей повествования, в том числе и стилистических;

2) любые лингвистические характеристики повествовательного пространства предполагают, что последнее представляет собой некую систему, особенности построения и функционирования которой обуславливают наличие в тексте тех или иных стилистических составляющих.

Список литературы

1. Горшков А. И. Лекции по русской стилистике. — М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2000. — 268 с.
2. Горшков А. И. Русская стилистика учеб. для вузов. — М.: Астрель, 2001. — 367 с.
3. Рубина Д. И. На солнечной стороне улицы. — М.: Эксмо, 2009. — 380 с.
4. Рубина Д. И. Белая голубка Кордовы. — М.: Эксмо, 2014. — 544 с.

References

1. Gorshkov A. I. *Lektsii po russkoy stilistike [Lectures on Russian Stylistics]*. Moscow, Literaturny·institut im. A. M. Gor'kogo Publ., 2000, 268 p.
2. Gorshkov A. I. *Russkaya stilistika ucheb. dlya vuzov [Russian stylistics textbook for high schools]*. Moscow, Astrel' Publ., 2001, 367 p.
3. Rubina D. I. *Na solnechnoy storone ulitsy [On the sunny side of the street]*. Moscow, Eksmo Publ., 2009, 380 p.
4. Rubina D. I. *Belaya golubka Kordovy [The white dove of Cordoba]*. Moscow, Eksmo Publ., 2014, 544 p.

Т. М. Ляшенко¹

СМЫСЛОВАЯ ФУНКЦИЯ ПРИЛАГАТЕЛЬНОГО «ЧЁРНЫЙ» В РОМАНЕ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЁВЫ»

В настоящей статье впервые предпринята попытка детального исследования особенностей употребления лексического средства, обладающего в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» особой смысловой значимостью, — прилагательного «чёрный». Такой анализ позволяет раскрыть психологическое и идейное содержание этого романа с большей полнотой. Рассматриваются все случаи употребления в произведении прилагательного «чёрный» в прямом и переносном значении. В результате автор приходит к выводу о том, что данное прилагательное, вступая во взаимодействие с другими словами и сюжетно-образной структурой произведения в целом, приобретает смысловую многоплановость.

Ключевые слова: лексика, определение, психологизм, символ, обобщённое значение.

T. M. Lyashenko

THE SEMANTIC FUNCTION OF THE ADJECTIVE *BLACK* IN MIKHAIL SALTYKOV-SHCHEDRIN'S NOVEL *THE COLOVLYOV'S FAMILY*

The author of this article for the first in the academic literature tries to make an attempt of researching in detail the features of using the adjective “black” in Mikhail Saltykov-Shchedrin’s novel “The Golovlyov’s family”. This word has particular significance in the novel. The analysis of its use results better realizing the message and ideological content of the novel. The researcher considers the direct and figurative meaning of the adjective “black” and concludes that this lexeme interacts with other words and the structure of the novel and acquires a semantic diversity.

Key words: lexis, definition, psychologism, symbol, generalized meaning.

О творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина написано немало научных работ, в которых рассматриваются социальные и философские аспекты творчества писателя. Однако в литературоведении крайне мало внимания уделяется Щедрину-психологу, а между тем его произведения дают обширнейший материал для наблюдений такого рода. Так, роман «Господа Головлёвы» является произведением большой психологической глубины и достоверности. Это обусловлено, прежде всего, живым эмоциональным участием автора в описываемых событиях, причём здесь мы имеем дело не просто с выражением негодования по отношению к некоей объективно существующей реальности — пусть очень жестокой и несправедливой, но *внешней* для писателя. В романе отразились переживания самого интимного свойства, затрагивающие

¹ Ляшенко Татьяна Михайловна — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных и русского языков ФГБОУ ВО «Московская государственная академия ветеринарной медицины и биотехнологии — МВА имени К. И. Скрябина», Россия, г. Москва, ул. Академика Скрябина, д. 23. E-mail: po-russki@list.ru.
Lyashenko Tatiana M., Ph.D., Associate Professor of the Department of Foreign and Russian Languages at Moscow State Academy of Veterinary Medicine and Biotechnology Named K. I. Skryabin, Russia, Moscow, Ac. Skryabin’s str., 23. E-mail: po-russki@list.ru.

глубинные пласты личности, — весьма и весьма мучительные переживания, средством осмысления и выражения которых стало литературное творчество.

В настоящей статье впервые предпринята попытка детального анализа лексического средства, обладающего в романе «Господа Головлёвы» особой смысловой значимостью. Анализ употребления прилагательного «чёрный» позволяет раскрыть психологическое и идейное содержание этого романа с большей полнотой.

Исследователями творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина не раз отмечалось, что центральный женский образ романа — образ Арины Петровны Головлёвой — создавался писателем на основе воспоминаний о матери, Ольге Михайловне Салтыковой (Забелиной). Позднее похожий персонаж появится в «Пошехонской старине» — произведении во многом автобиографическом. Из писем и воспоминаний о семье Салтыковых известно, что Ольга Михайловна была властным человеком, имевшим большое влияние на детей. Её отношение к сыновьям служило для последних источником неустанной заботы. В письмах к Ольге Михайловне Салтыков-Щедрин выражает изъятия не только в почтении, но и в нежной сыновней любви: «...Я люблю Вас для Вас самих, а не для имени Вашего»² (18, 60). Любые, даже самые незначительные изменения в отношениях с матерью становятся для писателя знаменательным событием, отец же в письмах упоминается крайне редко — главным образом, в связи с состоянием его здоровья. Всё это позволяет сделать вывод о том, что в мировосприятии писателя Ольга Михайловна была одной из основополагающих фигур. Отобразив черты матери в героине романа, Салтыков-Щедрин выносит в творческое пространство те переживания, которыми были окрашены его взаимоотношения с Ольгой Михайловной, что придаёт произведению психологическую достоверность.

Ольга Михайловна Салтыкова умерла в 1874 году, а в 1875 году была опубликована первая глава будущего романа — «Семейный суд». Эта глава несёт в себе наибольшую эмоциональную нагрузку, что можно проследить, в частности, на основе анализа употребления прилагательного «чёрный».

Символика чёрного цвета в русской литературе чаще всего негативна. Чёрный — цвет траура, цвет, отождествляемый со смертью, противостоящий светлым или ярким тонам жизни. Будучи связанным с темнотой, чёрный цвет ассоциируется с тайнами, преступными действиями и колдовством. Описывая мрачную атмосферу помещицкой усадьбы, М. Е. Салтыков-Щедрин закономерно прибегает к употреблению прилагательного «чёрный», а также связанного с ним по смыслу глагола «почернеть».

Прилагательное «чёрный» употребляется в романе «Господа Головлёвы» в следующих значениях.

1. Цвета сажи, угля — *женщина в чёрном платье* (глава «По-родственному»).
2. Тёмный, в противоположность чему-либо более светлому, именуемому белым — *ломоть чёрного хлеба* (глава «Семейный суд»).
3. Принявший тёмную окраску, потемневший — *рубашка почти чёрная* (глава «Семейный суд»).
4. Мрачный, безотрадный, тяжёлый — *чёрные мысли* (глава «Семейный суд»).
5. Преступный, злостный — *чёрный поступок* (глава «Семейный суд»).

Наибольшее количество словоупотреблений (двенадцать) отмечается в первой главе романа. Затем число словоупотреблений резко убывает: во второй главе («По-родственному») — 4, в третьей («Семейные итоги») — 2, в четвёртой («Племяннушка») — 0, в пятой («Недозволенные семейные радости») и шестой («Выморочный») главах — единичное употребление, в седьмой главе («Расчёт») — 2. Обратим внимание, что прилагательное «чёрный» в своём прямом цветовом значении в первой главе романа использовано лишь однажды.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений в 20 томах. М.: Художественная литература, 1965–1977. Ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

В главе «Семейный суд» старший сын Арины Петровны Степан (он же Стёпка-балбес), разорившись и утратив всякую надежду поправить свои дела, возвращается в родовое имение. Бедственное положение, в котором пребывает дворянин, бывший домовладелец, сын состоятельных родителей, подчёркивается ветхостью его одежды: *рубашка, почти чёрная, словно вымазанная сажей*.

Для того чтобы принять решение о дальнейшей судьбе промотавшегося родственника, в имение приезжают младшие братья Степана — Павел и Порфирий (Иудушка). В беседе с матерью Порфирий трижды употребляет эпитет «чёрный»: по его мнению, брат, растратив выделенную ему долю имущества, совершил «самый низкий, чёрный поступок», а маменька Арина Петровна высказывает «чёрные мысли», предполагая, что после её смерти братья бросят нищего и больного Степана на произвол судьбы. «Чёрные мысли» будто бы усматривает она и в сознании самого Порфирия, который выражает желание устроиться от суда над братом. Заметим, что в тексте романа в одном и том же сочетании («чёрные мысли») прилагательное «чёрный» выступает в разных значениях: в первом случае мысли мрачные, безотрадные, во втором — преступные, злодейские.

Этот смысловой нюанс подчёркивает отношение Арины Петровны к детям как к абстрактной угрозе её благополучию и даже самой жизни — отношение, которое она высказывает в первой главе романа не единожды: «Перечитывала Арина Петровна эти письма сыновей и все старалась угадать, который из них ей злодеем будет. Прочтет письмо Порфирия Владимырыча, и кажется, что вот он-то и есть самый злодей. ... Потом примется за письмо Павла Владимырыча, и опять чудится, что вот он-то и есть ее будущий злодей» (13, 18). Помыслы сыновей она считает наполненными «ядом» — то есть также предполагает в них преступные намерения. Негативные чувства, которые Арина Петровна питает к своим детям, несомненно, проявляются в воспитании и в конечном итоге «программируют» судьбу каждого из трёх её сыновей: внешнее влияние становится феноменом внутренней жизни. Описание подобной интериоризации (перехода внешнего вовнутрь) присутствует в тексте первой главы романа, и прилагательное «чёрный» играет в этом описании немаловажную роль.

После отъезда братьев Степан остаётся приживальщиком в доме матери, проводя время в бессмысленной праздности. Поначалу он наблюдает за хозяйственными заботами Арины Петровны и даже делает вид, что принимает в этих заботах непосредственное участие, но наступивший октябрь сводит его активность к одному только созерцанию. Ландшафт, окружающий его, мрачен: «на тёмном фоне неба обозначилась тёмная, почти чёрная полоса», «облако... пониже и почернее других», «словно чёрные точки, проворно мелькали люди», «облака ... все затянутся безразличной чёрной пеленою» (13, 47), «всё стояло чёрное, размокшее, невылазное» (13, 51). В качестве ужина — ломоть чёрного хлеба, да и помещение, в котором обитает Степан, не внушает оптимизма: «Комната была грязна, черна, заслякощена... Потолок был закопчён, обои на стенах треснули и во многих местах висели ключьями, подоконники чернели под густым слоем табачной золы» (13, 51). Внешняя чернота к концу главы проникает во внутренний мир героя: «Словно чёрное облако окутало его с головы до ног, и он всматривался в него, в него одного, следил за его воображаемыми колебаниями и по временам вздрагивал и словно оборонялся от него. В этом загадочном облаке потонул для него весь физический и умственный мир...» (13, 53). Практически сразу за этим следует смерть Степана.

Нагнетание прилагательного «чёрный» в первой главе романа коррелирует с высокой частотностью слов тематической группы «смерть, погребение»: *смерть, кончина, гроб, могилка, погост, мертвец, мёртвый, умереть, скончаться, околоть* и др. [4]. Всё это в совокупности формирует образ жуткого царства смерти, в котором всё живое обречено на тоску и медленную гибель. Именно таким inferнальным местом становится процветающая усадьба, владельцы которой последовательно идут по пути духовной деградации к физическому вырождению.

Не исключено, что тема смерти в романе напрямую связана с болью утраты, которую в тот период переживал Салтыков-Щедрин. В последующих главах эта тема развивается, но такой высокой концентрации тематической лексики мы уже не увидим.

Во второй главе романа прилагательное «чёрный» встречается уже на третьей странице: «Женщина, в чёрном платье и чёрном платке, приносит поднос, на котором стоят графин с водкой и две тарелки с колбасой и икрой» (13, 56). Чёрный цвет у славян, как известно, цвет траура, но в начале второй главы траур ещё только предугадывается: к смертельно больному Павлу Головлёву приезжает доктор и даёт Арине Петровне неутешительный прогноз относительно состояния её сына. Женщина в чёрном платье — экономка Павла Владимировича Улита, доверенное лицо Порфирия Головлёва, мечтающего завладеть имением брата. Скоро Иудушка придёт собственной персоной и будет «весь в чёрном» стоять у гроба, но пока ещё Павел жив. К чему же здесь чёрное платье?

Злоязычная шпионка Улита — персонаж второстепенный, но всё же значимый. В имении Павла Владимировича она служит чем-то вроде тени брата Порфирия: «Каждое движение умирающего, каждое его слово немедленно делались известными в Головлёве, так что Иудушка мог с полным знанием дела определить минуту, когда ему следует выйти из-за кулис и появиться на сцену настоящим господином созданного им положения» (13, 181).

Чёрное платье Улиты не только предвестник скорой кончины Павла, но и намёк на стоящего за ней «господина», который, как станет видно далее, в наиболее важные мгновения своей жизни предпочитает именно чёрный цвет в одежде.

Над Павлом Владимировичем между тем сгущаются тучи. Всю жизнь он ненавидел Порфирия и одновременно боялся его: «Он знал, что глаза Иудушки источают чарующий яд, что голос его, словно змей, заползает в душу и парализует душу человека» (13, 67). Наделяя брата сверхъестественными чертами, Павел стремится как можно реже встречаться с ним, а теперь ненавистный Иудушка приезжает к умирающему — словно чёрный ворон, летит на запахах смерти.

Он появляется бесшумно, «из тьмы», сопровождаемый зловещими тенями. Его визит лишает больного последних сил: «Павлу Владимировичу почудилось, что он заживо уложен в гроб, что он лежит словно скованный, в летаргическом сне, не может ни одним членом пошевелить и выслушивает, как кровопивец ругается над телом его» (13, 79). Трижды на протяжении диалога Павел называет брата «кровопивцем». И в самом деле: Иудушка в этой сцене предстаёт перед нами как настоящий вампир, обладающий гипнотическим даром.

Мы не обнаруживаем в эпизоде прощания Порфирия с братом прилагательного «чёрный», зато в большом количестве присутствуют тематически связанные слова: *тьма* — 2 словоупотребления, *тень (тени)* — 8 словоупотреблений, *тёмный (темнее)* — 1 словоупотребление. Кроме того, частотны слова тематической группы «страх»: *тревога, ужас, страшный, ужасно*. Эти лексические средства, сконцентрированные в одном абзаце, создают образ мрачный, демонический, пугающий.

Кровопивец (то есть вампир) — так называет Иудушку не только ненавидящий его брат. Это жутковатое прозвище используется систематически во всём тексте романа, кроме последней главы, — почти везде, где Порфирий Владимирович вступает в контакт с другими персонажами. В литературе XIX века вампир обычно изображается как существо, наделённое сверхспособностями, он может внушать окружающим необъяснимый ужас. Способностью вызывать «суеверный страх» обладает и Порфирий Головлёв. Его боится и брат Павел, и родные дети, и племянницы, и соседи. Священник отец Александр при благословении торопливо отдергивает руку, словно опасается, «что кровопивец укусит её» (13, 192). Сама Арина Петровна, даже пребывая на пике своего могущества, побаивается своего среднего сына, наделяет его взгляд особым пугающим смыслом: «Взглянет — ну, словно вот петлю закидывает» (13, 15).

При этом Иудушка, как и вампир в романтической литературе, не остаётся равнодушным к прекрасному полу. Он единственный из трёх братьев женат, кроме того, он имеет связь с Улитой, а позже, овдовев, «приближает к себе» экономку и пытается соблазнить молоденькую племянницу.

Чёрный цвет — неизменный атрибут внешности вампира. Дракула в произведении Б. Стокера одет «с головы до ног во все чёрное»¹. Иудушка Головлёв также предстаёт перед читателем «весь в чёрном» — несколько раз на протяжении романа. Но если в главе «По-родственному» чёрные одежды героя можно объяснить обстановкой траура, то в главе «Семейные итоги» Порфирий Владимирович встречает в таком виде приехавшего к нему с просьбой сына Петю: «одетый весь в чёрном, ... словно приготовленный к чему-то торжественному» (13, 126).

Здесь траура нет; напротив, в доме Иудушки установилось мирное и даже отчасти радостное существование: Порфирий Владимирович в дружеских отношениях с маменькой, его экономка Евпраксеюшка ждёт ребёнка, благосостояние Головлёва стабильно и не вызывает тревог. Однако и в этом случае чёрные одежды, как и платье сообщницы Иудушки в предыдущей главе, знаменуют грядущую трагедию, в которой головлёвский барин вновь сыграет зловещую роль.

Петенька проиграл казённые деньги. Он приехал к отцу с просьбой погасить долг. Он не сразу решается объясниться с родителем, поскольку испытывает загадочное беспокойство: «Он чувствовал только одно: что в присутствии отца он находится лицом к лицу с чем-то неизъяснимым, неуловимым» (13, 125). Опасения молодого человека не напрасны: Порфирий Владимирович категорически отказывает Петеньке, тот уезжает, а позднее мы узнаём, что он умер по дороге в ссылку.

Смысловая функция прилагательного «чёрный», таким образом, во второй и третьей главах идентична: это, во-первых, знак будущего траура, трагических событий в семействе Головлёвых, а во-вторых, один из элементов характеристики центрального мужского персонажа — Иудушки — элемент, усиливающий впечатление иррационального страха.

В четвёртой главе романа («Племяннушка») прилагательное «чёрный» не встречается ни разу, но четырежды используются формы глагола «почернеть». «С почерневшим лицом» вообразил себе Иудушка проклинающую его маменьку; после этого проклятия должен был настать подлинный конец света: «...тьма покрыла землю, а вверху, среди туч, виднеется разгневанный лик Иеговы, освещённый молниями» (13, 135). Как видим, Порфирий Владимирович тоже, в свою очередь, мистифицирует Арину Петровну, наделяет её властью над небесами и способностью вызывать божественный гнев. Чёрный цвет выступает здесь в качестве атрибута колдовства, магических действий: не случайно же на протяжении первой главы Арину Петровну девять раз называют *ведьмой* [4, 105].

Затем в усадьбу наведывается племянница Иудушки Аннинька, дочь его умершей сестры. На неё деревенская обстановка производит удручающее впечатление: она приезжает ранней весной и видит «почерневшие избы» и лужи на «почерневшей дороге». Порфирий Владимирович упрасивает её погостить подольше, но стоит ли удивляться, что девушка торопится уехать? Отметим, что Аннинька приезжала по поводу вступления в наследство после смерти Арины Петровны: здесь имел место и траур, и панихида в церкви — но в тексте мы не находим никакого упоминания о чёрных одеждах. Трагедии не будет: Иудушке не удалось заполучить новую жертву, племянница в этот раз благополучно освободилась из «головлёвского плена».

Пятая глава («Недозволенные семейные радости») содержит единственное словоупотребление прилагательного «чёрный» — в идиоматическом сочетании «про чёрный день». Порфирий Владимирович всё больше времени проводит в абсурдных вычислениях, из которых следует, что покойная маменька Арина Петровна была при жизни перед Иудушкой виновата: так, подаренные на его рождение сто рублей она присвоила, а могла бы положить под проценты на его имя. Знаменательно, что именно в этих обличительных рассуждениях упоминается о чёрном дне: ведь это только начало, впоследствии Порфирий Владимирович настолько погрязнет в своих фантазиях и обвинениях в адрес умерших родственников, что едва не сойдёт с ума. Прилагательное «чёрный», таким образом, указывает на знаменательные события грядущего, на базовые вехи развития сюжета.

¹ Стокер Б. Дракула // Дракула. Лучшие истории о вампирах. М.: Эксмо, 2017. С. 53.

В шестой главе прилагательное «чёрный» встречается один раз при описании пейзажа, кроме того, один раз употреблен глагол «чернеть». После отъезда Анниньки Иудушка сталкивается с новой напастью: экономка Евпраксеюшка вдруг взбунтовалась, утратила прежнюю покорность и перестала должным образом выполнять свои обязанности. Она оставляет Порфирия Владимировича в одиночестве, он проводит время, разглядывая унылый весенний пейзаж за окном: «Вдали виднелись чёрные поля... Дорога сплошь чернела грязью» (13, 209). После этого эпизода отношения с Евпраксеюшкой окончательно рушатся. Иудушка затворяется в своём кабинете, где предаётся фантастическим измышлениям: в мечтах он мстит всем своим обидчикам, баснословно богатеет за счёт воображаемых финансовых операций, выясняет отношения с покойной маменькой. Он меняется внешне: строгие чёрные одежды его сменяются «засаленным халатом». Порфирий Владимирович полностью погружается в выдуманный им мир, и от сумасшествия его спасает только возвращение Анниньки.

«Племяннушка» вновь приезжает в Головлёво в седьмой главе («Расчёт»). Она появляется перед Порфирием Владимировичем сначала в виде «чёрной точки»: так стоящий у окна Иудушка видит издаലെка её кибитку, причём словосочетание «чёрная точка» повторено дважды. Прошло более двух лет с тех пор, как Аннинька посещала усадьбу и гостила у дяди, мечтая как можно скорее вырваться на свободу; теперь она тяжело больна, за этот относительно небольшой срок она перенесла много физических и нравственных страданий. Аннинька уверена, что вернулась в Головлёво умирать, так что «чёрная точка» в начале главы может быть воспринята как вполне недвусмысленный символ. Мы уже вправе ожидать, что в главе будет описана гибель — скорее всего, мучительная и бесславная.

Приезд Анниньки, однако, приносит в усадьбу некоторое оживление. Порфирий Владимирович, который уже совсем было «задичал», обретает прежний зловещий облик: «Головлевский владыка выходил из кабинета весь одетый в чёрное, говорил мало и только, по-прежнему, изнурительно долго ел» (13, 248). Слово «владыка» появляется на страницах романа единственный раз, именно в этом эпизоде. В Толковом словаре А. П. Евгеньевой к этому слову даётся стилистическая помета «высок.» — высокий стиль. Ирония? Возможно. Но будучи употреблённым в одной фразе с прилагательным «чёрный», слово «владыка» формирует образ таинственного повелителя царства смерти, в которое постепенно превратилось Головлёво. «Головлёво, — пишет Салтыков-Щедрин, — это сама смерть, злобная, пустоутробная; это смерть, вечно подстерегающая новую жертву» (13, 249). Аннинька — единственный человек в этом страшном царстве, чувствующий себя живым несмотря ни на что.

Иудушка, как истинный властелин царства мёртвых, ощущает себя бессмертным. О смерти он не думает буквально до последних страниц романа. Он равнодушно относится к гибели своих сыновей и наследников, без тени сомнения отправляет незаконнорожденного сына от экономки Евпраксеюшки в воспитательный дом. Но Анниньке удаётся то, что до сих пор не удавалось никому: пробудить в этом человеке что-то искреннее, настоящее, способствовать его глубокой нравственной трансформации. Порфирий Головлёв осознаёт, наконец, что он живой, — и умирает.

Гибель Порфирия Владимировича в финале романа содержит каскад психологических, нравственных, экзистенциальных смыслов, анализ которых не входит в задачи настоящей статьи. Отметим лишь, что герой фактически сам становится виновником своей смерти: он уходит из дома промозглой мартовской ночью в домашнем халате и замерзает, сбившись с дороги. Перед смертью он переживает пробуждение совести, испытывает мучительное чувство вины. Злодей, наводивший ужас на окружающих, гибнет по собственному произволу, он сам и жертва, и судья, и палач. Аннинька, по-видимому, не узнает о смерти дяди: она лежит без сознания в постели, с признаками горячки.

Следует отметить ещё одно любопытное обстоятельство: после смерти Порфирия Владимировича и его племянницы единственной наследницей имения остаётся некая Надежда Ива-

новна Галкина, двоюродная сестра Иудушки, на страницах романа упомянута лишь вскользь. Галка, как известно, птица семейства врановых, обладающая чёрно-серым оперением. Русское слово «галка» (др. — рус. галька), согласно этимологическому словарю М. Фасмера, восходит к праславянскому *galъ «чёрный». Мы можем только гадать, осознанно ли писатель сделал такой намёк, или это всего лишь интуитивно точный выбор слова для решения художественной задачи, но чёрная птица, неявно присутствующая в последнем абзаце романа, несомненно, символична. Салтыков-Щедрин не торопится закрывать счёт головлёвских трагедий, ведь настоящим виновником их был не Иудушка, не отдельный человек, а сама система общественных и межличностных отношений, вся совокупность условий жизни, производящая отравляющее действие.

Таким образом, прилагательное «чёрный» в романе «Господа Головлёвы», вступая во взаимодействие с другими словами и сюжетно-образной структурой произведения в целом, приобретает смысловую многоплановость. Оно наполняется эмоциональным содержанием, участвуя в создании мрачного впечатления, производимого богатой дворянской усадьбой. Это слово служит элементом характеристики центральных персонажей, делая их доминирующие черты более выпуклыми, яркими за счёт привлечения дополнительных ассоциативных смыслов. Наконец, определение «чёрный» обретает значение символа, в котором концентрированно выражена идейная и нравственная проблематика романа. В этом обобщённо-символическом значении прилагательного одновременно присутствует целый комплекс взаимосвязанных экспрессивных элементов, которые выводят описание конкретных реалий на уровень проникновенного диалога с читателем — уровень философских идей и обобщений человеческого опыта. Это сообщает роману глубину, которая не исчерпывается особенностями определённой исторической эпохи, но выходит на уровень общечеловеческих проблем «большого времени».

Список литературы

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
2. Донецких Л. И. Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественного произведения. Кишинев: Штиинца, 1980. 160 с.
3. Костякова Л. Н. Эстетические функции прилагательного «чёрный» в произведениях Б. Н. Пильняка // Вестник Челябинского государственного университета: Филология. Искусствоведение. Челябинск, 2010. Вып. 45. С. 38–42.
4. Ляшенко Т. М. Языковые средства создания архетипического образа матери в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» // Филология: Научные исследования, 2017, № 1. С. 100–112.

References

1. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, 424 p.
2. Donetskikh L. I. *Realizatsiya esteticheskikh vozmozhnostey imen prilagatel'nykh v tekste khudozhestvennogo proizvedeniya* [Realization of aesthetic possibilities of adjectives names in the text of a literary work]. Chisinau, Shtiintsa Publ., 1980, 160 p.
3. Kostyakova L. N. Esteticheskiye funktsii prilagatel'nogo "chërnyy" v proizvedeniyakh B. N. Pil'nyaka [Aesthetic functions of the adjective "black" in the works of B. N. Pil'nyak]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta: Filologiya. Iskusstvovedeniye* [Bulletin of Chelyabinsk state University: Philology. Art criticism]. Chelyabinsk, 2010, Part 45, pp. 38–42.
4. Lyashenko T. M. Yazykovyye sredstva sozdaniya arkhетipicheskogo obraza materi v romane M. E. Saltykova-Shchedrina "Gospoda Golovlyovy" [Linguistic means of creating an archetypal image of the mother in Mikhail Saltykov-Shchedrin's novel "The Golovlyov's family"]. *Filologiya: Nauchnyye issledovaniya* [Philology: Scientific researches], 2017, № 1, pp. 100–112.

Т. Е. Никольская¹

РОЛЬ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПОВТОРА В ЯЗЫКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ «КОЛЫБЕЛЬНОЙ ТРЕСКОВОГО МЫСА» ИОСИФА БРОДСКОГО

В статье на материале стихотворения Иосифа Бродского «Колыбельная Трескового мыса» рассматриваются различные функции семантического повтора, как то: обеспечение цельности художественного текста, структурирование языковой композиции произведения и развитие особого — фрактального — вида образности.

Ключевые слова: Иосиф Бродский, семантический повтор, цельность, языковая композиция, словесный ряд, фрактальная образность.

T. E. Nikolskaya

THE ROLE OF SEMANTIC REPETITION IN THE LANGUAGE COMPOSITION OF *CAPE COD LULLABY* BY JOSEPH BRODSKY

With Joseph Brodsky's *Cape Cod Lullaby* as the subject of its analysis, the article treats various functions of semantic repetition, such as: structural coherence of a text of fiction, structuring of its language composition and the development of a special, *fractal*, kind of textual imagery.

Key words: Joseph Brodsky, semantic repetition, coherence, language composition, verbal sequence, fractal imagery.

«Колыбельная Трескового мыса»² (1975) — одно из самых значительных произведений Иосифа Бродского, написанных им в эмиграции. Понимание этого стихотворения представляется чрезвычайно важным при рассмотрении философии поэта, его самоидентификации и отношения к творческому процессу. Однако оно не открывает все свои смыслы при первом прочтении, требует многократного возвращения к себе и пристального вчитывания, что не только позволяет обнаружить новые подтексты, но и провоцирует появление очередных вопросов. В этом кроется одна из причин неугасающего интереса исследователей к различным аспектам «Колыбельной Трескового мыса»: к новаторскому характеру стихосложения [22], к особенностям формирования подтекста на основе аллюзий, реминисценций, автоцитирования [2], к взаимодействию русского и американского дискурса [Там же], к связи «лингвистической формы воплощения» и «философской проблематики и ассоциативно-об-

¹ Татьяна Евгеньевна Никольская — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация). E-mail: t. e.nikolskaya@gmail.com.

Tatiana Nikolskaya — Ph.D., Associate professor, Department of Russian Language and Stylistics, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russian Federation). E-mail: t. e.nikolskaya@gmail.com.

² В статье стихотворение «Колыбельная Трескового мыса» цитируется по изданию: Иосиф Бродский. Сочинения в четырёх томах. Том 2. — Санкт-Петербург: Издательство «Пушкинский фонд», 1994. — 479 с.

разной структуры» [10, 30]. При всём многообразии подходов к анализу текста исследователи сходятся в одном: «Колыбельная Трескового мыса» отразила сложность адаптации поэта Иосифа Бродского к американской лингвокультурной среде. Процесс поиска своего места литературном и социальном контексте США нашёл воплощение не только в плане содержания стихотворения, но и в плане выражения и послужил импульсом формирования образа лирического героя. Так, О. И. Глазунова пишет: «Всплески тоски, горечи, ощущение дискомфорта, которые в той или иной степени присутствовали в ранних эмиграционных стихах Бродского, в «Колыбельной Трескового мыса» вылились в своеобразный рассказ-исповедь. На спонтанный характер речи автора указывает тот факт, что в стихотворении отсутствует свойственная произведениям Бродского чётко выверенная логика повествования» [Там же, 36]. Исследовательница цитирует фрагмент интервью, данного Иосифом Бродским Дэвиду Монтенегро, в котором сам поэт сравнивает «Колыбельную Трескового мыса» с партией фортепиано и говорит, что она написана «не как стихотворение, имеющее начало и конец», а как «лирическая последовательность» [Там же]. Однако в то же время внимательное изучение плана выражения произведения заставляет прийти к несколько иным выводам. В частности, рассматривая особенности метрической и синтаксической организации «Колыбельной Трескового мыса», Д. Смит замечает, что «в ней очень высока степень того, что можно назвать геометрической изящностью» [22, 99], которая свидетельствует о структурной продуманности. То же впечатление производит и обращение к языковой композиции произведения, которая, несмотря на сложность, тем не менее оставляет у читателя впечатление стройной и плотной конструкции и служит формированию цельной образной системы стихотворения. Так, видимо, подтверждается мнение Г. Д. Ахметовой об особенностях отношений между автором и его текстом: «Текст превращается в самоорганизующуюся систему, существующую во многом против воли автора» [3, 18], что указывает на методологическую необходимость разведения лирического героя (лирического «я»), образа автора и «реального», житейского поэта», «хотя лирика в большей степени, чем другие роды художественной словесности, выражает непосредственные переживания автора» [11, 182].

Цельность «Колыбельной Трескового мыса» обеспечивается разноуровневыми повторами, что само по себе не уникально, так как повтор «...лежит в основе строения поэтического текста как такового и функционирование повтора существенно отличает его от других типов текста» [5, 28]. Однако в этом стихотворении Бродского использование повторов носит подчеркнутый характер, даже в известном смысле декларируется в тексте: «...И только те / вещи чтимы пространством, чьи черты повторимы...» (VII, 360)¹. В данной статье мы рассмотрим семантический повтор как один из наиболее сложных приёмов реализации категории цельности текста и в плане выражения, и в плане содержания. В качестве примера того, как компоненты значения лексической единицы могут обеспечивать единство образной системы и языковой композиции, нами выбрано одно слово, использованное в названии стихотворения, а именно — слово «МЫС».

Обращение к названию в поисках семантически значимого для художественного произведения слова не случайно. Название — сильная позиция текста, его организующее начало. С одной стороны, оно выступает как самоценная часть художественного произведения, а с другой — становится неотъемлемой составляющей всего текста в целом. Рассуждая об информативности заголовков и об их концептуальной роли в композиции, О. Ю. Авдеевна приходит к выводу, что они обнаруживают признаки текстовой структуры, что «позволяет рассматривать соотношение „название/текст“ как „текст + текст“. Оба полюса этой оппозиции равноправны в формировании смысловой структуры» [1, 20]. Это положение справедливо по отношению к «Колыбельной Трескового мыса» Иосифа Бродского — стихотворения, в котором название

¹ Здесь и далее при цитировании стихотворения И. Бродского «Колыбельная Трескового мыса» в круглых скобках римская цифра означает номер части стихотворения, арабскими цифрами обозначен номер страницы из издания, указанного в вышеприведённой сноске.

взаимодействует с текстом на различных уровнях, в результате чего происходит то, о чём писал Ю. М. Лотман: «Стих сохраняет всю семантику, которая присуща этому тексту как нехудожественному сообщению, и одновременно приобретает интегрированное сверхзначение. Напряжение между этими значениями и создаёт специфическое для поэзии отношение текста к смыслу» [13, 93]. Слово «мыс», привлёкшее наше внимание, позволяет продемонстрировать, как из этого напряжения вырастает образная система стихотворения. Хотя слово «мыс» не повторяется в тексте (встречается один раз, если не считать употребления в названии), тем не менее оно представляет собой семантический и композиционный центр произведения.

В первую очередь обращает на себя внимание тот факт, что Бродский перевёл географическое название, частью которого и является слово «мыс». В отечественной картографической традиции название полуострова на северо-востоке США Cape Cod обычно транскрибируется: Кейп-Код или Кейп Код, но поэт выбирает в качестве топонима перевод — Тресковый мыс, тем самым сразу же определяя условность поэтического локуса. Тресковый мыс — это одновременно и Кейп-Код, и не Кейп-Код. Тресковый мыс, как и Кейп-Код, — это место в Новой Англии, реальное пространство, со своими географическими координатами, послужившее «прототипом» для Трескового мыса. Но именно Тресковый мыс, а не Кейп-Код — это образный локус, представляющий собой «...единицу ассоциативного отражения действительности, которая реализуется с помощью тропов и обладает психологической реальностью, т. е. способностью вызвать чувственно-мыслительные представления» [19, 91]. Косвенно нетождественность реального Кейп-Кода и Трескового мыса подтверждается и самим поэтом в его комментариях к стихотворению, записанных Петром Вайлем: «Кейп Код (именно так, а не Тресковый мыс! — *Т. Н.*) здесь, в общем, случайно. <...> Стихотворение я начал писать на Кейп Коде... В Провинстауне, на Кейп Коде, я несколько недель околачивался» [6, 150]. Возможно, что Иосиф Бродский и оказался на Кейп-Код случайно, но, как отметил Александр Генис, «„Колыбельная Трескового мыса“ не могла быть написана в другом месте, потому что её структуру определяет географическое положение Кейп-Кода. Это либо „восточный конец Империи“, либо её начало — пролог и эпилог» [9]. Иными словами, Кейп-Код вдохновил Бродского, послужил триггером системы образов и метафор стихотворения. Однако полноценная реализация этой системы была бы невозможна, если бы поэт использовал в названии англоязычный топоним: «Колыбельная Кейп-Кода», так как и слова русского языка, в свою очередь, явились не только средством выражения образов, но послужили стимулом для их развития. Бродский, для которого «язык как источник творчества, а в конечном счёте и жизни вообще, является стержневым понятием эстетического мира» [8, 19], максимально использует изобразительно-выразительный потенциал лексических единиц: фонетическую форму, лексическую семантику, ассоциативное поле, а также системные связи. Оригинальное название — Кейп-Код, будучи чужеродным русскому языку элементом, не обладало культурно-семантическим объёмом, не вызывало необходимых для развёртывания художественного текста ассоциаций и, следовательно, не могло послужить для поэта источником образности, сопоставимым по своим выразительным возможностям со словами родного языка. Кроме того, в отказе от «настоящего» названия полуострова видится ещё один смысл. В число ведущих мотивов стихотворения входит «смена Империи» и связанный с ней разрыв с родной языковой средой, что приводит к творческому кризису. «Первая часть стихотворения заканчивается образами „птицы, утратившей гнездо“, и звезды — символа творчества, которая в эмиграции превращается для поэта в трудноразличимую „точку во тьме“» [10, 31]. Слова поэта никто не слышит, они пропадают втуне, как то яйцо, которое птица, за неимением гнезда, «на пустой баскетбольной площадке кладёт в кольцо» (I, 355). Распад творческой коммуникации губителен для поэта, ему необходимо обрести свой голос в новой среде. Отказ от чуждого географического названия пространства, в котором он оказался, — своеобразный способ адаптации к этой среде, её «присвоения» и освоения.

Каждое слово названия выполняет в стихотворении ряд структурирующих функций. Например, «колыбельная» задаёт архитектуру произведения, определяет наличие слов-жанровых маркеров, формирующих, в свою очередь, словесные ряды, репрезентирующие темы ночи, угасания остроты восприятия, засыпания и т. п., которые метафорически переосмысливаются в художественной системе стихотворения. Географическое название в целом (Тресковый мыс) является ведущим параметром хронотопа и выступает в качестве центрального локуса, от которого расходятся так называемые «подлокусы», представленные словесными рядами «локального восприятия пространства человеком (поэтом)» [19, 91]. Оба слова, входящие в состав топонима, тоже работают в стихотворении как текстообразующие узлы. При этом они утрачивают связь с ономастическим пространством и возвращаются к своим апеллятивным корням. За счет актуализации внутренней формы прилагательного «тресковый» развиваются сюжет и композиция стихотворения, а название получает характерную для Бродского парадоксальную мотивированность [см. 10, 7–23]: колыбельную Трескового мыса поёт не кто иной, как треска — рыба, известная своей «провербиальной немотой» [2, 264]. Кроме того, и фонетическая форма слова служит источником звуковой организации стихотворения. Так, звуковая последовательность одного из ключевых слов — «смерть» — является частичным инвертированным повтором другого ключевого слова — «треска». Наконец, слово «мыс» задаёт сложную систему образов, но не за счёт собственно лексического повтора и приращений смысла в результате реализации синтагматических связей, а благодаря расщеплению семантики: компоненты лексического значения слова получают различную материальную манифестацию, что способствует реализации разнонаправленных векторов — центробежных и центростремительных, по которым выстраивается языковая композиция текста. С одной стороны, по наблюдению Ю. М. Папяна, «...повтор компонентов значения слова объединяет языковые единицы в словесные ряды» [18, 40], и, значит, каждая из сем организует свою, в соответствии с определением А. И. Горшкова, не обязательно непрерывную последовательность «языковых единиц разных ярусов» [11, 160]. Эти последовательности, или словесные ряды, в рамках которых происходит варьирование исходной семы, обеспечивают динамику языковой композиции и формирование «интегрированного сверхзначения», о котором писал Ю. М. Лотман. Иначе говоря, сема лежит в основе поступательного развития языковой композиции и образной системы художественного текста. С другой стороны, оставаясь частью лексического значения слова «мыс», она в каждой своей материальной манифестации возвращает читателя к нему как к своему источнику, обеспечивая тем самым непрерывающуюся связь того словесного ряда (или рядов), в котором она реализуется, и заглавия стихотворения.

Слово входит в художественный текст со своим неоднородным семантическим «багажом», любой элемент которого может актуализироваться в произведении. Для того чтобы оценить семантический потенциал слова, его «дотекстовый багаж», необходимо обратиться к словарям. В. И. Даль толкует слово «мыс» следующим образом: «выдавшаяся клином часть чего-либо; материк, выдавшийся горою, стрелкою, языком, лаптою в море, либо в озеро, в реку» [12, 373]. Более поздние дефиниции в общем совпадают с определением Даля, с тем исключением, что в них прямое значение предшествует производному: мыс — это «1. Часть суши, острым углом вдающаяся в водное пространство (море, озеро, реку). 2. Выдающаяся углом часть чего-л.» [21, 317]. В дополнение к приведённому толкованию Словарь под ред. Ушакова сообщает, что «мыс» в первом значении — это часть суши «преимущественно скалистая» [25, 288] (ср. с определением В. И. Даля «материк, выдавшийся горою»). Словарные дефиниции лексемы «мыс» показывают, что у неё два значения, общими семами которых являются следующие: (1) часть чего-либо; (2) выступающая <часть чего-либо>; (3) <выступающая> углом (4) <выступающая> острым <углом>. Все названные компоненты лексико-семантических вариантов существенны для дальнейшего анализа текста. Энциклопедические словари не отмечают как необходимую характеристику мыса форму острого угла: «участок побережья, вдаю-

щийся окончанием в море, озеро или реку» [4]; «участок побережья, вдающийся в море, озеро или реку, то же — рог, нос. Сложен коренными породами или наносами» [23]. Последняя дефиниция содержит указание на референтно тождественные слова («рог», «нос»), а К. И. Самойлов в «Морском словаре» уточняет, что «На Севере СССР вместо термина мыс употребляют — нос» [20, 520]. Кстати, в словаре Самойлова форма мыса определяется как «более или менее острый угол».

Сопоставление энциклопедических и лингвистических определений позволяет структурировать лексическую семантику слова «мыс» следующим образом. Родовая часть интенционала (интенционал — «содержательное ядро лексического значения» [15, 60]), то есть гиперсема, — «часть побережья», видовая часть представлена иерархически организованным набором дифференциальных сем: (1) окончание <побережья> → (2) выступ → (3) угол». Импликационал («периферия семантических признаков» [Там же]) представлен следующими признаками: (а) вдаётся в крупный водоём (сильная импликация), (б) имеет форму острого угла (высоковероятностная импликация), (в) каменистый (высоковероятностная импликация).

В первой же строке стихотворения, в контактной по отношению к названию позиции, вместо топонима Тресковый мыс используется перифраз: «восточный конец Империи», указывающий на соотносительность слов «мыс» и «конец». «Конец» и «окончание» связаны словообразовательными и семантическими родо-видовыми отношениями (см. толкования лексем «конец» и «окончание», например, в [24]). В русском языке слово «конец» имеет несколько значений, из которых в свете нашего исследования интерес представляют два: «1. Предел, последняя грань чего-н. в пространстве или во времени, а также примыкающая к этому пределу часть, период. <...> 4. (перен.) смерть, кончина» [17, 257]. В контексте первой строки стихотворения слово «конец» имеет значение «предел, последняя грань части побережья», на что указывает относящееся к нему пространственное, а не временное определение «восточный». Однако если следовать известному мандельштамовскому представлению о бытовании слова в тексте, в соответствии с которым «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» [14, 118], то «конец» физического пространства, территории Империи в первой строке стихотворения предсказывает как минимум ещё два возможных пути семантического преобразования этого слова в тексте: в «предел во времени» и в «смерть». Мы вернёмся к вопросу реализации семантического потенциала слова «конец» чуть позже, а пока обратимся к его функционированию в первом значении.

Значимость слова «конец» подчёркивается его удвоенной сильной позицией: оно выступает в роли грамматического субъекта в предложении, открывающем текст. Так в самом начале стихотворения задаётся один из лейтмотивов стихотворения (конечность, которую здесь мы понимаем как экзистенциальную категорию) и стремительно набирает скорость «динамическое развёртывание словесных рядов», о котором говорил В. В. Виноградов как о характеристике композиции художественного текста [7, 141]. Слово «конец» входит одновременно в несколько словесных рядов. Один из них, ведущий в композиционном отношении, — словесный ряд обозначений места, где находится лирический герой, выглядит так: (1) Тресковый мыс (в названии) — (2) и (6) восточный конец Империи (I, 355) и (XI, 364) — (3) я пишу из Империи, чьи края опускаются в воду (VI, 359) — (4) Местность, где я нахожусь, есть рай (X, 363) — (5) Местность, где я нахожусь, есть пик / как бы горы (X, 363). Каждый из членов словесного ряда, кроме, казалось бы, четвёртого (местность... есть рай) несёт в себе характеристику места, где находится лирический герой, как ограниченного и потому конечного пространства, заложенную в семантике двух слов, употреблённых в сильной позиции текста, но в плане содержания они ближе к слову «конец», чем к слову «мыс», потому что несут в себе сему «предельность»: «край» — это «предельная линия, предельная часть чего-н.» [16, 267], «пик» — «заострённая вершина горы [Там же, 457]. Кроме того, слово «край» в двух фразеологических употреблениях сближается со словом «конец» в значении «смерть» («быть на краю могилы» и просторечное

«край приходит /подходит (кому)), а слово «пик» сближается со словом «мыс» в импликационном (ср. «каменистый» в некоторых дефинициях слова «мыс» и каменные породы, из которых состоят горы). Таким образом, семы, повторяющиеся в большинстве членов словесного ряда, обеспечивают его цельность, но, с другой стороны, так как они реализуются в различных по лексическому наполнению фрагментах текста, делают представление о поэтическом локусе более объёмным. Тресковый мыс для лирического героя — это конец пространства суши, пространства земли: впереди — вода («края погружаются в воду»), вверху — воздух («Дальше воздух»), и даже слух и зрение не помогут проникнуть за пределы этого пространства, потому что «Восточный конец Империи погружается в ночь», то есть становится тише, всё вокруг теряет свои очертания. Если учитывать смыслы, как писал Мандельштам, «торчащие» из «конца» и «края», то слово «рай» уже не кажется случайным в этом словесном ряду, ведь рай — «в религиозно-мистических представлениях: место, где души умерших праведников ведут блаженное существование» [Там же, 583]. Конечно, тема смерти в этом словесном ряду (конец — край — рай) только намечена, она не может быть угадана при поверхностном чтении, но слово «рай» благодаря своей контекстной семантизации позволяет увидеть подступы к этой теме.

Слово «рай» в «Колыбельной Трескового мыса» (и в других произведениях Бродского, как показывает исследование О. И. Глазуновой [10, 35–36]) тоже несёт семантику предела, отсутствия продолжения. Семантически значимой оказывается и рифма, в которую включено это слово: «Опуская веки, я вижу край / ткани и локоть в момент изгиба. / Местность, где я нахожусь, есть рай...» (X, 363). О таких рифмах, в которых через одно слово «просвечивает» другое, не близкое ему семантически, Ю. М. Лотман писал: «Совпадения звуковых комплексов в рифме сопоставляют слова, которые вне данного текста не имели бы между собой ничего общего. Это со-противопоставление порождает неожиданные смысловые эффекты» [13, 62]. Далее семантика «рая» как «края» эксплицируется: «...рай — это место бессилья. Ибо / это одна из таких планет, / где перспективы нет» (X, 363) и развивается в трёх следующих строфах: «...Там, где вещь остра, / Там и находится рай предмета; / рай, достижимый при жизни лишь / тем, что вещь не продлишь» (X, 363). Так формируется словесный ряд, в основе которого лежит слово «рай», но объединяющим фактором этого ряда служит не семантическая общность, а синтаксическая функция. Слово «рай» оказывается в сильной позиции грамматического субъекта, который определяется рядом предикатов-парцеллятов: рай — это тупик; мыс; конус; нос железного корабля; место бессилья, а также «пик как бы горы» (конструкция, включающая его в текст, строится по принципу синтаксического параллелизма с конструкцией, вводящей в текст «рай»: «Местность, где я нахожусь, есть рай...» / Местность, где я нахожусь, есть пик / как бы горы» (X, 363), следовательно, рай и пик — это одно и то же место). Нельзя не заметить, что все предикаты, кроме двух («тупик» и «место бессилья»), в том числе и тождественный раю «пик как бы горы», выражены существительными, имеющими общую сему — «острый угол». Эта сема эксплицируется во второй строфе части X, где определяется местоположение рая: «Тронь своим пальцем конец пера, / угол стола: ты увидишь, это / вызовет боль. Там, где вещь остра, там и находится рай предмета...». Ряд, в который входят единицы текста, раскрывающие сущность рая, состоит из двух словесных последовательностей: в первую (назовём её «рай₁») входят единицы, служащие гипотетическим ответом на вопрос «Где находится рай?»: мыс, вдающийся в море — конус — нос железного корабля — конец пера — угол стола — там, где вещь остра; во вторую («рай₂») — единицы, с помощью которых можно было бы ответить на условный вопрос «Каков рай?»: место бессилья — <рай,> достижимый при жизни лишь тем, что вещь не продлишь — тупик — не крикнуть «Земля!» — можно сказать лишь, который час — Это сказав, за движением стрелки тут остаётся следить — часы не бьют — в раю уют. Словесный ряд «рай₁» характеризуется внутренним единством, которое проявляется в прямой или опосредованной соотносённости каждого из его членов со словом «мыс»: «мыс, вдающийся в море» — это часть словарного толкования, экспликация сильного импликационала, сообщ-

щающая всему словосочетанию семантическую избыточность, но тем самым не дающая нам возможности интерпретировать местонахождение лирического героя как-то иначе, нежели Тресковый мыс; «нос железного корабля» — это выступающая вперёд, заострённая часть корпуса судна, по форме напоминающая мыс, а кроме того, «нос», как отмечалось выше, — региональный синоним слова «мыс»; «конец» <пера> — это часть перифраза, открывающего стихотворение; «угол» <стола> — несёт в себе повтор дифференциальной семы слова «мыс»; «конус» и «пик» своей заострённой формой напоминают мыс. Таким образом, со словесным рядом локуса (Тресковый мыс — восточный конец Империи — из Империи, чьи края опускаются в воду — Местность... есть рай — Местность... есть пик / как бы горы) пересекается словесный ряд «рай₁», в который входят отдельные члены словесного ряда локуса («пик», «мыс») и который, по причине его тесной семантической связи с рядом локуса, можно рассматривать как его продолжение, в котором осуществляется конкретизация художественного образа. Семантическая доминанта словесного ряда локуса выражена словом «конец», семантическая доминанта ряда «рай₁» — «там, где вещь остра». Соединение обоих словесных рядов позволяет описать местонахождение лирического героя как крайнюю (максимально удалённую как по горизонтали, так и по вертикали) точку в пространстве, являющуюся вершиной предмета, очертания которого имеют форму острого угла. Это и есть Тресковый мыс, и уж никак не Кейп-Код.

Словесный ряд «рай₂» представляет собой последовательность, в которой характеризуется прижизненный рай — Тресковый мыс. Прежде всего, это «место бессилья». На какие же действия не хватает сил лирическому герою? Он лишён возможности использовать свой голос в полную силу: «Не крикнуть „Земля!“», он мог бы «сказать лишь, который час», мог бы следить «за движеньем стрелки» часов. Он находится в таком месте, где полноценный звук (крик, бой часов) вытеснен безмолвным числом. Для того чтобы оказаться вне этого уютного, но беззвучного рая, можно было бы «продлить вещь», но так как рай — это Тресковый мыс, окончательность побережья, острым углом вдающаяся в океан, то продлить его невозможно, поэтому рай — это «тупик», потому что и вся планета тоже — тупик. В строках «...ибо рай — это место бессилья. Ибо / это одна из таких планет, / где перспективы нет» Бродский отчасти воспроизводит словарное определение слова «тупик»: «перен. Безвыходное положение, а также вообще то, что не имеет перспективы дальнейшего развития» [17, 750]. Тупик — это не только Тресковый мыс, а вся Земля.

Прежде чем продолжить анализ параллели Тресковый мыс — планета, обратимся ещё к одному словесному ряду, функционирование которого в тексте также предопределено семантикой слова «мыс». Обозначим этот словесный ряд как ряд «смежного пространства». Сильный импликационал слова «мыс» содержит признак «водное пространство», что, как уже отмечалось выше, даже специально подчёркнуто в тексте стихотворения. Водное пространство — это смежная среда, имеющая иную, в сравнении с мысом, физическую сущность. Большинство элементов словесного ряда локуса содержат в себе указание на какую-либо смежную среду, превосходящую физическое пространство «места» по размеру и по силе, побеждающее его. Для «восточного конца Империи» таким поглощающим его смежным пространством является ночь со своей темнотой; для «краёв Империи» — это вода, в которую они опускаются, для мыса — море, «пик как бы горы» граничит с воздухом. Таким образом складывается параллельный словесный ряд смежного пространства (ночь — вода — море — воздух), являющегося частью локуса, которая одновременно с необходимостью и предполагает существование второго, «территориального» его компонента (конец — края — мыс — пик), и выступает как его антагонист. Следовательно, локус в стихотворении представляет собой диалектическое противоречие «твёрдого», завершённого и текучего, не имеющего формы пространств.

В нашем сопоставлении двух компонентов локуса отсутствует один из членов словесного ряда — «рай». Мы временно исключили его из анализа, потому что оно, хотя и обозначает, наряду с прочими членами ряда, местонахождение лирического героя, тем не менее отличает

ся от них по своей и языковой и, главное, контекстуальной семантике, что выливается в выстраивание его особых отношений со «смежной средой». Если все прочие члены словесного ряда имеют в качестве опорных слов существительные, контекстуальное значение которых на уровне «информационного» прочтения совпадает с языковым, то слово «рай» в контексте стихотворения приобретает смысл, отличающийся от его стандартного лексического значения, что ломает инерцию читательского восприятия и заставляет обратить на это слово особое внимание. Также, в отличие от других опорных слов ряда «территориального» локуса, в нём не заложена идея ограниченности, конечности, но в результате парадигматического и синтагматического взаимодействия с другими единицами текста оно приобретает это значение. Однако при этом в тексте отсутствует прямое обозначение смежной среды, которая могла бы выступить антагонистом рая. Между тем она всё-таки есть, хотя носит особый в концептуальном отношении и обособленный в синтаксическом и композиционном отношениях характер. За словом, обозначающим смежную среду для пика «как бы горы», через запятую идёт слово «Хронос»: «Дальше — воздух, Хронос» (X, 363). Такое контактное употребление может быть истолковано как полное или частичное отождествление воздуха и Хроноса, что позволило бы думать, что Хронос — это такая же смежная среда для «пика», как воздух. Однако если принять это противопоставление, то получается, что по какой-то причине нарушена симметрия: одному ограниченному предельному фрагменту пространства (пик) противостоят две разновидности смежной среды, тогда как мысу и краям Империи — по одной. При этом «рай», как мы отмечали, остаётся без антагонистической среды. Но анализ внутритекстовых связей показывает (в частности, рассмотренного нами выше приёма синтаксического параллелизма и сходства на уровне модели членов словесного ряда), что это не так. Среда-антагонист рая — Хронос. Рай, как и Хронос, — это мыслительный конструкт; в отличие от, скажем, пика горы, рай — явление одного порядка с Хроносом. Сопоставление и противопоставление рая и Хроноса продолжают начатую в стихотворении конструкцию локуса и выводят её на более высокий уровень отвлечённости, в другую, абстрактно-образную систему измерения.

Слово «Хронос», в свою очередь, выступает как узловым элементом в языковой композиции. С одной стороны, оно возвращает внимание читателя к началу стихотворения, закрепляя тем самым семантическую связь между членами словесного ряда и способствуя развитию образности. Ночь — это отрезок времени, пограничная среда «восточного конца Империи», Хронос — бог времени, само время. С другой стороны, Хронос — это элемент другого словесного ряда — ряда, который условно можно назвать «время». Его детальный анализ увёл бы нас от основной линии рассуждений, поэтому мы оставим его для последующих исследований, а сейчас ограничимся только одним замечанием, которое касается непосредственно темы данной статьи. Слово «Хронос» синонимизируется со словом «время» в его философском понимании как «длительности бытия» [24, 396–397], поэтому нельзя не заметить связь между Хроносом — смежным пространством рая из части X и Временем (с прописной буквы!) из части XI: «...тело служит в виду океана цедающей семя / крайней плотью пространства: слезой скулу серебра, человек есть конец самого себя и вдаётся во Время» (XI, 364). Время здесь играет ту же роль, что и Хронос, оно обозначает «смежную среду», но уже, как легко заметить, по отношению не к земной тверди, а к человеку. В логике стихотворения оказывается верной пропорция: Тресковый мыс относится к воде (ночи, воздуху, морю) так же, как рай относится к Хроносу, и так же, как человек относится ко Времени. Человек обладает теми же характеристиками, что и Тресковый мыс (или мыс вообще): он — крайняя плоть пространства (ср. «...края опускаются в воду», а также синонимичное «крайней плоти» просторечное «конец»), его скула вызывает ассоциации с углом, переносное значение слова, кстати, содержит в себе сему «острая грань»: «острая грань, образуемая пересечением борта и днища судна» [25, 244] (ср. толкования слова «мыс» в лингвистических словарях, а также «Там, где вещь остра, там и находится рай предмета»), он — «конец самого себя» (ср. «восточный конец Империи»), который «вдаёт-

ся» во Время (ср. «мыс, вдающийся в море»). В рассматриваемой строфе сходятся воедино все семантические векторы, заданные словесным рядом локуса, что закольцовывает композицию стихотворения и формирует «сверхзначение» слова «мыс» и топонима Тресковый мыс, использованного в названии. Так на протяжении всего стихотворения разворачивается образ, в основе которого лежит подобие: человек в своём отношении ко времени (Времени) подобен мысу в его отношении к океану.

Тот же приём создания образности используется и в более крупном масштабе. Выше мы упоминали вытекающее из логики текста сравнение планеты с мысом: и там, и там, как в раю, «перспективы нет». Однако этим подобие мыса и планеты не исчерпывается. Глобус — это, как известно, модель Земли, так что сказанное о нём может быть отнесено и к планете в целом: «Снявши пробу с двух океанов и континентов, я /чувствую то же почти, что глобус. / То есть дальше некуда. Дальше — ряд / звёзд. И они горят» (VI, 359–360). Так же, как мыс окружён водой, определяющей его пределы, глобус (читай — планета Земля) замкнут в своих границах и окружён Вселенной.

Образная картина стихотворения «Колыбельная Трескового мыса» носит характер приближённо самоподобного фрактала: образ, использованный для описания более крупного объекта (планета), повторяется в меньшем по масштабу объекте, являющемся его частью (мыс), а затем — в ещё меньшем, который тоже в некотором смысле оказывается частью двух вышеназванных (человек). Мыс в стихотворении — это семантическая основа фрактального образного подобия. Можно сказать, что планета Земля — это мыс, но и человек — это мыс, и все характеристики мыса приложимы и к Земле, и к человеку; каждый элемент образной системы, в основе которой лежит семантика слова «мыс» содержит информацию о другом элементе этой системы.

Фрактальная образность складывается не только вокруг слова «мыс». Сходную систему образует, например, связанное с ним, но развивающее свой собственный вектор образности слово «угол». Фрактальная образность в стихотворении «Колыбельная Трескового мыса» носит концептуальный характер, так как благодаря ей на композиционном уровне передаётся одна из доминирующих тем стихотворения: ограниченность вещи, в том числе и человека, как формы пространства, её неспособность выйти за собственные пределы. Образная завершенность произведения выражается в его языковой композиции, складывающейся из словесных рядов, которые выстраиваются на основе повтора различных компонентов лексической семантики слова, использованного в названии стихотворения.

Список литературы

1. Авдеевнина О. Ю. Смысловая плотность художественного текста. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Саратов, 1997. — 20 с.
2. Ахапкин Д. «Колыбельная Трескового мыса»: открытие Америки Иосифа Бродского // Новое литературное обозрение, № 6, 2017 (№ 148). С. 249–265.
3. Ахметова Г. Д. Языковая композиция художественного текста (проблемы теоретической феноменализации, структурной модификации и эволюции на материале русской прозы 80–90 гг. 20-го в.). — Чита: Изд-во ЗабГПУ, 2002. 264 с.
4. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]: <https://www.vedu.ru/bigenctic/40889/> (Дата обращения: 28.08.2018).
5. Бочавер С. Ю. Связность современного русского поэтического текста // Научный журнал «Апробация». — 2015. — № 11 (38). С. 28–30.
6. Бродский И. Пересечённая местность. Путешествия с комментариями. — Москва: «Независимая газета», 1995. 197 с.
7. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1963. — 256 с.

8. Волгина А. С. Автопереводы Иосифа Бродского и их восприятие в США и Великобритании в 1972–2000 гг. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Москва, 2005. — 21 с.
9. Генис А. Бродский на Тресковом мысе. — Радио Свобода. 2010. — 21 мая. [Электронный ресурс]: <https://www.svoboda.org/a/2046532.html> (Дата обращения: 15.08.2018).
10. Глазунова О. И. Поэтика Иосифа Бродского. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. — С.-Петербург, 2009. — 45 с.
11. Горшков А. И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика. Учеб. для педагогических университетов и гуманитарных вузов. — Москва: АСТ: Астрель, 2006. — 367 с.
12. Даль В. И. Толковый словарь живаго великорусскаго языка. В четырёх томах. — Том второй: И–О. — Санкт-Петербург — Москва: Изд. М. О. Вольфа, 1881. — 814 с.
13. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Ленинград: Изд. «Просвещение». Ленинградское отделение. — 1972. — 271 с.
14. Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Э. Слово и культура: Статьи. — Москва: Советский писатель, 1987. — 320 с.
15. Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения. — Москва: Высшая школа, 1988 (Библиотека филолога). — 168 с.
16. Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. докт. филол. наук, проф. Н. Ю. Шведовой. — 14-е изд., стереотип. — М.: Рус. яз., 1982. — 816 с.
17. Ожегов С. Ю., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. — 4-е изд., дополненное. — Москва: Азбуковник, 1999. — 944 с.
18. Папян Ю. М. Как выполнить курсовую работу по теоретической стилистике русского языка. Методические рекомендации. — Москва: Издательство Литературного института, 2015. — 57 с.
19. Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского государственного университета. Гуманитарные науки. — 2005. — № 11. — С. 87–94.
20. Самойлов К. И. Морской словарь. — в 2 т. Том 1. — Москва — Ленинград: Военно-морское издательство НКВМФ СССР. — 1939. — 654 с.
21. Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований: Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. Том 2. К–О. — 736 с.
22. Смит Д. «Колыбельная Трескового мыса» (1975): Стихосложение и синтаксис // Как работает стихотворение Бродского: Из исследований славистов на Западе. — Москва: Новое литературное обозрение, 2002. — С. 77–99.
23. Современный энциклопедический словарь [Электронный ресурс]: <https://slovar.cc/enc/sovremenniy/1842560.html> (Дата обращения: 28.08.2018).
24. Толковый словарь русского языка: В 4-х т. — М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. — Т. 1: А — Кюрины / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935. — 1562 стб.
25. Толковый словарь русского языка: В 4-х т. — М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. — Т. 2: Л — Ояловеть / Гл. ред. Б. М. Волин, Д. Н. Ушаков. Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1938. — 1040 стб.

References

1. Avdevnina O. Y. *Smyslovaya plotnost' hudozhestvennogo teksta. Avtoref. diss... kand. filolog. nauk [Semantic Density of a Literary Text. PhD. philol. sci. diss. abstract]*. Saratov, 1997. 20 p.
2. Ahapkin D. "Kolybel'naya Treskovogo mysa": otkrytie Ameriki Iosifa Brodskogo [*Cape Cod Lullaby: Joseph Brodsky's Discovery of America*]. *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]*, 2017 no. 6, (148). pp. 249–265.

3. Ahmetova G. D. *Yazykovaya kompoziciya hudozhestvennogo teksta (problemy teoreticheskoy fenomenalizacii, strukturnoj modifikacii i evolyucii na materiale russkoj prozy 80–90 gg. 20-go v.)* [Language Composition of a Literary Text (Problems of Theoretical Phenomena, Structural Modification and Evolution Based on Material of Russian Prose of the 80s — 90s of the XX cent.]. Moscow, 2002. 264 p.

4. Bol'shoj enciklopedicheskij slovar' [Big Encyclopedic Dictionary]. Available at: <https://www.vedu.ru/bigencdic/40889/> (accessed August 28, 2018).

5. Bochaver S. Y. Svyaznost' sovremennogo russkogo poeticheskogo teksta [Coherence of Modern Russian Poetic Text]. *Nauchnyj zhurnal "Aprobaciya"* [Scientific journal Approbation]. 2015, no.11 (38). pp. 28–30.

6. Brodskij I. *Peresechyonnaya mestnost'. Puteshestviya s kommentariyami* [Rugged Terrain. Journey with Comments]. Moscow, Nezavisimaya gazeta publ., 1995. 197 p.

7. Vinogradov V. V. *Stilistika. Teoriya poeticheskoy rechi. Poetika* [Stylistics. The Theory of Poetic Speech. Poetics]. Moscow, Akademiya nauk SSSR publ., 1963. 256 p.

8. Volgina A. S. *Avtoperevody Iosifa Brodskogo i ih vospriyatie v SShA i Velikobritanii v 1972–2000 gg. Avtoref. diss... kand. filol. nauk* [Joseph Brodsky's Self-Translation; Perception in the U. S. A. and Great Britain. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Moscow, 2005. 21 p.

9. Genis A. Brodskij na Treskovom myse [Brodsky at Cape Cod]. *Radio Svoboda* [Radio Liberty]. 2010, May 21. Available at: <https://www.svoboda.org/a/2046532.html> (accessed August 15, 2018).

10. Glazunova O. I. *Poetika Iosifa Brodskogo. Avtoref. diss... doct. filol. nauk* [Poetics of Joseph Brodsky. PhD. philol. sci. diss. abstract]. St. Petersburg, 2009. 45 p.

11. Gorshkov A. I. *Russkaya stilistika. Stilistika teksta i funkcional'naya stilistika. Ucheb. dlya pedagogicheskikh universitetov i gumanitarnyh vuzov* [Russian Stylistics. Stylistics of the Text and Functional Stylistics. A textbook for Pedagogical Universities and Higher Schools of Humanities], Moscow, AST: Astrel' publ., 2006. 367 p.

12. Dal' V. I. *Tolkovyj slovar' zhivago velikorusskago yazyka. V chetyryoh tomah. — Tom vtoroj: I — O.* [Explanatory Dictionary of the Live Great Russian Language. In 4 vol. Vol. Two: I — O]. St. Peterburg — Moscow: M. O. Vol'f publ., 1881. 814 p.

13. Lotman Y. M. *Analiz poeticheskogo teksta. Struktura stiha* [Analysis of a Poetic Text. Structure of a Verse]. Leningrad, Prosveshchenie publ., Leningradskoe otdelenie, 1972. 271 p.

14. Mandel'shtam O. *Razgovor o Dante* [Conversation about Dante]. Mandel'shtam O. E. *Slovo i kul'tura: Stat'i* [Word and Culture. Articles]. Moscow, Sovetskij pisatel' publ., 1987. 320 p.

15. Nikitin M. V. *Osnovy lingvisticheskoy teorii znacheniya* [The Basics of the Linguistics Theory of Meaning]. Moscow, Vysshaya shkola publ., 1988. 168 p.

16. Ozhegov S. I. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of Russian Language]. Moscow, Rus. yaz. Publ., 1982. 816 p.

17. Ozhegov S. Yu., Shvedova N. Yu. *Tolkovyj slovar' russkogo yazyka: 80000 slov i frazeologicheskikh vyrazhenij* [Explanatory Dictionary of Russian Language and Idioms]. Moscow, Azbukovnik publ., 1999. 944 p.

18. Papyan Y. M. *Kak vypolnit' kursovuyu rabotu po teoreticheskoy stilistike russkogo yazyka. Metodicheskie rekomendacii* [How To Write a Paper on Theory of Russian Stylistics. Recommendations on Methodology]. Moscow, Literaturnyi Institute publ., 2015. 57 p.

19. Prokof'eva V. Y. *Kategoriya prostranstvo v hudozhestvennom prelomlenii: lokusy i toposy* [Category of Space through the Artistic Prism: Loci and Topoi]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki* [Orenburg State University Herald. Humanities]. 2005, No.11, pp. 87–94.

20. Samojlov K. I. *Morskoj slovar'* [Navy Dictionary]. In 2 vol. Vol. 1. Moscow–Leningrad: Voenno-morskoe izdatel'stvo NKVMF SSSR publ., 1939, 654 p.

21. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of Russian Language]. In 4 vol. Moscow, Rus. yaz. publ., Poligrafresursy publ., 1999. Vol. 2. K — O. 736 p.

22. Smit D. “Kolybel’naya Treskovogo mysa” (1975): Stihoslozhenie i sintaksis [Cape Cod Lullaby (1975): Versification and Syntaxis]. *Kak rabotaet stihotvorenje Brodskogo: Iz issledovanij slavistov na Zapade* [How Brodsky’s Poems Work. From Western Slavistics Studies]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie publ., 2002, pp. 77–99.

23. *Sovremennyj enciklopedicheskij slovar’* [Modern Encyclopedic Dictionary] Available at: <https://slovar.cc/enc/sovremenniy/1842560.html> (accessed August 28 2018).

24. *Tolkovyj slovar’ russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of Russian Language]. In 4 vol. Moscow, Sov. encikl.: OGIZ publ., 1935–1940, Vol. 1: A — Kyuriny. Edited by D. Ushakov. Moscow, Sov. encikl. OGIZ publ., 1935. 1562 columns.

25. *Tolkovyj slovar’ russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of Russian Language]. In 4 vol. Moscow, Sov. encikl.: OGIZ publ., 1935–1940, Vol. 2: L — Oyalovet’. Edited by D. Ushakov. Moscow, Gos. izd-vo inostr. i nac. slov. Publ., 1938, 1040 columns.

И. Г. Родионова¹

РАЗГОВОРНАЯ АНАЛИТИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ С ЧАСТИЦЕЙ *ТАК БЫ* И СО ЗНАЧЕНИЕМ УСИЛЕННОГО ЖЕЛАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Аналитическая синтаксическая конструкция, представленная глаголом с частицей *так бы* и со значением усиленного желания, активно используется в разговорной речи (в том числе отражённой в художественной прозе), может включать глаголы как совершенного, так и несовершенного вида в зависимости от оттенков выражения желания. Для обозначения активного деятеля в составе конструкции используются глаголы с суффиксом *-л-*, для обозначения пассивного деятеля — формы инфинитива. Аналитическая синтаксическая конструкция с частицей *так бы* и, как правило, называет желание говорящего, реже — 3-го лица. В составе конструкции часто используются глаголы со сниженной стилистической окраской. Эмоционально-экспрессивный потенциал высказывания усиливается лексическими и синтаксическими средствами.

Ключевые слова: аналитическая конструкция, частица, глагол, семантика усиленного желания, разговорная речь.

I. G. Rodionova

A CONVERSATIONAL ANALYTICAL WORD CONSTRUCTION WITH A PART *TAK BY* / VALUE THE ENHANCED DESIRE IN THE MODERN RUSSIAN LANGUAGE

Analytical syntactic construction represented by a verb with a particle *tak by i* and with a meaning of the strengthened desire is actively used in colloquial speech (including reflected in art prose), can include verbs both perfect, and imperfect kind depending on shades of expression of desire. To indicate an active figure in the design uses the verbs with the suffix *-l-* to denote the passive figure, the forms of the infinitive. Analytical syntactic construction with a particle *tak by i*, as a rule, calls the desire of the speaker, less often-the 3rd person. Verbs with reduced stylistic coloring are often used in the structure of the construction. The emotional and expressive potential of the utterance is enhanced by lexical and syntactic means.

Keywords: analytical design, particle, verb, the semantics of the enhanced desire, spoken language.

В русской разговорной речи, в том числе отражённой в художественной прозе, для выражения желательности активно используются формы глагола в сослагательном наклонении с частицей *бы* и инфинитив с частицей *бы*: «*Съел бы я сейчас отбивную*», — говорил он мне, когда мы были в Ленинграде (Р. Фрумкина); «*Съест бы чего-нибудь, не выдержу натошак*», — думал он (А. Н. Толстой). Ср.: «Предикативная (грамматическая) желательность структурируется ирреально-модальными формами глагольных наклонений: желательного (сочета-

¹ Инесса Геннадьевна Родионова, кандидат филологических наук, доцент кафедры Русский язык и методика преподавания русского языка ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет» 440026, Россия, г. Пенза, ул. Красная, 40; e-mail: Inessa96@bk.ru.
Inessa Rodionova, Ph.D., Associate Professor, Department of Russian and Teaching Russian; Penza State University, 40, Krasnaya street, Penza, Russia; e-mail: Inessa96@bk.ru.

ние частицы *бы* с инфинитивом), сослагательного (сочетание частицы *бы* с глаголом на *-л*), повелительного (переходная зона оптативности)» [1, 19].

Анализ языкового материала показал, что значение желательности может быть усилено благодаря использованию вместо синтетической частицы *бы* аналитической частицы *так бы и*: *Воздуху много и простору: вот оно, поле, — так бы и побежала* (М. Салтыков-Щедрин); *Так бы и ушёл сюда забыться от тьмы и зол, отдохнуть душой от подлой клеветы* (В. Немирович-Данченко); *Гуляют роскошные женщины. Так бы и зарыться в эту толпу* (А. К. Толстой); *Сказочно, мило, необычно, а — просто: так бы и зажить навсегда нам втроём!* (А. Белый).

Аналитическая частица *так бы и* образована путём соединения усилительной частицы *так и* со значением интенсивности действия (*Дождь так и хлещет*) и частицы *бы*, служащей для образования формы сослагательного наклонения глагола (*Я уехал бы из этого города*). Соединение частиц *так и* и *бы* в аналитическую частицу *так бы и* и сочетание её с глаголом обусловило возникновение аналитической синтаксической конструкции со значением усиленного желания субъекта совершить то или иное действие.

Аналитические конструкции, представленные глаголом с частицей *так бы и* со значением усиленного желания, характеризуются повышенной степенью выражения экспрессии и употребляются главным образом в разговорной речи.

Как показал материал, в составе аналитической конструкции для выражения усиленного желания используются глаголы как совершенного, так и несовершенного вида.

Глаголы совершенного вида употребляются с частицей *так бы и* значительно чаще, чем глаголы несовершенного вида: они называют усиленное желание более резко, категорично в силу специфики семантики совершенного вида — обозначение действия, имеющего предел: *Река — синяя, так бы и упал в неё, лёг на дно* (А. Н. Толстой); *Во дворе хорошо, а в классах хмуро, пыльно, неприветливо. Так бы и выбежал туда, во двор, под яркое солнце, на тёплые камни мостовой* (В. Беляев); *Бывало, в церковь пойдёшь: запоют монахи — несносно тебе, так бы и крикнул на весь храм, а что крикнул — и сам того не знаешь* (В. Немирович-Данченко).

С помощью глаголов несовершенного вида с частицей *так бы и* называется усиленное желание говорящего сохранить действующее, актуальное состояние в течение определённого времени: *Чудесный, чистый горный воздух, так бы и дышал им* (А. Серафимович); *Так бы и лежала на диване безо всякого дела* (Л. Чуковская). Нередко в высказывании содержится указание на временной предел сохранения действия, названного глаголом несовершенного вида с частицей *так бы и*. Обычно это обстоятельство времени, названное лексемами с временной семантикой: — *Так бы и пела с вами до утра, — сказала Гуля, поднимаясь с места, — да ничего не поделаешь, пора мне...* (Е. Ильина); *Потом я выбрал ряженку, она ещё вкуснее простокваши, розоватая, нежная, освежающая, так бы и ел с утра до вечера* (В. Драгунский); *Так бы и сидел всю жизнь у огня!* (М. Бубеннов); *Так бы и жить всегда в этом празднике, но он неожиданно пришёл к концу* (В. Железников). Реже для обозначения временного предела сохранения желаемого действия, названного глаголом несовершенного вида с частицей *так бы и*, используется придаточное времени: *Так бы и сидеть всё рядом, пока голова не закрутится* (В. Шишков).

Обращает внимание употребление с частицей *так бы и* глаголов несовершенного вида с отрицанием, обозначающих усиленное желание говорящего не совершать действие, названное глаголом: *Скучно и здесь, так бы и не глядел ни на что, не так, как летом* (Ф. Решетников); *У нас хорошо: море близко, купанье отличное, вечером такая прелесть... так бы и не ложился спать* (Н. Гарин-Михайловский).

Аналитическая конструкция может включать несколько глаголов с частицей *так бы и*, называющих цепочку желаемых действий: *Так бы и вскочил, так бы и побежал из горницы вон, да как убежишь?* (П. Мельников-Печерский); *После вчерашнего броска и бессонной почти ночи так бы и лежал, и курил, и рассказывал* (В. Голованов); *«Прекрасный вечер, — сказал я, — не хочется спать, так бы и стоял на палубе и смотрел, как появляются звёзды!»* (О. Глушкин).

Употребление в составе аналитической конструкции глагола с суффиксом *-л-* предполагает активного деятеля — субъекта, называющего усиленное желание. Как правило, таким субъектом является лицо говорящее (на что часто указывает и контекст: местоимение *я*, глаголы в форме 1-го лица), осознающее высокую степень своего желания: *Как увидела я его, так и затряслись у меня руки и ноги. Так бы и бросилась бы я на него да все глаза ему повыцарапала бы* (С. Семёнов); *К тому же я чувствую, что устал смертельно, так бы и лёг и уснул на морозе* (С. Голицын); *Смотрю на небо: такое оно спокойное, так бы и улетел в него* (И. Шмелёв). Реже с помощью аналитической конструкции называется желание не говорящего, а субъекта, не участвующего в речевой ситуации, на что обычно указывает контекст: глаголы в форме 3-го лица, существительные или местоимения 3-го лица в роли подлежащего. Усиленное желание 3-го лица как бы чувствуется, понимается, ощущается говорящим: *А сам ног под собой не слышит. Так бы вот и кинулся, так бы и расцеловал пурпуровые губки, нежные ланиты, сверкающие чудным блеском глаза* (П. Мельников-Печерский); *Его трясёт от злости, он так бы и запустил грязевой ком в злое красивое лицо, но понимает, что делать этого нельзя* (Н. Дубов); *Мать даже задрожала от оскорбления и гнева, так бы и хлопнула по гладкому наглому лицу, так бы и крикнула: сама убирайся отсюда!* (В. Панова).

Употребление в составе аналитической конструкции инфинитива предполагает пассивного деятеля: усиленное желание представляется как не зависящее от воли субъекта, поскольку в инфинитивных предложениях действие «не выражено как процесс, а лишь названо» [2, 150]. Ср.: *Так меня и тянуло к тебе, вот так бы и кинулся к тебе на шею!* (А. К. Толстой) — *Я за дверь. Теперь так бы и кинуться с лестницы вниз. Но нельзя. Надо постоять для проверки* (Л. Чуковская); *С грустью думаю, что скоро придётся уезжать, так бы и жила, и жила здесь!* (Н. Катерли) — *Так бы и жить на этом тихом берегу всегда, всегда* (И. Ратушинская).

Усиленное желание, названное аналитической конструкцией с частицей *так бы и*, может быть заведомо невыполнимым и называться говорящим в силу его напряжённого эмоционального состояния в данной ситуации. Использование глаголов, называющих желание, реализация которого заведомо невозможна, делает высказывание ещё более экспрессивным. В предложениях с аналитическими конструкциями подобного типа употребляются вводные слова со значением неуверенности, предположительности (*кажется, право и под.*): *Страшная злоба против неё закипела вдруг в моём сердце; так бы и убил её, кажется* (Ф. Достоевский); *Казалось, так бы и полетел туда стрелой посмотреть на все эти чудеса, на этот храм природы, полный жизни и гармонии* (Н. Пржевальский); *Право, иной раз так бы и выскочил из вагона да сбоку подле машины на своих ногах побежал* (Ф. Достоевский).

Экспрессивность высказывания, содержащего аналитическую синтаксическую конструкцию с частицей *так бы и* со значением усиленного желания, повышается за счёт использования в составе конструкции, во-первых, глаголов определённых тематических групп, во-вторых, глаголов со сниженной стилистической окраской.

Среди тематических групп глаголов можно выделить следующие.

1. Глаголы разрушительного действия (*убить, разорвать, растерзать, застрелить* и под.): *Он так мне был противен, когда перед тобой мелким бесом рассыпался, что я так бы и убила его!* (Ю. Жадовская); *Как взглянешь мне прямо в глаза, так я и изнемогу, а отойду — ненависть у меня к тебе. Точно так бы и разорвал тебя на мелкие части...* (Д. Мамин-Сибиряк); *Так бы и растерзал эту книгу в коричневом кожаном переплёте* (И. Грекова); *Пожилая женщина плюнула и, обращаясь к молодой, говорит: «Было бы ружьё, так бы и застрелила эту погань!»* (К. Ливанов).

2. Глаголы, обозначающие резкое начало движения в пространстве (*кинуться, броситься, пуститься* и под.): *Так меня и тянуло к тебе, вот так бы и кинулся к тебе на шею!* (А. К. Толстой); *Иван Иванович сидит грустный и не смотрит на меня... ах, какая это прелесть Иван Иванович!* *Так бы и бросился ему на шею* (Н. Гарин-Михайловский); *Он вдруг почувствовал*

себя молодым, как будто лет сорок с плеч долой. Кажется, **так бы и пустился в пляс**, точно на руках и ногах выросли крылышки, как у бога Меркурия (Д. Мережковский).

3. Глаголы, обозначающие активное физическое воздействие на объект (*стукнуть, ударить, треснуть, вцепиться* и под.): Акулина удержала слёзы, и губы её **стянулись в злое выражение. Так бы и вцепилась** она в паскудные волосы сволочи этой, *столяровой жены* (Л. Толстой); **Вот так бы и дала** ему... [Грозит кулаком] (А. Чехов); **Так бы и залепил** тебе в ухо, чтоб торчмя головой полетела на кровать... (В. Вересаев); *Думает, что его разговоры очень интересны, и всегда, как нарочно, лезет, как только увидит, что он разговаривает с Верой Сергеевной. Так бы и треснул его! (К. Станюкович).*

Как видно из приведённых примеров, большинство глаголов, входящих в названные тематические группы, имеет сниженную стилистическую окраску: *разорвать, растерзать, треснуть, вцепиться* и под.

Сниженную стилистическую окраску имеют не только глаголы, называющие в сочетании с частицей *так бы* и усиленное желание, но и лексика ближайшего окружения: *Если бы я была мужчиной, то так бы и дала* ему в морду! (А. Чехов); *К женщине отношение такое, что в лицо тебе заглянет — так бы и дала* ему в рожу его... широконосу! (В. Вересаев); *Открывай, дурак! Так бы и убил* тебя! (Е. Шварц).

Эмоционально-экспрессивный потенциал высказывания увеличивается благодаря использованию в предложении частицы *вот*, акцентирующей внимание на аналитической конструкции, называющей усиленное желание: *Да и тут беда: во сне-то я радуюсь, а как проснусь, так мне пуще Божий свет не взмилится, вот так бы и лёг* живой в могилу!.. (М. Загоскин); *И вдруг перед самым тем часом, как должна она разорвать навсегда сердечные с ним связи, воскресла в её душе прежняя любовь. Так бы вот* вольной пташкой **и полетела** к нему, **так бы вот и бросилась** в его объятия, **так бы и прижалась** к груди родительской (П. Мельников-Печерский).

Среди синтаксических средств усиления экспрессивности высказывания, содержащего аналитическую конструкцию с частицей *так бы* и, назовём повтор аналитической конструкции: *Вот так бы я её и растерзала, сквалыгу... так бы и растерзала!* Шутка ли, с пяти часов сижу, а она хоть бы ржавую селёдкой попотчевала!.. (А. Чехов); *И так бы и слушал, и слушал её — не надоело бы* (В. Шукшин).

Таким образом, аналитическая синтаксическая конструкция, представленная глаголом с частицей *так бы* и со значением усиленного желания, активно используется в разговорной речи (в том числе отражённой в художественной прозе), может включать глаголы как совершенного, так и несовершенного вида в зависимости от оттенков выражения желания. Для обозначения активного деятеля в составе конструкции используются глаголы с суффиксом *-л-*, для обозначения пассивного деятеля — формы инфинитива. Аналитическая синтаксическая конструкция с частицей *так бы* и, как правило, называет желание говорящего, реже — 3-го лица. В составе конструкции часто используются глаголы со сниженной стилистической окраской. Эмоционально-экспрессивный потенциал высказывания усиливается лексическими и синтаксическими средствами.

Список литературы

1. Алтабаева Е. В. Категория оптативности в современном русском языке: автореф. дис. д. филол. наук. — М.: 2003. — 36 с.
2. Лекант П. А. Синтаксис простого предложения в современном русском языке. — М.: Высш. шк., 2004. — 247 с.

References

1. Altabaeva E. V. *Kategoriya optativnosti v sovremennom russkom yazyke. Dis... d. filolog. nauk [Optativity category in the modern Russian language]*. Moscow, 2003. 36 p.
2. Lekant P. A. *Sintaksis prostogo predlozhenia v sovremennom russkom yazyke [The syntax of a simple sentence in modern Russian language]*. Moscow, Higher school, 2004, 247 p.

Т. А. Сироткина¹

ОНОМАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО 90-Х В МЕМУАРНЫХ ТЕКСТАХ РОССИЯН

В статье на материале мемуарных текстов россиян, посвященных 90-м годам XX века, рассматривается, каким образом имена собственные помогают воссоздать образ этого времени. Анализируется использование прецедентных имен, топонимов, прагматонимов и делается вывод о том, что онимы, функционирующие в рассматриваемых текстах, не только выполняют функцию реально-исторической достоверности, но и отражают определенный фрагмент языковой картины мира россиян, представляющих эту эпоху.

Ключевые слова: ономастическое пространство, мемуарная проза, картина мира, топонимы, прагматонимы.

T. A. Sirotkina

THE ONOMASTIC SPACE OF THE 90S IN THE MEMOIRS OF RUSSIANS

In the article, based on the memoirs of the memoirs of Russians dedicated to the 90th years of the 20th century, we examine how the proper names help to recreate the image of this time. The use of priority names, toponyms and pragmatonyms is analyzed and it is concluded that the onymes functioning in the texts under consideration not only fulfill the function of real-historical certainty but also reflect a certain fragment of the language picture of the world of Russians representing this era.

Key words: onomastic space, memoir prose, world picture, toponyms, pragmatonyms.

Как известно, ономастическая картина мира является одной из составляющих языковой картины мира любого народа. Любое событие происходит в определенных пространственных координатах, и название места (топоним) часто ассоциируется с наиболее важным событием, которое там происходило. Имена известных личностей определенной эпохи, культурных текстов, предметов и объектов — все это создает в конечном счете красочный пазл — образ эпохи.

В настоящей статье на материале изданного под редакцией А. Марининой двухтомника «Были 90-х» попытаемся представить этот образ глазами россиян, живших в эпоху 90-х.

Разные города России в описываемую эпоху выглядят примерно одинаково, представляя собой рынки, где все чем-то торгуют. Многочисленные топонимы лишь «переносят» читателя из одного российского города в другой, потом опять в Москву, где он наблюдает примерно одну и ту же картину: «Вождь Благовещенск встретил кумачом с гостеприимным «Добро пожаловать» — в том числе иероглифами — и проводил указателем на рынок» (1, 186); «По тенистому переулку, примыкающему к *Большой Полянке*, торжественно плывет пирамида из боль-

¹ Сироткина Татьяна Александровна — доктор филологических наук, доцент кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета, г. Сургут, Россия, e-mail: sirotkina71@mail.ru.

Sirotkina Tatyana Aleksandrovna — Doctor of Philology, Associate Professor, Chair of Philological Education and Journalism, Surgut State Pedagogical University, Surgut, Russia, e-mail: sirotkina71@mail.ru.

ших картонных коробок» (1, 159); «Мы слышали, как шеф объяснил подчиненному: «Ты должен так уболтать клиента, чтобы он застраховал свою яхту от цунами на Волге» (2, 114); «И самой последней каплей отчаяния, утраты всяческих надежд на что-нибудь хорошее в этой жизни было увидеть совершенно случайно на стихийном рынке у «Детского мира» на Дзержинке свою однокурсницу по мединституту Верочку Селиванову» (1, 34).

Функционирующие в текстах прагматонимы позволяют читателям вспомнить конкретные бытовые детали, кулинарные уловки, используемые всеми жителями России той эпохи:

- названия технических средств: «Я как раз и снимала все это на нашу любительскую камеру «Аврора двести пятнадцать» (1, 155); «Машину выделили, «Жигули», причем без каких-либо опознавательных знаков: еще не нарисовали — не наклеили, так что в глаза она не бросалась никому» (2, 134); «До этого у нас была кинокамера, по-моему, «Кварц» называлась» (1, 155);
- популярные продукты: «Двоим моим деткам объяснить отсутствие на старинном комодке традиционной шоколадки «Аленка» еще как-то можно, но вот отсутствие на обеденном столе их любимой каши с молоком — дело практически невозможное» (1, 37); «Наскребем немного денег, купим шоколадку «Альпен голд» с железной клубничной начинкой и весь вечер пьем чай, растягиваем удовольствие» (1, 73); «Завариваем «Доширак», чай литрами хлюпаем, деньги экономим» (1, 201); «Тем более что в заплечном рюкзаке уже лежала бутылка молдавского «Каберне», купленная в соседнем с магазином киоске, отлично сочетающаяся с трехцветными макаронами, и мягким сливочным вкусом «Российского» сыра из меню холодильника» (2, 74); «До этого я знал «Колос», «Бархатное», разливаемое в полиэтиленовые пакеты» (2, 161).

Используемые в тексте названия европейских товаров служат контрастом всему контексту описываемого, той деталью, которая разрушает мир привычной повседневности: «Почти сразу после того, как мы встали в очередь, дверь магазина со стуком распахнулась, и на пороге появилась дама средних лет, вся «фирменная», с россыпью бриллиантов во всех положенных местах, волочащая за собой тяжелый запах французских духов «Клима», причудливо смешивающийся с витающим в гастрономе запахом подгнивших овощей, хлорки и замызганной половой тряпки из мешковины» (2, 73).

Описываются авторами мемуарных текстов случаи языковой игры, отражающей аксиологические фрагменты ономастической картины мира: «В честь действующего в тот период президента Украины Кравчука, приобщившего не только нас к сельскому труду, тележки эти талантливый народом Украины были прозваны «кривчучками» (1, 94).

Вышеприведенный пример показывает значимость одного из самых важных (наряду с топонимическим) ономастического концепта — антропонимического. В число прецедентных антропонимов, используемых авторами текстов, входят:

- именованья руководителей государства: «Наше детство было благополучным и спокойным, спасибо Леониду Ильичу» (2, 108); «Перед тем как грянул кризис, Борис Николаевич Ельцин клялся, что дефолта не будет» (2, 21); «Мы — подростки, а по телику Горбачев с пятном на лбу говорит новые слова «перестройка» и «гласность», а также неправильно ставит ударение в таком простом слове, как «ступени» (2, 108);
- имена известных артистов: «В 1991 году я купила билет на концерт известной эстрадной певицы Аллы Пугачевой, а теперь она зовется Примадонной, раньше мы таких слов не знали» (2, 57); «Особенно любимы были Бутусов и Цой» (1, 64);
- фамилии бизнесменов: «Пирамида Мавроди грохнулась за три дня до намеченной мужем сделки века» (2, 41); «Я числился клерком банка «Менатеп» (был такой, это где Ходорковский и Зурабов» (2, 14);
- фамилии популярных в то время экстрасенсов: «Многие люди, потеряв духовные ориентиры, самозабвенно медитировали на массовых оргиях Кашпировского и Чумака, «Аум

Синрике» и сайентологов Хаббарда, преподобного Муна и прочих претендентов на роль великих пастырей» (1, 178).

Особенно интересным представляется выбор прецедентных имен для воссоздания картины 90-х: это могут быть как имена известных писателей XX века, так и сказочные персонажи, с помощью которых описываются стереотипные ситуации: «Однако я еще не до конца понимал, что, по Булгакову, Аннушка уже «разлила масло» на рельсах истории, и судьба моего НИИ молекулярной биологии предрешена» (1, 47); «С такой работой не справилась бы ни Золушка, ни ее подручные мыши» (1, 88).

Дополняют мозаику социальной жизни эпохи названия культовых в то время произведений искусства: «Или в «Ленком, слушать и смотреть нашего Артиста в роли священника Каиафа в рок-опере «Иисус Суперзвезда» (2, 143).

Не менее интересными, чем репрезентация пространства России, является отражений в текстах воспоминаний представлений о других странах и культурах:

- их контактах с Россией и русскими: «Уж не знаю, ездил ли кто из наших к ним, в Америку, а вот они к нам ездили и жили в обычных российских семьях, в наших обычных квартирах» (1, 167);
- привозимых ими в Россию разнообразных товарах: «Китайцы с другого берега Амура привозят жемчуг, шелк, кроссовки, пуховики, спортивные костюмы» (1, 182);
- их благосостоянии: «К началу XX века Англия стала одной из самых могущественных и богатых стран мира» (2, 64);
- произведениях кулинарного искусства: «То варево, которое мы получили из рук дородной полячки, заметно отличалось от того, что я представлял, читая Гашека, но впечатление чего-то горячего и сытного осталось» (2, 163);
- национальной политике: «Израиль тоже имел опыт совместного проживания с восточными людьми и поступил умнее» (2, 151);
- желании иностранцев увидеть и понять Россию: «Ее свозили в горы, покормили шашлыком из отличного молодого барашка, искупали в Каспийском море, а тете Аня пару раз лично для нее варила борщ» (2, 168).

Наряду с мыслью о невозможности полного понимания других этносов и культур, постижения «чужого» природного и культурного пространства, во всех текстах звучит мысль о красоте пространства российского, привычного и понятного: «В июне 1998 года я с приятелем, как говорится, «культурно отдохнули» на югах, в районе города Лазаревское» (2, 19); «Очень понравился и зарядил на целые десятилетия воздух Карелии, где звенел от чистоты твой голос» (1, 104).

Помимо прецедентных имен, топонимов, прагматонимов, в рассматриваемых текстах используются и другие имена собственные. Однако все они, как и вышеназванные онимы, не только выполняют функцию реально-исторической достоверности, но и отражают определенный фрагмент языковой картины мира россиян, представляющих данную эпоху.

Список литературы

1. Были 90-х. Т. 1. Как мы выживали / Сост. А. Маринина. — М.: Эксмо, 2017. — 320 с.
2. Были 90-х. Т. 2. Эпоха лихой святости / Сост. А. Маринина. — М.: Эксмо, 2017. — 384 с.

References

1. *Byli 90-h. T.1. Kak my vyzhivali [There were 90's. T.1. How we survived]* / Sost. A. Marinina. M., Jeksmo, 2017, 320 s.
2. *Byli 90-h. T.2. Jepoha lihoj svjatosti [Byli 90-h. T.2. Jepoha lihoj svjatosti]* / Sost. A. Marinina. M., Jeksmo, 2017, 384 s.

В. Г. Смирнова¹

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛЕКСИЧЕСКОЙ СОЧЕТАЕМОСТИ В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

В статье отмечено расширение зоны употребления конструкции «глагол + существительное в предложном падеже с предлогом «в» и круга существительных, используемых в ней. Рассматриваются стилистические приращения, возникающие при условии структурного единообразия на уровне лексико-грамматической связи в прозе А. Платонова.

Ключевые слова: расширение, зона употребления, конструкция, предложный падеж, стилистические приращения, структурное единообразие, проза А. Платонова.

V. G. Smirnova

STYLISTIC USAGE OF LEXICAL COMBINATION IN ANDREY PLATONOV'S PROSE

The article describes the extension of the zone of use of the construction “verb + noun in the prepositional case with the preposition” in “and the circle of nouns used in it. The stylistic connotations arising under the condition of structural uniformity at the level of the lexico-grammatical connection in A. Platonov's prose are considered.

Key words: extension, zone of use, the construction, prepositional case, stylistic connotations, structural uniformity, A. Platonov's prose.

Основополагающим для правил взаимодействия значений является принцип композициональности. В сжатой формулировке И. М. Богуславского он звучит так: значение целого высказывания является «функцией значений его частей и способа их синтаксического соединения» [2, 9]. Говоря более детально, значение высказывания складывается по определенным правилам из значений лексем, грамем, синтаксических конструкций и других значимых единиц языка. Как известно, в языке существуют правила взаимодействия значений в зависимости от самого механизма взаимодействия. Простейшие правила взаимодействия представлены в том случае, когда толкования связанных друг с другом единиц складываются друг с другом, не претерпевая никаких изменений (*наш дом, деревенское стадо, мимо дома, прошло стадо*). Однако в языке возможны и нетривиальные взаимодействия, «когда значения языковых единиц или их компоненты объединяясь во все более крупные семантические конфигурации, определенным образом влияют друг на друга — притягиваются, отталкиваются, модифицируются или переподчиняются» [1, 110].

При лингвостилистическом исследовании художественного текста необходимо принимать во внимание именно «нетривиальное взаимодействие». При этом возможно формирова-

¹ Смирнова Валентина Григорьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных и русского языков ФГБОУ ВО «Московская государственная академия ветеринарной медицины и биотехнологии — МВА имени К. И. Скрябина». 109472, г. Москва, улица Академика Скрябина, 23; e-mail: val.grig.smirnova@yandex.ru. Smirnova Valentina G. Professor of Department of Foreign and Russian Languages, Moscow State Academy of Veterinary Medicine and Biotechnology — MVA named after K. I. Skryabin, e-mail: val.grig.smirnova@yandex.ru.

ние стилистического ряда, члены которого объединяются в силу сопоставления и частичного отождествления на основании общности синтаксической конструкции. Ослабление грамматической связи расширяет семантические возможности слова в плане сочетаемости, но не безгранично, поскольку в языке существуют определенные системные связи и правила взаимодействия значений. Что касается содержания самой связи, то оно в новых словосочетаниях устанавливается по аналогии с уже существующими. В результате образуются ряды словосочетаний, в которых к системно существующим в языке словосочетаниям подстраиваются словосочетания, образованные на основе мнимой связи. Стилистические приращения смысла возникают именно в силу соположенности членов ряда, поэтому есть основания такие ряды словосочетаний называть стилистическими, а словосочетания, образованные по аналогии, — стилистически отмеченными. Механизм возникновения стилистических приращений рассматривается нами на материале словосочетаний «глагол + существительное в предложном падеже с предлогом «в». Причем первым членом стилистического ряда являются словосочетания, в которых предложно-падежная форма имеет локальное, пространственное значение, поскольку представление об окружающем мире в русском языке связано прежде всего с локализацией лица или предмета.

В литературе отмечено, что А. Платонов расширяет зону употребления предложного падежа со значением места, присоединяя ее к глаголам практически любой семантики. Кроме того, он расширяет круг существительных, употребляемых в названной конструкции. Это не только существительные, имеющие значение собственно места, но и существительные, относящиеся к семантической группе «окружающая среда»: *воздух, жара, земля, непогода, ночь, поле, поток воздуха, пространство, пурга, сумрак, темнота* и др. [5]. Данные словосочетания рассматриваются нами как первый член стилистического ряда.

Второй член стилистического ряда представлен словосочетаниями, в которых существительные обозначают основные сферы человеческой жизнедеятельности или имеют общее значение «действие по глаголу», например: *беседа, битва, бой, драка, жертва, забота, любовь, молчание, отдых, ожидание, пахота, работа, смерть, сон, труд* и др.

Влияние синтаксической аналогии настолько велико, что может вызывать в сознании пространственную интерпретацию словосочетаний, казалось бы, далеких от реализации данного значения. Третий член стилистического ряда, наиболее стилистически отмеченный, — это словосочетания данной конструкции, в которых существительное обозначает состояние, физическое и психическое. Надо заметить, что прозе А. Платонова свойственно преимущественное употребление глаголов конкретно-физического действия за счет сужения сферы употребления глаголов эмоциональной семантики (*бояться, радоваться, тосковать* и др.) и форм наречного и деепричастного определения действия, гораздо более употребительных в общелитературном языке. С этим, возможно, связано предпочтение, которое отдает Платонов предложно-падежной форме «в + существительное в предложном падеже» при передаче состояния, сопровождающего осуществление действия. В результате формируется третий член стилистического ряда: «глагол + существительное в предложном падеже с предлогом «в» при обозначении состояния»: *быть в тяжком удручении, дрогнуть в яростном восторге, жить в яростной радости, жить в одиночестве, замереть в слабости, закрыть глаза в терпении, истощиться в безнадежности или в унынии, лечь в изнеможении, ложиться навзничь в тоске, обнимать в тоске, обождать в недоумении, ожесточиться в ненависти, пасть в бессилии, плакать в сердечной тревоге, погладить в волнении поглядеть в испуге, подняться в страхе, побрякаться в тягостном чувстве, постоять в молчании, постоять в томлении, пребывать в ожесточенном беспокойстве, прижаться в страхе, продрогнуть в одиночестве, произнести в раздражении, расти в блаженстве, сесть в недоумении, сесть в усталости, сидеть в одиночестве, сказать в тревоге и поспешности, слушать в ожидании, слушать в блаженстве, сомкнуться (об устах) в постоянном напряжении, спать в блаженстве, спросить в тревоге, стесниться (о сердце)*

в тоске, стоять в недоумении, съезжать в молчании, уехать в сомнениях, умереть в одиночестве, ходить в волнении и др.

Расчлененное обозначение «действие + состояние», ведущее к актуализации словосочетания в синтаксисе А. Платонова, соответствует тенденции к конкретизации, обстоятельно описания, так как смысл словосочетания по сравнению с отдельным словом всегда содержательнее и определеннее. Вместе с тем расчлененное обозначение «действие + состояние», а также сама синтаксическая конструкция с предлогом «в» — с общим значением «помещение внутрь», — дает ощущение погруженности действия в определенное состояние, то есть ориентирует на объемно-пространственное осмысление этих словосочетаний. Глагол как бы приобретает семантическую добавку — оттенок локального значения — за счет вхождения в соответствующий стилистический ряд. Описанное явление вполне соответствует характерному для стиля А. Платонова процессу переосмысления отвлеченных существительных, обозначающих чувства, в конкретно-физическом плане. «Блаженство», «одиночество», «страх» — это тоже своего рода среда психического свойства, но, по Платонову, она так же материальна, как любая другая.

Характерной особенностью членов стилистического ряда является их активное взаимодействие, что подтверждается сопряжением в ряду однородных членов при одном глаголе в рассматриваемой конструкции существительных пространственной семантики, существительных, обозначающих основные сферы жизнедеятельности и социальное положение человека и существительных, обозначающих состояние, физическое или психическое. А. Платонов раздвигает семантические возможности этой формы почти до безграничности. Осознание стилистических приращений во многом определяются в прозе писателя наличием ряда совмещенных оборотов.

Я попробовал отгрестись от земли и выбраться наружу; но изнемогшее тело мое было теперь непослушным, и я остался лежать в слабости и во тьме.

Его русские взяли в аламан, а он убежал от них в пески и теперь живет один в страхе и бегстве.

Перед ним в ожидании стояла Джумаль, выросшая в тоске, в голоде, рабстве, но живая, чистая и терпеливая.

Наутро отставной механик снова шел в полосу отчуждения и проводил очередной день в наблюдении, в слезах, в фантазии, в сочувствии, в неистовстве одинокого энтузиазма.

Фресь сидела в сумраке, в блаженстве любви и памяти к уехавшему человеку.

В танце она слабо помнила сама себя, она находилась в легком сне, в удивлении...

Лишь здесь, что сгорело в огне было иное; тут был мир, созданный людьми в сочувствии друг к другу, здесь в малом виде исполнилась надежда на высшую жизнь... — надежда, существующая, возможно, во всей вселенной только в сердце и в сознании человека, и не всякого человека, а того лишь, который первым в жертве, в работе и в революции пробился к такому пониманию своей судьбы.

Может быть, она лежала одна в страхе и болезни или считала стук в окно и голос Никиты сном.

Теперь он вернулся и смотрел на них, вновь знакомясь с каждым, как с родственником, жившим без него в тоске и бедности.

Предложно-падежная форма «в + существительное в предложном падеже» в стилистическом ряду, конструируемом на материале языка А. Платонова, демонстрирует возможность в смысловом отношении недифференцированного употребления однородных членов. Эта особенность характерна для всех текстов Платонова и осознается как стилеобразующая. А. Платонов в своем эксперименте как будто проходит путь, обратный тому, который прошел литературный русский язык, где значение состояния и другие значения данной формы представляют мотивированный переход от локального, пространственного обозначения.

Отметим, что осознание стилистических приращений на уровне грамматической связи происходит при условии структурного тождества сопоставляемых словосочетаний, что и обеспечивает стилистический ряд. Анализ материала в стилистическом ряду помогает понять платоновское видение. В мире Андрея Платонова человек погружен в некую среду, образованную внутренним и внешним миром, природой и социумом.

Список литературы

1. *Апресян Ю. Д.* Основания системной лексикографии // Языковая картина мира и системная лексикография / В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян, Е. Э. Бабаева и др. М.: Языки славянских культур, 2006. 912 с.
2. *Богуславский И. М.* Сфера действия лексических единиц. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
3. *Платонов А. П.* Избранные произведения в 2-х томах. М.: Художественная литература, 1978.
4. *Платонов А.* Собрание сочинений в 8 т. М.: Время, 2009. 2011.
5. *Смирнова В. Г.* Заметки о художественной картине мира А. Платонова // Вестник Литературного института имени А. М. Горького» № 3. 2016. С. 93–97.

References

1. *Apresyan YU.D.* Osnovaniya sistemnoy leksikografii. YAzykovaya kartina mira i sistemnaya leksikografiya / V. YU. Apresyan, YU.D. Apresyan, Ye. E. Babayeva i dr. M.: YAzyki slavyanskikh kul'tur, 2006. 912 s.
2. *Boguslavskiy I. M.* Sfera deystviya leksicheskikh yedinit. M.: Shkola "Yazyki russkoy kul'tury", 1996. 464 s.
3. *Platonov A. P.* Izbrannyye proizvedeniya v 2-kh tomakh. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1978.
4. *Platonov A.* Sobraniye sochineniy v 8 t. M.: Vremya, 2009. 2011.
5. *Smirnova V. G.* Zametki o khudozhestvennoy kartine mira A. Platonova // Vestnik Literaturnogo instituta imeni A. M. Gor'kogo" № 3. 2016. S. 93–97.

О. Ю. Ткаченко¹

РИТОРИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ТЕКСТА АВТОРСКОГО ПРЕДИСЛОВИЯ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Исследование посвящено анализу авторских предисловий романа Достоевского «Братья Карамазовы» и последнего опубликованного при жизни автора выпуска «Дневника писателя». Несмотря на стилевые и содержательные различия, эти тексты обнаруживают важные функциональные и структурные сходства. В статье описываются общие риторические особенности текстов, обуславливающие эти сходства, в том числе — неклассическая риторическая форма текстовой полифонии, приемы и средства субъективации и диалогизации повествования.

Ключевые слова: предисловие, анализ текста, риторика, риторическая поэтика, субъективация, полифония, диалогизация.

O. Yu. Tkachenko

RHETORICAL STRUCTURE OF THE TEXT OF THE AUTHOR'S PREFACE IN LATE WORKS OF FYODOR DOSTOEVSKY

The research is devoted to the analysis of author's prefaces of the novel of Dostoyevsky “The Brothers Karamazov” and the last in life release of “The diary of the writer”. Despite style and substantial distinctions, these texts find important functional and structural similarities. In the article the general rhetorical features of texts causing these similarities including a nonclassical rhetorical form of text polyphony, receptions and means of a subjectivation and a dialogization of the narration are described.

Key words: preface, text analysis, rhetoric, rhetorical poetics, subjectivation, polyphony, dialogization.

Разговор о позднем творчестве Ф. М. Достоевского практически немислим вне сопоставления его художественных текстов и публицистики — двух ветвей зрелой творческой жизни писателя, то сплетавшихся, то расходившихся, но неизменно составлявших предмет его подлинного интереса и непрерывной работы. В рамках сопоставления художественной прозы и публицистики Достоевского особое внимание исследователей привлекают два текста — роман «Братья Карамазовы» и единственный выпуск «Дневника писателя» за 1880 год, включивший в себя очерк «Пушкин» (опубликованный вариант знаменитой «Пушкинской речи», прозвучавшей на торжественном заседании Общества любителей российской словесности) и обширные авторские комментарии к нему.

¹ Ольга Юрьевна Ткаченко — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького, Москва, Российская Федерация; e-mail: non_ho_paura@mail.ru.
Olga Y. Tkachenko, Ph.D., Associate Professor; Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow, Russian Federation; e-mail: non_ho_paura@mail.ru.

Оснований для регулярного и разностороннего сопоставления именно этих текстов несколько. Во-первых, они по праву считаются вершинными в творчестве Достоевского: «Братья Карамазовы» — в художественном, а очерк «Пушкин» — в публицистике. Немаловажно, что именно эти тексты принесли Достоевскому долгожданную громогласную славу при жизни, о которой после прочтения речи он с восторгом писал жене: «Что петербургские успехи мои! Ничто, нуль сравнительно с этим! <...> это залого будущего, залого всего, если даже я и умру» [5, 30 (1), 184–185]. Во-вторых, оба текста относятся к позднему периоду творчества писателя: работа над заключительной частью «Братьев Карамазовых» — романа, которому суждено было стать последним в творчестве Достоевского, — и «Пушкинской речью», вошедшей в последний прижизненно опубликованный выпуск «Дневника писателя», велась одновременно. В-третьих, именно эти тексты, во многом перекликающиеся идейно, являются ключевыми для понимания зрелой идеологии Достоевского (об идейном родстве этих текстов см., например, исследование Тарасова Ф. Б. «Речь Ф. М. Достоевского о Пушкине: между „тройкой“ и „колесницей“» [10]).

Помимо названных — важнейших и бесспорных — оснований для сопоставительного анализа текстов «Братьев Карамазовых» и «Дневника» за 1880 год, в них обнаруживаются и другие сходства, одно из которых навело нас на тему настоящего исследования: оба они содержат в целом не свойственный для творчества Достоевского структурный компонент — авторское предисловие.

Авторское предисловие — необязательная, но всегда значимая часть произведения. Помимо очевидного — предшествующего основному авторскому повествованию — положения в тексте, авторские предисловия не обнаруживают универсальных признаков: они могут значительно различаться по содержанию, решаемым художественным задачам, соотношению с основным текстом произведения, стилистическим особенностям, объему, не имеют строгой привязки к стилю или жанру произведения. Такое многообразие и такая непредсказуемость текстов делает авторские предисловия интереснейшим объектом филологического исследования. В случае с исследуемыми текстами Достоевского (относящимися к разным стилям и — как следствие — не предполагающим значительного сходства формы даже при содержательном родстве) авторское предисловие, пожалуй, является единственным объединяющим их структурным компонентом.

В фундаментальном исследовании, посвященном истории развития литературного предисловия в русской литературе, О. Г. Лазареску пишет, что «значимость предисловия к художественному произведению была осмыслена <...> еще древнерусскими авторами, которые использовали его как важнейший ресурс в установлении контактов со своими читателями» [6, 3]. Дальнейшее развитие предисловия как литературной формы связывается исследователем с трансформацией его функций в тексте, установлением на разных этапах развития предисловия различного соотношения «прямого объясняющего и интерпретирующего произведение слова автора» со «словом „непрямым“, акцентированным в той или иной системе ценностей — нравственных и эстетических» [6, 13]. Это соотношение, в свою очередь, во многом определяется тем, написано предисловие от лица автора или же в нем представлена «своего рода авторская „маска“ (вымышленный автор, рассказчик, издатель) или особый — иронический, шуточный и т. д. — модус авторского слова, который вводит особую „точку зрения“ на события, героев и окружающий мир» [6, 13]. Говоря иначе — с использованием привычной для современной стилистики терминологии: выполнение литературным предисловием различных текстовых задач становится возможным благодаря различному соотношению в тексте предисловия образов автора и рассказчика.

Внимательное прочтение авторских предисловий к «Братьям Карамазовым» и «Пушкинской речи» не оставляет сомнений в том, что в этих нетривиальных (и в контексте творчества Достоевского, и в контексте общей истории литературного предисловия как художественной

формы) текстах находят отражение все три отмеченные выше и основные для этой формы функции: 1 — прямое и интерпретирующее авторское комментирование текста, 2 — игровая передача повествования рассказчику, делающая возможным появление «разных ликов», «масок» автора в пределах одного произведения» [3, 181], 3 — установление контакта с читателем. Обратимся к их текстовой реализации и попытаемся выявить ее специфику для каждого из исследуемых предисловий и сопоставить их.

Как мы выяснили ранее, разделение первых двух функций связано с анализом соотношения «образ автора — образ рассказчика» в исследуемых текстах. Неординарность этого соотношения в романе «Братья Карамазовы» давно попала в поле зрения и внимания исследователей. Дело в том, что основной рассказчик романа зримо присутствует в тексте благодаря использованию в нем основных приемов субъективации повествования: употребление местоимений и форм глаголов первого лица, характерологические языковые средства, точка видения. Этот способ выражения образа рассказчика определяется как «наиболее рельефный» [3, 189] и обычно свидетельствует о значительном расхождении образов автора и рассказчика. Однако у Достоевского «различие между автором «Братьев Карамазовых» и его вымышленным повествователем <...> не касается главных в идейном отношении моментов рассказа» [2, 20]. Читатель на протяжении всего романа ощущает, что повествование целиком передано рассказчику (а точнее — нескольким рассказчикам) и осуществляется посредством стилизованного, «чужого» слова, но в то же время понимает, что это «чужое» — порой намеренно упрощенное, порой огрубленное и т. д. — выражение включает в себе идейное содержание, максимально приближенное к авторскому мировоззрению. Важно, что эта особенность сохраняется даже в авторском предисловии. Попытка разделить в этом тексте рассказчика-повествователя всего романа и рассказчика, приближенного к образу автора (обычно предполагаемого самим подзаголовком «От автора»), не дает ожидаемого результата: «В предпосланном роману вступлении, где эта грань, казалось бы, должна быть отчетливо проведена <...>, она демонстративно стерта: либо авторская речь в этом вступлении заимствует обороты речи его будущего повествователя, либо автор этого вступления и вымышленный повествователь — одно и то же лицо» [2, 21]. Не вызывает сомнения, что такая размытость границ голоса повествователя — не художественная небрежность, а прием, выполняющий значимую художественную задачу. Анализ текста подсказывает, что задача эта имеет риторическую природу.

Внимательно прочитав текст авторского предисловия, несложно обнаружить, что в нем звучит не один голос (романного повествователя), но и не два (романного повествователя и рассказчика высшего порядка — автора вступления), а гораздо больше. Как мы выяснили ранее, разъять их практически невозможно, а вот проанализировать и структурировать накладывающееся друг на друга звучание вполне реально. Для этого обратимся к обозначенным ранее трем функциям литературного предисловия.

Для начала рассмотрим предисловие как непосредственный авторский комментарий к основному тексту произведения, имеющий преимущественно разъяснительный характер. В тексте «От автора», открывающем роман «Братья Карамазовы», мы можем выделить всего три (если не сказать два с половиной) положения, соответствующих этой задаче, но при этом каждое из них чрезвычайно важно. Главное положение обнаруживается с первых строк предисловия и связано с центральным и исключительным положением образа Алеши в системе персонажей романа: *«Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова, нахожусь в некотором недоумении. А именно: хотя я и называю Алексея Федоровича моим героем, но однако сам знаю, что человек он отнюдь не великий, а посему и предвижу неизбежные вопросы в роде таковых: чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим героем? Что сделал он такого? Кому и чем известен? Почему я, читатель, должен тратить время на изучение фактов его жизни? <...> Говорю так, потому что с прискорбием это предвижу. Для меня он примечателен, но решительно сомневаюсь, успею ли это доказать читателю»*

[5, 14, 5]. Переоценить значимость этого положения, помещенного автором перед основным повествованием, невозможно, поскольку оно является ключом к идейному содержанию романа, позволяющим единственно правильным — соответствующим авторскому замыслу — образом прочесть его.

Второе положение авторского комментария содержательно связано с первым. Если рассмотреть текст авторского предисловия отвлеченно от основного текста романа, несложно заметить, что предисловие представляет собой вполне самостоятельный образец риторической аргументации, использующий разнообразные технические и нетехнические средства убеждения. Положение об исключительной роли в романе образа Алеши в этой аргументирующей системе является тезисом, а центральным прямым аргументом, поддерживающим его, утверждение: *«он-то пожалуй и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались»* [5, 14, 5]. Заметим, что положение это расширяет авторский комментарий, выводит едва начавшееся повествование за пределы текста, соединяет авторский художественный замысел с авторским мировоззрением.

Наконец, третье положение касается структуры произведения и сообщает о том, что роман «Братья Карамазовы», согласно авторскому замыслу, должен был стать первой частью диалогии, а также определяет его соотношение со второй частью этой диалогии: *«жизнеописание-то у меня одно, а романов два. Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент. Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад, и есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя»* [5, 14, 6].

На этом собственно авторский комментарий, непосредственно связанный с содержанием основного текста романа и дополняющий его, исчерпывается. Соответственно, все остальное текстовое пространство предисловия посвящено решению иных художественных задач.

Так, «игровая» функция предисловия, предполагающая введение в текст «чужого» слова и голоса, реализуется, во-первых, посредством включения в текст характерологических особенностей речи будущего основного рассказчика, среди которых обилие вводных конструкций и форм условного наклонения, выражающих сомнение, лексических повторов, фиксирующих робость слова, потребность рассказчика в самооправдании, постоянной оглядке на слушателя, разъяснении каждой мысли, каждой фразы: *«Дело в том, что это, пожалуй, и деятель, но деятель неопределенный, невыяснившийся. Впрочем, странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности. Одно, пожалуй, довольно несомненно: это человек странный, даже чудак. Но странность и чудачество скорее вредят, чем дают право на внимание»* [5, 14, 7].

Во-вторых, эффект чужого слова достигается посредством многочисленных риторических фигур, настолько густое использование которых не свойственно ни рассказчику, ни персонажам романа. Важно, что функционально все эти фигуры относятся к классу риторических средств диалогизации речи, то есть «служат задаче установления активного взаимодействия риторика и адресата» [7, 280]. Так, возвращаясь к вопросу многоголосия в предисловии, следует уделить особое внимание фигуре сермоцикации, вводящей в текст чужую речь, «выдуманную, додуманную или в обработанной форме восстановленную самим автором» [7, 284]. Мастерски используя эту фигуру, Достоевский на маленьком, не составляющем и двух печатных страниц, текстовом пространстве собирает настоящий хор голосов читателей. Разнообразие способов ввода этих голосов, разная их напряженность, регулируемая экспрессивными лексическими и синтаксическими средствами, буквально пронзают текст повествователя то назойливыми вопросами критиканов, то высокопарным суждением критиков, то словами искренней читательской заинтересованности, то рассеянного предубеждения. *«Предвижу неизбежные вопросы в роде таковых: чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим*

героем? Что сделал он **такого**? Кому и чем известен? Почему я, читатель, должен тратить время на изучение фактов его жизни?» (средства ввода чужой речи: вопрос, первое лицо, прямая номинация «читатель», стилизация разговорной речи), «Вот если вы не согласитесь с этим последним тезисом, и ответите: „**Не так**“ или „**не всегда так**“» (прямое цитирование двух вариантов возражения — категорического и смягченного), «Разумеется, прозорливый читатель уже давно угадал, что я с самого начала к тому клонил, и только досадовал на меня, зачем я даром трачу бесплодные слова и драгоценное время. На это отвечу уже в точности: традил я бесплодные слова и драгоценное время, во-первых, из вежливости, а во-вторых, из хитрости», «Но ведь есть такие деликатные читатели, которые непременно захотят дочитать до конца, чтоб **не ошибиться в беспристрастном суждении**, таковы, например, все русские критики» (несобственно-прямая речь).

Таким образом, авторское предисловие организовано как риторический аргументирующий текст диалогического агонального типа — не последовательное, монологическое по форме доказательство, обращенное к абстрактному читателю, а отстаивание своего тезиса перед многоголосой и разноголосой публикой, с метко пойманными и рельефно очерченными образами характерных ее представителей. Так в тексте предисловия реализуется в концентрированной и риторически переосмысленной форме выявленная и описанная М. М. Бахтиным романная полифония — «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» [1, 2, 12].

Говоря о риторическом переосмыслении романной полифонии, мы имеем в виду следующее: если в основном тексте романа его главные герои «не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова» (самостоятельные настолько, что способны порой заглушить сам авторский голос), представители критикующей публики в тексте все же всего лишь отработка (хотя и искусная, а потому — правдоподобная) приема диалогизации повествования. Автор вводит в текст заведомо слабого и очевидно проигрывающего ему оппонента с целью подкрепления собственного тезиса перед реальной публикой. Так игровая функция многоголосия сливается в нем с функцией воздействующей.

В использовании других приемов диалогизации повествования обнаруживается то же слияние игрового взаимодействия с воображаемой аудиторией и риторического воздействия на аудиторию реальную. Цель последнего — увлечь читателя текстом и вовлечь его в текст, заставить исполнить свою партию в хоре «самостоятельных голосов и сознаний», идейно максимально приблизить эту партию к авторской. В беседе с многоголосым оппонентом — воображаемым читателем-критиком — используется богатый риторический инструментарий, включающий **мейозис** — намеренное умаление своих достоинств, значимости своих слов и мыслей («Я бы впрочем не пускался в эти весьма **нелюбопытные и смутные объяснения**», «Для меня он примечателен, но **решительно сомневаюсь, успею ли это доказать читателю**», «вот и все предисловие. Я совершенно **согласен, что оно лишнее, но так как оно уже написано, то пусть и останется**») на фоне **похвалы** читателю, подчеркнутой заботы о нем и уважения к его мнению («**прозорливый читатель**», читательская «**аккуратность и добросовестность**»), **риторические** (не предполагающие ответа) и **не риторические** (требующие ответа и предвещающие его появление в последующем тексте) **вопросы** («Ну а коль прочтут роман и не увидят, не согласятся с примечательностью моего Алексея Федоровича?», «Если уж я, то есть сам биограф, нахожу, что и одного-то романа может быть было бы для такого скромного и неопределенного героя излишне, то каково же являться с двумя и чем объяснить такую с моей стороны заносчивость?»). Встречается в предисловии и опасная уловка, относящаяся к достаточно агрессивным, провокативным средствам риторической аргументации. В теории спора она называется ловушкой и описывается следующим образом: «Заметив, что противник злобно отрицает каждый наш довод в пользу доказываемой мысли, а какой-нибудь довод нам необходимо провести, мы ставим ловушку. О нашем доводе умалчиваем, а вместо него берем противоречащую ему мысль и делаем вид, что ее-то и хотим употребить, как довод. Если

противник «заладил» отрицать все наши доводы, то он может, не вдумавшись хорошенько, наброситься и на нее и отвергнуть ее. Тут-то ловушка над ним и захлопнется» [10, 72]. В тексте Достоевского ловушка захлопывается над тем, кто опрометчиво пошел против основного авторского тезиса, по следу, умело запутанному им в рассуждении об Алеше: *«это человек странный, даже чудак. Но странность и чудачество скорее вредят, чем дают право на внимание, особенно когда все стремятся к тому, чтоб объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи. Чудак же в большинстве случаев частность и обособление. Не так ли? Вот если вы не согласитесь с этим последним тезисом, и ответите: „Не так“ или „не всегда так“, то я, пожалуй, и ободрюсь духом на счет значения героя моего Алексея Федоровича. Ибо не только чудак „не всегда“ частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого».*

Мы намеренно сосредоточили свое внимание именно на анализе текста предисловия «Братьев Карамазовых». В нем перечисленные риторические средства используются чрезмерно открыто, часто, местами довольно грубо, балансируя на грани насмешки и риторического гротеска. Это не то равноправие голосов в тексте, которое мы привыкли, вслед за М. М. Бахтиным, слышать за термином «полифония», употребленном по отношению к художественному произведению. Это надтекстовое равноправие и гармоническое слияние голосов и сознаний автора и читателя, как бы одновременно угадывающих за пестротой риторических приемов и аргументов, использованных порой переигрывающим рассказчиком-повествователем против воображаемой, порой недалекой публики, несостоятельность самого предмета мнимого спора. Игра масок, таким образом, с одной стороны, служит привлечению читательского внимания, формированию интереса к тексту, с другой — создает необходимый хоровой шум, среди которого все увереннее и убедительнее звучат содержательно значимые и ключевые для прочтения всего романа положения, выделенные нами в самом начале. Еще до начала основного повествования читателю предлагается, доверившись авторскому всеведению, принять Алешу как «сердцевину целого» и прочесть роман именно с этой позиции, не поддаваясь соблазну легкой и скорой критики и не попадаясь в ловушки, расставленные по всему тексту романа. Не случайно мотив части и целого, заявленный в авторском предисловии «Братьев Карамазовых», повторяется на всем протяжении и достигает своего пика и разрешения в эпилоге (значение категории целого и соотношения части и целого в романе впервые отмечено и блестяще описано в статье Р. Джексона «Речь Алеши у камня: „целая картина“» [4]).

В завершение разговора об авторском предисловии «Братьев Карамазовых» отметим, что не только ложная (игровая) и истинная (отраженная в надтекстовом, проходящем между строк диалоге автора и читателя) полифония, но и сама постановка вопроса о соотношении части и целого, как и приглашение к прочтению цельного текста сквозь призму отдельного его образа, глубоко риторичны. Они встают в один ряд с центральными принципами риторической поэтики и эстетики, состоящими в «диалектическом и динамическом *совмещении*: абсолютного и относительного, рационального и эмоционального, внешнего и внутреннего, мнения и истины» [8, 256]. Вот почему не только полифоническую форму предисловия, но и его содержание можно с уверенностью назвать риторическим.

Теперь настало время обратиться к тексту авторского предисловия к очерку «Пушкин». На первый взгляд, проанализировав текст предисловия «Братьев Карамазовых», мы будто специально выявили в нем особенности, принципиально и окончательно противопоставляющие его публицистическому авторскому предисловию «Дневника». В предисловии к «Пушкинской речи» повествователем однозначно является Достоевский-публицист, стиль которого прекрасно знаком читателю по многолетним выпускам «Дневника писателя», что практически исключает игровую смену масок и длительную передачу слова вымышленному рассказчику. Сам очерк, к которому пишется предисловие, — не незнакомый читателю ни сюжетно, ни идей-

но текст, а лишь печатный оттиск произнесенной самим писателем в присутствии широкой и известнейшей публики речи, прогремевшей невиданной писателем ранее славой и получившей широчайшее распространение критикой. Потому и ответ критике, содержащийся и в авторском предисловии к этому оттиску, и в своеобразном послесловии (третьей главе выпуска «Дневника», адресованной главному и непримиримому оппоненту Достоевского А. Градовскому), — это действительный ответ на действительную, последовательную и конкретную, а не вымышленную и намеренно ослабленную контраргументацию.

Несмотря на все эти неоспоримые различия, анализ текста авторского предисловия к очерку «Пушкин» показывает, что в нем используются те же риторические приемы, реализующие ту же текстовую функцию, что и в авторском предисловии к «Братьям Карамазовым», и обнаруживаются сходные структурные особенности.

На уровне смыслового комментария, непосредственно связанного с последующим содержанием текста самого очерка, в предисловии представлены четыре центральных положения, отчасти повторяющих, отчасти разъясняющих, расширяющих и структурирующих основные положения «Пушкинской речи». Будучи, во-первых, ориентированной на произнесение, а во-вторых, строго привязанной к поводу, по которому была произнесена (торжественным Пушкинским днём 1880 года), речь не вместила в себя в полном объеме ни аргументации центральных для зрелого Достоевского идей славянофильского направления, ни контраргументации западничеству. Идеи, проведенные в самой «Пушкинской речи» пунктиром между строк полновесного подлинно филологического и философского анализа текстов Пушкина, в авторском предисловии к ее печатному варианту обрели самостоятельное звучание и собственную мощь. Образ Пушкина скорее предстает в этом предисловии импульсом, связующим звеном, аргументом-иллюстрацией в стройной четырехчастной аргументирующей системе, предвещающей очерк.

Несмотря на разницу в объемном соотношении содержательного комментария и игровых и ориентированных на установление контакта с читателем средств, структура предисловия к «Пушкинской речи» оказывается очень близка структуре предисловия «Братьев Карамазовых». Аргументирующий текст в обоих предисловиях заключен в рамку игровых воздействующих текстов. И хотя в качестве повествователя в тексте выступает не вымышленный рассказчик, одна из множества причудливых масок автора, а Достоевский-публицист, он использует те же риторические средства диалогизации повествования и вовлечения читателя в текст в качестве дополнительного голоса, звучащего в унисон с авторским.

Наряду с прямым цитированием отклика на речь И. С. Аксакова (*«Иван Сергеевич Аксаков, сказавший тут же о себе, что его считают все как бы предводителем славянофилов, заявил с кафедры, что моя речь „составляет событие“»* [5, 26, 129]) в тексте, посредством уже знакомой нам фигуры сермоцикации, звучит выведенный автором голос Пушкина (*«<Пушкин>, обозначив болезнь, дал и великую надежду: „Уверуйте в дух народный и от него единого ждите спасения и будете спасены“. Вникнув в Пушкина, не сделать такого вывода невозможно».* [5, 26, 130]), звучит критика западников, обращенная в сторону Достоевского лично и славянофильства в целом (*«„А, — скажут, может быть, западники (слышите: только „может быть“, не более), — а, вы согласились-таки наконец после долгих споров и препираний, что стремление наше в Европу было законно и нормально, вы признали, что на нашей стороне тоже была правда, и склонили ваши знамена»* [5, 26, 130]), звучит ожесточенная, доведенная до предела полемика славянофилов и западников (*«„Этого народ не позволит“, — сказал по одному поводу, года два назад, один собеседник одному ярому западнику. „Так уничтожить народ!“, — ответил западник спокойно и величаво»* [5, 26, 133]). Так в тексте сплетается новое множество «неслиянных голосов и сознаний», новая, публицистическая полифония, выводящая голоса не характерных типажей из толпы, а вполне реальных, конкретных, известных и узнаваемых деятелей. В то же время и содер-

жательно, и по эмоциональному напряжению эта соотносимая с реальностью полифония также обладает признаками гротеска. Выведенные в ней пугающие, доведенные до абсурда крайние точки полемики (подобные предложению уничтожить народ в примере выше), обращаются в самостоятельный риторический аргумент в пользу авторской позиции, призывают читателя присоединиться к его голосу.

Другие риторические средства диалогизации повествования также совпадают с отмеченными в тексте романного предисловия — и списочно, и функционально. Риторические вопросы («*Это не экономическая черта и не какая другая, это лишь нравственная черта, и может ли кто отрицать и оспорить, что ее нет в народе русском?*», «*Неужели и тут не дадут и не позволят русскому организму развиться национально, своей органической силой, а непременно обезличенно, лакейски подражая Европе? Да куда же девать тогда русский-то организм? Понимают ли эти господа, что такое организм?*» [5, 26, 131–132]), мейозис, используемый, несмотря на полное отсутствие у Достоевского-публициста робости и шаткости слова, свойственной романному повествователю («*Тогда действительно моя речь послужила бы к основанию нового события. Не она сама, повторяю в последний раз, была бы событием (она не достойна такого наименования), а великое Пушкинское торжество, послужившее событием нашего единения*» [5, 26, 136]), похвала и примиряющее уважение, обращенные по крайней мере к части идеологических оппонентов («*Повторяю: я не только не осмелюсь вложить этот вывод в уста тех западников, которые жали мне руку, но и в уста многих, очень многих, просвещеннейших из них, русских деятелей и вполне русских людей, несмотря на их теории, почтенных и уважаемых русских граждан*» [5, 26, 136]), и в этом тексте обнаруживают игровую природу. Они не столько обращены к обозначенным в тексте оппонентам, сколько призваны сохранять его риторическую напряженность и поддерживать диалогическое присутствие в нем читателя, вне зависимости от того, к какому идеологическому лагерю тот принадлежит.

Таким образом, при всех различиях текстов художественного и публицистического авторских предисловий в позднем творчестве Достоевского они характеризуются не только общностью текстовых функций, характерных для предисловия как литературной формы в целом, но и общими, подчеркнута риторическими принципами и приемами текстовой реализации этих функций.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. — М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 1997–2010.
2. Ветловская, В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». — Л.: Наука, 1977. — 199 с.
3. Горшков, А. И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. — М.: Литературный ин-т им. А. М. Горького, 2008. — 544 с.
4. Джексон, Р. Л. Речь Алеши у камня: «целая картина» / Пер. с англ. Т. Бузиной // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. — 2005. — Вып. 4. — С. 275–295.
5. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л.: Наука, 1972–1990.
6. Лазареску, О. Г. Литературное предисловие: вопросы истории и поэтики (на материале русской литературы XVIII–XIX вв.): автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01. — М., 2008. — 47 с.
7. Михальская, А. К. Основы риторики. 10–11 кл. — М.: Дрофа, 2001. — 496 с.
8. Михальская, А. К. Сравнительно-историческая риторика. — М.: Форум: Инфра-М, 2013. — 320 с.
9. Поварниц, С. И. Спор. О теории и практике спора. — СПб.: Лань, 1996. — 160 с.
10. Тарасов, Ф. Б. Речь Ф. М. Достоевского о Пушкине: между «тройкой» и «колесницей» // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 3. — С. 155–161.

References

1. Bakhtin M. M. *Sobraniye sochineniy: v 7 t.* [Collected works: in 7 vol.]. — Moscow: Russkiye Slovarei Publ.: Yazyki Slavyanskoy Kul'tury Publ., 1997–2010.
2. Vetlovskaya V. E. *Poetika romana "Brat'ya Karamazovy"* ["The Brothers Karamazov" novel's poetics]. — Leningrad: Nauka Publ., 1977. — 199 p.
3. Gorshkov A. I. *Russkaya stilistika i stilisticheskiy analiz proizvedeniy slovesnosti* [Russian stylistics and stylistic analysis of literature works]. — Moscow: Maxim Gorky Literature Institute Publ., 2008. — 544 p.
4. Dzhekson R. L. *Rech" Aleshi u kamnya: "tselaya kartina"* [Alosha's Speech at the Stone: "The Whole Picture"] / Per. s angl. T. Buzinoy // *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov* [The Evangelical text in the Russian literature of the XVIII–XX centuries]. — 2005. — Issue 4. — Pp. 275–295.
5. *Dostoyevskiy F. M. Polnoye sobraniye sochineniy: v 30 t.* [Complete works: in 30 vol.]. — Leningrad: Nauka Publ., 1972–1990.
6. Lazaresku O. G. *Literaturnoye predisloviye: voprosy istorii i poetiki (na materiale russkoy literatury XVIII–XIX vv.): avtoreferat dis. ... doktora filologicheskikh nauk: 10.01.01.* [Literary preface: questions of history and poetics (on material of the Russian literature of the XVIII–XIX centuries). PhD. philol. sci. diss. abstract: 10.01.01]. — Moscow, 2008. — 47 p.
7. *Mikhal'skaya A. K. Osnovy ritoriki. 10–11 kl.* [Fundamentals of rhetoric. 10–11 classes]. — Moscow: Drofa Publ., 2001. — 496 p.
8. *Mikhal'skaya A. K. Sravnitel'no-istoricheskaya ritorika* [Comparative-historical rhetoric]. — Moscow: Forum Publ.: Infra-M Publ., 2013. — 320 p.
9. *Povarnin, S. I. Spor. O teorii i praktike spora* [Dispute. About the theory and practice of a dispute]. — St. Petersburg.: Lan" Publ., 1996. — 160 p.
10. *Tarasov F. B. Rech" F. M. Dostoyevskogo o Pushkine: mezhdu "troykoy" i "kolesnitsey"* [F. M. Dostoyevsky's speech about Pushkin: between "troika" and "chariot"] // *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye* [Knowledge. Understanding. Ability]. — 2011. — № 3. — Pp. 155–161.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА

М. В. Захарова¹

ИГРОВОЙ ТЕКСТ В ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Статья посвящена изучению сущности явления «игровой текст» в русской культурной традиции. В результате проведенного исследования уточнено понятие «игровой текст», описаны критерии отнесения художественного произведения к данной категории текстов, выявлены и описаны особенности функционирования игровых текстов в разные периоды русской истории. В качестве ключевого вывода можно утверждать, что игровой текст существовал в русском языковом пространстве на протяжении всей известной истории русского литературного языка в широком понимании термина. В основе же игрового текста лежит ироническая интенция автора, направленная на выявление понимающего читателя и построение с ним над-текстового взаимодействия.

Ключевые слова: ирония, обман ожиданий реципиента, моделирование реальности, художественный текст, языковая игра.

M. V. Zakharova

GAMING TEXT IN THE HISTORY OF RUSSIAN LITERARY LANGUAGE

The article is devoted to the study of the essence of the phenomenon of *gaming text* in the Russian cultural tradition. As a result of the study, the concept of *gaming text* is clarified, the criteria for classifying a work of art to this category of texts are described, the features of the functioning of game texts in different periods of Russian history are identified and described. As a key conclusion, it can be argued that the gaming text existed in the Russian language space throughout the well-known history of the Russian literary language in the broadest sense of the term. At the heart of the gaming text is the ironic intention of the author, aimed at identifying the understanding reader and building with him a supertext interaction.

Keywords: irony, deception of the recipient's expectations, reality modeling, literary text, language game.

¹ Мария Валентиновна Захарова — кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры русского языка Института гуманитарных наук и управления ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет». Россия, Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4. E-mail: mary-zaharova@yandex.ru.
Maria Zakharova — Ph.D., Associate Professor; Associate Professor of the Department of Russian language of Moscow City University, Moscow, Russia. E-mail: mary-zaharova@yandex.ru

Понятие «игровой текст» появилось в лингвистике недавно, однако само явление, очевидно, имеет вполне древнюю традицию. В рамках данной работы мы считаем целесообразным полностью обойти стороной проблемы появления, функционирования и развития игрового текста в иных языковых средах, хотя многие явления, характерные для современных русскоязычных игровых текстов так или иначе связаны с европейской, американской, а, возможно, и иными культурными, литературными и языковыми традициями. Однако целью данной работы является демонстрация сугубо русской истории изучаемого явления.

Термин «игровой текст» был введён в литературоведческий и лингвистический оборот в последние годы XX века. Наиболее полно и обосновано это было сделано в работах А. М. Люксембург и Г. Ф. Рахимкуловой. Первоначально в большинстве случаев термин использовался применительно к любым текстам, в которых фиксировались приемы языковой (или любой иной) игры или наблюдалась ироническая, комическая, сатирическая окраска. Однако с развитием представлений об игровом тексте ракурс исследовательского внимания стал смещаться с технической стороны реализации игрового текста на его смысловое наполнение. Показательной в этом плане является трансформация осмысления термина в диссертационном исследовании С. В. Дорониной. Основное определение игрового текста замкнуто исключительно на игру и комическом: «Игровой текст — функционально завершённое речевое целое, структура которого определяется действием игровой когнитивной стратегии. Понятие игрового текста в данной работе соотносится с узким толкованием языковой игры и включает только тексты комического содержания (речевые шутки и анекдоты» [1, 13]. Причём важно отметить, что внимание исследователя сконцентрировано именно на замкнутых игровых текстах, в которых игровая интенция автора направлена на сам текст — игра ради игры. Действительно, именно такие тексты чаще всего маркируются как игровые и становятся объектом анализа. Однако показательно, что при описании ментальной деятельности автора, т. е. сути и технологии создания игрового текста, мы уже в работе 2000 года наблюдаем кардинальный выход за пределы закрытого, замкнутого на самом себе игрового текста: «Игровая когнитивная стратегия — модель ментальной деятельности, имеющая целью создание рекурсивной копии какого-либо фрагмента действительности и установление между игровой и неигровой моделями мира двойственных ассоциативно-диссоциативных отношений» [1, 15].

Эту ключевую особенность игрового текста отмечает и В. А. Савицкий: «Отличительная особенность подобного рода игр заключается в том, что традиционная игровая замкнутая система представляется разомкнутой и интегрированной в реальность. Это уже не просто развлечение ради развлечения, как в обычной игре, где цель игры лежит в самой игре, а символическое осмысление в определенной развлекательной форме» [5].

Таким образом, при сохранении тенденции к идентификации в качестве игровых закрытых текстов небольшого объема комической направленности, наблюдается понимание того факта, что в основе создания игрового текста лежит когнитивная деятельность автора, направленная вовне. Причём в процессе создания автором и восприятия читателем игрового текста происходит формирование особой модели мира, особой реальности, которая сопоставляется и сравнивается с объективной реальностью автора и читателя.

Автор наиболее полного и глубокого на данный момент исследования феномена игрового текста Г. Ф. Рахимкулова так определяет это понятие: «Игровой текст — это игровая система. Все ее элементы нацелены на игру с читателем» [4, 8] и далее: «Под игровым текстом имеется в виду такой художественный текст, главной задачей которого является установление особых, игровых взаимоотношений между читателем и текстом» [4, 18].

Полагая вслед за Г. Ф. Рахимкуловой, что «игровыми» следует называть такие тексты, которые не могут существовать вне непосредственного контакта с читателем, мы понимаем игровой текст как художественное произведение, материальное тело которого есть не цель авторского замысла, а лишь средство построения взаимодействия автора и читателя, которое

направлено на решение задач, не имеющих прямого отношения к содержанию и идейному миру самого произведения. Понимание авторской интенции в таких текстах возможно лишь в том случае, если читатель выходит за рамки собственно произведения и вместо вопроса «что было сказано?», пытается ответить на вопрос «зачем это было сказано?».

Притом что как явление игровой текст чрезвычайно многообразен и разнопланов, одним из наиболее универсальных его признаков, на наш взгляд, является наличие иронической интенции автора и иронической окраски самого текста. Причём, разумеется, в данном случае речь идет о наиболее широком понимании иронии как преднамеренном несовпадении смысла автора и смысла текста, не имеющем целью введение читателя в заблуждение, а направленного на дифференциацию читателей на тех, кто понимает, и тех, кто не может понять и лишь потому заблуждается. Именно в таком понимании ирония наиболее точно отражает суть игрового текста как явления.

Игровой текст, в отличие от большинства текстов, в том числе и художественных, не имеет ключевой целью передачу информации (в широком понимании этого термина, включающем мысли, чувства, переживания, образы и т. д.) от автора к читателю посредством письменной и устной речи. Целью игрового текста является вовлечение читателя в своеобразную игру с текстом, автором, той реальностью, в которой текст создавался, тем миром, в котором он читается, и той вселенной, которая создана в самом тексте. Причём цели этой игры, как и большинства игр, в которые играют люди, находятся вне игрового пространства и направлены на решение вполне прагматических, внехудожественных задач.

Исследование игровых текстом, как и любых проявлений иронии, крайне сложно в первую очередь потому, что объективная идентификация иронической интенции чрезвычайно сложна, если вообще возможна. Ирония по своей сути нацелена на субъективное восприятия, так как идентифицировать ироническую интенцию должен не каждый, а лишь адресат иронии. Объект иронии (и все те, кто не являются адресатами по замыслу автора) в идеале не должен понять иронический смысл высказывания, в крайнем случае, не иметь тех самых объективных доказательств иронической интенции. То есть ироническое высказывание (коммуникация, текст) может считаться успешным лишь в том случае, если сохраняется возможность «не заметить иронию», т. е. принять смысл высказывания за смысл автора.

Материальные, объективные сигналы иронической интенции всегда являются в какой-то степени спорными, так как чаще всего интерпретатор опирается на соответствие смысла текста мировоззрению и миропониманию автора, которое любой исследователь может представлять себе лишь частично, более или менее фрагментарно, вынуждено прибегая к определенным допущениям и собственным представлениям о норме. Особенно сложным представляется объективная идентификация иронической интенции как раз в рамках художественного текста, где скрещиваются несколько различных миропониманий (автора, рассказчика, героя, художественного и изображённого миров) и, следовательно, представление о норме размывается.

Однако мы полагаем, что в рамках изучения проблемы игрового текста наиболее объективным и универсальным признаком наличия иронической интенции можно считать возникновение эффекта обманутого ожидания. Мы неоднократно описывали действие данного эффекта в рамках исследования явления языковой игры, которая является, на наш взгляд, одним из основных способов реализации иронической интенции как в письменной, так и в устной речи. Обман ожиданий реципиента представляется нам важным как в техническом, так и в понятийном плане изучения игрового текста. Во-первых, интерпретация контекста как игрового наиболее объективно подтверждается именно возникновением ощущения неправильности, нарушением объективных ожиданий (нарушение лексической, грамматической, коммуникативной сочетаемости языковых элементов, нарушение норм поведения, в том числе речевого, нарушение условий употребления устойчивых сочетаний, символов, образов и тому подобные откло-

нения). Вторая сторона этого явления не менее важна: целенаправленное нарушение ожиданий читателя-реципиента возможно только в том случае, если автор текста при его создании концентрируется не только на самом тексте, отражении в нем собственных идей и представлений, а видит перед собой своего гипотетического читателя, предсказывает его ожидания и осознанно формирует в тексте зоны-«ловушки», в которых формируют, а затем нарушаются ожидания читателя. То есть внимание автора нацелено не на формирование текста как способа дистантной передачи информации, а на дистантный диалог с гипотетическим, но спрогнозированным читателем. Нельзя отрицать, что любая дистантная отсроченная коммуникация в определённой степени провоцирует автора на подобное прогнозирование, однако в рамках игрового текста реализуется еще один важнейший аспект такого общения. Нахождение в зоне гипотетического диалога-взаимодействия позволяет автору игрового текста не только играть с читателем, но и моделируя и прогнозируя его реакции формировать у читателя суждения, убеждения и представления необходимые автору и, что характерно именно для иронической коммуникации, в самом тексте материально фактически не выраженные.

Простейшие игровые тексты мы обнаруживаем еще в фольклорной традиции — это «небылицы», «перевёртыши», присказки. Они, в отличие от других текстов устного народного творчества, не имеют самостоятельной смысловой ценности, напротив, чаще всего они целенаправленно ее лишены, абсурдны. И только во взаимодействии со слушателем-реципиентом такие тексты обретают смысл: автор-рассказчик последовательно проводит слушателя через ряд заданных психологических состояний: возникновение ожидания (*А хочешь я расскажу тебе сказку про белого бычка...*) — обман ожиданий (*... а вот она и вся*) — удивление / неприятие / раздражение — понимание — смех — принятие — стремление к соучастию (желание самому стать творцом-рассказчиком). Ключевой смысл текста не в том, что сказано, а в том, что в процессе происходит со слушателем. Восходит традиция такого типа игровых текстов к скоморошеству, которое, наряду с развлекательной, смеховой культурой, имело и глубинную, восходящую к языческим обрядам, философскую и даже, в какой-то степени, психотерапевтическую природу: «...в сознание читателя/слушателя закладывается идея о неустойчивости реального мира, отсутствии в нем непреложных истин, а значит, об отсутствии необходимости всегда следовать непреложному порядку вещей, о возможности всегда и все изменить, т. е. выздороветь, выжить, преодолеть проблемы. Эта идея находится вне плоскости текста и рождается лишь при принятии предложенной языковой игры, поэтому и считается (Д. С. Лихачёв, М. М. Бахтин, А. А. Белкин и др.), что у скоморошьего представления не может быть зрителей, только участники» [2, 20].

Здесь важно акцентировать внимание еще на одной ключевой черте игрового текста — его избирательной адресованности. Так как реализация авторской идеи возможна только в сотворчестве с читателем или слушателем, необходимо, чтобы последний принял условия игры, т. е. согласился участвовать в авторском переосмыслении / деформации реальности, моделировании иной реальности и т. д. Поэтому на стадии осознания обмана ожиданий происходит отторжение ряда реципиентов авторского воздействия, которые остаются на стадии неприятия, раздражения, гнева, не понимая / не желая принимать предложенную игру. Подобный процесс характерен и для восприятия иронии: ироническую интенцию автора понимает и разделяет лишь часть реципиентов, и это не является признаком неуспешности коммуникативного взаимодействия, если ответившая на воздействие часть реципиентов совпадает с предполагаемыми автором адресатами иронии. При создании игрового текста, также как и при инициировании иронической коммуникации, автором прогнозируется не только реакция реципиента, но и тип адресата, на общение с которым настроен автор и, соответственно, порождает им текст. Принятие и неприятие игры, как и принятие и неприятие иронии, выполняют, прежде всего, функцию дифференциации слушателей / читателей по принципу «свой-чужой». В фольклоре степень элитарности игрового текста минимальна, так как основной дифференциации

служит, в первую очередь, принадлежность к национальной культуре, принятие национальной картины мира. В авторских игровых текстах, например, у И. Бродского или В. Набокова, степень элитарности, напротив, чрезвычайно высока: для понимания и разделения авторской идеи необходим определённый образ мысли, научные и общекультурные знания, причём часто не одной, а нескольких живых и древних культур, представления о мире, совпадающие или близкие к авторским, и различные другие характеристики, закладываемые автором в создаваемый им игровой текст.

Для древнерусской письменной традиции игровые тексты не характерны (во всяком случае, насколько об этом возможно судить по сохранившимся памятникам). Нам кажется наиболее вероятным, что происходит своеобразное разделение художественного текста на две части в соответствии с решаемыми задачами и целевой аудиторией: в письменной форме закрепляется нравоучительная, дидактическая традиция, для которой характерно заданное совпадение смысла автора и смысла текста, ироническая же интенция (а соответственно, и игровой текст) реализуется в устной традиции, прежде всего скоморошества и балагурства.

В письменной же традиции игровой текст начинает активно проявляться в XVI–XVII вв., когда строгая граница между письменной и устной речью начинает постепенно размываться. Наиболее интересным для нас из текстов этого времени стал «Лечебник на иноземцев». Традиционно его относят к сатирической литературе, однако в данном тексте формальный объект сатиры отсутствует. Более того не наблюдается и характерной для пародийной сатирической литературы агрессивной окраски текста и сниженного характера лексического материала и вербальных образов¹, присущих, например, «Службе кабаку». Н. В. Поньрко отмечает: «Это, разумеется, не пародия на медицину, а замкнутая в себе небылица, чепуха, построенная по схеме лечебника». [3, 612] Хотя, конечно, невозможно отрицать, что любой пародийный текст по своей природе в той или иной степени является игровым, так как априори не является тем, чем формально стремится казаться, и требует от реципиента опознания и принятия авторской игры, идентификации объекта пародии, выявления и переоценки пародируемых аспектов. И, разумеется, отрицать принадлежность той же «Службы кабаку» к игровым текстам сложно. Однако, в отличие от обычных сатирических, имеющих более чем очевидную внетекстовую задачу — поставить под сомнение исходный текст, позицию его автора или, как в случае с пародией на церковную службу, часть реальности, породившую исходный текст, «Лечебник на иноземцев», на наш взгляд, существенно более сложен.

«Лечебник...» демонстрирует характерную для игрового текста многослойность, многоуровневую реальность. С формальной точки зрения, здесь полностью соблюдена структура заявленного жанра, т. е. классического лечебника: текст разделён на рецепты; каждый начинается с описания болезни или симптомов, содержит технологию изготовления лекарства и методику его применения. Однако приготовить и применить указанные «лекарства» физически невозможно:

Взять мостового бѣлаго стуку 16 золотников, мѣлкаго вешнаго топу 13 золотников, свѣтлаго тельжнаго скрипу 16 золотников, а принимать то все по 3 дни не ѣтчи, в четвертый день принять в полдни, и потеть 3 дни на морозе нагому, покрывшись от солнечнаго жаркаго луча неводным мережным крылом в однорядь.

Налицо стандартная схема обмана ожиданий реципиента: на первый взгляд текст представляет собой лечебник, осмысление содержания приводит нас к пониманию умышленного несоответствия формы и содержания текста. Предполагая адекватность автора и близость его представления о мире миропониманию читателя, можно с высокой долей вероятности пред-

¹ За исключением финальных 8–10 фрагментов, которые существенно отличаются по стилю и содержанию от основного текста и имеют агрессивную окраску, направленную на иноземцев. Нам представляется, что этот фрагмент добавлен иным автором, что косвенно подтверждается и тем фактом, что 7 фрагмент имеет традиционную для фольклорных небылиц завершающую форму: рифмованное обобщение.

полагать наличие иронической интенции автора и стремления к вовлечению читателя в игровое взаимодействие. Однако, кроме стандартного (реального) мира, представленного формой текста, и иронического его переосмысления, можно увидеть и другое, не столь очевидное: область материальных, утилитарных предметов последовательно заменяется на нечто иное — звуки, запахи, образы, движение и прочее. Кроме шутки, игры, пародии, возникает некая надреальность, существующая по иным законам: здесь материальное имеет гораздо меньшее значение, чем в объективной реальности, ощущения, образы, движение, напротив, приобретают вес и целительную силу, отношение к жизни становится более поверхностным и оптимистичным. Для игрового текста возникновение особой реальности, дополняющей или отменяющей объективную, всегда в той или иной степени характерно. И в подавляющем большинстве случаев это более верный, с точки зрения автора, тип мира, поэтому, на наш взгляд, и целесообразно говорить применительно к игровому тексту не об игре с существующей, а о моделировании иной реальности. Для более точного выражения нашего понимания проблемы здесь кажется целесообразным использовать с некоторыми уточнениями сложившуюся в англоязычной литературе антитезу «game — play», в русистику введенную М. Эпштейном: «„Play“ — это свободная игра, не связанная никакими условиями, правилами, прелесть ее в том и состоит, что любые ограничения серьезной жизни могут в ней легко преодолеваются. <...> „Game“ — это игра по правилам, о которых заранее договариваются между собой участники, и она внутренне гораздо более организована, чем окружающая жизнь» [6, 281]. В современной англоязычной лингвистической литературе языковая игра, изначально названная language game, все чаще именуется language play или play performance, что «творческой» языковая игра подчиняется вполне определенным правилам и законам, признаваемым обеими сторонами игрового взаимодействия, — законам языка и общения. Языковая игра целенаправленно нарушает языковые, речевые, коммуникативные нормы, но неотрывна от них: для того, чтобы опознать и осознать игру необходимо знать и понимать нарушаемые нормы и правила. Иначе возникнет не комический эффект, не эффект обманутого ожидания, а ощущение неправильности — и коммуникация автора и читателя не состоится.

Применительно к игровому тексту, как нам представляется, это действует еще более жестко: игровой текст создается и строится автором с целенаправленным расчётом на определённую реакцию читателя, более того, анализируя возникающее взаимодействие мы осознанно используем вместо термина «читатель» или «слушатель» термин «реципиент», так как автор изначально прогнозирует, как уже отмечалось, последовательность и структуру воздействия, последовательность возникающих у читателя психологических состояний, прогнозирует отличительные черты своего потенциального читателя и строит воздействие с опорой на его знания, представления и убеждения. Поэтому игровой текст, на наш взгляд, это не в коей мере не play-текст, текст-свободная игра автора с миром и собственными ощущениями (хотя, вероятно, в современной культуре такие тексты определённо существуют), и даже не game-тексты, тексты-игры, тексты, играющие по правилам, а gaming-тексты (от англ. gaming simulation — игровое моделирование), тексты, в которых автор моделирует своего будущего читателя и его поведение в процессе чтения, а затем автор и читатель совместно моделируют некое надтекстовое представление, ощущение, иногда фрагментарную или даже полноценную реальность, как, например, в произведениях М. Фрая, В. Сержина или Хольма ван Зайчика.

Возвращаясь к хронологии игрового текста, заметим, что XVIII–XIX вв. вновь характеризуются уменьшением количества сложных игровых текстов. Преимущественно в этот период мы встречаем замкнутые игровые тексты разных типов, преимущественно технические, т. е. когда игра происходит на уровне формы, а не содержания текста (каламбуры, афоризмы, анаграммы и т. д.). Принципы смысловых игровых текстов в этот период преимущественно реализуются внутри неигровых, используя для решения частных задач, например: описание детства и воспитания Онегина в первой главе романа, описание губернской гостиницы в пер-

вой главе «Мёртвых душ», монологи Порфирия Петровича у Достоевского (крайне интересно, что здесь автором игрового текста выступает сам Порфирий Петрович), беседу графини Ростовской и Анны Михайловны по поводу денег на мундир Борис в «Войне и мире». Поясним на примере последнего эпизода (т. I. ч. 1, гл. XIV) суть указанного явления: в финале главы фактически выраженная авторская оценка событий колеблется от нейтральной до сочувственной, однако при внимательном чтении обнаруживаются контекстуальные сигналы иронической интенции автора:

Анна Михайловна мгновенно поняла, в чем дело, и уж нагнулась, чтобы в должную минуту ловко обнять графиню.

— Вот Борису от меня, на шитье мундира...

Анна Михайловна уж обнимала ее и плакала. Графиня плакала тоже. Плакали они о том, что они дружны; и о том, что они добры; и о том, что они, подруги молодости, заняты таким низким предметом — деньгами; и о том, что молодость их прошла... Но слезы обеих были приятны.

Подчеркивание предусмотрительности Анны Михайловны, ее расчет и ловкость в его воплощении, мгновенный переход от спокойного разговора к состоянию «плакала» (подчеркнутый заменой фазисного глагола на форму несовершенного вида), причины слез и их градация, а также неожиданный общий вывод — все это демонстрирует наличие иронической интенции и приводит к появлению у читателя негативной оценки обеих дам, одна из которых выуживает из более обеспеченной подруги деньги, а вторая забирает деньги из семьи для удовлетворения собственного самолюбия. Причём оценка возникает у читателя на внутреннем уровне, под воздействием грамотного и целенаправленного использования автором соответствующих лексических и грамматических средств, а не в результате согласия с мнением автора или самостоятельными выводами на основании прочитанного. В то же время невосприимчивый читатель имеет возможность не увидеть подобную оценку, что также характеризует открытый игровой текст, как мы уже отмечали.

Открытые игровые тексты в этот период немногочисленны. В какой-то мере можно отнести к таковым «Графа Нулина» А. С. Пушкина, «Шинель» Н. В. Гоголя, «Тамбовскую казначейшу» М. Ю. Лермонтова, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова и некоторые другие произведения, однако в рамках данной работы, на наш взгляд, углубляться в рассмотрение данного вопроса нецелесообразно.

Хотелось бы сделать лишь одно замечание по поводу «Шинели», поскольку по сравнению с игровыми текстами предыдущего периода здесь появляется новая значимая черта русского игрового текста — грустная ирония. Достаточно часто ирония, языковая игра, игровой текст напрямую связываются с комическим и смеховой культурой. Тогда как ни ироническая интенция, ни моделирование реальности, ни контакт автора и читателя фактически не привязаны к категории смешного. Действительно, смех наиболее удобный и прагматически верный инструмент установления контакта с читателем, оценки и переоценки существующей реальности, конструктивного выхода из ситуации обмана ожиданий реципиента. Однако не единственный. Игровой текст достаточно часто пользуется инструментами комического, но ключевая функция открытого игрового текста — не развлекать читателя, а вовлечь его в сотворчество, направление которого и часть результат задаёт автор. Детальное рассмотрение текста гоголевского произведения позволяет выявить в том числе и комические игровые фрагменты (например, пассаж о капитане-исправнике в начале текста), но, в целом, инструментарий автора значительно шире. И, вероятно, главную роль в нем играет приём грустной иронии, когда ироническая интенция реализуется не в насмешке над объектом иронии, а в осознании уязвимости человека в несовершенном мире.

Нам представляется, что именно в этот период (XVIII–XIX вв.) на смену или, что, очевидно, более верно, в дополнение к народной игровой культуре скоморошества возникает игровая

культура русской интеллигенции, для которой определяющими факторами как раз и становятся ироническая интенция автора, ориентация на избранного читателя и разрешение обманутого ожидания как в сторону комического, так и в сторону трагического пафоса. Причём ироническая интенция в этой культуре сглаживает и то, и другое.

Следующим этапом в эволюции игрового текста становится эпоха модернизма. С одной стороны, это обусловлено поисками новых форм, которые провоцируют многочисленные эксперименты с визуальной, графической, вербальной формой текста. Остаётся открытым вопрос, относить ли такие тексты к полноценным игровым, так как часто трудно судить о том, ориентирован ли автор на взаимодействие с читателем или целью является само произведение и эксперименты автора. Нам кажется целесообразным, разделять результаты подобных экспериментов на три группы: технические игровые тексты (замкнутая на себе игра с формой), play-тексты, в которых автор предаётся безадресному самовыражению и собственно игровые тексты, где помимо лингвокреативной деятельности есть (или хотя бы намечено) стремление воздействовать на читателя. Для примера можно обратиться к стихотворению Велимира Хлебникова:

*Облакины плыли и рыдали
Над высокими далями далей.
Облакины сени кидали
Над печальными далями далей.
Облакины сени роняли
Над печальными далями далей...
Облакины плыли и рыдали
Над высокими далями далей.*

Окказиональное образование существительного женского рода от слова «облако» с помощью архаичного суффикса высокого слога со значением лица женского пола позволяет создать метафорическое олицетворение, провоцирующее, как обычно бывает при столкновении с непознанной лексемой нормативного для языка типа, возникновение ассоциативного образа с опорой на сходные лексемы аналогичного образования (в данном случае: *монахини, инокини, рабыни, княгини* и т. д.). Комплекс, составленный из полных и частичных повторов, в сочетании с коннотациями использованных лексем способствует созданию медитативного настроения. Но сложно определённо указать, на что направлен авторский замысел: на реализацию формального замысла, отражение собственного настроения или стремление вызывать заданное настроение читателя.

Другой причиной активизации игровых текстов в этот период становится поиск новых способов общения с читателем. Ориентация на гипотетический образ читателя в любых своих проявлениях: стремление удивить, шокировать, поразить, поставить в тупик, разозлить и т. д. — сближает модернистский текст с игровым, т. к. и в том, и в другом случае автор прогнозирует не впечатление от своего произведения, а поведение и психологическое состояние своего читателя, т. е. воспринимает текст как средство воздействия, а не как цель собственной деятельности. Однако если для игрового текста это ключевой определяющий признак, то для модернистского текста он все же второстепенен, поэтому большинство модернистских текстов игровыми не являются.

Иная ситуация наблюдается в постмодернистской литературе. Постмодернистский текст по своей природе синкретичен: насыщен интертекстуальными отсылками, аллюзиями, языковой игрой — и полностью ориентирован на читателя. В русском культурном пространстве постмодернистский текст появляется достаточно поздно, так как советский период, делая литературу массовым, а не элитарным явлением, фактически препятствует развитию постмодернизма, который априори требует элитарного, избранного, подготовленного образованного читателя, способного дешифровать авторский код. Представляется нецелесообразным и нерациональным считать любой постмодернистский текст игровым, но трудно оспорить со-

впадение их ключевых черт. Кроме ориентации на читателя, прогнозирования его восприятия и выстраивания с ним потенциального взаимодействия, для постмодернистского текста обычно характерна и ироническая интенция автора, и критическое отношение к существующей реальности, и стремление к ее переосмыслению и моделированию более гармоничного мира.

Пика своей интенсивности русский игровой текст достигает на рубеже XX–XXI вв. Социально-политический и культурный кризисы конца прошлого века создали благоприятные условия для активизации игровой культуры: дестабилизация нормы, слом старых стереотипов, поиск новых форм жизни, деятельности и самовыражения, отсутствие ограничивающего и контролирующего влияния социума — все это привело к стремительному росту лингвокреативной активности носителей языка и к тому же поиску новых форм выражения и взаимодействия с читателем, который был характерен для начала XX века. Кроме того, общее ощущение кризиса, страх перед будущим, недовольство реальным миром и наблюдаемыми в нем тенденциями способствовало активизации стремления к моделированию новой реальности, что характерно для игровых текстов.

По нашим наблюдениям, современные игровые тексты в этом плане можно разделить на три группы: тексты абсурдной реальности, в которых фигурирует реальный мир, некоторые фрагменты которого трансформируются в абсурдные или искажённые до гротеска формы (например, «Омон Ра» В. Пелевина или «Мачо не плачут» И. Стогова), тексты метафорической реальности, в которых внешне реальный мир постепенно растворяется в метафорическом пространстве (например, «mASIAfucker» И. Стогова или более раннее «Москва-Петушки» В. Ерофеева) и тексты, прямо или косвенно отрицающие действительность и моделирующие иную реальность — таких среди современных игровых текстов больше всего (например, романы Макса Фрая об Echo, цикл романов Хольма ван Зайчика, романы В. Сержина). Очевидно, это продиктовано обозначенным выше недовольством существующим порядком вещей в реальном мире, сомнениями в его перспективах и поиском выхода из неудовлетворяющей ситуации.

Таким образом, подводя итоги, хотелось бы сделать следующие выводы: на основании проведенного исследования мы считаем возможным утверждать, что игровой текст в русской истории в тех или иных формах фиксируется во все исторические периоды, трансформируясь в соответствии с особенностями национального сознания. В основе современного игрового текста лежит два различных подхода: скоморошество, восходящее к устной народной культуре и переворачивающее мир в сознании реципиента разрушением устойчивых норм и логических связей, и интеллектуальная ирония, порождённая элитарной культурой интеллигенции, предъявляющая высокие требования к читателю и ориентированная на пересоздание мира в сотворчестве с читателем. И последнее: активизация игровых текстов в истории русского литературного языка сопряжена с переломными периодами русской истории, когда носители языка и культурной традиции находятся в поисках дальнейшего пути развития страны и культуры; стабилизация же общественной и политической жизни приводит к уменьшению количества полноценных игровых текстов.

Список литературы

1. Доронина С. В. Содержание и внутренняя форма русских игровых текстов: когнитивно-деятельностный аспект (на материале анекдотов и речевых шуток). Дисс... кандидата филологических наук. Барнаул, 2000.
2. Захарова М. В. Языковая игра в древнерусском культурном пространстве // Вестник МГПУ Серия «Филологическое образование» № 1 (8), 2012. С.18–23.
3. Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Книга вторая. М., 1989. 704 с.
4. Рахимкулова Г. Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова (к проблеме игрового стиля) // Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора филологических наук. Ростов-на-Дону, 2004.

5. Савицкий В. А. Игровая технология в современных средствах массовой коммуникации // Медиаскоп: электронный научный журнал Факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова. Выпуск №2. 2010. URL: <http://www.mediascope.ru/taxonomy/term/263>

6. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.

References

1. Doronina S. V. *Soderzhanie i vnutrennyaya forma russkix igrovyy`x tekstov: kognitivno-deyatel`nostny`j aspekt (na materiale anekdotov i rechevy`x shutok)*. Diss... kandidata filologicheskix nauk. [Meaning and Etimon of Russian Gaming Texts: Cognitive — Acting Aspect (Based on anecdotes and jokes)]. PhD. philol. sci. diss.]. Barnaul, 2000.

2. Zaxarova M. V. *Yazy`kovaya igra v drevnerusskom kul`turnom prostranstve [Language Game in Old-Russian Culture]* // Vestnik MGPU Seriya "Filologicheskoe obrazovanie" № 1 (8), 2012. P.18–23.

3. *Pamyatniki literatury` Drevnej Rusi: XVII vek. Kniga vtoraya. [Literary Texts of Old Russia: XVII century. Second Volume]*. Moscow, 1989. 704 p.

4. Raximkulova G. F. *Yazy`kovaya igra v proze Vladimira Nabokova (k probleme igrovogo stilya)* // Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora filologicheskix nauk. [Language Game in Vladimir Nabokov's Prose (approaching the problem of gaming style)]. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Rostov-na-Donu, 2004.

5. Saviczkiy V. A. *Igrovaya texnologiya v sovremenny`x sredstvax massovoj kommunikacii. [Gaming Technology in Modern Mass Media]*. Mediaskop: e`lektronny`j nauchny`j zhurnal Fakul`teta zhurnalistiki MGU im. M. V. Lomonosova. No2. 2010. URL: Available at: <http://www.mediascope.ru/taxonomy/term/263>. (accessed August 15, 2018).

6. *E`pshtejn M. N. Paradoksy` novizny` : O literaturnom razvitiix XIX–XX vekov [Paradoxes of Novelty: On Development of Literature of XIX–XX centuries]*. М.: Sovetskij pisatel`, 1988. 416 p.

К. А. Калинин¹

ЯЗЫКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РИТМИЧНЫХ ТЕКСТОВ ДРЕВНЕРУССКОЙ ОРАТОРСКОЙ ПРОЗЫ

В статье на материале памятников древнерусской ораторской прозы XI–XIII вв. автором предпринимается попытка определить основу организации в них прозаического ритма. За единицу ритма принимаются не фонетические структуры, а грамматические и лексические повторы, появление которых связано с идейно-тематическим содержанием памятников, призванных оказать эмоциональное воздействие на читателя или слушателя. Такой подход к анализу ритма прозы находит своё обоснование в важнейших исследованиях поэтики древнерусской словесности.

Ключевые слова: древнерусская ораторская проза, ритм, повторы, грамматический параллелизм.

K. A. Kalinin

LANGUAGE ORGANIZATION IN RHYTHMIC TEXTS OF OLD RUSSIAN ORATORICAL PROSE

In this article according to material of Old Russian oratorical prose texts in XI–XIII cent. the author made attempts to find out the organization base of prosaic rhythm in it. The rhythm unit takes not as phonetic structure but as grammatical and lexical repetitions which occurrence is connected with text's ideological and thematic content called to have emotional effect to reader and listener. Such approach to prose rhythm analysis proves in important Old Russian literature poetic research.

Keywords: Old Russian oratorical prose, rhythm, repetitions, grammatical parallelism.

Ораторская проза представляет собой важный пласт средневековой русской словесности. Наблюдение над языком памятников, созданных мастерами древнерусской ораторской прозы, такими, как митрополит Иларион, Кирилл Туровский и др., не позволяет отказать прозе в высокой художественности и особой поэтичности. Следует отметить, что создание этих памятников зачастую преследовало и практические цели. Так, «Слово о Законе и Благодати» было составлено как праздничная проповедь для прочтения в богослужении, а «Поучение» Владимира Мономаха — как духовное завещание отца детям. В ранний период существования древнерусской книжности произведения ораторского красноречия также выполняли просветительскую функцию с целью приобщения язычников к христианской вере или наставления местного духовенства. Таким образом, ораторская проза занимает особое место в системе древнерусской книжности. Особенности функционирования этих текстов определяют специфику их организации. Тексты торжественного и учительного красноречия объединяет повышенная экспрессивность, призванная оказать необходимое эмоциональное воздействие на читателя или слушателя. Их организация требует привлечения разнообразных языковых ресурсов, позволяющих создать особую поэтичность текста. Кроме того, ритмичность оратор-

¹ Константин Андреевич Калинин — аспирант кафедры русского языка Московского педагогического государственного университета (Москва, Российская Федерация); filologkalinin@mail.ru
Konstantin A. Kalinin — postgraduate student, Moscow State Pedagogical University (Moscow, Russian Federation).

ской прозы поддерживается установкой на устное произнесение текста, на его «рецитацию» читателем (Б. В. Томашевский).

Одним из ключевых способов создания экспрессивности текста является его ритмизация, широко проявившаяся в древнерусской ораторской прозе. Эта особенность многократно отмечалась исследователями средневековой русской словесности (И. П. Ерёмин, А. И. Ефимов, Н. С. Демкова, Д. С. Лихачёв, А. Н. Робинсон, Л. И. Сазонова, О. В. Творогов, Э. Я. Гребнёва). Появление ритма прозы характерно для наиболее важных в семантическом отношении, композиционно значимых отрывков текста. Такая организация речевого материала позволяет акцентировать внимание читателя или слушателя, усилить эффект воздействия и способствовать запоминанию текста. Особого исследования заслуживают языковые средства, создающие прозаический ритм в памятниках древнерусской книжности.

Изучение организации прозаического ритма древнерусской ораторской прозы основано на материале текстов торжественного и учительного красноречия киевского периода развития древнерусского литературного языка (XI–XIV вв.): «Слово о Законе и Благодати» митр. Илариона (XI в.) — СЗБ, «Поучение к братии» Луки Жидяты (XI в.) — ПБ, «Слово на новую неделю по Пасхе» Кирилла Туровского (XI в.) — СНП, «Поучение» Владимира Мономаха (XII в.) — ПВМ, «Моление» Даниила Заточника (XIII в.) — МДЗ. Кроме того, к анализу был привлечён текст «Слова о полку Игореве» (XII в.) — СПИ, который если не является произведением ораторского красноречия (И. П. Ерёмин), то, по крайней мере, ощутил сильное влияние памятников ораторской прозы. Следует также отметить, что ритмичность характерна как для сугубо книжных текстов ораторского красноречия, так и для текстов, ощутивших значительное влияние традиций устного народного творчества.

Изучению ритма как категории прозаического текста посвящено большое количество исследований отечественных языковедов и литературоведов. На основе выбора единицы ритма прозы в них наметились два основных направления. Первое связано с выведением единицы ритма из чередования ударных и безударных слогов, т. е. стихотворного ритма. Такая интерпретация с разной долей вариации получила распространение в работах А. Белого, Н. А. Энгельгардта, Г. Шенгели, М. П. Штокмара, Л. И. Тимофеева, В. В. Потапова, Н. В. Черемисиной. Не умаляя роли функциональных возможностей фонетической организации речи, полагаем, что строгий подсчёт слогов и выведение интонационно-ритмических формул не даёт исчерпывающего объяснения появления и функционирования ритма в прозаическом тексте.

Другое направление исследования данной проблемы связано с анализом речевых единиц на уровне синтаксического построения текста. Так, А. М. Пешковский выводил ритм прозы на основе урегулирования числа слабых и сильных тактов. В. В. Виноградов, Б. В. Томашевский и В. И. Стеллецкий определяют природу прозаического ритма на основе синтагматического членения текста. В. М. Жирмунский полагал, что основу ритма прозаической речи составляют лексические повторы и разнообразные виды грамматико-синтаксического параллелизма [6, 575]. Это положение не исключает возможности факультативного выравнивания фонетических единиц в ритмическом тексте. Такой подход к анализу ритма прозы не только находит подтверждение в текстах древнерусской ораторской прозы, но и позволяет объяснить очевидную связь ритмической организации текста с его семантическим наполнением.

Анализ ритмичных текстов древнерусской ораторской прозы позволяет определить в качестве единицы ритма повтор речевых структур, главным образом, слов и синтаксических конструкций (параллелизм). Данный приём является жанрообразующим для древнерусской ораторской прозы (см. исследования И. П. Ерёмина, Н. С. Демковой). Его исключительное значение подчёркивает А. И. Ефимов: «Одним из наиболее действенных и эффективных приёмов ораторской речи является повторение однотипных выражений и синтаксических конструкций» [5, 257]. Н. С. Демкова отмечает, что ораторская проза, построенная на «тематическом и синтаксическом параллелизме отдельных строк, рассыпанных в разных фрагментах текста»,

при прочтении представляет единое ритмическое целое, звучащее как стихотворение в прозе [4, 7]. Указанные положения подтверждаются наблюдением А. И. Горшкова, который полагает, что основу ритма прозы составляет повторение ритмико-интонационного рисунка [2, 147].

В специальном исследовании Л. И. Сазонова называются следующие ритмообразующие средства, характерные для торжественного красноречия: «ораторская антитеза, амплификация смыслового комплекса однородными структурами и синтаксический параллелизм с факультативной анафорой или анафорой как самостоятельным ритмообразующим фактором» [10, 46]. Эти приёмы основываются на принципе синтаксической аналогии, который, по её мнению, является основополагающим при определении ритма ораторской прозы старшей поры [10, 35]. Э. Я. Гребнёва среди приёмов создания ритма прозы выделяет повторы, однородные синтаксические конструкции, триады в два и три ряда, повторение одинаково построенных слов. Равномерное использование их организует намеренную поэтичность текста [3, 406]. Наиболее точно, по нашему мнению, принцип организации ритма древнерусской прозы сформулирован Д. С. Лихачёвым: «Повторяемость... создаёт в произведении своего рода ритмы и рифмы, роднит художественную средневековую прозу с поэзией» [9, 11].

Повторения ключевых слов, фраз и грамматических конструкций при прочтении и произнесении текста создают эффект возвращения, создающий «многосистемный ритм» древнерусской ораторской прозы. Также повторы оформляют семантическое и композиционное пространство текста, оказывают воздействие на читателя или слушателя.

Можно выделить две основные группы приёмов, организующих ритм древнерусской ораторской прозы: грамматические и лексические повторы.

Первая группа приёмов позволяет создавать текст, наполняя сходные или совпадающие в своём составе грамматические конструкции различным содержанием. Такое построение конструкций позволяет оформить композиционную и идейно-тематическую структуру текста, сопоставить или противопоставить отдельные фрагменты текста, выделить ключевую информацию, создать ритмическое впечатление.

Совпадение всех частей повторяющихся конструкций встречается достаточно редко: «Избавите обидима, судите сиротѣ, оправдайте вдовицю» (ПВМ) (1, 460), «поють время Бусово, лелѣють мечь Шароканю» (СПИ) (4, 260), «Уже снесеса хула на хвалу; уже тресну нужда на волю; уже врѣжеса Дивь на землю» (СПИ) (4, 260). Гибкость речевого материала древнерусской ораторской прозы, а также мастерство книжников обуславливают появление разнообразных вариаций оформления параллельных конструкций. Среди них следует выделить инверсию, вставки или пропуски компонентов. Эти приёмы позволяют автору, ориентируясь на параллельные формы организации конструкций текста, варьировать языковой материал для решения стоящих перед ним художественных задач.

Использование инверсии позволяет автору усилить эмоциональное воздействие на читателя с помощью перенесения отрывков речи в сильную позицию: «*Комони ржутъ за Сулою — звенить слава въ Киевѣ!*» *Трубы трубятъ в Новѣградѣ, стоять стязи в Путивлѣ*» (СПИ) (4, 254).

Появление вставочных элементов в конструкциях с параллелизмом чаще служит для уточнения признака описываемого предмета: «два солнца помѣркаста, оба багряная стлѣпа погасоста» (СПИ) (4, 260), позволяет восполнить семантическую недостаточность высказывания: «Игорь спить, Игорь бдить, Игорь *мыслию поля мѣрить*» (СПИ) (4, 266), придаёт дополнительные смысловые оттенки: «Земля тутнетъ, рѣкы *мутно* текуть, пороси поля прикрывають, стязи глаголють» (СПИ) (4, 266).

Пропуск элементов в анализируемых конструкциях обычно обусловлен тем, что это слово или слова являются общими для них: «Чтите *от всего сердца* иереа Божия, чтите и слугы церковныя» (ПБ) [40], «Старья *чти* яко отца, а молодья яко братью» (ПВМ) (1, 462). Пропуск сказуемого создаёт эллипс, использование которого несёт дополнительную семантическую нагрузку в тексте. Так, являясь характерным приёмом текста «Моления» Даниила Заточни-

ка, эллипс позволяет сделать текст более динамичным, приблизить к разговорному стилю: «Лучше бы ми вол *видети* в дому своемъ, нежели жену злообразну» (100). Эллипс позволяет объединить конструкции в единое семантическое пространство, тем самым подчёркивает их параллельность: «Женамъ *глава* муж, а мужем князь, а князем Бог» (97). Переосмысление глагола-сказуемого оформляет метафору: «не сѣи жита на браздах, ни мудрости в сердцы безумных» (99); «Ржа ѣсть желѣзо, а печаль умъ человекѹ» (98).

Не все формы грамматических повторов, организующих ритм древнерусской ораторской прозы, могут быть определены как конструкции с грамматическим параллелизмом. Следует особо выделить грамматическую анафору: «яко *посѣти* и *сѣтвори* избавление людемъ своимъ, яко не презръ до конца твари своеа» (СЗБ) (1, 26), грамматическую эпифору: «Луце жь бы *потяту быти*, неже *полонену быти*» (СПИ) (4, 256), повтор форм предикатов в цепи предикативных единиц: «И сѣдше *думати* с дружиною, или люди *оправливати*, или на ловь *ѣхати*, или *поѣздити*, или *лечи спати*» (ПВМ) (1, 464), цепь слов одной грамматической формы: «Паки видѣхъ *стару жену злообразну, кривозороку, подобну черту, ртасту, челюстасту, злоязычну*» (МДЗ) (100).

Использование разных форм грамматического повтора в языковом пространстве текстов древнерусской ораторской прозы создаёт особую ритмичность, основанную на «возвращении» речевого материала однотипных синтаксических конструкций.

Вторая группа приёмов ритмизации ораторской прозы связана с многократным повторением лексических единиц. Значение этих повторов, широко используемых для композиционного и идейно-тематического оформления текста, трудно переоценить, так как, по мнению Д. С. Лихачёва, «повторяются и сочетаются не случайные слова, а слова, «ключевые» для данного текста, основные по смыслу» [8, 118].

Многократное использование одних и тех же слов и фраз создаёт особую ритмичность текста, характерную для древней словесности. В ритмичных текстах древнерусской ораторской прозы многократно встречаются повторения отдельных слов, их форм или однокоренных слов в небольшом отрывке текста. Это приводит к фонетическому оформлению текста с помощью ассонансов и аллитераций, что усиливает ритмичность памятника.

Среди характерных форм лексического повтора наиболее часто используются анафора, эпифора, симплока, анадиплосис. Анафора чаще остальных приёмов встречается в текстах древнерусской ораторской прозы. При этом в качестве повторяющегося элемента может выступать как слово: «Нъ *ново* учение — *новы* мѣхы, *новы* языкы» (СЗБ) (1, 38), так и целая фраза: фрагмент «за землю Рускую, за раны Игоревы, буюго Святъславлича!» трижды повторяется в «златом слове» Святослава (СПИ) (4, 262). В «Слове на новую неделю по Пасхе» Кирилла Туровского анафора «нынѣ/ныня» создаёт композиционную основу текста (72–73).

Использование и других форм лексического повтора — эпифоры: «райскаго паки жития о Христѣ *ожидають*, да и святители о церкви труждающесе отъ Христа мзды *ожидають*» (СНП) (73), «Веруйте же ми кресению и жизни *вечнеи* и муце *вечнеи*» (ПБ) (39); симплоки: «*Лучше бы ми* нога своя видети в лыченицы в дому твоёмъ, нежели в черленѣ сапозѣ в боярстем дворѣ; *лучше бы ми* в дерюзе служити тебѣ, нежели в багрянице в боярстемъ дворѣ» (МДЗ) (97); анадиплосиса: «Сарра же не раждааше; понеже *бѣ неплоды*. Не *бѣ неплоды*, нъ заключена бѣ Божиимъ промысломъ» (СЗБ) (1, 28), «не бологомъ бяхуть *посѣяни*, *посѣяни* косьтьми рускихъ сыновъ» (СПИ) (4, 264) — позволяет организовать особый ритм текста, неразрывно связанный с семантическим наполнением памятников древнерусской ораторской прозы.

Подводя итоги, можно отметить, что ритм как функционально-эстетическая категория древнерусской ораторской прозы базируется на специальной организации структур текста путём повторения лексических и грамматических элементов. Это позволяет оформить не только звучание, но идейно-тематическое содержание памятников, основная цель которых заключается в воздействии на читателя или слушателя.

Значение текстов древнерусской ораторской прозы для развития русской словесности трудно переоценить. Приёмы, выработанные древнерусскими книжниками, нашли своё художественное воплощение в классических текстах художественной литературы и публицистики.

Список литературы

1. Библиотека литературы Древней Руси. — Т. 1–15. СПб., 1997–2006.
2. Горшков А. И. Русская словесность: от слова к словесности. М.: Просвещение, 1995. 336 с.
3. Гребнёва Э. Я. «Слово о полку Игореве» в славянском контексте. Самара: Изд-во СамГПУ, 2000. 444 с.
4. Демкова Н. С. Поэтика повторов в древнеболгарской и древнерусской ораторской прозе XI–XIII веков // Средневековая русская литература. Поэтика, интерпретация, источники. — СПб., Изд-во СПбГУ, 1996. С. 5–17.
5. Ефимов А. И. История русского литературного языка. Курс лекций. М.: Учпедгиз, 1955. — 422 с.
6. Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. С. 569–586.
7. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.
8. Лихачёв Д. С. Поэтика повторяемости в «Слове о полку Игореве» // Русская литература. Л.: Наука, 1983. № 4. С. 9–21.
9. Прокофьев Н. И. Древняя русская литература. Хрестоматия. М.: Просвещение, 1980. 399 с.
10. Сазонова Л. И. Принцип ритмической организации в произведениях торжественного красноречия старшей поры // ТОДРЛ. Л.: Наука, 1974. Т. 28. С. 30–46.

References

1. *Biblioteka literatury Drevnej Rusi [Library of the Old Russian literature]*. St. Petersburg, 1997–2006, no. 1–15.
2. *Gorshkov A. I. Russkaya slovesnost': ot slova k slovesnosti [Russian Literature: from word to literature]*. Moscow, Prosveshhenie Publ., 1995, 336 p.
3. *Grebnyova E. Ya. "Slovo o polku Igoreve" v slavyanskom kontekste ["The Lay of Igor's Host" in the Slavic context]*. Samara, Samara State Pedagogical University Publ., 2000, 336 p.
4. *Demkova N. S. Poehtika povtorov v drevnebolgarskoj i drevnerusskoj oratorskoj proze XI–XIII vekov [Poetics of repetition in the Old Bulgarian and Old Russian oratorical prose of the XI–XIII centuries]*. *Srednevekovaya russkaya literatura. Poehtika, interpretatsiya, istochniki [Old Russian literature. Poetics, interpretation, sources]*. St. Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 1996, pp. 5–17.
5. *Efimov A. I. Istoriya russkogo literaturnogo yazyka. Kurs lektsij [History of the Russian literary language. Lecture course]*. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1955, 422 p.
6. *Zhirmunskij V. M. O ritmicheskoj proze [About rhythmic prose]*. *Teoriya stikha [Theory of verse]*. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1975, pp. 569–586.
7. *Lihachyov D. S. Poehtika drevnerusskoj literatury [Poetics of Old Russian literature]*. Moscow, Nauka Publ., 1979, 360 p.
8. *Lihachyov D. S. Poehtika povtoryaemosti v "Slove o polku Igoreve" [The poetics of recurrence in the "Lay of Igor's Host"]*. *Voprosy literatury [Questions of Literature]*, 1983, no. 4, pp. 9–21.
9. *Prokof'ev N. I. Drevnerusskaya literatura. Khrestomatiya [Old Russian Literature. Reader]*. Moscow, Prosveshhenie Publ., 1980, 399 p.
10. *Sazonova L. I. Printsip ritmicheskoj organizatsii v proizvedeniyakh torzhestvennogo krasnorechiya starshej pory [Principle of rhythmic organization in the works of solemn eloquence of the senior pore]*. *TODRL [The works of the Department of Old Russian Literature]*, 1974, no. 28, pp. 30–46.

А. И. Кузовенкова¹

РУКОПИСЬ ЕВАНГЕЛИЯ-АПРАКОСА XIV ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ КАЗАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА²

Статья посвящена рассмотрению палеографических, графико-орфографических и фонетических особенностей Казанского Евангелия. В результате проведенного анализа подтверждаются сделанные ранее выводы о времени и месте создания памятника, уточняются сведения о количестве переписчиков, времени и особенностях их работы. Основной текст рукописи создан до второго южнославянского влияния и содержит языковые особенности, типичные для славяно-книжной письменности второй половины XIV века, в отличие от поздних поновлений, которые содержат черты, свойственные южнославянской традиции. Вместе с тем, язык богослужебной рукописи не носит нейтрального характера и таким образом предоставляет ценную информацию не только о развитии книжной нормы, но и о диалектном членении древнерусского языка, о живых процессах в нем. Сравнение Казанского Евангелия и близкого к нему болгарского Врачанского апракоса подтверждает гипотезу о возможном южнославянском происхождении протографа или антиграфа рассматриваемой рукописи, переписанного с учетом особенностей севернорусской речи.

Ключевые слова: богослужебные памятники, Евангелие-апракос, палеография, фонетика древнерусского языка, второе южнославянское влияние, протограф, антиграф.

I. Kuzovenkova

THE MANUSCRIPT OF THE XIVTH CENTURY GOSPEL OF KAZAN FEDERAL UNIVERSITY SCIENTIFIC LIBRARY

This article discusses paleographic, graphic and orthographic, phonetic features of the Kazan Gospel. The analysis allows to confirm earlier conclusions about the time and place of the manuscript creation, and to specify the data on the number of scribes, time and peculiarities of their work. The primary text of the manuscript was created before the second South Slavic influence and contains typical features of the second half of the XIVth century literary language. In contrast to this the late corrections and insertions in the manuscript contain typical features of the South Slavic tradition. At the same time the language of the manuscript is not neutral. Thus the Kazan Gospel provides valuable information on the development of the book norm, as well as on the dialectal division of the Old Russian language, and living processes in it. Comparison of Kazan and Bulgarian Vratsa Gospels confirms the hypothesis of the South Slavic origin of the protograph or antigraph of the Kazan manuscript rewritten with the features of Northern Russian speech.

¹ Анна Игоревна Кузовенкова – кандидат филологических наук, старший преподаватель, Казанский федеральный университет, Россия, Казань, Кремлевская, 18; e-mail: akuzovenkova@mail.ru
Anna Igorevna Kuzovenkova – PhD in Philology, Assistant Professor, Kazan Federal University, 18 Kremlyovskaya Str., Kazan, Russian Federation; e-mail: akuzovenkova@mail.ru.

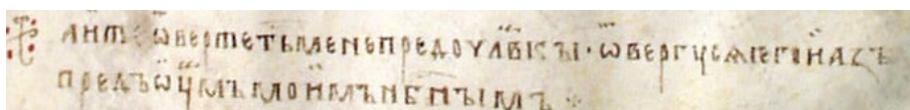
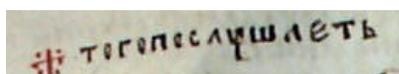
² Статья подготовлена в рамках работы над проектом «Казанское Евангелие-апракос XIV века: лингво-историческое исследование», поддержанным фондом РФФИ (№ 17-34-00019/17-ОГОН).

Keywords: Liturgical manuscripts, Gospel, Paleography, Old Russian Phonetics, the Second South Slavic Influence, Protograph, Antigraph.

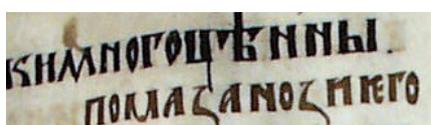
Лингвистическое описание рукописных источников Древней Руси до сих пор сохраняет актуальность, поскольку число малоизученных или не введенных в научный оборот памятников значительно превышает количество исследованных. В связи с чем объектом рассмотрения в статье является самая древняя книга Казани — Евангелие второй половины XIV века из собрания Научной библиотеки Казанского федерального университета (ОРРК № 2072). Рукопись представляет собой редкую редакцию полного апракоса Мстиславова типа, есть еще одно такое евангелие — это болгарское Врачанское Евангелие XIV века. Рукопись Казанского апракоса была подарена в 1879 году Обществу археологии, истории и этнографии при Казанском университете екатеринбургским купцом Я. И. Расторгуевым и была предварительно исследована одним из учеников И. А. Бодуэна де Куртенэ профессором А. С. Архангельским, затем профессором Г. А. Николаевым. Целью статьи является детальное рассмотрение палеографических, графико-орфографических и фонетических особенностей Казанского апракоса в рамках проекта, посвящённого его комплексному лингво-историческому анализу и изданию.

Казанский апракос представляет собой пергаменную рукопись в 1°, не имеет начала и завершения, содержит 159 листов. Над рукописью, судя по представленным в ней почеркам, работали в разное время пять писцов. Основной текст написан одним писцом, особенности начертаний букв у него соответствуют эпохе позднейшего русского устава. Набор используемых им графем стандартен для второй половины XIV века, как стандартно и последовательное правописание с дифференциацией вариантных обозначений по позиции в слове и слове.

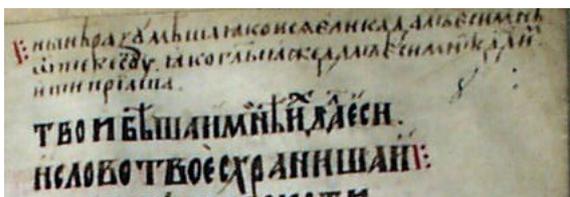
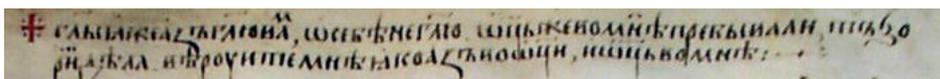
Своеобразие данной рукописи состоит в наличии многочисленных исправлений в тексте и вставок на полях. Приписки на полях представляют собой пропущенные основным писцом фрагменты евангельских чтений. Одни из них выполнены первым правщиком мелким уставом. Этот почерк немного более позднего периода, чем обусловлены отличная форма некоторых графем, особенно ж, х, предпочтение широкого е при сохранении љ, последовательное употребление й с диакритическим знаком в виде сдвоенной вариации или двух точек. Только у первого правщика строчный знак точка находится в средней части букв, в основном тексте она ставится на строке, и используется перекрещенная і в поновлении текста (31б) и во вставках гласов киноварью (35г, 64г, 67в, 93г) [2]. См., например, вставки на полях лл. 5 и 14:



Есть и более поздние дополнения на полях и поновления в тексте, выполненные, судя по почерку, тремя справщиками. Они ориентированы на основной почерк рукописи, выполнены коричневыми или черными чернилами крупным полууставом, по-видимому, XVI века. Например, на л. 111 находится приписка, восстанавливающая смытый во время тушения пожара текст, с примечательным начертанием букв м, ы:



В основном тексте памятника отсутствуют следы второго южнославянского влияния, в отличие от приписок, что и говорит об их более поздней дате, например, утрата в них интервокального *j*, отсутствие *кѣ*, восстановление диграфа *оу* после согласных или использование *с*; скорописные лигатуры, буква «зело» с головкой, повернутой влево, характерная запись графемы *ы*, разделительный знак запятая, сохранение традиционных сочетаний [кы], [гы], [хы]: *сѣа* (2в), *чада бѣја* расточенаа (5б), *пакы прѣати* (3а) — в основном тексте в большинстве случаев преобразование сочетаний заднебных с *ы* произошло. Таким образом, в графике и орфографии исправлений отражены архаизирующие тенденции, которые появляются между 2-й половиной XV в. и серединой XVI в. [5, 151]. Примеры вставок на лл. 7об. и 8, выполненных вторым правщиком:



Заставки и миниатюры, вязь в Казанском апракосе отсутствуют (хотя лигатуры в основном почерке встречаются часто). Из украшений в начале каждого чтения находятся только инициалы плетеного типа. Выполнены они киноварью с вкраплением синего и изредка желтого. Исключением являются лл. 141 об. и 153, где инициалы переходный и тератологический:



л. 141 об.

л. 153

Стиль инициалов Казанского апракоса в виде решетки из жгутов широко представлен в рукописях XIII–XIV вв. Примеры такого реалистического плетения с тератологией и в чистом виде находятся также в Евангелии 1357 г. из Галича Костромского [6, 120].

Что касается фонетических инноваций в Евангелии, то основной текст рукописи, с одной стороны, содержит типичные для древнерусской книжности особенности. Так, рукопись отражает состояние языка непосредственно после падения редуцированных. Обращают на себя внимание примеры с вокализацией слабого редуцированного в условиях стечения согласных: *прелестити* (113в), *кѣ|дрескаго* (130а) и т. д., в том числе в архаичных формах причастий прошедшего времени с суффиксом *-йш-*, связанных еще с кирилло-мефодиевской традицией: *вставлеше* (15г), *приступлеша* (22г), *совокуплешас* (154б) и др. Появление таких написаний, как *съ зє|ведѣ|емъ* (16а), *притьч д* (58б), *многа* (60а), *истькни vs истъкни* (89б), *потомь* (143г) обусловлено влиянием оригинала, здесь отражена традиция одноеровых школ письма южных славян.

Выразительными восточнославянизмами являются лексемы *локоть* (14б), *наго|ди* (14г), *нужь* (66в), *оужьска* (22в), *оучо|ше* (62б, с припиской *ю* над *оу*, выполненной поздним правщиком). Рефлекс **dj* повсеместно передается восточнославянским написанием с *ж*: *вижю* (4г), *хожаше* (10б), *не весужанте* (15в) и т. д. Только восточнославянские написания присутствуют в словах группы **tbrt:ч ерна* (13б), *волна|ми* (15а), *всторгати* (20а) и другие.

С другой стороны, язык данной рукописи не носит нейтрального характера. Имеющиеся в ней фонетические диалектные черты хотя и отражены в тексте непоследовательно, но в сово-

купности своей образуют существенную величину. Так, в кодексе наблюдается огласовка второго полногласия, свойственного преимущественно северным говорам, в слове горестью (49б) в контексте: аще не оумзють горестью рѹкѹ. то не ѡддѣть (Мк 7:3). Кроме того, в основном тексте рукописи встречаются случаи смешения ѣ (є) и и: цили (16г), снѣди (17г, аорист), неприѡзвннѣ (25б), прикрати|ли (36г), обидѹють (71а), дондиже (74г, наряду с дондеже, дондѣже 85б), илѣ (75г vs илѣ), оуѣ иникомѣ (90в), изгивиль (97г), ѡцицилите (145в), с другой стороны зѡвѣсти (98в), нѣкии (же рѡвѣ можетъ двѣма гнѣма работати 18б), пре|ведоша (106в), лицемѣре (28г, ЗП мн.ч.), согрѣшеть (93б), пейте (18б), погребененѣ (133в), къ ѡванѹ крѣтитѣ|са (152а) и др., показательные для определения места написания памятника. Смещение э с и в любом положении представлено начиная с XIII века на юго-западе, в галицко-волынских памятниках, а с XIV века и позднее — на севере, в части новгородских памятников, в некоторых псковских и двинских [1, 135]. Мена є / и наблюдается и во Врачанском кодексе: аще не сѣмѣстї ... и не пиете (16об.), дѡѡенѣ (2) и др., как и отсутствие четких правил постановки ж, который используется на месте є, а, ѹ: ѡць тацѣхѹ ищѣть, придошж оуѣ ꙗци, не можѣтъ са разорити кнѣгѣ и т.д. [3, 25, 30]. Возможно, юсовая графика оригинала (либо протографа) вызывает у переписчика Казанского апракоса многочисленные ошибки в окончаниях глаголов: птица нѣвнѣна позобаше ѡ (64г vs позобаша), лѡкѣ нѣкий прѣстѹпиша (35г), глѣ мо в ѡд прѣвѹдѣть (127в vs прѣвѹдѣть), июда иже ѡго прѣдѡша (130б), възрадѡваше са и сѣвѣаша (120в vs възрадѡваша са), рѹгахѹ са ѡмѹ глѹще радѹи са црѣю июдѣвискѣ и плѣваше на нь (139а vs плѣваша), стоѡаше же раби и слѹгѣ ... и грѣшѹ са (130г vs стоѡаша), мрѣна же зѡвѣдоша (147г vs зѡвѣдѡаше), глѣша иѣвѣи помѡни ма (139в) и другие. Нестяженные формы имперфекта также могут свидетельствовать о южнославянском антиграфе (либо ближайшем протографе, из которого они переписываются, как и ошибочные формы): имѣаше (112а), вѣаше (137а), вѣахѹ (154б).

Таким образом, описание палеографических, графико-орфографических и фонетических особенностей Казанского Евангелия позволяет подкрепить полученные ранее предположения о второй половине XIV века как времени и о Тверском крае как месте его создания [7, 117]. Анализ многочисленных исправлений и дополнений позволяет предположить, что над рукописью трудились в разное время не менее пяти писцов (включая основного).

Казанское Евангелие отражает высокую степень русификации славяно-книжного языка, что типично для данной эпохи и что впоследствии и вызвало реакцию в виде второго южнославянского влияния, отдельные черты которого содержатся в поновлениях XVI века в данном кодексе. Примечательно, что отдельные формы, последовательно употребляемые в рукописи, свидетельствуют о южнославянском происхождении ее антиграфа либо протографа. Возможно, с этим связаны большое количество разного рода ошибок в рукописи, пропуски целых фрагментов евангельских чтений, отсутствие в ее месяцесловной части каких-либо исключительно русских по происхождению праздников святым (по крайней мере, на тех листах, которые сохранились) [4, 144].

Список литературы

1. Борковский В. И., Кузнецов П. С. Историческая грамматика русского языка. — М.: КомКнига, 2006. — 512 с.
2. Евангелие-апракос. Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки Казанского федерального университета, № 2072. 159 л.
3. Евангелие изборно (Врачанско евангелие) [Электронный ресурс]. — URL: https://www.europeana.eu/portal/ru/record/9200353/BibliographicResource_3000096072609.html (дата обращения: 15.06.2018).
4. Ермошин А. В., Кузьмин С. И. Месяцесловная часть рукописи Казанского Евангелия XIV века: структурно-содержательные особенности // Классические языки в постклассический период. Казань: Бриг, 2017. С. 136–146.

5. Жуковская Л. П. Грецизация и архаизация русского письма 2-й пол. XV — 1-й пол. XVI в. (Об ошибочности понятия «второе южнославянское влияние») // Древнерусский литературный язык в его отношении к старославянскому. — М.: Наука, 1987. — С. 144–176.

6. Жуковская Л. П. Инициалы в древнерусских рукописных книгах // Русская речь. — 1974. — № 3. — С. 108–120.

7. Николаев Г. А. Рукописные книги XIV–XVII вв. в книгохранилищах Казани и их культурно-историческое значение // Ученые записки Казанского государственного университета. Том 147. Серия Гуманитарные науки. Книга 2. Казань: Изд. Казан. ун-та, 2005. С. 112–122.

References

1. Borkovskii V. I., Kuznetsov P. S. *Istoricheskaia grammatika russkogo iazyka* [Historical Grammar of the Russian Language]. Moscow, KomKniga, 2006, 512 p.

2. *Evangelie-aprakos* [The Lectionary]. Otdel rukopisei i redkich knig Nauchnoi biblioteki Kazanskogo federal'nogo universiteta. No. 2072. 159 p.

3. *Evangelie izborna (Vrachansko evangelie)* [Vratsa Gospel]. Available at: https://www.europeana.eu/portal/ru/record/9200353/BibliographicResource_3000096072609.html (accessed 15 June 2018).

4. Yermoshin A. V., Kuzmin S. I. Mesyatseslovnaia chast' rukopisi Kazanskogo Evangelia XIV veka: strukturno-soderzhatelnye osobennosti [Menology Part of the Kazan Gospel Manuscript of the XIVth century: Structural Features]. *Klassicheskie iazyki v postklassicheskii period* [Classical Languages in the Post-classical Period], 2017, pp. 136–146.

5. Zhukovskaya L. P. Gretsizatsiya i arkhazatsiya russkogo pisma vtoroi poloviny XV — pervoi poloviny XVI veka (Ob oshibochnosti ponyatiya “vtoroye yuzhnoslavianskoye vliyaniye”) [Greekization and archaization of Russian writing of the second half of the XVth — first half of the XVIth century (On the Failure of the Notion of “Second South Slavic Influence”)] *Drevnerusskii literaturnyi iazyk v ego otnoshenii k staroslavianskomu* [Old Russian literary language in its relation to the Old Slavic language]. Moscow, Nauka, 1987, pp. 144–176.

6. Zhukovskaya L. P. Initsialy v drevnerusskikh rukopisnykh knigakh [Initials in Old Russian Handwritten Books]. *Russkaya rech* [Russian Speech], 1974, no. 3, pp. 108–120.

7. Nikolaev G. A. Rukopisnye knigi XIV–XVII vv. V knigokhranilishchakh Kazani i ikh kul'turno-istoricheskoe znachenie [Manuscript Books of 14th–17th Centuries in Archives of Kazan and their Cultural and Historical Value]. *Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki* [Scientific Notes of Kazan State University. Series of Humanities], 2005, vol. 147, no. 2, pp. 112–122.

В. Г. Сиромаха¹

Е. И. СТАНЕВИЧ, КОНСЕРВАТИВНЫЙ ФИЛОЛОГ НАЧАЛА XIX В.

Предметом анализа в данной статье явились языковые взгляды одного из сторонников А. С. Шишкова, консервативного филолога Е. И. Станевича, принявшего активное участие в дискуссии начала XIX века о старом и новом слоге. Автор статьи считает важным изучение материалов таких общественно значимых дискуссий по языковым проблемам, так как они дают богатый материал для анализа языковых воззрений носителей и творцов литературного языка. В статье отмечена критика Станевичем распространённой в дворянском обществе начала XIX галломании, защита русского языка от заимствований. Автор статьи обращает внимание на неразличение Станевичем русского и церковнославянского языков и произвольность многих представлений Станевича об этих языках. Кроме того, обращается внимание на социальный аспект споров о языке в то время.

Ключевые слова: консерватизм, дискуссия, галломания, язык, наречие, заимствованная лексика, славянизмы, пуризм.

V. G. Siromakha

E. I. STANEVICH, A CONSERVATIVE PHILOLOGIST OF EARLY XIX CENTURY

Linguistic views of one of the supporters of A. S. Shishkov, the conservative philologist E. I. Stanevich, who actively participated in the discussion of the early XIX century about the old and new style, are the subject matter of analysis in this article. The author of the article considers it essential to study the materials of these public-interest discussions on language problems, since they provide a wealth of material for analyzing the linguistic views of language speakers and creators of the literary language. The article describes the Stanevich criticism of Gallomania widespread in the Noble Society of the beginning of the XIX century and protection of the Russian language from borrowings. The author of the article draws attention to Stanevich's nondistinction of Russian and Church Slavonic languages and the arbitrariness of many of Stanevich's ideas about these languages. In addition, attention is paid to the social aspect of language disputes of that time.

Keywords: conservatism, debate, francophile, language, dialect, borrowed vocabulary, slavonicisms, purism.

Начало XIX в., как мы хорошо знаем, ознаменовалось бурной дискуссией «о старом и новом слоге» между «архаистами» и «новаторами», по терминологии Ю. Тынянова, или «шишковистами» (А. И. Горшков называет их «шишковцами» — [4, 145]) и «к-рамзинистами», по другой терминологии. Характеризуя эту дискуссию, А. И. Горшков призы-

¹ Виталий Григорьевич Сиромаха — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики, ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); e-mail: siromakha.v@mail.ru.

Siromakha Vitaly Grigorjevich — Ph.D., Associate professor of Russian Language and Stylistics Department. The Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing; 123104, 25 Tverskoy Boulevard, Moscow, Russia; e-mail: siromakha.v@mail.ru.

вает к тому, чтобы «непредвзято изучить все высказывавшиеся в то время суждения» [Там же], но в целом даёт весьма скептическую оценку этой полемике, считая, что она «имела в итоге не такое уж большое значение для развития русского литературного языка» [Там же], поскольку проблема народности, «главнейшая проблема формирования национального русского литературного языка» [Там же], осталась главным образом вне рамок этой полемики.

Тем не менее значимые дискуссии по языковым проблемам, которые находятся в центре внимания общества и в которых принимают участие общественно значимые личности того времени дают достаточно богатый материал для изучения языковых взглядов, языкового сознания деятелей культуры и во многом творцов литературного языка того времени и поэтому заслуживают пристального внимания современных историков литературного языка. Таких дискуссий, важных для истории русского литературного языка, крайне мало. Кроме дискуссии начала XIX в. можно, пожалуй, назвать лишь полемику второй половины XVII в. между старообрядцами и никонианами, послужившую причиной создания многочисленных полемических сочинений, принадлежащих перу представителей обоих лагерей книжников предпетровского и последующего времени.

Консервативный лагерь начала XIX в. представлен такими известными людьми того времени, как А. С. Шишков, Н. М. Карамзин (он же, вполне понятно, представляет и противоположный лагерь «карамзинистов» — факт эволюции его общественно-политических и лингвистических воззрений), Ф. В. Ростопчин, С. Н. Глинка и некоторые другие. Немалый интерес, однако, представляют и фигуры, что называется, второго ряда. Они во многом как бы оттеняют лиц первого ряда, договаривают то, что не до конца, не вполне отчётливо те сказали, в чем-то дополняют их и позволяют тем самым лучше, более полно понять языковые позиции противоборствующих сторон. К числу фигур этого второго ряда принадлежит, в частности, Е. И. Станевич, «консервативный филолог начала XIX в.», по определению В. В. Виноградова [1, 162], принимавший активное участие в полемической борьбе начала XIX в. Интересно отметить, что один из критиков Станевича, А. Ф. Воейков, упрекает его в несамостоятельности, вторичности суждений, на что обиженный Станевич отвечает своему критику: «Почему полагаете вы, что Г. Станевич имеет у себя учителей? С какой стати стану я утверждать, что вы не сами пишете, не своим умом действуете, но ктонибудь учит вас?» [16, 79]. Впрочем, к самому себе он относится вполне самокритично: «Признаюсь ему (своему критику — В. С.), что я о славе учёной не ревную; некогда она прельщала меня, а ныне, когда увидел свои малые дарования, и суетность ученых, я прохладил в душе моей охоту к ней» [14, 70]. Следует, однако, сказать, что в отличие от своего художественного творчества, где он откровенно слаб и беспомощен, в своих суждениях о языке Станевич вполне квалифицирован и убедителен. Не приходится при этом сомневаться в самостоятельности его филологических суждений.

В учебных пособиях по истории русского литературного языка А. И. Горшкова и А. М. Камчатнова [5; 7] Станевич не упоминается. В монографии Ю. Е. Кондакова [10] Станевичу посвящена отдельная глава, однако Станевич интересует автора монографии лишь как заметный представитель консервативного религиозного движения начала XIX в., заметный член образовавшейся в то время «православной дружины». Лингвистические взгляды Станевича Ю. Е. Кондаков не рассматривает (Ю. А. Кондакову принадлежит и статья о Станевиче в «Энциклопедии русского консерватизма середины XVIII — начала XIX века» [11]). Не касается лингвистической проблематики творчества Станевича и Н. Лашенков [12]. Между тем, на наш взгляд, эта сторона деятельности Станевича не менее важна, чем его религиозная деятельность и заслуживает отдельного исследования в силу причин, указанных выше.

Е. И. Станевич родом из небогатой семьи. Он получил тем не менее хорошее образование, знал иностранные языки. Окончил Московское коммерческое училище и всю жизнь проработал чиновником в разных департаментах и канцеляриях. Станевич проявил склонность к литературному творчеству и в 1804, 1805 гг. напечатал переводы французских авторов. В том же

1805 г. издал первый том своего «Собрания сочинений в стихах и прозе» [13]. Последующие тома, однако, не вышли, очевидно, потому, что в «Вестнике Европы» в 1806 г. эта книга подверглась едкой, ироничной критике редактором журнала М. Т. Каченовским, который писал в заключение своего отзыва на «Собрание сочинений» Станевича: «Когда двести страниц наполнены утомляющими повторениями, общими мыслями — написанными растянутым слогом, явными противоречиями, холодными рассуждениями, ничего не доказывающими доводами и разительными неприличностями; в таком случае полезнее объявить Автору всю правду, и отвратить его, если можно, от неблагодарных Муз» [9, 129].

Станевич ответил на эту критику лишь через два года, когда в «Вестнике Европы» был помещен критический разбор книги А. А. Палицына (друга и учителя Станевича) «Послание к Привете, или воспоминание о некоторых русских писателях моего времени». И тогда Станевич напечатал в 1808 г. книгу «Способ разсматривать книги и судить о них», состоящую из двух частей. В первой части Станевич возражал на критические замечания в адрес своих сочинений, а во второй части пытался защитить от критики книгу Палицына. И в этом же 1808 г. была опубликована книга Станевича «Разсуждение о русском языке», также состоящая из двух частей и являющаяся откликом на книгу А. С. Шишкова «Разсуждение о старом и новом слоге», опубликованной в 1803 г. О своей приверженности к филологической деятельности Шишкова Станевич, впрочем, заявляет уже в первой книге несостоявшегося «Собрания сочинений в стихах и в прозе», т. е. в 1805 г., но делает это крайне беспомощно. В ироническом изложении Каченовского это выглядит следующим образом: «Станевич пишет, что вкус начал у нас повреждаться; язык наш обильный, сладкогласный, валится на землю (с. 60), подобно дереву терзаемому ядовитыми гадами, то сокрытыми в корени, то впившимися в листы

Но дар Творца Российска слова

Ево в паденье удержал

И се! Язык наш снова

Цвести великолепней стал.

В примечании Каченовский отмечает, что под «творцом российска слова» следует понимать «сочинителя Разсуждения о старом и новом слоге» [9, 123]

Предметом рассмотрения в нашей статье будут две книги Станевича 1808 г., в которых представлена интересующая нас языковая проблематика. Последующие же книги Станевича («Размышления при гробе благодетеля», 1811; «О суде по совести», 1816; «Беседа на гробе младенца о Бессмерти души...» 1818) к проблемам языка уже прямого отношения не имеют.

В первой части «Разсуждения о языке» основной пафос сочинения Станевича направлен против галломании, охватившей русское дворянское общество со второй половины XVIII в. и достигший апогея как раз в начале XIX в. Станевич не был первым, кто поднял голос против этого явления, но и его слова осуждения галломании звучат вполне убедительно, поскольку пафос этот вполне искренен и эмоционален: «Признаюсь, пока такое подражание для меня было ново, я не мог смотреть без сердечного огорчения на сие толь низкое, подлое, грубое, безстыдное и для Россиянина не простительное уничижение, кровь во мне кипела от негодования; и естлиб то было в моей власти, то всех таковых Русских я выгнал бы из отечества, яко недостойных сынов его, — заявляет Станевич. — Теперь же когда силою непрестанного и невольного обхождения такие поступки стали для меня слишком обыкновенными, то и самое негодование превратилось в одно презрение к таковым из Русских» [15, ч. 1, 8].

Станевич саркастически описывает русского дворянина, «как он всячески ужимает губы, то пришепеливает, то картавит, дабы как можно ближе подойти к Французскому произношению. И для чего? Для того чтобы Француз похвалил его и со всей грубою лестию сказал, что он говорит как природный Француз. Но кто бывает сей Француз? Часто какойнибудь мастеровой, волокочос, портной, торгач ... и сии подобные» [15, ч. 1, 7]. В результате, пишет Станевич, «приезжий из дальней области в Москву, а наипаче в Петербург, приходит в искушение спро-

силь, в России ли он? Везде, где ни появится он, слышит, что говорят по Французски, и горе ему, если он не в состоянии ... на сем языке объясняться» [15, ч. 1, 5–6]. Станевич передает разговор в одной из «замоскворецких бесед» двух московских «матушек»: «Нынче матушка уж и за муж дочери не выдашь, коли по Французски не говорит» [15, ч. 1, 59].

Причины галломании Станевич, как и Шишков, видит в воспитании детей дворян, порученном иностранцам (французам в первую очередь): «Так, одно воспитание всему злу сему причиною, — пишет он. — Иностранцы принимают детей Российских при их рождении; иностранцы руководствуют их младенчеством, управляют юношеством; ... Словом, Русские не могут ступить ни шагу без того, чтобы не иметь при себе иностранца; и сия зараза предпочитать иноземное природному до того распространилась, что начиная от столиц до самых отдаленных селений, вы найдете повсюду иностранцев, воспитывающих, образующих и наставляющих детей дворян наших» [15, ч. 1, 5]. Речь при этом идет не только о домашнем образовании, но и об общеобразовательных учебных заведениях и частных пансионатах, значительная часть которых принадлежала иностранцам. «Мы имеем множество еще общенародных училищ, ими (иностранцами — В. С.) заведенных, где лучшее наше дворянство воспитывается по образцу иностранцев. В сих злобедственных для России училищах, дети, будучи окружены иностранцами, перестают сами быть настоящими Русскими, и вырастают ко вреду своего отечества. Таким-то образом отнимая сами у себя граждан своих, обращением Русских в не Русских, мы умножаем число иностранцев» — обращает внимание своих читателей на эту проблему Станевич [15, ч. 1, 17]. Он считает необходимым еще раз обратить внимание на последнюю проблему в другом месте своего «Разсуждения»: «Особливо нужно отнять у иностранцев право содержать в России общественные училища, — подчеркивает Станевич. — Не говоря о том, что Россияне забывают в них язык свой, ... но и самое развращение в нравах начинается» — тревожно сообщает он [15, ч. 1, 19].

Следует сказать, что эта ситуация не осталась незамеченной российским руководством. В 1811 г. министр народного просвещения граф А. К. Разумовский подал Александру I записку, в которой писал: «Дворянство, подпора государства, возрастает нередко под надзором людей, презирающих всё не-иностранное, не имеющих ни чистых правил нравственности, ни познаний. Следуя дворянству, и другия состояния готовят медленную пагубу обществу воспитанием детей своих в руках иностранцев... Содержатели пансионеров внушают юным россиянам презрение к языку нашему и охлаждают сердца их ко всему домашнему, и в недрах России из Россиянина образуют иностранца» [3, 8].

Особое внимание Станевич уделяет языку, поскольку, по его мнению, «язык служит всему началом, или основанием» [15, ч. 1, 12]. «Люби отечественное наречие, и ты будешь любить народ свой, а с любовью к народу процветет и отечество» — убежден он [15, ч. 1, 28–29]. Эту мысль на страницах своей книги Станевич выражает неоднократно и в одном из примечаний считает нужным пояснить, что придерживается этой мысли в условиях, когда «в отечестве чужеземным языком говорят предпочтительно пред своим ... и тогда любовь к языку есть мера любви к отечеству. В таковых обстоятельствах сии обе любви должны быть неразрывны» — разъясняет он свою позицию [15, ч. 1, 69]. «Я приемлю, — пишет Станевич, — что Минины могут быть спасителями отечества своего, не быв знатоками в языке; приемлю за неоспоримое равным образом и то, что Минины не могут сделаться Мининными и избавителями своего отечества, если они презрев язык земли своей, предпочтут ему язык чужой» [15, ч. 1, 70]. И именно в нелюбви к своему «природному» языку и предпочтению ему чужеземного французского языка обвиняет своих оппонентов, карамзинистов, Станевич: «Нынешние сочинители, созидающие особенный язык свой по образцу языка французского ... сделались столь не благодарны к своему отечеству, что предпочли своему наречию язык иноплеменный», — пишет он [15, ч. 1, 4] и далее ставит своей задачей: «Попытаемся понять, откуда могло произойти в душах их такое к отечественному языку охлаждение» [Там же]. «Безумные ненавистники при-

родного своего языка», «Безумные поборники чужезычия» — не может сдержать своих эмоций Станевич [15, ч. 2, 2, 25].

Следует, однако, обратить внимание на то, что Станевич не различает церковнославянский и русский языки, причем делает это вполне сознательно: отмечая неизбежные изменения языка в ходе его исторического развития, Станевич пишет: «Перемена в наречии показалась нам столь ощутительною, что мы вздумали разделить свой язык на два языка, из коих один назвали Славенским, оставшимся в священных книгах; а другой Российским, или простонародным, ныне всеми употребляемым» [15, ч. 2, 8]. Это разделение кажется ему неправильным: «Такое разделение столь же справедливо, как и то, когда бы кого почли за друга человека потому, что вчера на нем было платье синяго цвету, а сего дни чернаго» — полемически возражает он своим оппонентам-карамзинистам [Там же], которые действительно принципиально различали два этих языка и критически оценивали использование в современной им литературе именно церковнославянского языка (не устраивал их, впрочем, и собственно народный язык, однако основной пафос их критических замечаний был направлен все же против славянизмов). Для Станевича, как и для Шишкова, русский и церковнославянский — один язык. «Язык Русской в Славенском его наречии» — так кратко выражает свое понимание единства этих двух языков Станевич [15, ч. 2, 5]. «Я не знаю, для чего мы отделяем язык Славенский от Русскаго, и почему язык наш не тот, которым говорили наши предки?» вопрошает своих оппонентов Станевич [Там же].

Интересно при этом, что различие этих двух языков осознавалось противоборствующими сторонами сугубо на лексическом уровне: «Желая доказать, что он старообрядец в слоге, и тем придать себе больше важности, — пишет о Станевиче А. Ф. Воейков, — он к стати и не к стати употребляет слова, зане, колико, наипаче, корыстно, суесловие, на приклад, поелику, ради, купно, колми же паче, словоизвития, метаает, рея, словесники и проч.» [2, 118]. «Г. Станевич знает, — пишет он далее, — что сии слова в Русской литературе то же, что орлы, драконы, лилии, изображаемые на знаменах войск; они показывают, к какой стороне принадлежит автор» [Там же]. «Увидя в каком-либо сочинении: зане, ради, словесник, — иронизирует Воейков, — вкусоборцы радуются новому приобретению, как паписты обращению протестантов» [Там же]. Станевич, в свою очередь, иронизирует над карамзинистами, что для тех, «ничего хорошего быть не может» в старинных книгах, «потому что вы везде найдете там не только наипаче, купно, колико; но и аще и бяше и несоста и проч. Судя по изъявляемому вами образу мыслей ваших, сии слова должны так испугать чувствительный вкус ваш, что вы ни под каким видом не согласитесь читать их» [16, 84]. «Язык есть ни что иное, как одно хранилище множества слов, выдуманных и составленных соединившимся в общество людьми в облегчение своих нужд недостатков» — выражает свое понимание языка Станевич [15, ч. 2, 6].

Принципиальная особенность языковых взглядов Станевича определяется тем, что он, как и Шишков, являлся убежденным консерватором и архаистом (консерватором и архаистом называет Шишкова А. И. Горшков [6, 102]). Архаизм языковых взглядов Станевича проявляется в том, что он современных ему писателей призывает ориентироваться на языковую практику писателей прошлого времени и на употребление языка, почерпнутого из старинных церковных книг: так, он одобрительно говорит о Шишкове, что тот «через сличение старого с ныне употребительным образом писания, худость сего последняго приводит в очевидную ясность. Доказательством, что не упрямое к старине пристрастие понудило его изречь строгое против нынешних писателей суждение, может служить то, что хорошие приведенные им примеры не из библии единственно и церковных книг взяты, но також и из славнаго Ломоносова ... сочинитель говорит также и о Сумарокове ... и о Московском Митрополите Платоне» [15, ч. 1, 64]. «Нам не столько нужно выдумывать, составлять, заимствовать слова, — говорит Станевич, — сколько уметь отыскивать их в тех книгах, которые мы не читаем» [15, ч.1, 40]. Он поясняет далее: «все то, что содержится в старых книгах ... почитают старообрядчеством и при-

чудною набожностью» [15, ч. 1, 41]. Станевич не скрывает своего пристрастия к старине: «Мы поступаем весьма неблагоприятно, когда не станем учиться у наших предков составлению слов, почитая их в сем невежами» — пишет он [15, ч.2, 5].

Консерватизм же языковой позиции Станевича заключается в неприемлемости для него изменений в сложившейся в литературе практике языкового употребления. «Если Ломоносов, Сумароков, Державин ни как не смели и помыслить о перемене языка своего, то кто после них на сие отважится?» — риторически вопрошает Станевич и сокрушенно констатирует: «Однако отважились», — имея в виду карамзинистов [15, ч. 1, 28]). Эту же мысль Станевич пытается донести до читателей своей книги и на следующей странице: «Сего-то рода писатели, не имеющие первых наших учителей ни дарований, ни познаний, вздумали переменять язык после Ломоносова, когда сам Ломоносов не смел и помыслить о том» — пишет он [15, ч. 1, 29]. «Всякая перемена сама по себе есть уже зло, — пишет Станевич, ссылаясь на Джонсона, — и ее тогда только вводить должно, когда есть очевидная от нее польза; а как непостоянство во всякое время показывает одну лишь слабость, то оно ничего не прибавит ко славе языка нашего» [15, ч. 2, 79].

Важной особенностью языковых взглядов Станевича следует признать то, что, как мы видим, он признает сам факт языковых изменений. Это уже немало для его времени. Эти изменения, по его мнению, носят незначительный характер и заключаются «в изменении некоторых окончаний и не употреблении иных слов» [15, ч. 2, 7]. Эти небольшие изменения, пишет Станевич, касаются лишь наречия, а не существа самого языка. «Настоящий наш язык есть тот же, которым говорили наши предки с некоторою только отменой в наречии» — утверждает он [15, ч. 2, 6] «Время могло изменять его (языка — В. С.) наречие, но язык всегда оставался тот же в своей сущности» — пишет он далее [15, ч. 2, 7].

Станевич пытается дифференцировать понятия языка и наречия: «Между наречием и языком есть такая разность, — пишет он, — какая есть между веществом и его изменяющимися образами. Можно из воску делать всякия изображения и давать сим различные виды; но воск останется воском. Сие самое можно сказать и о нашем языке. До Кантемира и Прокоповича наречие было иное, нежели какое при них употреблялось» [15, ч. 2, 7]. Можно видеть в этой попытке дифференциации данных двух терминов некое отдаленное предвосхищение идей Соссюра (дифференциации языка и речи), но, конечно, до Соссюра здесь слишком далеко.

Представления Станевича о соотношении церковнославянского и русского языков и о судьбах этих двух языков нередко носят весьма произвольный характер. Так, явно имея в виду «славянский» язык, Станевич пишет о карамзинистах: «Защитники новаго наречия ... восстали на язык свой, коего первые звуки поразили их при рождении, коему научались они вместе с лепетанием, и к коему на грудях матерей своих привыкали еще с воздоеием» [15, ч.1, 3]. Понятно, что церковнославянский язык в данных ситуациях никогда не использовался в России. Или, рассказывая про период татаро-монгольского нашествия, Станевич сообщает: «Было то грозное и во гневе небес насланное на Россию время, когда предки наши, стоная под игом Татар, могли бы совершенно отстать от языка своего, вводя в него мало по малу слова победителей своих, и принятием оных вытеснить свои народныя, пока наконец язык Татарский пожрал бы или искажил все слова наши» [15, ч.1, 25]. Надо ли говорить о том, что эта гипотетическая картина поглощения русского языка татарским, нарисованная здесь Станевичем, далека от реальности и существованию русского языка татарский никогда не угрожал? Такой же фантастический характер имеют и представления Станевича о большей древности «славянского» языка по сравнению с латинским: «Заключаем, что Славянского языка древность не токмо равна древности латинского, но ... едва ли оную не превышает. В разсуждении сего начало Славянского языка далее двух тысяч лет простирается» [15, ч. 2, 105]. Это утверждение Станевича вызывает саркастическое замечание Воейкова [2, 122].

Как было отмечено, Станевич признает изменение языка, однако связывает это изменение главным образом с влиянием других языков, и дает этому влиянию однозначно отрицательную оценку: «Переменяется язык тогда, когда несколько языков смешиваются вместе, ... сии перемены сопровождаются всегда общими бедствиями» — пишет он [15, ч. 2, 7]. Однако он готов смириться с этой переменной, но только если она не является результатом «чужезычия»: «Когда нельзя сохранить первоначальной его (языка — В. С.) силы, то пусть происходит в нем сия перемена, но только не от чужезычия» — пишет он [15, ч. 2, 19]. Его страшит даже сам факт изучения чужого языка, ибо и в нем он усматривает угрозу своему родному языку: «Когда же повреждение языка бывает от изучения языков иностранных, тогда всякое исправление тем труднее, чем долее продлится сия зараза чужезычия; а наконец и во все невозможную соделается, буде ни кто не вызовется излечить нас от оной» [15, ч. 2, 24]. Это выражение «зараза чужезычия» используется в то время, кстати, многими представителями консервативной партии (А. С. Шишковым, Ф. В. Ростопчиным, С. Н. Глинкой), языковые взгляды которых характеризуются устойчиво пуристической позицией.

Важную заслугу Шишкова Станевич усматривает в пристальном внимании к корням «природных» слов и связанным с этими корнями процессам словопроизводства (обстоятельный анализ этой части лингвистического наследия Шишкова содержится в монографии А. М. Камчатнова [8]): предшествующие писатели «не посвятили себя на разыскание его («природного языка» — В. С.) корней и словопроизводства»... «того не видно в их творениях», — пишет он [15, ч. 2, 11]. «Первый опыт сего сделал Сочинитель разсуждения о старом и новом слоге, и ему неоспоримо потомство будет обязано за сохранение целости языка нашего» [Там же].

Особую опасность влияния чужих языков на русский Станевич, вслед за Шишковым, видит в том, что заимствованная лексика никак не связана с «коренными» словами «природного» языка, что вредит его ясности: «Изобилие слов, не имеющих корня, обращается языку в тягость и помрачает ясность его» — замечает он [15, ч. 2, 9]. По мнению Станевича, иностранные языки (французский язык в первую очередь) «составлены из многих других языков» [15, ч. 2, 9]. И поэтому, «не имея корней многих слов своих», эти народы «токмо привычкою приучают разум свой привязывать к ним понятия о разных вещах и предметах». Из этого рождаются «двусмыслие и темнота» [Там же]. «Наш же язык, — пишет Станевич, — становится весьма понятным по той причине, что имеет коренныя слова свои. По большей части от одного корня рождаются множество различных слов объясняющих разныя вещи» [Там же].

Станевич неоднократно подчеркивает преимущества, которыми располагает «российский» язык по сравнению с другими европейскими языками. «Чтож касается до преимуществ российского языка, — пишет он, — то необинуясь утвердится можно, что он изобилием, красотою и сложностью превосходит все новейшие языки» [15, ч. 2, 100]. И далее: «Российский язык не токмо ни единому Европейскому достоинствами не уступает; но и многие превосходит, подобляясь и равняясь с древними изящными Греческим и Латинским» [15, ч. 2, 101]. Интересно, что, отмечая в очередной раз преимущество «российского» языка перед европейскими языками, Станевич указывает также на «разнообразные роды мер в стихотворстве каких нет в других» европейских языках [15, ч. 2, 105]. Кроме того, преимущество «российского» языка Станевич видит и в его меньшей метафоричности: «В разсуждении метафор, — отмечает он, — нужно вообще заметить, что оне бывают смелее на тех языках, которыя составились случайно, а тем более удобнее вводят в заблуждение и в ложныя изображения, каковому упреку подвержены все почти новейшия языки. Напротив того Руской язык, имеющий свои собственные коренныя слова, производит от них другия, долженствующия иметь правильныя и точныя, своему предмету соответствующия значения, от коих соствляются уже чистыя понятия и пристойныя изображения» [15, ч. 2, 110]. Станевич, которого Воейков назвал «старообрядцем в слоге», здесь заметным образом перекликается со старообрядческими авторами, которые упрекали книжников-никониан в употреблении метафор. Можно думать, что такое критиче-

ское восприятие употребления метафор в языке во многом связано с воздействием на языковое сознание русских книжников исихазма, предписывавшего употребление слов в их прямом значении [см. об этом: 7, с. 114–121].

Станевич, как было отмечено, весьма последовательно, как и Шишков, занимает пуристическую позицию в оценке «российского» языка. Между тем, Каченовский в своей язвительной рецензии на «Собрание сочинений в стихах и прозе» Станевича отмечает присутствие в языке его сочинений многих иностранных заимствований и калек, вопреки декларативным заявлениям автора этих сочинений: «Достоинно примечания, что и в самые мрачные времена Российской Словесности, Г. Станевич ... не вмещал чуждых слов в язык свой, не ковал (стр. 37) на подбор слов новых, не украшал чуждыми словами своего слога. ... Правда, здесь и там иногда встречаются слова и фразы, которых Г. Сочинитель разсуждения о Слоге не одобрил бы, потому что оне взяты с иностранных языков, хотя всеми уже приняты и везде употребляются, например, люди превосходных талантов (2), здравой вкус (3), шаг к верному благополучию (стр. 15), блистательная надежды, блестящей цели (стр. 14), лестные строки (стр. 29) и проч. и проч.» [9, 124–125]. В.В. Виноградов, неоднократно обращавшийся к книгам Станевича в своих «Очерках по истории русского литературного языка XVII–XIX вв.», делал это главным образом, чтобы показать на примере сочинений Станевича процессы влияния французского языка на лексическую и синтаксическую систему русского языка начала XIX в. [1, 160–173].

Надо заметить, что Станевич хорошо знал иностранные языки (французский, английский, немецкий) и в своем «Разсуждении о русском языке» он неоднократно ссылается на работы таких известных французских, английских и немецких ученых того времени, как Кондильяк (Этьен-Боннот Кондильяк), Ривароль (Антуан Ривароль), Дюмарсе (Дюмарсе-Шено), Джонсон (Сэмюэль Джонсон), Смит (Адам Смит), Лагарп (судя по-всему, Жан-Франсуа де Лагарп), Шваб (Густав Шваб) и многих других, проявляя тем самым немалую эрудицию и начитанность. Эти нередкие ссылки на иностранных авторов Станевич объясняет следующим образом: «Я положил себе за правило нововводителей чужезычия в нашу словесность уличать иностранными писателями, к коим они имеют такую веру, только жаль, что они весьма мало или во все не читают того, что у них есть прекраснаго [15, ч. 2, 80].

Следует признать весьма и весьма здравым рассуждение Станевича о слоге: «Весьма к стати сказать нечто о слоге. Многие у нас хотят, чтобы говорили так, как пишут, а писали бы так, как говорят; и чтобы слог был у всех один. Но слог в писании не то же ли самое, что лице, голос и нрав в человеке ... Всякой писатель может иметь свой слог, и чем более в нем дарования, тем он отличнее может быть в своем слоге. По слогам можно почти также узнавать сочинителя, как узнают человека по его лицу и голосу: ибо слог есть ни что иное, как способ выражать свои мысли, понятия, или, естли позволят мне сие выражение, слог есть лице наших мыслей, голос наших чувствий ... Ломоносов отличался от Сумарокова, как и сей от Хераскова. Богданович имел свой слог особенный. Державин отличился ровно своим; хотя все они писали чистым Русским языком, не заимствуя ничего из иностранных речений и оборотов. Следственно хотеть иметь один слог, значит хотеть нелепицы и не уметь во все разсуждать» [15, ч.2, 88–89]. Как видно, такое понимание слога, совпадающее с современным термином «идиолект», существенно отличается от того, что вкладывал в этот термин Шишков. Возможно, что на позицию Станевича повлиял один из иностранных источников, который в этом случае он не называет.

Отметим в заключение, что за этими казалось бы чисто языковыми спорами противоборствующих сторон отчетливо просматривается порой социальный, политический аспект: «Итак желание некоторых новых писателей сравнить книжный язык с разговорным, то есть сделать его одинаким для всякаго рода писаний, не похоже ли на желание тех новых мудрецов, которые помышляли все состояния людей сделать равными?», — не скрывает прозрачности сво-

его политического намёка Шишков [17, 74]. «Отказ от славянизмов и замена их разговорными и заимствованными элементами всегда рассматривались Шишковым как отторжение от веры и нравственности и внесение в умы просветительских и революционных идей», — пишет о полемических сочинениях Шишкова А. М. Камчатнов [8, 94].

Не отстаёт от Шишкова и Станевич: отвечая критику книги Палицына, который «желая пошутить над Творцем Послания к Привете, шуточным образом ... употребил слова одесную, ошуюю, стадо овец, козлища» [14, 81], т. е. слова и выражения из Евангелия. «Сему ли Вы («Г. Критик» — В. С.) должны учить юных читателей вашего журнала?» — грозно спрашивает своего оппонента Станевич и продолжает далее: «Ибо один на посмеяние употребит из священной книги слово; другой, видя, что сие нравится, попытается простереть свое дерзновение и далее: а наконец, ежели попустить сему, то вскоре, в угождение умов развращенных, сердец испорченных, все священное низпровергнется, падет нравственность, законы потрясутся в их основании, и Мараты и Робеспьеры возникнут на гибель народов и человечества. От таковых-то шуток во Франции низпроверглась Вера» [14, 82].

Таким образом, Станевичу в его полемических книгах 1808 г. вполне удалось, на наш взгляд, выразить языковые взгляды сторонников консервативной партии начала XIX в., наиболее полно и глубоко изложенные в то время, конечно, А. С. Шишковым. Тем не менее и работы Станевича представляют немалый интерес и заслуживают внимания со стороны историков русского литературного языка.

Список литературы

1. *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. М., 1938.
2. *Воейков А. Ф.* Мнение безпристрастного о Способе сочинять книги и судить о них. — Вестник Европы. СПб., 1808, ч. 41, с. 115–124.
3. *Галахов А. Д.* Русская патриотическая литература 1805–1812 гг. // Филологические записки. Воронеж, 1867. Вып. 1, с. 1–32.
4. *Горшков А. И.* Теоретические основы истории русского литературного языка. М., 1983.
5. *Горшков А. И.* История русского литературного языка. М., 1969.
6. *Горшков А. И.* А. С. Шишков и его «Разсуждение о старом и новом слоге российского языка» // Русский язык в школе. 2004, № 1.
7. *Камчатнов А. М.* История русского литературного языка XI — первая половина XIX века. М., 2005.
8. *Камчатнов А. М.* Русский древослов Александра Шишкова: Лингвистическое наследие А. С. Шишкова в научном и культурном контексте эпохи (в печати).
9. *Каченовский М. Т.* Критика Собрания сочинений в стихах и прозе Евстафия Станевича. Книжка 1-я. СПб., 1805. — Вестник Европы. СПб., 1806, ч. 25, с. 119–130.
10. *Кондаков Ю. Е.* Либеральные и консервативные направления в религиозном движении в России 1-й четверти XIX в. СПб., 2005.
11. *Кондаков Ю. Е.* Станевич Евстафий Иванович. // Русский консерватизм середины XVIII — начала XX века. Энциклопедия. М., 2010, с. 485–487.
12. *Лащенков Н. Е.* И. Станевич. // Сб. Харьковского историко-филологического общества. 1897. Т. 9.
13. *Станевич Е. И.* Собрание сочинений в стихах и прозе Евстафия Станевича. Кн. 1. СПб, 1805.
14. *Станевич Е. И.* Способ рассматривать книги и судить о них. СПб., 1808.
15. *Станевич Е. И.* Разсуждение о русском языке. Ч. I–II. СПб., 1808.
16. *Станевич Е. И.* Ответ господину Воейкову на статью его. Вестник Европы, 1808 // Драматический вестник. СПб, 1808, ч. 6, с. 73–85.
17. *Шишков А. С.* Собрание сочинений и переводов. СПб., 1825. Ч. IV.

References

1. *Vinogradov V. V.* Oчерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. М., 1938.
2. *Voeikov A. F.* Mнение bezпристрастного о Sпособе sochinyat knigi i sudit o nih. — Vestnik Evropi. SPb., 1808, ch. 41, s. 115–124.
3. *Galahov A. D.* Russkaya patrioticheskaya literatura 1805–1812 gg. // Filologicheskie zapiski. Voronej, 1867. Vip. 1, s. 1–32.
4. *Gorshkov A. I.* Teoreticheskie osnovi istorii russkogo literaturnogo yazika. М., 1983.
5. *Gorshkov A. I.* Istoriya russkogo literaturnogo yazika. М., 1965.
6. *Gorshkov A. I.* A. S. Shishkov i ego “Razsujdenie o starom i novom sloge rossiiskogo yazika” // Russkii yazik v shkole. 2004, № 1.
7. *Kamchatnov A. M.* Istoriya russkogo literaturnogo yazika XI — pervaya polovina XIX veka. М., 2005.
8. *Kamchatnov A. M.* Russkii drevoslov Aleksandra Shishkova_ Lingvisticheskoe nasledie A. S. Shishkova v nauchnom i kulturnom kontekste epohi _v pechati,.
9. *Kachenovskii M. T.* Kritika Sobraniya sochinenii v stihah i proze Evstafiya Stanevicha. Knijka 1-ya. SPb. 1805. — Vestnik Evropi. SPb., 1806, ch. 25, s. 119–130.
10. *Kondakov Yu. E.* Liberalnie i konservativnie napravleniya v religioznom dvizhenii v Rossii 1-i chetverti XIX v. SPb
11. *Kondakov Yu. E.* Stanevich Evstafii Ivanovich. // Russkii konservatizm seredini XVIII — nachala XX veka. Enciklopediya. М., 2010, s. 485–487.
12. *Laschenkov N. E.* I. Stanevich. // Sb. Harkovskogo istoriko_filologicheskogo obschestva. 1897. T. 9.
13. *Stanevich E. I.* Sobranie sochinenii v stihah i proze Evstafiya Stanevicha. Kn. 1. SPb., 1805.
14. *Stanevich E. I.* Sposob rassmatrivat knigi i sudit o nih. SPb., 1808.
15. *Stanevich E. I.* Razsujdenie o russkom yazike. Ch. I–II. SPb., 1808.
16. *Stanevich E. I.* Otvet gospodinu Voeikovu na statyu ego. Vestnik Evropi., 1808 // Dramaticheskii vestnik. SPb., 1808, ch. 6, s. 73–85.
17. *Shishkov A. S.* Sobranie sochinenii i perevodov. SPB., 1825. Ch. IV.

СТИЛИСТИКА В ШКОЛЕ И ВУЗЕ

Е. Н. Басовская¹

ТЕКСТ, ОБРАЩЕННЫЙ К ДРУГОМУ: ПРАГМАТИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА СОВРЕМЕННОГО КУРСА СТИЛИСТИКИ

Статья посвящена анализу теоретических основ и методических принципов преподавания стилистики русского языка в современных российских вузах. В качестве материала исследования используются учебники и учебные пособия по стилистике, изданные с 60-х годов прошлого века по настоящее время. Автор статьи отмечает недостаточное внимание составителей учебных книг по стилистике к такому существенному экстралингвистическому фактору, влияющему на выбор языковых средств, как характеристика адресата. С опорой на лингвистическую литературу подчеркивается значимость фактора адресата для совершения говорящим и пишущим адекватного стилистического выбора, достижения коммуникативных целей и повышения эффективности речевого общения. В статье указывается на необходимость дополнить учебные курсы стилистики прагматической информацией и создать систему упражнений, направленных на выработку у учащихся умения учитывать фактор адресата, предвидеть и предотвращать возможность ошибочных толкований слов и грамматических конструкций. По мнению автора, прагматическая доминанта современного курса стилистики открывает путь к повышению статуса адресата в диалоге, снижению вербальной агрессии, последовательной оптимизации речевого общения.

Ключевые слова. Стилистика, лингвистическая прагматика, фактор адресата, категория адресованности, эффективность коммуникации, учебники и учебные пособия по стилистике.

E. N. Basovskaya

THE TEXT, ADDRESSED TO THE OTHER: PRAGMATIC DOMINANT OF THE MODERN COURSE OF STYLISTICS

The article is devoted to the analysis of the theoretical foundations and methodological principles of stylistic education in modern Russian universities. As the material of the study textbooks and manuals on stylistics, published from the 60s of the last century to the present are used. The article notes the insufficient level of attention of the authors of the textbooks on

¹ Евгения Наумовна Басовская — доктор филол. наук, доцент, зав. кафедрой медиаречи Института Массмедиа, Российский государственный гуманитарный университет. Россия, Москва, Миусская площадь, 6. E-mail: jeni_ba@mail.ru.

Evgeniia Naumovna Basovskaia — Ph.D., Associate Professor Media Discourse, Department in Mass Media Institute. Russian State University for the Humanities. Miussskaya sq. 6, Moscow, Russia. E-mail: jeni_ba@mail.ru.

stylistics to the addressee — a significant extralinguistic factor, influencing the choice of language means. Based on linguistic literature, the author emphasizes the importance of the addressee's factor for the speaker and the writer to make an adequate stylistic choice, achieve communication goals and improve the efficiency of speech interaction. The article points to the need to enrich the training courses of stylistics with pragmatic information and to create a system of exercises aimed at developing students' ability to take into account the factor of the addressee, to anticipate and prevent the possibility of erroneous interpretations of words and grammatical structures. According to the author, the pragmatic dominant of the modern course of stylistics opens the way to the increase of the addressee's status in dialogue, reduction of verbal aggression, consistent optimization of speech communication.

Keywords: stylistics, linguistic pragmatics, the factor of addressee, the category of targeting, the efficiency of communication, textbooks and manuals on stylistics.

Введение

Стилистику русского языка (иногда объединяемую с литературным редактированием) нельзя отнести к числу новых, недостаточно разработанных и методически не обеспеченных учебных дисциплин. Только за последние несколько лет были неоднократно переизданы классические [4; 12; 19] и появились новые учебники и учебные пособия [10; 9; 13; 14; 23; 25; 26] по этому предмету. В данной статье анализируются важнейшие, сформировавшиеся на протяжении десятилетий принципы обучения студентов стилистике русского языка и ставится вопрос о необходимости модернизации методической основы и конкретных приемов преподавания дисциплины с учетом достижений современной коммуникативной лингвистики, в частности — лингвистической прагматики.

История вопроса. Старые добрые принципы.

Задачи курса стилистики в целом единообразно осмысливаются авторами учебных книг, выходящих в СССР и публикуемых в России начала XXI века. Один из основоположников современной русской практической стилистики Д. Э. Розенталь опирается на сформулированное Г. О. Винокуром положение о том, что необходимо научить носителей языка «активно-целесообразному обращению с языковым каноном...» [20, 19. Цитата воспроизводится и в других изданиях пособия. Здесь и далее подчеркнуто нами. — *Евг. Б.*].

Аналогично трактует направленность учебной дисциплины В. А. Лившиц: «Задача данного пособия — научить студентов... сознательно, в зависимости от содержания, цели и жанра осуществлять отбор языковых средств, стремясь при этом не только к правильной, но и к максимально точной, выразительной речи» [15, 3]. Практически та же мысль высказывается через несколько лет А. И. Ефимовым: «Культура речи — это область словесного мастерства, искусство хорошо говорить и писать, наиболее целесообразно и эффективно использовать языковые средств. Под высокой речевой культурой человека обычно имеется в виду умение удачно выбирать и употреблять слова, излагать мысли логично, выразительно, ярко, красноречиво» [8, 239].

Во второй половине XX века вслед за центральными пособия по стилистике подготовили и некоторые местные издательства. Обращает на себя внимание точное, почти буквальное повторение в этих книгах тех методических принципов, которые были несколько ранее сформулированы Д. Э. Розенталем, В. А. Лифшиц и А. И. Ефимовым. Так, авторы «Практической стилистики русского языка», выпущенной в 1971 году в Ростове-на-Дону, указывают: «Стилистика... рассматривает целесообразность использования языковых средств в соответствии с теми задачами, которые стоят перед говорящим или пишущим... Стилистика должна... вырабатывать сознательное отношение к выбору языковых средств, чтобы достигать точности, ясности и выразительности речи...» [18, 4–5].

Для своего времени поворот от торжествующей нормативности к идее целесообразности речевого поведения был несомненным достижением. На фоне советской школы, предлагавшей учащимся единственно возможный ответ на каждый лингвистический вопрос, новый вузовский курс практической стилистики выглядел чрезвычайно демократично.

Правда, перечисленные В. А. Лифшиц экстралингвистические факторы, обуславливающие выбор языковых средств, — содержание высказывания, цель говорящего и жанр создаваемого текста — составляли далеко не полный перечень. На это со всей определенностью указывает А. И. Горшков: «Факторы, влияющие на „язык“ произведения словесности... довольно многочисленны, неоднородны, в разной степени проявляются в разных видах словесности... и к тому же часто переплетаются друг с другом» [5, 123]. Но и те факторы, что были почти единодушно отобраны составителями учебных книг в качестве основных, находили отражение в заданиях по функциональной, но не по практической стилистике. В пособиях советского времени преобладали упражнения, в которых студентам предлагалось вставить буквы, раскрыть скобки, выбрав нужную форму слова, а также найти и исправить ошибки в рамках отдельного предложения. При этом о ситуации общения, в которой оно возникло, можно было только догадываться.

Показательно также, что учебники и учебные пособия по стилистике содержали — за исключением раздела, посвященного орфоэпии, — задания, направленные на работу с письменным текстом. Такое решение авторов закономерно определялось тем, что практическая стилистика разрабатывалась как курс для студентов факультетов журналистики, а советские средства массовой информации опирались даже в устной эфирной речи на тщательно подготовленный письменный текст. Соответственно, собственно устная речь подлежала редакторской оценке только с точки зрения качества произношения.

Можно ли говорить о существенном изменении подходов к преподаванию стилистики в сегодняшней учебно-методической практике? Нет, качественных изменений в этом вопросе пока не произошло.

Во-первых, как уже было отмечено, в последние годы не раз переиздавались, причем преимущественно в неизменном виде, классические учебники стилистики. Сам по себе этот факт следует, конечно, оценить позитивно. Тем не менее регулярная републикация советских учебников неизбежно ведет к закреплению методических принципов, сформулированных несколько десятилетий назад. В частности, в седьмом стереотипном издании учебника М. Н. Кожинной, Л. Р. Дускаевой и В. А. Салимовского подробно говорится о коммуникативной целесообразности, определяемой сферой общения [12, 60], то есть, иными словами, о базовых положениях функциональной стилистики. Однако книга не дает конкретных рекомендаций, которые позволили бы учащемуся повысить эффективность конкретного речевого действия, и вообще не содержит практических заданий и упражнений.

Во-вторых, и большая часть современных учебных книг продолжает традиции, заложенные в середине прошлого столетия. Например, учебные пособия В. Ф. Ибрагимовой и Т. Н. Колокольцевой вновь называют в числе задач курса стилистики обучение студентов отбору языковых средств с учетом сферы общения, ситуации и жанра [10, 4; 13, 3–4].

Задачи преподавания стилистики, представленные в пособии Г. А. Заварзиной, дословно повторяют формулировку из учебника М. Н. Кожинной, Л. Р. Дускаевой и В. А. Салимовского. Далее же отмечается: «Поскольку практическая стилистика анализирует реальную речевую коммуникацию, рассматривает конкретные случаи использования речевых средств, для нее актуальны поиски и формулирование рекомендаций по употреблению речевых средств в типичных речевых ситуациях и контекстах...» [9, 20]. Подобное понимание задач стилистики представляется верным, но несколько ограниченным. Человеческая коммуникация протекает как в типичных, так и в нетипичных ситуациях, и было бы желательно подготовить студента к использованию не только стандартных, но и оригинальных речевых ходов.

Чего же недостает, на наш взгляд, как классическим, так и новым учебникам стилистики? Думается, это один из аспектов общей проблемы целесообразного выбора языковых средств и их эффективного применения. Речь идет о факторе адресата.

А был ли адресат?

Не только лингвистика, но и современная гуманитаристика в целом характеризуется растущей «человекоцентричностью», постоянным повышением внимания и интереса к индивиду как субъекту и объекту деятельности. В XX — начале XXI века создано немало работ, в которых анализируется чрезвычайно значимый в процессе коммуникации фактор адресата. По словам М. М. Бахтина, стиль в высокой степени зависит от того, «кому адресовано высказывание, как говорящий (или пишущий) представляет себе своих адресатов...» [2, 291]. Как «адресованное поведение» трактует речь Н. Д. Арутюнова [1, 643]. Категория адресованности подробно рассматривается в ряде специальных работ, опубликованных в течение последних десятилетий [7; 3]. А. И. Горшков так характеризует «три стороны употребления языка»: «ЧТО сообщается, КТО сообщает, КОМУ сообщается» [5, 124]. По мысли И. А. Стернина, «одним из важнейших факторов... является так называемый *фактор адресата* — то есть эффективный учет особенностей той аудитории, на которую направлено речевое воздействие» [24, 172]. Значимость адресата отмечается и в зарубежной литературе по стилистике. Так, П. Вердонк называет «коммуникативным треугольником» взаимодействие адресанта, текста и адресата, специально подчеркивая равную значимость всех трех элементов [27, 27].

При этом многие учебные книги по русской стилистике даже не упоминают об адресате речи и тем более не предлагают упражнений, направленных на учет данного фактора. Весьма показательным заданием, представленным в информативном, методически богатом пособии Г. Я. Солганика: «Сделайте описание чего-либо: зимнего утра, осеннего леса, ледохода, гор и т. д. Выберите то, что вам близко, что вас интересует. Постарайтесь сделать описание ярким, наглядным, живописным. А затем проанализируйте свой текст: выделите использованные вами выразительные средства и оцените их — насколько они удачны, образны, уместны» [23, 19].

Нет ни малейших сомнений в том, что это полезное и интересное для имеющих творческие наклонности учащихся задание. Тем не менее оно порождает некоторые вопросы. На кого рассчитано описание, над которым предстоит работать ученику? Должно ли оно быть одинаковым вне зависимости от того, будет его читателем соученик автора или педагог? Почему анализировать текст и оценивать использование выразительных средств должен только тот, кто сам его написал? Почему не принимается во внимание точка зрения адресата?

Редкое исключение в плане того, как преподносится аудитории проблема адресованности речевого произведения, составляет учебник под редакцией Л. Р. Дускаевой. В нем среди направлений стилистических исследований названа коммуникативная стилистика, занимающаяся взаимодействием «конкретного автора и адресата в их текстовом воплощении». Более того — книга содержит специальную главу «Статус адресата в стилистике журналистского текста». В этом новаторском учебнике представлено даже упражнение, выполняя которое студент должен обнаружить в тексте средства, «определяемые статусом адресата и определяющего его» [26, т. 1, 12, 204–210]. Нельзя, однако, не обратить внимания на немногочисленность таких заданий. Было бы желательно, чтобы современные учебные книги по стилистике содержали систему упражнений такого типа.

Фактор адресата и речевые ошибки.

В процессе изучения стилистики студенты должны получить навыки составления текстов, адресованных определенной аудитории, а также редактирования, опирающегося на представление об уровне подготовки, интересах, ценностях и других свойствах предполагаемого реципиента.

Отсутствие должного внимания к фактору адресата в курсах стилистики, безусловно, затрудняет выработку у студентов некоторых важных умений, необходимых для стилистического — и прежде всего редакторского — анализа текста. В программе дисциплины есть темы, изучение которых становится более эффективным при опоре на категорию адресованности. Остановимся на двух из них — «выбор слова» (другая возможная формулировка — «точность и ясность словоупотребления») и «слабое управление».

Любая учебная книга по стилистике сообщает учащимся, что к словоупотреблению предъявляется требование точности [см., например: 22, 86–90]. Меньшее внимание традиционно уделяется такому качеству речи, как ясность, стремление к которой также влияет на выбор лексических средств. Информация о проблемах, возникающих при использовании слова без учета его возможных толкований, распределена между параграфами, посвященными многозначности, омонимии, устаревшим, новым, заимствованным словам, необщеупотребительной лексике. Именно здесь рассматриваются такие примеры, как объявление в радиоэфире: «Слушатели, правильно ответившие на вопрос, получают очки» или фраза из рекламного буклета «Нашим магазином подготовлена новая подарочная линейка» (часть аудитории может представить себе не баллы, а оптический прибор и не серию товаров, а планку для измерений). Представляется важным обратить внимание студентов на то, что часть аудитории, включенная в экстралингвистический контекст и обладающая необходимыми фоновыми знаниями, воспринимает высказывания такого рода вполне адекватно, самостоятельно восполняя — в точном соответствии с концепцией П. Грайса — коммуникативные импликатуры [6, 221]. Однако следует сказать и о том, что средства массовой информации и реклама обращены к максимально широкой аудитории, значительная часть которой неизбежно столкнется с затруднениями при декодировании потенциально двусмысленных высказываний.

Непосредственное отношение к категории адресованности имеет и проблема так называемого слабого управления. Показательно, что возможность ошибочного толкования таких хрестоматийных конструкций, как «Лектору приходилось многое объяснять» [22, 212], чаще всего исключается благодаря контексту, а также экстралингвистической ситуации общения и фоновым знаниям адресата. Читатель, имеющий опыт обучения в вузе, вряд ли предположит, что студенты вынуждены были многое объяснять лектору, — жизненный опыт подскажет реципиенту, что лектор должен был многое объяснять неподготовленной аудитории.

Стилистическое мастерство автора и редакторский профессионализм предполагают способность предусмотреть случаи неверных толкований высказывания, связанные с информационными лакунами в картине мира адресата. Рассмотрим пример из нашей педагогической практики. В 2001 году нами было зафиксировано предложение со слабым управлением в публикации журнала «Коммерсант. Власть»: «Возвращение беженцев из Чечни возведено в ранг государственной задачи номер один»¹. Поскольку статья была напечатана в ходе «второй чеченской войны» 1999–2009 гг., студенты, которым данный пример предлагался для анализа непосредственно в год выхода журнала и в ближайшие несколько лет, имели некоторое представление о событиях на Северном Кавказе и в большинстве своем не испытывали затруднений при интерпретации журналистского высказывания, даже если оно приводилось вне контекста. По прошествии 17 лет сегодняшние студенты, чаще всего не знающие, о каких событиях идет речь, допускают приблизительно с равной степенью вероятности два варианта толкования этой цитаты: одним представляется, что в статье говорится о возвращении тех, кто уехал из Чечни («беженцев из Чечни»), другим — что анализируется «возвращение из Чечни» тех, кто там оказался.

На наш взгляд, было бы правильно обобщить материал такого рода в специальных разделах курса стилистики — «Фактор адресата и ясность словоупотребления», «Фактор адресата и вы-

¹ Коммерсант. Власть. 2001. 11.09.2001. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/282084> (дата обращения — 02.07.2018).

бор синтаксической конструкции». Попытка сделать нечто подобное была предпринята в экспериментальном учебном пособии Б. С. Мучника «Культура письменной речи» (книга не переиздавалась с 1996 года). В начале первой главы автор указывает, что при стилистическом анализе «целесообразно применять широкий, коммуникативный подход. Он состоит в последовательном различении двух точек зрения на каждый языковой факт: точки зрения читающего и точки зрения пишущего» [16, 14].

В пособии Б. С. Мучника в отличие от большей части учебных книг по стилистике представлены элементы педагогической технологии, применяемой для «коррекции неточно сформулированной мысли» с учетом фактора адресата. Опираясь на работы предшественников, Б. С. Мучник рекомендует использовать «прием предъявления контробраза», убеждающий автора текста в том, что «на основании предложенного им описания может быть составлено иное представление, существенно отличное от того, которое он намеревался передать» [16, 112, 115]. Педагогический опыт показывает, что использование данной образовательной технологии на занятиях по стилистике дает желаемый результат: студенты приучаются заблаговременно задумываться об опасности превратного толкования высказывания, и предлагать редакторскую правку, направленную на конкретизацию формируемого в сознании адресата образа.

Среди авторов новейших учебных книг по стилистике подобные приемы разрабатывает Н. А. Купина. В ее пособии теоретическая декларация: «Автор текста стремится к кооперативному, в большинстве случаев долгосрочному диалогу с читателем... Образ аудитории — обязательный критерий филологической оценки диалогичности текста...» — подкрепляется системой упражнений, ориентированных на образ адресата. В частности, учащимся предлагается подобрать слова, «в значении которых содержится культурно-фондовая информация» и проанализировать собственную речь с точки зрения ясности для читателя иной социальной группы [14, 5–6, 12]. Принципы, лежащие в основе методики Н. А. Купиной, было бы правильно применять не только к «массовой литературе», на создание произведений которой ориентирована книга. Фактор адресата ничуть не менее значим для составления корректного и эффективного научного, официально-делового или публицистического текста.

Наша цель — прагмостилистика.

Стилистика и прагматика представляют собой сегодня два самостоятельных лингвистических направления и две разные учебные дисциплины. Причем если стилистика изучается как на филологических факультетах, так и на факультетах журналистики, а в рамках курса «Русский язык и культура речи» многие ее разделы предлагаются и студентам других направлений подготовки, то прагматика, как правило, является частью исключительно лингвистического образования. Разделение курсов стилистики и прагматики, вполне исторически объяснимое, приводит сегодня к обозначенному выше недостаточному вниманию авторов учебников и пособий к прагматическим аспектам стилистического анализа.

К сожалению, в современной педагогической практике почти не учитываются чрезвычайно важные положения, сформулированные М. Н. Кожинной в 1997 году на научной конференции «Стилистика и прагматика». В докладе отмечалось, что традиционная для советского и российского филологического образования функциональная стилистика обращена в первую очередь «вообще к текстовым результатам коммуникативной речевой деятельности...», а возникшая в рамках западной гуманитаристики прагматика — «к каждому отдельному речевому действию». В последние десятилетия эти разделы языкознания «идут как бы навстречу другу другу», находя точки соприкосновения в таких вопросах, как выбор речевых средств в соответствии с коммуникативной целью, эффективность речевой деятельности, модель «говорящий — текст — реципиент», а также оценка и учет фактора адресата, включая проблему интерпретации (декодирования) текста [11, 3–6].

Сближение стилистики и прагматики не обязательно должно сопровождаться введением новых или переименованием существующих учебных курсов. Важно, чтобы стилистическое образование будущего литератора, филолога, журналиста (а в идеале — каждого риторически грамотного человека) включало в себя знакомство с основами прагматики и настраивало на адресно ориентированное речевое поведение.

Важно учесть, что коммуникационная среда начала XXI века, в которой значительное место занимает сетевое общение, характеризуется фрагментацией аудитории, усилением диалогичности, расширением сферы интерактивности — вплоть до «инверсии коммуникативных ролей» [21, 24]. Названные явления наиболее полно описаны применительно к СМИ, но это не означает, что они не отмечаются в других областях коммуникации. Так, если в советские годы круг чтения образованного человека был более или менее универсальным, сегодня, при наличии почти неограниченного выбора и большой доступности текстов, читатель действует значительно более избирательно, опираясь в выборе книг не столько на общественное мнение, сколько на личные предпочтения.

Из сказанного вытекает вывод о том, что традиционная стилистика, пусть и ушедшая от диктата нормы, но оставшаяся в целом на универсалистских позициях, не вполне отвечает запросам современного информационного общества. Она нуждается, по крайней мере в своей учебно-методической ипостаси, в повороте в сторону конкретной ситуации общения и учета фактора адресата, который, по справедливому замечанию В. Л. Наера, «опосредованно диктует строение текста, отбор словаря и некоторые другие его параметры...» [17, 7].

Именно поэтому мы с коллегами, составляя учебно-методический комплекс «Стилистика и литературное редактирование» для студентов факультета журналистики РГГУ, использовали следующую формулировку задания: «Какой речевой ситуации соответствует содержание этих предложений? Какой стиль уместен в данных условиях? Отредактируйте предложения с учетом требований стилистической целесообразности»¹. Сегодня задание могло бы быть еще более конкретизировано: «Охарактеризуйте ситуацию и участников коммуникации. Какие свойства адресата не были учтены говорящим (пишущим)? Отредактируйте предложения с учетом требований стилистической целесообразности».

Дальнейшее внедрение элементов прагматики в курс современной стилистики должно опираться на изучение постулатов П. Грайса применительно к текстам, принадлежащим к различным функциональным стилям и жанрам. Например, учащимся может быть предложено оценить один и тот же текст (параграф из учебника, журнальную заметку, деловое письмо и т. п.), опираясь на постулаты количества, качества, релевантности и способа [6, 222–223], причем с точки зрения разных реципиентов: профессионала/дилетанта, человека зрелых лет/представителя молодежи, сторонника тех или иных политических воззрений и так далее. Задания такого типа должны, разумеется, не заменить, а дополнить традиционный набор упражнений как по функциональной, так и по практической стилистике. В дальнейшем они могут лечь в основу современной методики обучения литературному редактированию.

Заключение.

Проведенный обзор классической и новейшей учебной литературы по стилистике русского языка позволил выявить такую актуальную проблему, как отсутствие корреляции между собственно стилистической и прагматической информацией. Несмотря на то что основоположники современной русской стилистики еще в середине прошлого столетия декларировали приори-

¹ Стилистика и литературное редактирование: учеб.-метод. комплекс: для специальности 021400 — Журналистика / М-во образования и науки Рос. Федерации, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «Рос. гос. гуманитарный ун-т», Ин-т массмедиа, Каф. лит. критики; [сост.: Е. В. Арутюнова и др.]. Москва: РГГУ, 2010. С. 48.

ритет принципа целесообразности, в обучении студентов и сегодня преобладает нормативной подход к оценке качества высказывания и текста.

Безусловно, изучение системы норм русского литературного языка остается необходимым и составляет базу стилистической и редакторской подготовки. Но наряду с этим существует необходимость принять во внимание такие особенности современной коммуникации, как растущая диалогичность и усиливающаяся специализация аудитории, и скорректировать курс стилистики с учетом значимости фактора адресата и прагматической установки текста. Осознание того факта, что речевое произведение обращено к Другому — носителю иной картины мира, способствует более ответственному подходу говорящего (пишущего) к выбору языковых средств и построению текста.

Введение прагматического компонента в учебный курс стилистики призвано повысить эффективность обучения. Природа коммуникативных сбоев, определяемых неясным словоупотреблением, слабым управлением, речевой недостаточностью, становится понятна только при учете фактора адресата.

Кроме того, «прагматизация» стилистики имеет определенное воспитательное значение. Сознательно ориентируясь в своем речевом поведении на реципиента, говорящий (пишущий) делает важный выбор — отказывается от стремления к абсолютному доминированию в диалоге (по сути — превращения диалога в монолог), признает за Другим право на точку зрения, участвует в создании демократически устроенной, комфортной коммуникационной среды. Такие установки ведут в перспективе к снижению уровня вербальной агрессии и повышению эффективности речевого взаимодействия между всеми участниками сложно организованной, полифоничной современной коммуникации.

Список литературы

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. 2-е изд., испр. Москва: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. 444 с.
3. Вольвак Н. П. Фактор адресата в публичном аргументирующем дискурсе. Южно-Сахалинск: Изд-во СахГУ, 2004. 168 с.
4. Голуб И. Б. Русский язык и практическая стилистика: справочник: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям и специальностям. Москва: Юрайт, 2014. 459 с.
5. Горшков А. И. Русская стилистика: Учеб. пособие. Москва: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2001. 367 с.
6. Грайс Г. П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. Москва: Прогресс, 1985. С. 217–237.
7. Губарева Т. Ю. Фактор адресата письменного текста. Москва: Диалог-МГУ, 1996. 136 с.
8. Ефимов А. И. Стилистика русского языка. Москва: Просвещение, 1969. 262 с.
9. Заварзина Г. А. Стилистика русского языка. Учеб. пособие для студентов. Воронеж: Воронежский гос. пед. Ун-т, 2017. 396 с.
10. Ибрагимова В. Ф. Стилистика русского языка. Учеб. пособие для студентов-филологов. Симферополь: ИП Хотеева Л. В., 2017. 192 с.
11. Кожина М. Н. О соотношении стилистики и прагматики // Стилистика и прагматика: Тезисы докладов научной конференции 25–27 ноября 1997 года. Пермь: Пермский ун-т, 1997. С. 3–7.
12. Кожина М. Н., Дускаева Л. Р., Салимовский В. А. Стилистика русского языка: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050300 — Филологическое образование. 7-е изд., стер. Москва: Флинта. Наука, 2018. 462 с.

13. Колокольцева Т. Н. Стилистика русского языка: учебное пособие для бакалавров. 3-е изд., стереотипн. Москва: Флинта: Наука, 2018. 196 с.
14. Купина Н. А. Креативная стилистика: учебное пособие. Москва: Флинта: Наука, 2017. 184 с.
15. Лившиц В. А. Практическая стилистика русского языка. Москва: Высшая школа, 1964. 198 с.
16. Мучник Б. С. Культура письменной речи. Формирование стилистического мышления: Пособие для учащихся 10–11-х классов средн. школ, гимназий. Москва: АО «Аспект Пресс», 1994. 205 с.
17. Наер В. Л. Прагматика текста и ее составляющие // Прагматика и стилистика. Сб. научн. трудов. Вып. 245. Москва: Московский гос. пед. ин-т иностранных языков им. Мориса Тореза, 1985. С. 4–13.
18. Практическая стилистика русского языка / Отв. ред. М. К. Милых. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1971. 195 с.
19. Рахманин Л. В. Стилистика деловой речи и редактирование служебных документов: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению 030600 «Журналистика» и специальности 030601 «Журналистика». 2-е изд., стер. Москва: Флинта: Наука, 2015. 257 с.
20. Розенталь Д. Э. Практическая стилистика. 2-е изд., перераб. Москва: Высшая школа, 1965. 355 с.
21. Современный медиатекст: учеб. пособие / отв. ред. Н. А. Кузьмина. 2-е изд., испр. Москва: Флинта. Наука, 2013. 416 с.
22. Солганик Г. Я. Практическая стилистика русского языка: учеб. пособие для студ. филол. и жур. фак. высш. учеб. заведений. 2-е изд., стер. Москва: Издательский центр «Академия», 2007. 304 с.
23. Солганик Г. Я. Стилистика русского языка. Учебное пособие для бакалавров. Москва: Флинта. Наука, 2016. 248 с.
24. Стернин И. А. Фактор адресата в речевом воздействии // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. 2004. № 1. С. 171–178.
25. Стилистика и литературное редактирование: учеб. пособие / под ред. Н. В. Малычевой. Москва; Ростов н/Д; Дашков: Наука-Спектр, 2014. 287 с.
26. Стилистика и литературное редактирование. В 2 т.: учебник для академического бакалавриата / под ред. Л. Р. Дускаевой. Москва: Издательство Юрайт, 2016. Т. 1. 325 с. Т. 2. 308 с.
27. Verdonk P. Stylistics. Oxford University Press, 2002. 124 p.

References

1. Arutyunova N. D. Yazyk i mir cheloveka [Language and the world of man]. Moscow: Yazyki russkoj kul'tury Publ., 1999. 896 p.
2. Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1986. 444 p.
3. Vol'vak N. P. Faktor adresata v publicnom argumentiruyushchem diskurse [The recipient factor in public proving discourse]. Yuzhno-Sakhalinsk: Publishing house of Sakhalin State University, 2004. 168 p.
4. Golub I. B. Russkiy yazyk i prakticheskaya stilistika [Russian language and practical stylistics]. Moscow: Yurayt Publ., 2014. 459 p.
5. Gorshkov A. I. Russkaya stilistika [Russian stylistics]. Moscow: Astrel Publishing house, Publishing house AST, 2001. 367 p.
6. Grice G. P. Logika i rechevoye obshcheniye [Logic and Conversation] // *Novoye v zarubezhnoy lingvistike* [New in foreign linguistics]. Moscow: Progress Publ., 1985. P. 217–237.

7. Gubareva T. YU. Faktor adresata pis'mennogo teksta [Factor of the addressee in the written text]. Moscow: Dialog-MGU Publ., 1996. 136 p.
8. Efimov A. I. Stilistika russkogo yazyka [Stylistics of the Russian language]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1969. 262 p.
9. Zavarzina G. A. Stilistika russkogo yazyka [Stylistics of the Russian language]. Voronezh: Voronezh State Pedagogical University, 2017. 396 p.
10. Ibragimova V. F. Stilistika russkogo yazyka [Stylistics of the Russian language]. Simferopol': IP Hoteeva L. V. Publ., 2017. 192 p.
11. Kozhina M. N. O sootnoshenii stilistiki i pragmatiki [On the relations between stylistics and pragmatics] // *Stilistika i pragmatika [Stylistics and pragmatics]*. Perm': Perm University, 1997. P. 3–7.
12. Kozhina M. N., Duskayeva L. R., Salimovskiy V. A. Stilistika russkogo yazyka [Stylistics of the Russian language]. Moscow: Flinta. Nauka Publ., 2018. 462 p.
13. Kolokol'tseva T. N. Stilistika russkogo yazyka [Stylistics of the Russian language]. Moscow: Flinta. Nauka Publ., 2018. 196 p.
14. Kupina N. A. Kreativnaya stilistika [Creative stylistics]. Moscow: Flinta. Nauka Publ., 2017. 184 p.
15. Livshits V. A. Prakticheskaya stilistika russkogo yazyka [Practical stylistics of the Russian language]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1964. 198 p.
16. Muchnik B. S. Kul'tura pis'mennoy rechi. Formirovaniye stilisticheskogo myshleniya [Culture of writing. The formation of the stylistic thinking]. Moscow: Aspect Press Publ., 1994. 205 p.
17. Nayer V. L. Pragmatika teksta i eye sostavlyayushchiye [Pragmatics of the text and its components] // *Pragmatika i stilistika [Pragmatics and stylistics]*. Moscow: Moscow State Pedagogical Institute of Foreign Languages, 1985. P. 4–13.
18. Prakticheskaya stilistika russkogo yazyka [Practical stylistics of the Russian language]. Rostov-na-Donu: Publishing house of Rostov University, 1971. 195 p.
19. Rakhmanin L. V. Stilistika delovoy rechi i redaktirovaniye sluzhebnykh dokumentov [The style of business communication and editing of official documents]. Moscow: Flinta. Nauka Publ., 2015. 257 p.
20. Rozental' D. E. Prakticheskaya stilistika [Practical stylistics]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1965. 355 p.
21. Sovremennyy mediatekst [Modern media text]. Moscow: Flinta. Nauka Publ., 2013. 416 p.
22. Solganik G. YA. Prakticheskaya stilistika russkogo yazyka [Practical stylistics of the Russian language]. Moscow: Akademiya Publ., 2007. 304 p.
23. Solganik G. YA. Stilistika russkogo yazyka [Stylistics of the Russian language]. Moscow: Flinta. Nauka Publ., 2016. 248 p.
24. Sternin I. A. Faktor adresata v rechevom vozdeystvii [The factor of the addressee in the speech influence] // *Vestnik VGU [Bulletin of Voronezh State University]*. Philology. Journalism. 2004. # 1. P. 171–178.
25. Stilistika i literaturnoye redaktirovaniye [Stylistics and literary editing]. Moscow; Rostov-na-Donu: Dashkov: Nauka-Spektr Publ., 2014. 287 p.
26. Stilistika i literaturnoye redaktirovaniye [Stylistics and literary editing]. Moscow: Yurayt Publ., 2016. Vol.1. 325 p. Vol. 2. 308 p.
27. Verdonk P. Stylistics. Oxford University Press, 2002. 124 p.

С. Н. Глазкова¹, Э. С. Герберсгаген²

РОЛЬ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ИНТЕЛЛЕКТА ЧИТАТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В статье описан психологический эффект Флинна, объяснённый с позиций структурно-динамической теории. Сущность его состоит в снижении эмоционального интеллекта современных детей при безусловном повышении их IQ. Сопряжены с этими процессами другие явления: понижение качества детской книги, редукция понимания детьми литературных текстов. Она отразилось в качестве интерпретации текстов и в качестве сочинений-рецензий на ЕГЭ. Анализ сочинений-рецензий выпускников и опросы разных возрастных групп обучаемых: дошкольников, младших и старших школьников, студентов — подтверждают сформулированное положение.

Ключевые слова: эмоциональный интеллект, эффект Флинна, анализ художественного текста.

S. N. Glazkova, E. S. Gerbersgagen

ROLE OF READER'S EMOTIONAL INTELLECT IN THE FICTIONAL TEXT ANALYSIS

The article describes the psychological effect of Flynn, explained from the position of the structural-dynamic theory. The essence of it is to reduce the emotional intelligence of modern children with an unconditional increase in their IQ. Conjugated with these processes are other phenomena: a decrease in the quality of the children's book, a reduction in the understanding of literary texts by children. It was reflected as an interpretation of texts and as essays-reviews on the Unified State Exam. Analysis of essays-reviews of graduates and surveys of different age groups of trainees: preschool children, junior and senior students, students — confirm the formulated position.

Keywords: emotional intelligence, Flynn's effect, analysis of artistic text.

Материалы ЕГЭ по русскому языку содержат большой блок заданий по обработке, пониманию, интерпретации текста. Материалы ГИА создают подготовительную платформу полноценного осмысления-проживания текста. Появившееся в работах А. Д. Дейкиной понятие сверттекст обозначает весь массив текстов, предлагаемых в материалах сначала ГИА, потом ЕГЭ как некий единый феномен, скрепленный общностью лингвокультурных и этических концептов [3, 10–15]. «Ученый связывает эффективность сверттекста с возмож-

¹ Светлана Николаевна Глазкова — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры филологии, Челябинский государственный университет, Миасский филиал; 456300, Россия, Челябинская обл., г. Миасс, ул. Керченская, 1; e-mail: snglaz@rambler.ru.

Glazkova Svetlana Nikolaevna — Ph.D., Associate Professor, Professor of the Department of Philology, Chelyabinsk State University, Miass Branch; 456300, Russia, Chelyabinsk Region, Miass, ul. Kerchenskaja, 1; e-mail: snglaz@rambler.ru.

² Элина Сергеевна Герберсгаген — учитель-логопед МДОУ Центр развития Детский сад № 108; 456318, Россия, Челябинская обл., г. Миасс, ул. Вернадского, 36; e-mail: lesik_elina@mail.ru
Herbersgagen Elina Sergeevna — Teacher-speech therapist Development Center Kindergarten № 108; 456318, Russia, Chelyabinsk Region, Miass, ul. Vernadsky, 36; e-mail: lesik_elina@mail.ru.

ностью моделирования ряда концептов, раскрывающих связи и отношения внеязыковой действительности средствами языка, помогающих учащимся сформировать позицию, выработать ценностный взгляд на русский язык, языковую картину мира, русскую культуру» и считает сверхтекст «перспективным способом обеспечить лингвокультурологическую компетенцию учащихся» [9]. Особенности лингвоконцептоцентрического сверхтекста формируются уже на уровне государственной итоговой аттестации. По мнению И. П. Цибулько, «к особенностям сверхтекста, предъявляемого на государственной итоговой аттестации, следует отнести следующие: моделируется на основе базовых концептов русской культуры; существует в единстве двух своих составляющих: собственно содержательной (представляющий собой более или менее полный словесный портрет концепта или описание одного из его компонентов) и методического инструментария, позволяющего ученику через четко продуманную систему вопросов и заданий, освоить (и присвоить) концептуальное содержание текста; «смысловой доминантой» является «Человек внутренний»; представлен во всех видах речевой деятельности: чтении, письме, слушании, говорении; актуализируется в следующей модели: восприятие — понимание — анализ — оценка — интерпретация — применение; направлен на формирование представление о своем «я», «мы», «он» в мире» [Там же]. Нельзя не согласиться с выводами автора: текстовая деятельность школьника при подготовке к ГИА закладывает лингвоэтический фундамент, при подготовке к ЕГЭ — продолжает и усложняет эту работу. Однако на практике не все так гладко.

Анализ сочинений-рецензий выпускников последнего десятилетия в рамках ЕГЭ по русскому языку показывает не только поверхностные знания по литературе и речевое бессилие выпускников, но и социальную, эмоциональную, гуманитарную глухоту: недостаток эмпатии, непонимание сущности и нюансов взаимоотношений героев. Слабой стороной рецензий является не столько когнитивная, сколько художественная, образная составляющая анализа. Следовательно, речь идет об уровне не IQ, а, скорее, EQ — коэффициента эмоционального интеллекта. Ученые понимают EQ как способность распознавать, понимать собственные и чужие эмоции и умение управлять ими [1, 4]. Эмоциональный интеллект определяют как «сложный феномен, который необходим для объяснения и предсказания реакции человека в эмоциональной ситуации и является эффективным средством для анализа эмоциональной сферы личности» [9, 60].

Ключевая составляющая эмоционального интеллекта — понимание своих и чужих эмоций, в том числе эмоций персонажей произведения. Действительно, магистральным в освоении художественного текста является понимание чужих эмоций. Понимание в свою очередь сопряжено с мышлением. По С. Л. Рубинштейну, мышление является единством эмоционального и рационального, а эмоция — единством эмоционального и интеллектуального [5]. А. Н. Леонтьев тоже утверждал связь эмоций и мышления: он показал, что эмоции могут выступать результатом когнитивной обработки информации [4, 216]. Б. М. Теплов на основании экспериментальных исследований вывел особый феномен «эмоциональное понимание» смыслов [6, 12].

Подытожим сказанное цитатой из статьи М. И. Шнайдер о сущности эмоционального интеллекта: «Способность к пониманию эмоций означает, что человек может распознать эмоцию, т. е. установить сам факт наличия эмоционального переживания у себя или у другого человека; может идентифицировать эмоцию, т. е. установить, какую именно эмоцию испытывает он сам или другой человек и найти для неё словесное выражение; понимает причины, вызвавшие данную эмоцию, и следствия, к которым она приведёт» [8, 60].

Проведенный автором анализ 500 сочинений-рецензий показал недостаточно высокий уровень эмоционального интеллекта выпускников при интерпретации текста. Мы присоединяемся к мнению педагогов и логопедов о том, что такое status quo закладывается еще в дошкольном и младшем школьном возрасте при освоении первых литературных произведений. Одна из причин — деградация самой детской книги. Уже в течение длительного времени

происходит неуклонное снижение качества детской художественной литературы. Снижается и уровень понимания детьми текста. При этом любопытно, что уровень когнитивного интеллекта детей растет. Данный феномен известен в психологии как «эффект Флинна», т. е. «феномен роста когнитивных способностей людей на протяжении XX века» [2]. Одна из последних гипотез психологов состоит в том, что эффект Флинна «может быть частично объяснен тем, что в XX веке когнитивный потенциал людей перемещался из эмоционально-образной сферы в рациональную». Эмпирическое исследование текстов художественной литературы для детей (1900–2016 гг.), проведенное в Институте психологии РАН, подтвердило эту гипотезу. Доказано, что «вопреки росту показателей тестов интеллекта, сложность художественной литературы для детей на протяжении XX века снизилась» [Там же].

Сам эффект Флинна не объясняет такое снижение. Это несоответствие объясняет структурно-динамическая теория: «Рост интеллекта под воздействием благоприятной среды, но при неизменном генетическом потенциале, может идти во всех направлениях лишь до определенного предела. Когда этот предел достигнут, рост может продолжиться в некоторых направлениях, но за счет других сфер. Происходит перераспределение когнитивного потенциала из одних областей в другие. Например, развитие количественного, математического интеллекта может происходить за счет вербального или наоборот. Существование феномена перераспределения потенциала доказывается через возникновение отрицательных корреляций между различными интеллектуальными функциями при наличии в среде альтернативных сценариев интеллектуальной социализации» [7]. «Эффект Флинна, зарегистрированный с помощью тестов интеллекта, фиксирует развитие рациональной составляющей человеческого потенциала. Принцип перераспределения потенциала гласит, что для столь крупного развития рациональности, как в XX веке, необходимо перераспределение когнитивного потенциала и частичный вывод его из других сфер, в первую очередь — образно-эмоциональной»: «когнитивный прогресс в XX веке относился лишь к рациональной сфере, но не к образно-эмоциональной. Поэтому способность среднего ребенка к пониманию художественных текстов не росла, а, скорее, уменьшалась. Следовательно, эмоционально-образная среда скорее упрощалась, чем усложнялась» [2].

Таким образом, эффект Флинна с позиций структурно-динамической теории объясняет, почему уровень понимания художественной книги снижался и снижается на протяжении XX–XXI вв. Результатом такого процесса стала редукция восприятия и атрофия понимания художественного текста во всей его глубине и взаимосвязи компонентов. Уменьшение читательской любознательности и нивелирование сложных коллизий привело к истощению когнитивной деятельности читателя-школьника.

Наш собственный анализ детских книг в сравнительном ключе тоже показал упрощение художественной ткани произведений: превалирование однолинейных примитивных характеров, убогие сюжеты, подобные комиксам, бедная лексика, зачастую ограниченная обиходно-бытовым словарем; однообразные, синтаксически примитивные конструкции. Многие родители рады появлению таких книг, потому что их с удовольствием слушает ребенок, их легко читать и объяснять. Эмоциональные и интеллектуальные усилия взрослых и детей минимальны. И это замечание далеко не умозрительное. Приведем несколько примеров для иллюстрации этого положения.

Оценим с обозначенных позиций классический текст поэмы «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина. Издание 1960 г. рекомендует эту книгу детям среднего школьного возраста, т. е. детям от 10 до 14 лет. Пушкинский сюжет предполагает понимание многообразных перипетий тонких человеческих отношений, неоднолинейных поступков и неоднозначных черт характера. Доблесть — трусость; отвага, мужественность, верность — предательство; воля — безволие, слабыхарактерность; коварство, подлость, зависть — простодушное добросердечие противостоят друг другу. Сюжет юного Пушкина прихотлив: смена сцен происходит произвольно, без указа-

ния, где и с кем происходит действие. Поэт рассчитывает на искушенного читателя-слушателя. Доказательством может служить любая из цитат, как, например, приведенная ниже:

Увы, ни камни ожерелья,
 Ни сарафан, ни перлов ряд,
 Ни песни лести и веселья
 Ее души не веселят;
 Напрасно зеркало рисует
 Ее красы, ее наряд:
 Потупя неподвижный взгляд,
 Она молчит, она тоскует.
 Те, кои, правду возлюбя,
 На темном сердца дне читали,
 Конечно знают про себя,
 Что если женщина в печали
 Сквозь слез, украдкой, как-нибудь,
 Назло привычке и рассудку,
 Забудет в зеркало взглянуть, —
 То грустно ей уж не на шутку.
 Но вот Людмила вновь одна.

Не зная, что начать, она
 К окну решетчату подходит,
 И взор ее печально бродит
 В пространстве пасмурной дали.
 Всё мертво. Снежные равнины
 Коврами яркими легли;
 Стоят угрюмых гор вершины
 В однообразной белизне
 И дремлют в вечной тишине;
 Кругом не видно дымной кровли,
 Не видно путника в снегах,
 И звонкий рог веселой ловли
 В пустынных не трубит горах;
 Лишь изредка с унылым свистом
 Бунтует вихорь в поле чистом
 И на краю седых небес
 Качает обнаженный лес.

Стилистика классика терниста, лексика далека от простой обыденности, идиоматика насыщена, синтаксис сложен и виртуозен. Ряды однородных членов, сложные предложения, осложнения простого предложения составили бы непростую задачу для студентов-филологов. Мы проверили качество смыслового и эмоционального понимания с помощью лингвистического анализа 30 фрагментов поэмы. Приведем в качестве иллюстрации 2 из них.

1) [Трепеща, скорчился бедняк,
Княжны испуганной бледнее;
Зажавши уши поскорее,
Хотел бежать, но в бороде
Запутался, упал и бьется;
Встает, упал¹; [в такой беде
Арапов черный рой мятется]²;
 [Шумят, толкаются, бегут,
Хватают колдуна в охапку
И вон распутывать несут,
Оставя у Людмилы шапку]².
 (2) [Когда Рогдай неукротимый,
Глухим предчувствием томимый,

Оставя спутников своих,
Пустылся в край уединенный
И ехал меж пустынь лесных,
В глубоку думу погруженный]¹ —
 [Злой дух тревожил и смущал
Его тоскующую душу]²,
 И [витязь пасмурный шептал]³:
 «[Убью!..]⁴ [преграды все
разрушу...]⁵
 [Руслан!.. узнаешь ты меня...]⁶
 [Теперь-то девица поплачет...]⁷
 И [вдруг, поворотив коня,
Во весь опор назад он скачет]⁸.

В приведенных выдержках студентами не были исчерпывающе уяснены смысловые связи. Непонятой в первом фрагменте осталась ситуация: Карла от истошного крика Людмилы испугался больше героини, запутался в бороде, упал, образовалась куча из 40 арапов, которые несли бороду и запутались в ней вместе с Карлой, потом унесли колдуна на руках ее распутывать. Непонятой оказалась ситуация и во втором фрагменте: Рогдаю не хватило мужества, терпения, одержимости довести дело до конца: он лелеет мечты об отмщении Руслана, о возмездии Людмиле, но отказывается от борьбы, возвращается назад, проявив безво-

лие. Результаты синтаксического анализа показали непонимание содержания и структуры предложений, границ предикативных единиц, семантики и грамматики осложняющих компонентов (вставных конструкций, обособленных синтаксических единиц — причастных, деепричастных, адъективных оборотов, приложений, уточняющих и поясняющих членов предложения и др.).

Для сравнения было проанализировано 20 популярных детских книг, среди которых бестселлеры разного качества: книги Л. Кассиля, В. Крапивина, М. Богородицкой, С. Прокофьевой и др. Сборник рассказов «Маша и Ойка», «Капризик и Зловредик» и др. С. Прокофьевой изданы большими тиражами. Остановимся на первом из них. В качестве вступления к сборнику дан рассказ о капризной девочке Зойке, которая только и говорила: «Ой, не хочу», «Ой, не могу», которую стали звать не Зойка, а «Ойка-капризуля». Назидательные тексты про Ойку плаксу, о ленивых ножках, про соску, о мокрых штанишках, о высунутом язычке, о грубом слове «уходи» являются достаточно примитивным изложением принципов морали. Это однозначные ответы на вопрос *Что такое хорошо и что такое плохо*: плохо капризничать, лениться, жадничать, грубо разговаривать, обижать других. Сказки интересно написаны, легко читаются и очень нравятся детям. Однако они не отражают многообразие человеческих отношений, неоднозначных коммуникативных ситуаций, сложных взаимоотношений между людьми. Синтаксис достаточно беден. Так сказка про Ойку-плаксу ограничивается 94% простых предложений, 6% — сложносочиненных, в ней нет ни одного сложноподчиненного предложения, ни одного осложнения простого предложения, кроме обращения. В сказке употребляется исключительно бытовая лексика: плакса, плакать, слезы, заглянуть, Петушок, петь, мешать, вылезти, трава, кузнечик, стрекотать, прискакать, пруд, лягушка, мешать, огорчаться, солнышко, медвежонок, бельчонок. Содержание можно сформулировать одним предложением: нельзя плакать. Подтекстовой информации нет. Затекустовой информации минимум: многие дети плачут и капризничают. Такой анализ можно повторить, исследуя и другие тексты сборника.

В свое время, создавая Азбуку, Л. Н. Толстой тоже хотел быть понятным, но короткие прозрачные тексты, предназначенные для обучения чтению, далеки от примитивности: в них глубокое назидание не отменяет подтекстовых пластов. Простота и занимательность сочетаются с поучительностью и содержательностью. Классическим примером может служить рассказ басня «Старый дед и внучек». Текст не только учит почитать родителей, быть по отношению к ним терпеливым и внимательным, но и показывает, что это не всегда просто, что хорошие отношения в семье могут требовать серьезных усилий.

Мы далеки от мысли сопоставить текст А. С. Пушкина и С. Прокофьевой: это некорректно, да и нелогично. Различная литература имеет разные цели и разную аудиторию. Тем не менее изменение степени сложности (и содержательной, и эмоциональной) текстов для детей считаем симптоматичным. Предвидим возражения: А. С. Пушкин слишком сложен, не по зубам сегодняшнему школьнику, тем более дошкольнику. Кроме того, заметим, что менее всего хотелось бы выбирать для сравнения столь далекие по эпохе и мастерству имена, поэтому возьмем в качестве примера «Денискины рассказы» В. Драгунского. В детских рассказах перед нами противоречивый мир социума. Сложные нравственные коллизии, многоплановые образы и ситуации, богатый подтекст, виртуозный синтаксис, богатейшая лексика — все это прекрасные качества образцовой детской литературы. Так, в маленьком рассказе «Поют колеса — тра-та-та» читатель видит разные семейные отношения, трудные жизненные ситуации, высокие нравственные качества людей. Герой рассказа — «хороший такой человек в голубой рубашке и тяжелых сапогах», добрый, с трудной судьбой, в которой сплелись судьба страны и личная судьба, отпечатались перипетии процесса урбанизации, социального и интеллектуального неравенства людей. Читатель с грустью понимает, что доброта и надежность оказываются лучшими качествами челове-

ка, но качествами, увы, не гарантирующими счастья и радости. И маленькому мальчику оказывается понятно, что бывает ситуации, которые «*мозолят, терзают*»: «*И душу вот такая малость может в кровь истерзать*». И сложная гамма неоднозначных чувств, буря эмоций сплетаются с богатством русской речи, включающей и диалектизмы, и удивительную по точности и выразительности лексику («серебристая, седая» малина «притуманилась»). Герой-ребенок поднимается до высот духовной красоты события: «*Никогда еще не было так вкусно у меня во рту и так хорошо на душе*». И приглашает маленького читателя разделить его чувства и переживания. В репликах героя-мужчины заключается и гордость за свои рабочие руки, нужную людям профессию, и сожаление о своей неучености, и даже горькое объяснение ее: «*Ладно, ученая твоя голова. Я тоже выучусь. Война меня в школу непустила. Я в твои годы кору варил и ел. — И тут он задумался. Потом вдруг встрепенулся и показал на лес: — Вот в этом самом лесу, браток. А за ним, гляди, сейчас село Красное будет. Моими руками это село построено. Я там и соскочу*». Прощальная сцена лаконична, но весома по нравственному накалу: «*Он положил мне руку на голую спину, и я почувствовал, какая тяжелая и твердая у него рука, сухая, горячая и шершавая, а он прижал меня крепко к своей голубой рубашке, и он был весь теплый, и от него пахло хлебом и табаком, и было слышно, как он дышит медленно и шумно. Он так подержал меня немножко и сказал: — Ну, бывай, сынок. Смотри, веди хорошо...*» И рефрен — сочиненные Дениской от полноты сердца строчки — звучит долго и проникает в самую душу ребенка-слушателя: «*Вот мчится поезд — кра-со-та! Поют колеса — тра- та-та!*»

Эксперимент в рамках данного исследования был проведен на базе подготовительной группы детского сада № 108 и младших классов школы № 18 г. Миасса. Для беседы — анализа были отобраны 20 образцовых произведений детской литературы, в том числе тексты В. Драгунского. Беседа логопеда с детьми (старшими дошкольниками и младшими школьниками) выявила у них критически низкий уровень эмпатии, понимания текста, взаимоотношений людей, изображенных в произведении, а это и есть показатели уровня эмоционального интеллекта. На вопросы были получены в большей степени (более 50%) неглубокие и / или совершенно неверные ответы. Приведем фрагменты анализа названного выше рассказа «Поют колеса — тра-та-та» В. Драгунского: *Понравился ли тебе герой рассказа? (нет) А Дениске он понравился? (нет) Можно ли сказать, что он сердитый? (да) Умный? (нет) Работающий? (нет) Добрый? (да) Грамотный? (да) Обоснуй свою точку зрения. Чем занимается этот человек? (едет в поезде) Кто он по профессии? (лесник, никто, не знаю) Легко ли живется ему на свете? (нет) Есть ли у него семья? (да) Хорошая ли у него семья? (да) Почему сын не живет вместе с отцом? (не знаю) Какое настроение (веселое или грустное) было у Дениски после встречи с героем рассказа? (веселое) Почему? (ему дали малины).*

Результаты анализа других текстов близки. Частные ответы детей дают представление о степени непонимания текстов в целом. Налицо снижение гуманитарной, эмоциональной, социальной компоненты понимания. Эта закономерность доказана психологами, подтверждена пилотным экспериментом в рамках данного исследования. Это явление требует осмысления и корректировки. Очевидно, что приветствовать такое положение дел невозможно. Облегченность нравственных коллизий, примитивность мироощущений не должны подменять сложного духовного мира ребенка — впоследствии взрослого человека — и социума. Мир должен быть явлен ребенку и отрефлексирован им во всей полифоничности и многоликости. Качество детского чтения необходимо контролировать. Работа по анализу литературного произведения должна быть глубокой и готовить человека в будущей жизни, давать полное, не упрощенное представление о мире и обществе.

Список литературы

1. *Берулава, М. Н.* Нация в опасности / М. Н. Берулава // Педагогика. — 2009. — № 5. — С. 3–6.
2. *Валуева, Е. А., Данилевская, Н. М., Лаптева, Е. М., Ушаков, Д. В.* Феномен векового роста интеллекта: анализ художественной литературы [Текст] / Е. А. Валуева, Н. М. Данилевская, Е. М. Лаптева, Д. В. Ушаков // Психологический журнал. — 2017. — т. 38. — № 5. — С. 18–26.
3. *Дейкина, А. Д.* Русский язык как учебный предмет в общеобразовательном пространстве родной культуры // Культуроведческий подход: его реализация в школьном и вузовском курсах русского языка». Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения академика А. В. Текучева (11–12 марта 2003 года). — М.: МГПУ, 2003. — С. 10–15.
4. *Леонтьев, Д. А.* Психология смысла [Текст] / Д. А. Леонтьев. — М.: Смысл, 2003. — 488 с.
5. *Рубинштейн, С. Л.* Проблемы общей психологии [Электронный ресурс] / С. Л. Рубинштейн. — СПб: Питер, 2002. — 720 с. Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/psycho/rubinshteyn=osnovu_obzhey_psc (14.07.2018).
6. *Теплов, Б. М.* Способности и одаренность // Проблемы индивидуальных различий [Текст] / Б. М. Теплов. — М.: Просвещение, 1961. — С. 9–20.
7. *Ушаков, Д. В.* Психология интеллекта и одаренности [Текст] / Д. В. Леонтьев. — М.: Издательство «Институт психологии РАН», 2011. — 464 с.
8. *Цибулько, И. П.* Концептоцентрический свертхтекст как основа разработки этических задач в контрольных измерительных материалах государственной итоговой аттестации по русскому языку [Электронный ресурс] / И. П. Цибулько // Педагогические измерения. — 2018. — № 1. — Режим доступа: http://fipi.ru/sites/default/files/document/journal/pi_ks01_web.pdf (20.08.2018)
9. *Шнайдер, М. И.* Основные направления исследования эмоционального интеллекта / М. И. Шнайдер // Гуманизация образования. — 2016. — № 4. — С. 58–64.

References

1. *Berulava, M. N.* *Nacija v opasnosti* [The Nation in Danger]. *Pedagogika* [Pedagogy], 2009, No. 5, pp. 3–6.
2. *Valueva, E. A., Danilevskaja, N. M., Lapteva, E. M., Ushakov, D. V.* Fenomen vekovogo rosta intelekta: analiz hudozhestvennoj literatury [The phenomenon of secular growth of intelligence: analysis of fiction] *Psihologicheskij zhurnal* [Psychological journal], 2017 No. 5, pp. 18–26.
3. *Dejkina, A. D.* Russkij jazyk kak uchebnyj predmet v obweobrazovatel'nom prostranstve rodnoj kul'tury [Russian as a learning subject in the general educational space of native culture]. *Kul'turovedcheskij podhod: ego realizacija v shkol'nom i vuzovskom kursah russkogo jazyka*». *Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, posvjawennoj 100-letiju so dnja rozhdenija akademika A. V. Tekuceva (11–12 marta 2003 goda)* [Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference, dedicated to the 100th anniversary of the birth of Academician A. V. Tekuceva (11–12 March 2003)]. Moscow, Moscow State Pedagogical University, 2003, pp.10–15.
4. *Leont'ev, D. A.* *Psihologija smysla* [Psychology of meaning]. Moscow, Meaning, 2003, 488 p.
5. *Rubinshtejn, S. L.* *Problemy obwej psihologii* [Problems of general psychology] Available at: http://yanko.lib.ru/books/psycho/rubinshteyn=osnovu_obzhey_psc www (accessed 14August 2018).
6. *Teplov, B. M.* *Sposobnosti i odarennost* [Abilities and giftedness]. Moscow, Education, 1961, pp.9–20.
7. *Ushakov, D. V.* *Psihologija intelekta i odarennosti* [Psychology of intellect and giftedness]. Moscow, Publishing house “Institute of Psychology RAS” 2011, 464 p.

8. *Cibul'ko, I. P.* Konzeptocentricheskij sverhtekst kak osnova razrabotki jeticheskikh zadach v kontrol'nyh izmeritel'nyh materialah gosudarstvennoj itogovoj attestacii po russkomu jazyku [Concept-centric super-text as a basis for the development of ethical problems in control measuring materials of the state final certification in the Russian language] Available at: http://fipi.ru/sites/default/files/document/journal/pi_ks01_web.pdf (accessed 20August 2018).

9. *SHnajder, M. I.* Osnovnye napravlenija issledovanija jemocional'nogo intellekta [The main directions of the study of emotional intelligence]. *Gumanizacija obrazovanija* [Humanization of education], 2016, No. 4, pp. 58–64.

А. В. Коренева¹

ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРОВОЙ КОМПЕТЕНЦИИ МАГИСТРОВ В СФЕРЕ ЮРИДИЧЕСКОЙ ЛИНГВИСТИКИ

В данной статье раскрываются особенности реализации принципа жанрового подхода на занятиях по юридической лингвистике. Предлагается несколько подходов к классификации речевых жанров, профессионально значимых для специалистов в этой сфере деятельности. Рассматриваются методические аспекты формирования жанровой компетенции магистров в сфере юридической лингвистики. На примере изучения вторичных текстов как потенциального объекта лингвистической экспертизы описываются содержание, приемы и средства обучения. Доказывается, что целенаправленная работа над жанрами, востребованными в будущей специальности, повышает учебную мотивацию студентов, способствует развитию их профессионально-коммуникативной компетенции.

Ключевые слова: жанровый подход, речевые жанры, жанровая компетенция, юридическая лингвистика, лингвистическая экспертиза, вторичные тексты.

A. V. Koreneva

FORMATION OF THE GENRE COMPETENCE OF MASTERS IN THE FIELD OF LEGAL LINGUISTICS

The article deals with the peculiarities of realization of the genre approach principle at the classes of legal linguistics. There are several approaches to the classification of speech genres significant for the specialists in this field. Methodological aspects of the formation of the genre competence of masters in the field of legal linguistics are considered. On the example of the study of secondary texts as a potential object of linguistic expertise, content, methods and means of instruction are described. The article proves that purposeful work on genres required for the future specialty raises the educational motivation of students, contributes to the development of their professional and communicative competence.

Key words: genre approach, speech genres, genre competence, legal linguistics, linguistic expertise, secondary text.

В последнее время ученые начали анализировать профессиональную речь как систему речевых жанров, осуществляемых специалистами в процессе профессионального взаимодействия. Все сильнее осознается важность развития у будущих специалистов жанровой компетенции, уверенного владения профессионально значимыми речевыми жанрами.

¹ Анастасия Вячеславовна Коренева — доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и массовых коммуникаций. Мурманский арктический государственный университет, Мурманск, Россия; 183720 г. Мурманск, ул. Капитана Егорова, 15. E-mail: korenevaanast@mail.ru
Anastasiia V Koreneva. — Ph.D., Associate Professor, professor of Russian language and Mass communications department. Murmansk Arctic State University, Murmansk, Kapitana Egorova str.; 183720, Russian Federation, Russia. E-mail: korenevaanast@mail.ru

Сказанное предполагает решение целого ряда вопросов. Необходима инвентаризация речевых жанров, закрепленных за определенной сферой профессиональной деятельности, детальная характеристика их лингвистических особенностей, языкового и композиционного оформления, выявление и описание критериев выбора конкретного жанра. Требуется определение принципов, методов и приемов обучения речевым жанрам, актуальным для будущей специальности.

В данной статье мы опишем некоторые аспекты авторской методики обучения речевым жанрам и покажем возможности ее применения при формировании профессионально-коммуникативной компетенции будущих специалистов в сфере юридической лингвистики [6]; [7].

Проанализировав трактовки различных ученых, исследующих специфику речевой коммуникации в сфере профессиональной деятельности, за основу мы берем подход Н. К. Гарбовского. Профессиональная речь определяется ученым как *система типических коммуникативных актов — речевых жанров — регулярно осуществляемых в процессе профессионального речевого взаимодействия коммуникантов*, дифференцированно соотнесенных с предметом профессиональной деятельности, подчиненных целям этой деятельности как целям деятельности более высокого порядка и реализующихся посредством кода — профессионально-коммуникативных систем, обслуживающих ту или иную сферу профессиональной деятельности в соответствии с общественно осознанными нормами речевого поведения, выступающими в качестве ролевых ожиданий, сформировавшихся длительной речевой практикой (контекстом) и варьирующихся в зависимости от изменений профессионально-ролевых функций коммуникантов [2, 41].

Данное многоплановое определение со всей очевидностью указывает на *жанровую природу профессионального общения* и содержит все основные характеристики профессионального общения. Учитывая неразрывную связь стилей и жанров, рассмотрим более подробно стилистическую дифференциацию профессиональной речи. Ученые отмечают, что современный специальный язык обладает внутренней стилистической неоднородностью. Доказывая мысль, что «ограничение профессиональной речи только рамками стиля научного изложения вряд ли целесообразно», Н. К. Гарбовский пишет: «Можно было бы предположить, что ... место профессиональной речи в функционально-стилистической системе языка находится где-то между стилем научного изложения и официально-деловым стилем. Но можно ли утверждать, что дальнейший, более углубленный анализ профессиональной речи не предоставит нам примеров иных жанров, черты которых будут совпадать, например, с чертами жанров публицистического стиля? Если мы обратим внимание на такой жанр профессиональной речи, который условно можно определить как жанр «производственного плаката», то действительно обнаружим в нем признаки публицистической речи, обусловленные тем, что эти жанры, естественной сферой функционирования которых также является профессиональная сфера общения, призваны выполнять функцию воздействия, свойственную публицистической речи» [2, 38–39].

Подчеркивают, что научное общение — лишь одна из сфер профессиональной речи, Л. К. Граудина и Е. Н. Ширяев. Исследователи говорят о многослойных моделях профессиональных языков и выделяют три слоя:

- научный язык, за исключением тривиальных названий и, возможно, общих специальных слов;
- профессиональный разговорный язык, который состоит из нестрого определенных профессиональных слов, жаргонизмов и служит преимущественно для повседневного общения людей, работающих в данной отрасли;
- язык распределяющий; сюда входит язык продавцов, язык торговцев, язык агитации, язык рекламы [3].

Ряд исследователей считают, что, несмотря на близость устного профессионального общения с разговорной речью, доминанта разговорного стиля здесь не работает, так как в про-

фессиональном общении есть забота о точности речи и форме ее выражения. В связи с этим ученые не считают корректным употребление термина «профессиональный разговорный язык» и предпочитают говорить о самостоятельных стилевых образованиях. Так, О. М. Орлов, исследуя профессиональную речь экономистов, отмечает, что если письменная профессиональная речь относится к официально-деловому стилю, то устная профессиональная речь (ее диалогические разновидности) «не может быть отнесена к официально-деловому стилю, поскольку имеет другую природу (по признакам непосредственность / опосредованность, подготовленность / спонтанность, персональная адресованность) ... Устная деловая диалогическая речь не может быть отнесена и к разговорному стилю, поскольку налицо различия в характере использования и в особенностях текстовой организации. Следовательно, устная деловая диалогическая речь представляет собой самостоятельное стилевое образование, сочетающее черты разговорного и делового стилей, — разговорно-деловую речь [8, 100].

Этот краткий анализ позволяет сделать вывод о том, что процесс обучения профессиональному общению в той или иной сфере деятельности нельзя сводить к изучению особенностей научного и / или официально-делового стилей и их жанров. Будущим специалистам нужно показывать функционально-стилевое многообразие этого вида коммуникации, которое во многом обусловлено формой профессиональной речи, ее диалогическими или монологическими характеристиками; необходимо знакомить студентов с жанрами, закрепленными за всеми стилями речи, в том числе и за разговорным.

Возвращаясь к жанровой природе профессиональной речи, отметим следующее. Хотя «одни и те же жанры могут употребляться в профессиональной речи разных специальностей, но в то же время в каждой специальности есть свои наиболее важные жанры и специфические законы композиции и речевого оформления общих жанров» [8, 59]. Другими словами, представители той или иной специальности объединяются еще и определенным набором речевых жанров, используемых ими в профессиональном общении. Эти жанры регламентируют профессиональную деятельность людей и рассматриваются как неотъемлемая принадлежность профессиональной речи. Развитие жанровой компетенции, уверенного владения профессионально значимыми речевыми жанрами играет важную роль в обучении языку специальности.

Вот почему одним из важнейших принципов обучения речевой деятельности является, на наш взгляд, принцип жанрового подхода, который предполагает следующее: «в процессе обучения нужно учитывать, что процесс создания текста представляет собой выбор не только языковых средств, но и обязательной для него формы построения речевого высказывания, соответствующей целям и задачам общения, характеру адресата и адресанта, специфике ситуации общения» [6, 138]. Рассмотрим, как реализуется принцип жанрового подхода в профессиональной подготовке специалистов по юридической лингвистике.

В жанроведении до сих пор существует проблема описания специфики речевых жанров, обусловленная сложностью в определении единого основания для их классификации. Отсутствие такого основания делает невозможным наличие общепризнанной типологии жанров. Подобное положение дел затрудняет реализацию жанрового подхода к обучению речевой деятельности, так как для организации подобной работы требуется определенная система анализа, которая показывала бы обучаемым, как тексты разных жанров отличаются друг от друга. Создание этой системы достигается путем установления общей модели текстов конкретного жанра, что делает актуальной проблему выявления наиболее приемлемой для учебного процесса классификации жанров.

Междисциплинарный характер юридической лингвистики, многоаспектность и неоднородность предмета ее исследования делают сложным, почти невозможным составление единой типологии речевых жанров, профессионально значимых для специалистов в этой сфере деятельности. Вместе с тем в учебно-методических целях, на наш взгляд, возможны несколько подходов к классификации (группировке) речевых жанров.

В основе первой классификации лежит связь речевых жанров с юридическим дискурсом. По этому основанию все профессионально значимые речевые жанры можно условно разделить на две большие группы.

В первую группу входят речевые жанры, имеющие непосредственное отношение к юридическому дискурсу, к речи юриста. Речевые жанры правовой коммуникации включают в себя:

- жанры устной диалогической речи (опрос свидетеля, допрос обвиняемого, переговоры с преступником);
- жанры устной монологической речи (речь прокурора, речь адвоката, последнее слово обвиняемого, обвинительный приговор);
- жанры письменной речи (законы, постановления, протоколы);
- этикетные речевые жанры (замечание, предупреждение, предостережение, соболезнование).

Вторая группа — это речевые жанры, которые не относятся к юридическому дискурсу, но входят в сферу профессиональных интересов специалистов по юрислингвистике в силу специфики их деятельности (изучение конфликтного использования языка и речи). Эта группа может включать:

- речевые жанры, реализующие конфликтные стратегии и тактики общения (призыв, угроза, оскорбление, обвинение);
- речевые жанры, обладающие конфликтогенным потенциалом (разнообразные жанры рекламных текстов, ПР-текстов, текстов СМИ, некоторые жанры имитационных и научных вторичных текстов);
- речевые жанры, реализующие гармонизирующие стратегии и тактики, в первую очередь этикетные жанры с социальной заданностью контактоподдержания, сдерживания агрессии и создания гармоничного равновесия в обществе, благоприятного характера речевого взаимодействия (извинение, благодарность, поздравление, пожелание, одобрение).

Возможен и другой вариант группировки, в основе которого лежит связь речевых жанров с основными направлениями юрислингвистических исследований. По этому основанию можно выделить четыре группы, в которые войдут типичные жанры, наиболее часто встречающиеся в рамках того или иного направления деятельности специалиста по юридической лингвистике.

1. Жанры, связанные с риторико-стилистическими и ортологическими аспектами юрислингвистики, а также с юридической техникой, например: речь прокурора, речь адвоката, последнее слово обвиняемого, обвинительный приговор, опрос свидетеля, допрос обвиняемого, переговоры с преступником.

2. Жанры, связанные с суггестивными аспектами юрислингвистики, например:

- просьба, убеждение, мольба как речевые жанры, реализующие тактики уговаривания;
- оскорбление, издевка, обвинение как речевые жанры, реализующие тактики дискредитации;
- комплимент, похвала, лесть как речевые жанры, реализующие эмоционально настраивающие тактики.

3. Жанры, связанные с юридико-лингвистической герменевтикой, например: законы, постановления, протоколы и другие тексты нормативно-правового характера.

4. Жанры, связанные с лингвистической экспертологией и лингвоконфликтологией, например: призыв, угроза, оскорбление, обвинение как объекты судебной лингвистической экспертизы; жанры рекламных текстов, ПР-текстов, текстов СМИ, обладающие конфликтогенным потенциалом; вторичные тексты (имитационные и научные) как источник правового конфликта; этикетные жанры, реализующие гармонизирующие стратегии и тактики.

Наконец, в основу группировки речевых жанров, профессионально значимых для специалиста в сфере юрислингвистики, можно положить их стилевую закрепленность и при изуче-

нии текстов обращать внимание прежде всего на их языковые и композиционные особенности, связанные с принадлежностью к разговорному, художественному, публицистическому, официально-деловому или научному стилю речи. В этом случае к жанрам официально-делового стиля, который обслуживает правовую и административную деятельность и включает в себя (наряду с канцелярским и дипломатическим) юридический подстиль, нужно отнести законы, подзаконные акты и другие тексты нормативно-правового характера. На стыке официально-делового и публицистического стилей находятся речь прокурора и речь адвоката в суде. К публицистическому стилю, безусловно, относятся спорные тексты СМИ, а нередко и призывы, разжигающие религиозную, межнациональную, социальную рознь. Допрос обвиняемых и переговоры с преступниками, как и многие тексты, относящиеся к речевым жанрам угрозы, оскорбления или обвинения, редко обходятся без элементов разговорного стиля (инвективной лексики, языковых единиц криминальной субкультуры и т. д.). К художественному стилю относится такой имитационный вторичный жанр, как пародия, которая нередко выступает источником этико-юридического конфликта между правами автора на создание и использование пародии, с одной стороны, и правами пародируемого субъекта, с другой. Научный стиль при таком подходе к группировке речевых жанров, профессионально значимых для специалиста в области юрислингвистики, представят вторичные тексты научной коммуникации (реферат, аннотация, рецензия, критический обзор и т. п.), которые могут стать предметом судебного разбирательства в случае неадекватного представления первоисточника (искажения и / или слишком вольной интерпретации). Разумеется, перечень жанров далеко не полный.

Как видим, стилевая классификация выдвигает на первый план лингвистические особенности текстов и делает вторичной их связь с правовыми аспектами восприятия, понимания и использования речевых произведений.

Мы предложили три возможных классификации речевых жанров, которые можно использовать при обучении специалистов в сфере юридической лингвистики. Считаем, что для организации учебного процесса и создания программно-методических материалов наиболее предпочтительна группировка, в основе которой лежит связь речевых жанров с основными направлениями юрислингвистических исследований.

Подобное разделение представляется целесообразным для решения двух учебно-методических задач:

- избежать дублирования при определении содержания рабочих программ по юрислингвистике, при выделении дидактических единиц, подлежащих усвоению;
- создать условия для реализации в учебном процессе принципа преемственности и перспективности обучения специалистов.

Итак, репертуар речевых жанров, профессионально значимых для специалистов в сфере юридической лингвистики, необычайно широк, разнообразен и не подлежит строгой типологизации. В этих условиях для эффективного обучения крайне важно качественное описание конкретного речевого жанра, его структурно-смысловых и языковых особенностей, создание паспорта жанра, его речевого портрета.

Различные аспекты эффективного речевого общения специалистов в области юриспруденции исследуется весьма активно. В публикациях, посвященных рассмотрению теоретических и практических аспектов коммуникации в юридической практике, характеризуется коммуникативная сторона судебных прений, искусство доказывания в состязательном судебном процессе, описываются языковые и композиционные особенности обвинительной речи прокурора и защитительной речи адвоката, специфика письменных юридических жанров. Анализируются в специальной литературе и речевые жанры, которые не относятся к юридическому дискурсу, но входят в сферу профессиональных интересов специалистов по юрислингвистике в силу специфики их деятельности. Остановимся более подробно на работах К. И. Бринева и Н. И. Фор-

мановской, где, на наш взгляд, дается четкое описание структуры и языковых свойств ряда интересных нас речевых жанров.

В монографии К. И. Бринева «Судебная лингвистическая экспертиза: методология и методика» рассматриваются речевые жанры оскорбления, угрозы и призыва. Уточним, что ученый использует термин «речевые акты», но отмечает, что не проводит различий между теорией речевых жанров и теорией речевых актов: «В этих теориях есть один общий момент, который и положен в основу нашего описания: обе теории прямо или косвенно описывают наблюдаемые ситуации речевого поведения говорящего и возможные реакции слушающего. При этом такие единицы, как речевой акт или речевой жанр — это единицы эмического уровня, которые выполняют функцию отождествления и дифференциации конкретных коммуникативных ситуаций (этический уровень)» [1, 108].

Подход К. И. Бринева к описанию речевых жанров проиллюстрируем на примере призыва. Речевой жанр призыва включает следующие элементы.

1. Участники. Участник 1 — говорящий, Участник 2 — воспринимающий.
2. Иллокутивная цель. Говорящий хочет, чтобы цель была достигнута и слушающий выполнил действия, к которым призывает говорящий.
3. Условие искренности. Говорящий хочет, чтобы цель была достигнута и слушающий выполнил действия, к которым призывает говорящий.
4. Условия успешности. Для говорящего и слушающего неочевидно, что то, к чему говорящий побуждает слушающего, произойдет само собой.
5. Высказывание-побуждение. Высказывание, в котором выражается побуждение слушающего к выполнению определенных действий.

Далее ученый описывает формулу речевого поведения:

- А) Хочу, чтобы было Х.
- Б) Знаю, что Х не может произойти само.
- В) Знаю, что если делать У, то возможно, что будет Х.
- Г) Знаю, что ты знаешь, что делать, чтобы было Х.
- Д) Знаю, что если буду говорить тебе, что необходимо, чтобы было Х, возможно, что ты будешь делать так, чтобы было Х.
- Е) Говорю тебе: необходимо, чтобы было Х.
- Ж) Говорю это тебе для того, чтобы ты делал так, чтобы было Х [1, 151–152].

Похожий подход к описанию речевых жанров использует Н. И. Формановская, которая в книге «Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика» предлагает структурно-смысловые блоки и языковое наполнение речевых актов (жанров) извинения и благодарности — речевых произведений с социальной заданностью контактоподдержания, сдерживания агрессии и создания гармоничного равновесия в обществе, благоприятного характера речевого взаимодействия.

Так, семантическая структура благодарности у Н. И. Формановской выглядит следующим образом: здесь и > я > вас / тебя > воспринимаемая и оцениваемая оказанную услугу > считаю необходимым словесно воздать за нее > в меру услуги и в избранной тональности > для создания благоприятного климата общения. Затем дается формула речевого события (предшествующее событие — оказанная услуга; текущее событие — речевое действие со значением благодарности; последующий результат — удовлетворение совершенным речевым актом как со стороны получившего благодарность, так и со стороны отдавшего) и более подробно описываются структурные элементы и этикетные выражения благодарности [9, 431–432].

Считаем, что указанные работы представляют безусловный интерес с точки зрения методики обучения: в них предлагаются выверенные модели речевых жанров, которые можно использовать в учебном процессе для формирования жанроведческой компетенции обучающихся и на которые можно опираться при создании единого подхода к описанию ре-

чевых жанров, профессионально значимых для будущих специалистов в сфере юридической лингвистики.

Рассмотрим, при изучении каких учебных курсов формируется жанровая компетенция магистров в сфере юридической лингвистики. В Мурманском арктическом государственном университете в учебный план магистратуры по юрислингвистике входят дисциплины, формирующие знания и умения обучаемых по таким аспектам юридической лингвистики, как:

- 1) лингвистическая экспертология и лингвоконфликтология («Методология и методы научного исследования в области лингвистической экспертизы», «Методы судебной лингвистической экспертизы», «Судебная лингвистическая экспертиза по спорным текстам в сфере гражданского права», «Судебная лингвистическая экспертиза по спорным текстам в сфере уголовного права», «Теория и практика межкультурной коммуникации в области лингвистических экспертиз», «Лингвистическая экспертиза рекламных текстов», «Спорные тексты СМИ», «Методика проведения автороведческих исследований», «Методика проведения семантических исследований», «Лингвистическая конфликтология»),
- 2) юрико-лингвистическая герменевтика («Культура профессиональной речи юриста», «Язык и стиль процессуальных документов», «Лингвистические проблемы юридической герменевтики»);
- 3) риторико-стилистические, ортологические и суггестивные аспекты юрислингвистики («Теория массовой коммуникации», «Юридическая риторика», «Культура профессиональной речи юриста», «Теория речевой деятельности», «Теория массовой коммуникации», «Языковая суггестология»).

В связи с тем, что главным предметом исследования юридической лингвистики является текст, очевидно, что содержание каждой из данных дисциплин включает вопросы, связанные с изучением профессионально значимых речевых жанров. Однако целенаправленно формируют у обучаемых жанроведческую компетенцию дисциплины «Речевые жанры в правовой коммуникации», «Вторичные тексты: юридические аспекты», «Культура профессиональной речи юриста», «Юридическая риторика», «Спорные тексты СМИ», «Лингвистические проблемы юридической герменевтики». В данной статье более подробно охарактеризуем цели, задачи и содержание дисциплины «Вторичные тексты: юридические аспекты».

Вторичные тексты нередко обладают конфликтогенным потенциалом, который реализуется в особой разновидности информационного конфликта, разрешаемого в судебном порядке. Например, такой имитационный вторичный жанр, как пародия, нередко выступает источником этико-юридического конфликта между правами автора на создание и использование пародии, с одной стороны, и правами пародируемого субъекта, с другой. Вторичные тексты научной коммуникации (реферат, аннотация, рецензия, критический обзор и т. п.) могут стать предметом судебного разбирательства в случае неадекватного представления первоисточника (искажения и / или слишком вольной интерпретации). Все это делает востребованным изучение вторичных текстов будущими специалистами в сфере юрислингвистики.

Цель учебной дисциплины — формирование знаний о системе вторичных текстов, развитие профессиональных речевых умений, способствующих совершенствованию у обучаемых коммуникативной компетенции в сфере правовой деятельности.

Задачи курса: углубление представлений о вторичном тексте как тексте, созданном на основе другого произведения; формирование знаний о функциях вторичных текстов разных стилей и жанров; совершенствование умений анализировать и создавать вторичные тексты с учетом их жанровой специфики; развитие способности применять коммуникативные знания и умения для решения конкретных профессиональных проблем.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать:

- систему вторичных жанров;
- основные типологии вторичных текстов;
- жанрообразующие признаки вторичных текстов;
- правила и условия эффективного создания вторичных текстов;
- структуру и свойства вторичных текстов как потенциального объекта судебно-лингвистической экспертизы.

Уметь:

- определять принадлежность высказываний к тому или иному вторичному тексту;
- соотносить вторичный текст с его основой и проследить специфику каждого из них;
- анализировать структурно-смысловую и языковую организацию вторичных текстов;
- адекватно оценивать вторичный текст, видеть и исправлять ошибки;

Владеть:

- речевыми приемами анализа и создания вторичных текстов;
- навыками речевого самоконтроля.

Содержание дисциплины включает в себя четыре блока.

1. *Вторичные тексты: общая характеристика.* Интертекстуальность как связь исходного текста с предшествующими речевыми произведениями. Непосредственная и опосредованная интертекстуальность. Приемы создания интертекстуальности.

Вторичные тексты как предмет изучения современного жанроведения. Основные подходы к типологии вторичных текстов. Типы вторичных текстов по признаку сложности, по признаку объему, по признаку оценки, по принципу кода и т. д. Имитационные вторичные тексты. Вторичные тексты научной коммуникации.

2. *Имитационные вторичные тексты.* Жанрообразующие признаки имитационных вторичных текстов (по М. М. Вербицкой): предмет, объект изображения; характер авторской идейно-эмоциональной оценки; отношение к используемой образно-стилистической системе; творческий замысел автора. Виды имитационных текстов: стилизации, пародии, перифразы.

3. *Вторичные тексты научной коммуникации.* Фиксация и сохранения информации для последующего обращения к ней как основная задача вторичных текстов научной коммуникации. Виды текстов: научно-информационные (план, тезисы, конспект, реферат, аннотация) и научно-критические (рецензия, критический обзор). Жанрообразующие признаки вторичных текстов научной коммуникации.

4. *Вторичные тексты как источник правового конфликта.* Типы передачи чужой речи: объективный (трансляция) и субъективный (трансформация). Способы и средства передачи чужой речи. Неадекватное представление первоисточника (искажение и интерпретация) как предмет судебного разбирательства. Этико-правовые проблемы цитирования. Этико-юридический конфликт: защита прав на создание и использование пародии — защита прав пародируемого субъекта.

Для усвоения данного содержания предлагаются различные вопросы и задания. Приведем некоторые из них.

1. Охарактеризуйте непосредственную и опосредованную интертекстуальность, используя в качестве иллюстраций следующие фразы: 1) *Если новый закон (закон об языке) будет принят, то уж лучше жевать, чем говорить: самые обиходные выражения обернутся бранью.* 2) *В этом фартуке современные Золушки будут выглядеть не менее эффектно, чем в вечернем платье.*

2. Изучите приемы создания интертекстуальности (эпиграф, развернутое и точечное цитирование, ссылки на произведения, использование крылатых слов и выражений, известных литературных образов, это цитация, стилизация и т. п.). Приведите примеры реализации этих приемов.

3. Чем отличаются друг от друга понятия «интертекст» и «претекст»? Проведите анализ их соотношения (на примере конкретных речевых произведений).

4. Перечислите основания, на которых строятся основные классификации вторичных жанров. Составьте таблицу «Типологии вторичных жанров».

5. Охарактеризуйте более подробно одну из классификаций вторичных текстов по степени сложности, по объему, по оценке и пр.

6. Выберите два-три вторичных речевых произведения разных жанров. Классифицируйте их, используя для этой цели существующие типологии.

7. Перечислите основные функции имитационных текстов. Определите, в чем сходство и отличия стилизации, пародии, перифраз.

8. Докажите, что колыбельная песня Некрасова, написанная в подражание Лермонтову, — это перифраз.

Богатырь ты будешь с виду и казак душой, провожать тебя я выйду — ты махнешь рукой.
(М. Ю. Лермонтов).

Будешь ты чиновник с виду и подлец душой, провожать тебя я выйду — и махну рукой
(Н. А. Некрасов).

9. Выберите фрагмент профессионально ориентированного текста любого стиля и жанра. Напишите его перифраз.

10. Докажите, что строки В. Соловьева — это пародия на особенности стиля символистов, в частности, на их приверженность к оксюморонам:

*Горизонты вертикальные в шоколадных небесах,
Как мечты полужеркальные в лавровишневых лесах.
Призрак льдины огнедышащей в ярком сумраке погас,
И стоит меня не слышащий гиацинтовый Пегас.*

11. Сделайте обзор одного из последних выпусков журнала по вашей специальности. Выберите одну статью, составьте ее план (краткий, развернутый и выборочный). Напишите реферат данной статьи в соответствии с требованиями к структуре этого вторичного жанра.

Для справки. Структура реферата: 1. Заголовочная часть: 1) фамилия автора; 2) название статьи; выходные данные исходного текста. 2. Собственно реферативная часть: 1) формулировка темы (проблемы) исходного текста; 2) формулировка цели исходного текста; 3) описание содержания; 4) заключение: выводы, оценка исходного текста.

12. Прочитайте текст. На основе анализа языкового и композиционного оформления докажите, что данный текст относится к жанру аннотации.

В настоящей книге отражены теоретические и методические основы проведения судебной лингвистической экспертизы, представлены примеры лингвистических экспертиз по различным категориям дел, описаны пределы компетенции лингвистов экспертов.

Издание ориентировано на практикующих экспертов, специалистов, преподающих судебную лингвистическую экспертизу, а также судей, следователей, дознавателей, адвокатов.

13. Составьте аннотации статьи или учебника по вашей специальности, используя клише: в пособии рассказывается, особое внимание уделяется, учебник предназначен, в статье содержатся сведения, статья рассчитана на специалистов в области и т. д.

14. Охарактеризуйте основные типы передачи чужой речи. Чем трансляция отличается от трансформации? Приведите примеры из газетных и журнальных статей.

15. Докажите, что до сих пор существующая теоретическая неопределенность понятия «пародия» вызывает существенные проблемы в правоприменительной практике.

16. Используя ресурсы Интернета, найдите, изучите и законспектируйте статью А. С. Евстифеева «Пародия в системе авторского права Российской Федерации» и статью Г. С. Иваненко «Вторичный текст как источник правового конфликта», соблюдая требования к этому вторич-

ному жанру. На основе полученных материалов обоснуйте потенциальную конфликтогенность некоторых вторичных жанров.

17. Найдите примеры из российской действительности, когда пародия воспринималась пародируемым субъектом как оскорбление.

В процессе изучения дисциплины для закрепления некоторых тем предлагаются тестовые задания, например:

1) Первое четкое разделение форм речевого общения (речевых жанров) принадлежит: а) Аристотелю, б) Гомеру, в) Цицерону.

2) Определяет жанр как «относительно устойчивую и нормативную форму высказывания, в которой каждое высказывание подчиняется законам целостной композиции и типам связи между предложениями»: а) В. В. Виноградов, б) В. В. Одинцов, в) М. М. Бахтин.

3) Намеренное построение повествования в соответствии с основными принципами организации языкового материала, присущими объекту имитации (социальной среде, исторической эпохе, литературному направлению, жанру, индивидуальной манере писателя) — это: а) перифраз, б) стилизация, в) пародия.

4) Стилизация, в которой черты «чужого слова» намеренно преувеличены, заострены: а) перифраз, б) стилизация, в) пародия.

5) Использование формы известного произведения словесности для выражения другого, содержания: а) перифраз, б) стилизация, в) пародия.

6) Текст, на основе которого написано другое речевое произведение: а) претекст, б) интертекст, в) контекст.

7) Текст, который написан на основе другого речевого произведения: а) претекст, б) интертекст, в) контекст.

8) Краткая характеристика произведения с точки зрения его содержания, оформления: а) конспект, б) аннотация, в) реферат.

9) Максимально полное и точное понимание информации — это цель чтения: а) ознакомительного, б) реферативного, в) изучающего.

10) Полное понимание прочитанного с целью извлечения основной информации и ее последующего воспроизведения — это цель чтения: а) ознакомительного, б) реферативного, в) изучающего.

11) Получение самого общего представления о тексте — это цель чтения: а) ознакомительного, б) реферативного, в) изучающего.

12) В основе какого вторичного жанра не лежит признак авторской оценки: а) пародия, б) конспект, в) рецензия.

В конце курса студенты по желанию могут написать и защитить реферат на одну из профессионально ориентированных тем, например: «Пародия как оскорбление», «Этико-правовые проблемы цитирования», «Плагиат как предмет судебного разбирательства», «Пародия в системе авторского права» и т. д.

Практика показывает, что целенаправленная работа над речевыми жанрами, профессионально значимыми для специалистов в сфере юридической лингвистики, повышает учебную мотивацию студентов, способствует развитию их профессионально-коммуникативной компетенции.

Список литературы

1. *Бринев К. И.* Судебная лингвистическая экспертиза: методология и методика. Москва: Флинта: Наука, 2014. 304 с.

2. *Гарбовский Н. К.* Сопоставительная стилистика профессиональной речи (на материале русского и французского языков). Москва: Изд-во МГУ, 1988. 144 с.

3. Граудина Л. К., Ширяев Е. Н. Культура русской речи: учебник для вузов. Москва: Норма-ИНФРА М, 1999. 560 с.

4. Дементьев В. В. Вторичные речевые жанры: онтология непрямой коммуникации // Жанры речи: Сб. науч. статей. Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 1999. С. 31–46.

5. Иваненко Г. С. Вторичный текст как источник правового конфликта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6. С. 54–58

6. Коренева А. В. Профессионально ориентированное обучение речевым жанрам студентов специальности «Социальная работа» // Вестник Мурманского государственного технического университета. 2008. Т. 11. № 1. С. 138–144.

7. Коренева А. В. Теоретические основы профессионально ориентированного обучения речевой деятельности студентов-нефилологов. Мурманск: Изд-во МГТУ, 2009. 418 с.

8. Орлов О. М. Устные профессионально значимые жанры речи экономиста: Теоретические основы экономической риторики. Саратов: СГСЭУ, 2001. 220 с.

9. Формановская Н. И. Речевое воздействие: коммуникация и прагматика. Москва: Изд-во «Икар», 2007. 480 с.

References

1. Brinev K. I. Sudebnaja lingvističeskaja jekspertiza: metodologija i metodika [Forensic Linguistic Expertise: Methodology and Methods]. Moscow: Flinta: Nauka Publ., 2014, 304 p.

2. Garbovskij N. K. Sopotavitel'naja stilistika professional'noj rechi (na materiale russkogo i francuzskogo jazykov) [Comparative stylistics of professional speech (based on Russian and French)]. Moscow: Moscow State University Publ., 1988, 144 p.

3. Graudina L. K., Shirjaev E. N. Kul'tura russkoj rechi [The Culture of Russian Speech]. Moscow: Norma-INFRA M Publ., 1999, 560 p.

4. Dement'ev V. V. Vtorichnye rechevye zhanry: ontologija neprjamoj kommunikacii [Secondary speech genres: ontology of indirect communication] // Zhanry rechi: Sb. nauch. statej [Genres of speech: Collection of articles]. Saratov: State educational and scientific center "College" Publ., 1999, pp. 31–46.

5. Ivanenko G. S. Vtorichnyj tekst kak istočnik pravovogo konflikta [Secondary text as a source of legal conflict] // Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Philological sciences. Questions of theory and practice], 2012, no. 6, pp. 54–58.

6. Koreneva A. V. Professional'no orientirovannoe obuchenie rechevym zhanram studentov special'nosti "Social'naja rabota" [Professionally oriented training in the speech genres for the students of the specialty "Social Work"] // Vestnik Murmanskogo gosudarstvennogo tehničeskogo universiteta [Bulletin of the Murmansk State Technical University]. 2008, 11, no. 1, pp. 138–144.

7. Koreneva A. V. Teoreticheskie osnovy professional'no orientirovannogo obučeniija rechevoj dejatel'nosti studentov-nefilologov [Theoretical basis of Professionally oriented training of speech activity for the students of the non-philological specialties]. Murmansk: Murmansk State Technical University Publ., 2009. 418 p.

8. Orlov O. M. Ustnye professional'no znachimye zhanry rechi jekonomista: Teoreticheskie osnovy jekonomičeskoj ritoriki [Professionally significant oral genres of economist speech: Theoretical basis of economic rhetoric]. Saratov: Plekhanov Russian University of Economics Publ., 2001, 220 p.

9. Formanovskaja N. I. Rechevoe vozdejstvie: kommunikacija i pragmatika [Speech impact: communication and pragmatics]. Moscow: Ikar Publ., 2007, 480 p.

Научное издание

ЯЗЫК КАК МАТЕРИАЛ СЛОВЕСНОСТИ

Выпускающий редактор И. Г. Ахметов
Подготовка оригинал-макета О. В. Майер
Оформление обложки С. Р. Некрасова

Подписано в печать 08.10.2018. Формат 60x84/8.
Усл. печ. л. 22,3. Тираж 100 экз. Заказ 580.

Издательство «Бук». 420029, г. Казань, ул. Академика Кирпичникова, д. 25.
Отпечатано в издательстве «Бук».