

**Хомякова О.Р., доцент кафедры русской и
зарубежной литературы БГПУ имени М.Танка**

**Анализ художественного произведения в аспекте стиля:
лексика как слагаемое стиля.**

Поэтический язык – «первооснова стиля» (М.Б. Храпченко). Героиня пушкинского романа в стихах, пытаюсь понять любимого человека, ищет *слово*, которое могло бы его объяснить: «Ужель загадку разрешила? / Ужели *слово* найдено?» Анализ своеобразия лексики позволяет приблизиться к разрешению загадки поэтической индивидуальности художника.

На что нужно обращать внимание, когда анализируется такое важное слагаемое стиля, как лексика?

1.Нормативность – ненормативность.

Часто стиль воспринимается как отклонение от нормы. Идею нормы как нейтрального и общеупотребительного способа выражения выдвинул в начале 20-ого века французский лингвист Шарль Балли. Критерий отклонения от общезыковой нормы является основным для многочисленных последователей Ш. Балли, анализирующих стилистически окрашенные явления языка. При абсолютизации такого подхода, анализируя стиль В. Хлебникова, обращают внимание исключительно на неологизмы, в стиле М. Шолохова видят только диалектизмы, у Ф. Лимонова ищут вульгаризмы.

Пушкин, видя неестественность в чрезмерно правильной речи, написал: «Как уст румяных без улыбки / Без грамматической ошибки / Я русской речи не люблю» («Евгений Онегин»). Но к литературным нормам языка Пушкин относился очень бережно. Поэт никогда не впадал в натуралистическое увлечение вульгаризмами, диалектизмами и т.п. Как пишет В.В. Виноградский, стиль Пушкина «в основном не выходит за границы устанавливающейся литературной нормы литературного языка выражения. Он чуждается экзотики народно – областных выражений, почти не пользуется разговорными арготизмами. В стиле Пушкина очень ограничено применение элементов профессиональных и сословных диалектов города (...) Пушкин, в общем, лишь для углубления экспрессивно-семантической перспективы изображения прибегает к краскам канцелярской речи и разговорно-чиновничьего диалекта, которые играют такую значительную роль в стиле произведений Гоголя и Достоевского. Словом, стилю Пушкина еще чужды резки приемы социально-речевой, профессиональной, жаргонной и отчасти народно-областной типизации...» (1, с.476,477).

Само по себе использование ненормативных пластов лексики, как правило, обусловлено темой и сюжетом произведения и далеко не всегда в этом обнаруживается творческая индивидуальность автора. Больше дает изучение меры (Пушкин) или неумеренности (Гоголь) такого использования, И здесь мы можем оценить пушкинский аристократический вкус, чувство меры и гармонии и обычное для Гоголя максимальное устремление к крайностям. Само понятие нормы исторически меняется. Пушкинская декларация любви к ошибкам, вполне вписывающаяся как в романтический,

так и в реалистический контекст, могла быть воспринята лишь в негативном плане во времена господства классицизма.

2. Ключевые слова – это слова, которые неоднократно повторяются, обладают концептуальной и образной значимостью, являясь своего рода «ключом» к художественному миру автора. Посредством ключевых слов скрепляется целостность текста как единого организма. В каждом произведении можно найти своего рода семантические ядра, которые являются организующим началом, связывающим внешне разрозненные фрагменты текста друг с другом и придающим им новый смысл.

Исследователи стиля справедливо отмечают, что анализировать следует не столько ключевые слова, сколько доминирующие смыслы этих слов в индивидуальных поэтических мирах. «Каково отличие солнца Пушкина от солнца Тютчева?» - решение этого вопроса, поставленного А. Белым, должно неизменно сопровождать изучение индивидуальных поэтических стилей» (2, с. 42). Так, и Жуковский и Тургенев часто используют слова с семантикой «тихий». «тишина» для характеристики чего-то положительного. Образ «тургеневской девушки» в числе неизменных составляющих свойств имеет свойство «тихая». В Лизе из «Дворянского гнезда» отмечается «голос тихий», «тихое движение Лизиних глаз», говорится о том, как, смутившись, она «тихонько пошла в цветник». Для Тургенева не крикливая, не вызывающая, не бросающая красота души героини ассоциируется именно с ее «тихостью». Эпитет «тихий», характеризующий Лизу, стоит в ряду таких прилагательных, как «ясный», «светлый», «ласковый», «кроткий». Такой видится автору Лиза, простая и поэтичная.

У Жуковского со словом «тихий» связывается идеальное состояние мира или состояние души – умиротворенное и просветленное. Только в таком состоянии открывается поэзия и красота жизни. Поэт столь напряженно всматривается и вслушивается в природу, что видит трепещущий на сумраке листок и слышит его падение:

На сумраке листок трепещущий блестит,
Смущая тишину паденьем
(«Славянка»)

Тишина, столь полная, что смущается от паденья листка, – вот атмосфера поэтического мира Жуковского. В такой атмосфере внешней и внутренней гармонии душа «растворяется» «сладкой тишиной»:

Снова лес и дол покрыл
Блеск туманный твой
Он мне душу растворил
Сладкой тишиной
(«К месяцу»)

И даже равнодушные красавицы к влюбленному в нее рыцарю Жуковским поэтизируются:

При разлуке, при свиданье
Сердце в тишине –
И любви твоей страданье

Непонятно мне

(«Рыцарь Тогенбург»)

Тишина сердца, отказывающегося от любви, вызвана другим, более высоким чувством к Богу. Вера дает тот просветленный покой души, который чужд всякой земной страсти. Душа, открытая Богу, обретает чистую и высокую любовь к миру и людям, но и отрешенность от обыденной жизни, когда становятся непонятными любовные переживания к человеку.

Следует отметить, что анализ ключевых слов более перспективен, когда речь идет о поэтах уровня Жуковского. По отношению к Пушкину ключевые слова вряд ли многое подскажут хотя бы по той причине, что само выделение их затруднительно. И здесь многое связано с понятием гармонии, по-разному обнаруживающим себя в поэзии разных поэтов.

3.Равномерность или неравномерность распределения смысловой нагрузки.

В дневнике 1906г. Блок записывает: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на острие нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение». Мысль А.Блока о «звездных» словах, ради которых создается стихотворение, рождена поэтикой 20-ого века. Именно современникам А.Блока идеальным представляется единичное, не нуждающееся в гармонии с общим. Ср.: романтики 19-ого века, идеализирующие единичное «я», трагедию личности видят в разрыве ее связей с миром. И Маяковский, в духе идей времени громогласно заявляющий о том, что единица – вздор и ноль, свои поэтически творения выстраивает на словах, выплывающих из целого, и строках, напоминающих лестницу, в которой каждая ступенька претендует казаться целым.

У Пушкина трудно выделить ключевые слова в силу равнозначной весомости каждого слова. Равная весомость каждого элемента – это и есть формула гармонии, идеальный образец которой дал в своем творчестве Пушкин. Исследователь творчества Пушкина, идущий вслед за поэтом, анализирует не ключевые слова (как А.Белый), а, скорее, ключевые оппозиции. Например, в «Медном всаднике» ключевыми оппозициями, структурирующими текст поэмы, являются вода и камень: в борьбе текучего, динамического и окаменевшего, статического рождается мир этой пушкинской поэмы.

4. Сочетаемость слов. Авторская индивидуальность в большой степени характеризуется тем, какие слова писатель считает возможным соединять друг с другом. П. Вяземский, друг Пушкина, «осмелился» написать «И грустно мне, / Но эта грусть легка», соединив грусть и легкость противительным союзом «но». Не принятое в его время соединение характеристик разного эмоционального регистра вроде бы и происходит, но происходит под знаком «но», указывающим на неестественность таких странно, в глазах Вяземского, совмещающихся состояний, как грусть и легкость. У Вяземского эмоциональное состояние, в котором с равной силой заявляют о себе грусть и легкость, вызывают удивление. Пушкин

совершенно естественно, без всяких объяснений и оправданий, без всякого «но» ставит в одном ряду: «Мне грустно и легко».

Исследователи обратили внимание на характерную для Пушкина эмоциональную симметрию: эмоции уравниваются друг другом. Слова, обозначающие контрастно несоотносимые эмоции, также естественно уравниваются. Пушкин считает необходимыми оговорки и объяснения для выбора им слова только в случае, когда сами эти объяснения несут некий самоценный смысл. «Но *панталоны, фрак, жилет*, / Всех этих слов на русском нет» («Евгений Онегин»), - простодушное оправдание Пушкина в том, что он прибегает к заимствованиям, звучит ироническим комментарием к современным дискуссиям о приемлемости и плодотворности иноязычных слов.

5. Лаконизм – многословие. Лаконизм – краткость и четкость выражения, способность немногими словами сказать многое – казалось, должен был быть путеводным маяком для всех писателей. «Краткость – сестра таланта», - заметил А.П. Чехов, стиль которого, как и стиль Пушкина, явно тяготеет к лаконизму. Тем не менее многие авторы, в ряду которых Н.В. Гоголь и Ф.М. Достоевский, сознательно ориентируются на многословие, надо полагать, считая, что у таланта могут быть сестры, не менее почитаемые, чем лаконизм. Очевидно, что талантливые авторы в своих творческих исканиях могут стремиться как к полюсу лаконизма, так и к противоположному полюсу многословия. Анализ стиля и тех и других предполагает не просто констатацию факта расточительности или скупости в использовании языковых ресурсов, сколько выявление мотивов авторских предпочтений.

Пушкина А. Ахматова называет автором единственных слов. Пушкин выбирает те единственные слова, которые наиболее точно характеризуют предмет описания и не нуждаются в сопутствующих дополнениях и комментариях. Аристократ по рождению, Пушкин аристократичен и в своем стиле, чуждаясь всего вульгарного, чрезмерного. В высшем свете ценится строгий вкус и вместе с тем изящная непринужденность; за кажущейся легкостью высказывания прячутся глубина и пронизательность суждений. Речь светского человека украшена *bon mot* – остроумными афористическими словечками, концентрирующими смысл емкими формулами. Краткость и вместе с тем содержательность высказывания достигается и за счет использования парадоксов. По Пушкину, гений – парадокс друг.

В стихотворении «Деревня» Пушкин предлагает программу самообразования, концептуальная значимость которой сопоставима с объемными научными трудами по педагогике. У Пушкина это 5 емких строчек.

В нескольких строках обозначены главные жизненные ценности и соответствующие им принципы поведения. Все они объединены мыслью о свободе. Все то, чему хочет научиться юный Пушкин, можно было бы выразить одним словом – Свобода. Свобода в отношении к Истине и Закону.

Свобода от мнений окружающих. Бережное отношение к чужой свободе. Свобода от зависти.

Первая установка – «Учуся в Истине блаженство находить». Истина не всегда бывает приятной. В иных случаях так понятно желание «обмануться»: «Ах, обмануть меня не трудно... Я сам обманываться рад» («Признание», 1826) Более того, «Нас возвышающий обман» оказывается поэту в стихотворении «Герой» (1830) дороже «Тьмы низких истин», если этот обман возвышает, а истина унижает человека. Человеку легче научиться отыскивать истину, чем находить в истине блаженство. Но истина – высшая объективная ценность, содержащая в себе радость откровения.

Второе положение – «Свободною душой Закон боготворить». Понятия свободы, вольности, святые для Пушкина, неразрывны с понятием Закона. Законопослушание может демонстрировать и рабская душа, а вот боготворить Закон можно только душой свободной

Третья установка – «Роптанью не внимать толпы непросвещенной» - определяет характер отношения к общественному мнению. На осуждение («роптание») той части общества, которую можно назвать «толпой непросвещенной», не нужно обращать внимания, попусту растрачивая душевные силы.

Четвертая – «Участьем отвечать застенчивой мольбе». Даже с добрыми намерениями нельзя вторгаться в пространство другого человека без его просьбы. Тактичность и чуткость, предохраняющие человека от непрошеной помощи, не ждут долгих уговоров и довольствуются «застенчивой» мольбой, чтобы проявить свое участие.

Пятая - «И не завидовать судьбе Злодея или глупца – в величии неправом», - определяет отношение к чужим успехам. Я ведь не хочу для себя роли злодея или глупца, значит, не должен завидовать их «величию», поскольку оно «неправое». Достижение же истинного величия зависит от усилий самой личности и, окупаемое такой ценой, не должно вызывать зависти.

Эти шесть емких строчек в стихотворении располагаются в центре как водораздел между двумя контрастными частями - «карамзинской», идиллической, рисующей благо и красоту деревенской природной жизни, и «радищевской», развенчивающей безобразие и зло крепостнического строя. Композиция всегда была для Пушкина важнейшим средством дополнительного наращивания смыслов. Простым соотношением частей, которые не имеют выраженной внешней связи, Пушкин устанавливает глубинные внутренние связи, менее категоричные по смыслу, поскольку формально не обозначены, но и достаточно определенные для того, чтобы отмежеваться от того, что противоречит авторскому замыслу. И карамзинская и радищевская картины совершенно несопоставимы, но все это – «деревня». И если в идиллической деревне личность освобождается от «суетных оков», находит себе «приют спокойствия, трудов и вдохновения» для самосовершенствования, то деревня радищевская напоминает о тех, кто лишен возможностей для духовного роста. В существовании как «барства

дикого», так и «рабства тощего» обнаруживается непримиримое противоречие с теми идеальными нормами человеческого общежития, которые сформулированы в середине стихотворения. В реальной жизни «Истина» подменяется «Невежества убийственным позором», «Закон» - дикостью беззакония, деликатное участие - «бесчувственной прихотью злодея». Рабы не живут, а «влекут» «тягостный ярем», «надежд и склонностей в душе питать не смея». Им недоступно то, чему учится поэт. «Барство дикое» предпочитает остаться в «диком» состоянии, поскольку идеал свободного просвещенного человека несовместим с присвоением труда, собственности и времени земледельца. Так самой структурой стихотворения обозначается противоположность идеала и реальности. Таким образом, идеальные установки личности соотносятся с объективным миром, суровый приговор которому произносится с позиций высокой духовности.

Каким может быть «величие» злодея или глупца? Конечно же, «неправым»! Такого рода «единственными» словами, которым нельзя найти адекватную замену, выстраивается художественный мир Пушкина.

Другой русский писатель, как и Пушкин, озабоченный проблемами духовного развития личности, посвящает им целую книгу – «Выбранные места из переписки с друзьями». Сконденсировать свою воспитательную программу в несколько строчек Гоголь и не захотел бы, да и не смог. Для Гоголя в равной степени важны и качество слова, и количество слов. Глубина гоголевской мысли ни в коем случае не чуждается широты, пространности суждения. Для Гоголя искусство красноречия – это умение говорить много. Гоголь предпочитает осветить предмет со всех сторон, следя за тем, чтобы ничего не было упущено, обстоятельно, основательно, подробно, не скупясь на детали, не жалея слов.

Достоевский прибегает к многословию, рисуя психологический портрет рассказчика-повествователя и героев – экзальтированных, взвинченных, истеричных, находящихся в бреду, в лихорадке, в состоянии умопомрачения. Лаконичные изящные пушкинские словесные формулы были бы неестественны для персонажей Достоевского – кричащих о своей боли или беспрестанно теоретизирующих, косноязычных, но мучимых потребностью высказать себя и свою идею.

Достоевский делает предметом изображения «не действительность героя, а его самосознание, как действительность второго порядка» (3, с.82). Стилистическая говорливость – необходимый инструмент психологического анализа. Процесс становления личности освещается изнутри, через слово самого персонажа, иногда косноязычное, как у Макара Деушкина, иногда лихорадочное, как у Раскольникова, иногда изошренно-казуистическое, как у Ивана Карамазова. Однако, показывая «множественность равноправных сознаний с их мирами» (3, с.77), Достоевский неизменно наделяет и своих персонажей, и рассказчика-повествователя склонностью к пространным суждениям, которыми утверждается «идея-сила» (Б.М.Энгельгардт) – главная героиня произведений писателя.

6.Соотношение предметности и эмоциональности, описательности и оценочности.

У одних авторов доминирует лексика предметная, апеллирующая к органам чувств читателя – зрению, слуху, обонянию, осязанию. Это художники, рисующие словом картины жизни. «Способностью рисовать» (выражение В.Г. Белинского) отличался, например, И.А. Гончаров. М. Горький относил автора «Обломова» к тем «великанам литературы нашей», которые «писали пластически, слова у них – точно глина, из которой они богоподобно лепили образы людей, живые до обмана». Читая роман, мы видим, как наяву, и диван, на котором проводит жизнь Обломов, и зачехленную мебель, и покрытый пылью стол, и знаменитые тапочки («Туфли на нем были длинные, мягкие и широкие, когда он, не глядя, опускал ноги с постели на пол, то непременно попадал в них сразу»), и халат («Халат имел в глазах Обломова тьму неоцененных достоинств: он мягок, гибок; тело не чувствует его на себе; он, как послушный раб, покоряется самомалейшему движению тела»), и самого их владельца, вялого, изнеженного, обрюзгшего не по летам человека. Все выдает в Обломове человека, который не любит затруднять себя и избегает «самомалейшего движения». И любовь к Ольге, казалось, пробуждающая Обломова к жизни, рисуется тоже картиной: большими буквами на пыльном столе пишет герой имя любимой девушки. Пыль как указание на неподвижность, инертность существования в конечном счете обнаруживает свою роковую роль и в любовных отношениях Обломова.

А.Н. Толстой писал о таланте Л.Н. Толстого: «Он достигает такой высоты своим языком, что глазам больно, до чего же вы ясно видите... Он до галлюцинаций видит движение, жесты и находит соответствующие слова». И Л.Н. Толстой, и И.А. Гончаров, и многие другие художники «находят соответствующие слова», чтобы придать речи картинность, наглядность, красочность. Тем самым часто достигается объективность изображения, когда читатель «видит» как бы независимо от автора. Хотя и «картины», нарисованные писателем, могут носить явную субъективную окрашенность.

Другие писатели – их, скорее, можно было бы назвать музыкантами, чем художниками, – тайно или явно не дают права читателю на самостоятельное суждение. «Указующий перст, страстно поднятый», Достоевский старается скрыть от читателя, искусно создавая иллюзию авторского невмешательства в ход действия (на поддержание этой иллюзии, на заверения в том, что рассказчик знает отнюдь не все о своих героях, тратится немало словесных ресурсов). Отсутствие прямых авторских оценок происходящего замещается уникальной эмоциональной заразительностью, в равной мере исходящей от персонажей-антагонистов. Убедителен Алеша Карамазов, всей душой принимающий Бога, и столь же убедителен Иван Карамазов, опровергающий справедливость созданного Богом миропорядка.

М. Лермонтов, напротив, откровенно подсказывает читателю «истинную» с его точки зрения, оценку героев и ситуаций. Симпатии автора

явно на стороне Демона, изгнанного из рая, или на стороне Печорина, которого не может понять пустой свет.

И у Лермонтова, и у Достоевского предметно-образное, точное слово, называющее предметы, вытесняется словом экспрессивно-эмоциональным, вызывающим не к органам чувств, но непосредственно к сердцу читателя. Когда реально-эмпирическое отступает перед внутренне-идеальным, тогда конкретика игнорируется или выполняет необычные функции, и картина рисуется для того, чтобы внушить нужное автору впечатление.

К. Федин, восхищаясь точностью описаний у писателей-классиков, заметил, что у них нет вообще птиц, а есть конкретные грачи. У Достоевского нет грачей, а есть некие абстрактные птички, поющие в тот момент, когда требуется изобразить переживания персонажа. Конкретика предметности появляется у Достоевского, когда речь идет или об отвлеченных вещах или о фантастических образах. Свидригайлов представляет «вечность» «эдак вроде деревенской бабы, закоптелой, а по всем углам пауки» Понятно, что такая картина «вечности» позволяет представить лишь внутренний мир персонажа, а не то абстрактное понятие, о котором склонны думать герои Достоевского.

Черт в «Братьях Карамазовых» видится Ивану в клетчатых панталонах, а прелесть жизни представляется герою в виде «клейких листочков». Достоевский не столько конкретизирует творимый им мир, сколько создает символы жизненной конкретики. И подробное описание комнаты, в которой Раскольников вынашивал свое преступление, и детальное точное изображение лестницы со сломанной ступенькой, по которой поднимался Раскольников в квартиру старухи, - все это создает атмосферу созревания и совершения убийства. И вся эта детальная конкретика противопоставлена дикой абстрактной идее справедливости, достигаемой убийством. Идея, которая в конечном счете надолго обрывает связь между героем и людьми, а не сама по себе комната или лестница, - предмет внимания Достоевского.

В «Записках из подполья» читаем: «Где-то за перегородкой, как будто от какого-то сильного давления, как будто кто-то душил их, - захрипели часы. После неестественно долгого хрипенья последовал тоненький, гаденький и как-то неожиданно частый звон». Сказать что-то определенное о том, как выглядят часы, мы не сможем, но понять психику человека, так воспринимающего часы (и мир тоже) такое описание позволяет.

Классицисты декларировали установку на точное предметное слово, несущее информацию. Романтики в целом пренебрегали рациональным началом языка, предпочитая слово многозначно-неопределенное, амбивалентное, эмоционально-суггестивное. И индивидуальные стили авторов формируются в пространстве между этими двумя полюсами.

Во многом формирование индивидуального стиля объясняется не только и не столько формальной принадлежностью писателя к тому или иному литературному направлению, сколько преимущественной ориентацией человека на определенный орган восприятия (я вижу, я слышу)

или на мыслительные и эмоциональные процессы (я думаю, я чувствую). Так, для Пушкина характерен внешний психологизм, когда не рассказывается о переживаниях героя, а показывается внешнее проявление этих переживаний. Этому училась у Пушкина Ахматова: «Сжала руки под темной вуалью...». Л.Н. Толстой, напротив, движение чувств показывает изнутри. Пушкинский метод предполагает в читателе способность видеть и по увиденному восполнять невидимое, не показанное автором. Толстовская «диалектика души» ориентирована на читателя, которому интересны движения чувств, борьба страстей и т.п. Толстой показывает переживания персонажа не извне, а изнутри.

И. Анненский в своих «Книгах отражений» противопоставил Н.В. Гоголя, поэта зрительных впечатлений, и А.Н. Островского и А.Ф. Писемского – реалистов-слуховиков (4, с.63). Н. Гумилев и видит свою героиню, и взывает к ее слуху: «Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд», «Послушай, далеко-далеко, на озере Чад...». И Маяковский создает свои образы на пересечении зрительных и слуховых впечатлений: «Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего» («Кофта фата») или «Мир огромишь мощью голоса, / Иду – красивый, двадцатидвухлетний» («Облако в штанах»). В годы назревания и совершения революции стих Маяковского становится «криком, превращенным в определенную эстетическую, художественно функционирующую категорию» (Л. Тимофеев). К современникам и «товарищам потомкам» поэт обращается как «агитатор, горлан, главарь» с призывом «Слушайте» («Слушайте, товарищи-потомки...»). Читатель Н. Гумилева и В. Маяковского видит мир в ощущаемой органами чувств конкретности. Сопереживание лирическому герою является как следствие восприятия деталей зрительного и слухового ряда.

Потребность акмеистов (того же Н. Гумилева) поэтически представить осязаемость реальности весьма своеобразно реализуется в творчестве О. Мандельштама. Мандельштам воспринимает предметно-описательную лексику не столько как средство воссоздания жизни в ее плоти и вещественности, сколько как способ связи с иными культурами. Для него слово – прежде всего знак определенной культуры. Сложность метафорического ряда, богатство ассоциаций обеспечивают выстраивание особого поэтического мира в трех его пространственных измерениях, сопряженных с различными временными планами. Глубокие переживания лирического героя воссоздаются посредством книжных образов и мотивов, подчас требующих от читателя серьезной расшифровки, предполагающих начитанность как условие понимания. Как следствие, связь слова с естественным предметным миром затушевывается. Как пишет сам поэт, «Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело» (5, с.42). Когда мы читаем строки «Что мне делать с птицей раненой?», то понимаем, что речь идет не о реальной птице, а о

печали, которую «как птицу серую» несет в сердце поэт. Соответственно от читателя стихов Мандельштама требуется не столько работа каких-либо органов чувств, сколько задействование механизмов памяти. Актуализация мыслительных и эмоциональных процессов происходит не столько на реальной, сколько на книжной почве.

Французский исследователь Реми де Гурмон сказал как-то, что стиль есть специализация чувствительности. Если Маяковский рисует предмет, побуждая читателя смотреть и слушать, то Мандельштам изображением предмета пробуждает в читателе воспоминания о переживаниях, имеющих историю культурного воссоздания, ассоциативно связывающих различные времена и пространства. Зрение и слух востребованы в восприятии стихов Мандельштама едва ли не меньше, чем память о пережитых и вычитанных эмоциях.

7. Грамматическая характеристика словарного состава.

Особое внимание писателя к какой-либо части речи (а выявить такое можно посредством математических и статистических методов) может быть указанием на определенные моменты содержательного плана. Считается, что каждая часть речи несет свою семантику. Так, скопление глаголов – знак динамичности, энергичности стиля (Пушкин). Доминирующая роль существительных говорит об устойчивости или даже неподвижности рисуемого автором образа мира (И.А. Гончаров). Обилие прилагательных указывает на богатство оттенков, полутонов в авторском мировосприятии. Так, Тургенев, тяготеющий к изображению поэтической настроенности человека на высшее и прекрасное, интенсивно использует прилагательные. По наблюдениям исследователей (Б.Е. Лукьяновский) число определений к одному предмету или явлению у Тургенева может достигать до восьми. Обилие эпитетов, использование сложных прилагательных (тускло-прозрачный, дымчато-голубой), употребление слов-полутонов (чуть, едва, как будто, почти), - все это дает лирико-эмоциональную окраску повествованию с тончайших движениях души, глубинных и едва выразимых.

Л.Н. Толстой часто отдает предпочтение не прилагательному, обозначающему устойчивые признаки явлений, а причастию, которое объединяет свойства прилагательного и глагола и указывает на временность характеристики. Наташа Ростова, невеста Андрея Болконского, отдается внезапно нахлынувшему чувству к Курагину. «Наташа чувствовала себя в эту минуту такую размягченною и разнеженною», - так характеризуется состояние девушки, принявшей минутное («в эту минуту»!) чувство за подлинное. В своей героине Л.Н. Толстой видит воплощение стихии жизни, не знающей остановки (так тяжела для Наташи отсрочка свадьбы на год) – прекрасной своими искренними порывами и несущей опасность прежде всего для самой себя безудержностью чувства, которое не поверяется разумом, а уж тем более принятыми в обществе нормами.

Если Наташа «не устаивает быть умной», то княжна Марья Болконская воспитывалась в семье, в которой ценился прежде всего ум. Болконские с их «умом ума» значительно более дистанцированы от

естественности природного существования, чем Ростовы с их «умом сердца» (Л.Н. Толстой часто повторял эти полюбившиеся ему характеристики А. Фета). Импульсивность не в характере Марьи Болконской. Эту свою героиню Л.Н. Толстой наделяет устойчивыми признаками: «лучистые глаза» и «тяжелая походка» создают образ девушки, духовная красота которой контрастирует кажущейся внешней непривлекательности.

Сказанные выше общие положения не следует воспринимать слишком буквально. В практике анализа обнаруживается, что грамматические формы обретают конкретное смысловое наполнение в конкретном тексте. Так, существительные, казалось бы, формирующие образ устойчивого существования, чуждого изменениям, в стихотворении А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» играют роль отсутствующих здесь глаголов. Именно существительным передает Фет функцию изображения динамики нарастающего чувства от первых робких движений навстречу друг другу («Шепот, робкое дыханье...») до всепоглощающей страсти («И лобзания, и слезы...»).

Так, Пушкин и Л.Н. Толстой предпочитают использовать прилагательные, определяющие предмет, в его главном свойстве, Тургенев неизменно склоняется к изображению явления в оттенках и полутонах. Пушкин считает достаточным сказать о мгле, что она «ночная» («На холмах Грузии лежит ночная мгла...»). Тургенев саму ночь наделяет целым набором определяющих прилагательных: «Какая ночь! Серебристая, темная, молодая!» Пушкин рисует картину ночи сдержанными точными и незаметными мазками, Тургенев свои эпитеты, передающие многообразную гамму чувств и оттенков чувств, акцентирует, ставя их после определяемого слова. Простота и неприязнительность пушкинских эпитетов и известная эстетизация, поэтизация жизни тургеневским эпитетом лишь немногие образцы того, как используется прилагательное мастерами слова.

Литература

- 1.Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. - М.: Гослитиздат, 1959.
- 2.Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения/ Ред. кол.: Н.К. Гей и др.- М.: Наука, 1982.
- 3.Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. - М., 1972.
4. Анненский, И. Книги отражений / И. Анненский. - Л., 1979.
- 5.Мандельштам, О. Слово и культура / О. Мандельштам. – М.: Советский писатель, 1987.