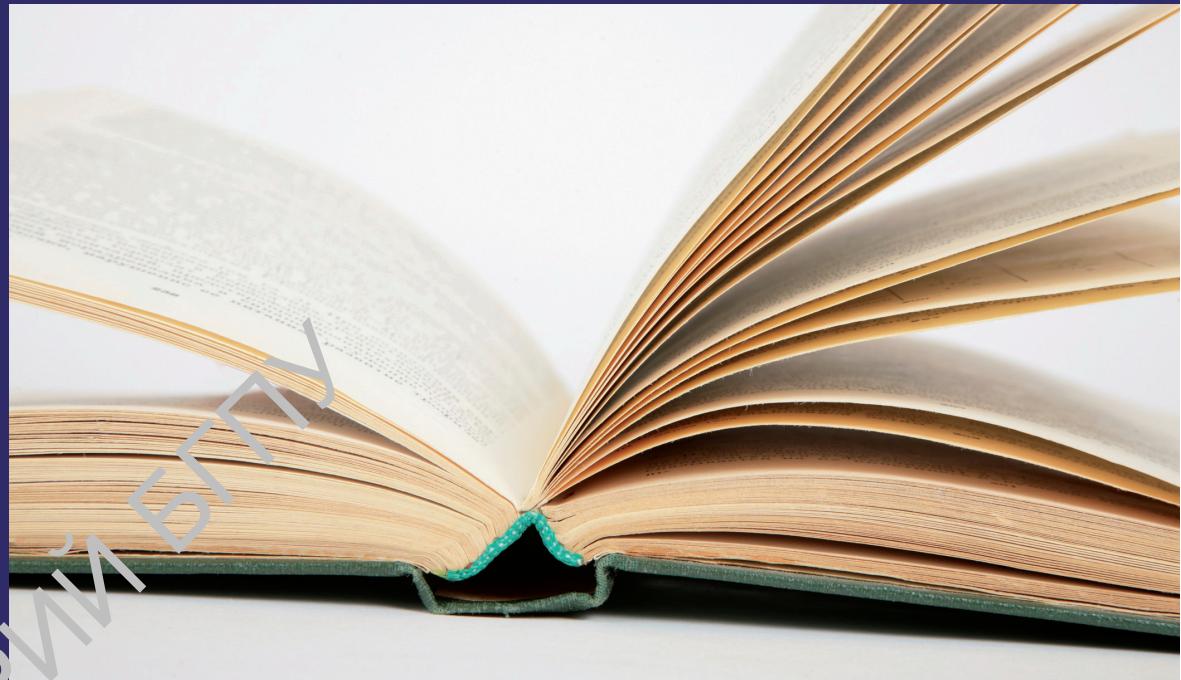


В монографии рассматривается логико-синтаксическая единица структурирования художественного текста – блок информации, ее внутренняя, понятийная структура и способы внешнего, грамматического выражения. В основе характеристики блока лежит системный, или интегральный подход, направленный на познание данной единицы в ее целостности. Основной критерий при выделении блока информации – смысловой, то есть границы его определяются смысловой завершенностью микротемы. Дистантное варьирование блоков информации на синтагматическом уровне приводит к образованию макротемы произведения, интегративно-парадигматические, или интегральные, отношения блоков информации создают условия для интерпретации художественного текста как целостного образования. Предназначено для лингвистов, литературоведов, студентов и аспирантов филологических вузов.

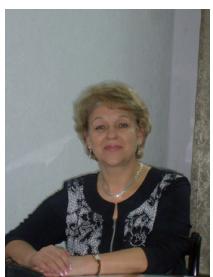
Анализ художественного текста



Ирина Куреватых

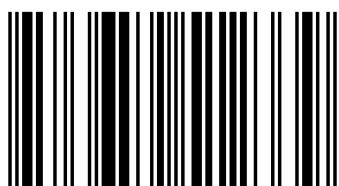
Блок информации как единица анализа художественного текста

Грамматико-стилистический аспект



Ирина Куреватых

Куреватых Ирина Петровна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой Белорусского государственного педагогического университета им. Максима Танка. Область исследования – стилистика художественного произведения. Преподаю курсы «Культура речи», «Риторика», «Современные лингвистические теории» и др. в БГПУ им. М.Танка (г. Минск).



978-3-659-51233-9

Куреватых

LAP LAMBERT
Academic Publishing

Ирина Кудреватых

Блок информации как единица анализа художественного текста

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Ирина Кудреватых

**Блок информации как единица
анализа художественного текста**

Грамматико-стилистический аспект

РЕПОЗИТОРИЙ БГУ

LAP LAMBERT Academic Publishing

Impressum / Выходные данные

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Библиографическая информация, изданная Немецкой Национальной Библиотекой. Немецкая Национальная Библиотека включает данную публикацию в Немецкий Книжный Каталог; с подробными библиографическими данными можно ознакомиться в Интернете по адресу <http://dnb.d-nb.de>.

Любые названия марок и брендов, упомянутые в этой книге, принадлежат торговой марке, бренду или запатентованы и являются брендами соответствующих правообладателей. Использование названий брендов, названий товаров, торговых марок, описаний товаров, общих имён, и т.д. даже без точного упоминания в этой работе не является основанием того, что данные названия можно считать незарегистрированными под каким-либо брендом и не защищены законом о брэндах и их можно использовать всем без ограничений.

Coverbild / Изображение на обложке предоставлено: www.ingimage.com

Verlag / Издатель:

LAP LAMBERT Academic Publishing

ist ein Imprint der / является торговой маркой

OmniScriptum GmbH & Co. KG

Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland / Германия

Email / электронная почта: info@lap-publishing.com

Herstellung: siehe letzte Seite /

Напечатано: см. ГОС на следнюю страницу

ISBN: 978-3-659-51233-9

Zugl. / Утврд.: Минск, Белорусский государственный университет, 2002

Copyright / АВТОРСКОЕ ПРАВО © 2014 OmniScriptum GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / Все права защищены. Saarbrücken 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Блок информации как логико-gramматическая и стилистическая единица и его место в структуре художественного текста.....	13
1.1. Текст как объект лингвистического исследования.....	13
1.2. Блок информации – условие создания художественного образа, эстетически организованная структурная единица текста.....	34
1.3. Стилистические функции дистантных блоков информации в художественном тексте как прием словесно-художественной изобразительности.....	60
Выводы.....	90
ГЛАВА 2. Структурно-функциональная организация блоков информации в индивидуально-художественном восприятии.....	93
2.1. Поэзия и проза – специфический семантический метаязык.....	93
2.2. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в поэзии А. Пушкина.....	98
2.3. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в поэзии В. Брюсова.....	110
2.4. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в поэзии К. Бальмонта.....	122
2.5. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в прозаических произведениях М. Лермонтова.....	133
2.6. Языковые особенности блоков информации и их сис-	

темные отношения в прозаических произведениях И. Бунина.....	148
2.7. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в произведениях А. Куприна.....	162
Выводы.....	175
ГЛАВА 3. Функционально-грамматические и стилистические категории художественного текста и их экспликация.....	179
3.1. Категория модальности.....	179
3.2. Категории «образ автора» и «образ повествователя»...	202
3.3. Категория времени	226
Выводы.....	252
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	256
Список использованных источников.....	260
Литературные источники.....	283

ВВЕДЕНИЕ

Коммуникативная лингвистика и различные ее лингвистические направления («дискурсивная семантика» [236, 240], «процессуальная семантика» [55, 56], коммуникативный синтаксис [5, 12, 72, 113, 124], контекстная лингвистика [134], лингвистика текста [80, 201], прагмалингвистика [47, 75, 93, 216] и мн. др.) – одна из основных научных парадигм современного языкоznания, поскольку лингвистика не ограничивается сегодня описанием отдельных языковых единиц в аспекте парадигматики, а стремится проникнуть в глубь семантики языка на уровне речи, текста. Основными особенностями коммуникативной лингвистики являются «анализ языковых единиц в условиях конкретных коммуникативных актов и рассмотрение высказывания (текста) как отправного звена анализа языка» [21, с. 6].

Стилистика художественной литературы, возникшая как прямое продолжение лингвистики текста в настоящее время – одно из актуальных и перспективных направлений языкоznания. Анализ синтаксических преобразований более широкий, нежели предложение (сложных синтаксических целых, суперфразовых единств, абзацев, коммуникативных блоков, прозлических строф, высказываний и т. д.) ставит своей целью изучение структурных форм и способов употребления языка в различных видах речевой деятельности, так как «стили речи – это прежде всего некие композиционные системы в кругу основных жанров или конструктивных разновидностей общественной речи» [64, с.14]. Выработать представление о единицах текста, классифицировать текстоорганизующие и текстосвязующие средства выделенных речевых единиц, способствующих пониманию текста как целостного образования, установить их внутреннюю природу и способы внешнего, грамматического выражения, то есть определить механизмы порождения текста – основные проблемы коммуникативной стилистики.

О перспективах стилистики художественной литературы, которая не противопоставляет себя традиционной лингвистике, а является ее прямым продолжением, еще в 1947 г. писал В.В. Виноградов: «А над всеми этими кругами и сферами грамматики воздвигается совсем не исследованная область стилистического синтаксиса, в центре которого лежит проблема строя сложных синтаксических единств с типичными для нее приемами расслоения и сцепления синтагм как предельных синтаксических единиц в структуре этих сложных синтаксических целых. В системе стилистического синтаксиса органически объединяются теория синтагм и учение о структуре сложных синтаксических единств в разных стилях русского литературного языка» [60, с. 764].

Изучение художественной литературы тесно связано с более широкими задачами анализа не только языка художественных произведений, но и выявления языковых особенностей писателя, точнее его идиостиля – «своеобразной, исторически обусловленной, сложной, но структурно единой системы средств и форм словесного выражения. В стиле писателя... объединены, внутренне связаны и оправданы все использованные художником общенародные языковые средства» [61, с. 4]. Эта оправданность обусловлена, прежде всего, задачами, которые призваны решать произведения искусства. И важнейшая из них – формирование эмоционального состояния человека в результате адекватной интерпретации художественного текста.

«Творчество – это процесс, – писал Д.С. Лихачев, – восприятие творчества – также процесс, и это особенно ярко проявляется при чтении литературных произведений. Автор создает у читателя иллюзию творческого процесса.., автор ведет читателя по своей «последней авторской волне» [147, с. 32]. Поэтому так велика роль языковых средств выражения экспрессивности и эмоциональности, способных быть средством характеристики художественного образа, а значит, выра-

жать авторские представления, авторский идеал. Таким образом, текст – это не только продукт и объект коммуникативно-познавательной деятельности, но и «образ» ее [97]. Системно-структурные исследования текста отражают тенденции современной коммуникативно-прагматической и когнитивной лингвистики, в основе которой лежат, с одной стороны, субстантные свойства взаимодействующих единиц, а с другой – данные об экстралингвистических факторах, влияющих на язык. Структурный, или реляционный анализ художественных текстов позволяет объединить синтагматический и парадигматический аспекты грамматических исследований семантики и поставить их в центр синтаксических проблем. «Семантическая триада означающее (форма) – понятие – предмет стала определяющей для методики синтаксического анализа» [179, с. 298].

Семантика художественного текста или его частей как отношение содержания к средствам выражения, его глубинная перспектива, или « партитурное строение » [3], составляет основу всех исследований, связанных с коммуникативной потенцией языка. В.А. Звегинцев назвал семантику конституирующими стержнем языка [108], а Ю.Д. Апресян обозначил как семантический современный период развития лингвистики [7], точнее период коммуникативной лингвистики, так как в языке нет некоммуникативных единиц: «любое слово обладает коммуникативной предназначенностю либо реально (коммуникативная реальность), либо потенциально (коммуникативная готовность)» [253, с. 6]. Эта способность языковых единиц наглядно подтверждается социально обусловленной, целесообразной речевой деятельностью.

Социальную значимость коммуникативной лингвистики хорошо определил Г.В. Колшанский: «Лингвистика, изучающая речевую коммуникацию в обществе, становится не только наукой, имеющей свой внутренней смысл <...>, но и наукой, решаящей задачи, связанные с

повседневной деятельностью человека во всех сферах жизни, то есть практические задачи, нацеленные на обеспечение взаимопонимания между людьми. В этом плане коммуникативная лингвистика является одной из важнейших социальных дисциплин, которая содействует жизни общества» [136, с. 174].

Исследование языка художественной литературы как языка словесно-изобразительного искусства не является новым веянием в лингвистике, что подтверждается образцами анализа художественных текстов, проведенного В.В. Виноградовым, Г.О. Винокуром, Р.О. Якобсоном, Л.В. Щербой, Ю.Н. Тыняновым и др., однако сложившиеся традиции не достаточно полно отражают особенности структурной организации как собственно поэтического языка, так и языка художественной прозы. Различные аспекты теории поэтического языка становятся актуальными именно в настоящее время, ведь «поэтический язык – это язык с установкой на выражение» и, кроме того, «поэзия есть язык в его эстетической функции» [65, с. 3]. «Поэтическая речь (как и художественное произведение) по своему существу многозначна. Она не только допускает, но требует множественности интерпретаций и их субъективности» [13, с. 169]. Поэтому анализ дистантных синтаксических единиц, больших, чем предложение, позволяет подняться на уровень супрасинтаксиса и осмыслить эстетически обусловленные преобразования, каковыми являются текстовые категории «образ автора», «образ повествователя», «образ читателя», образ персонажа, категории времени и пространства, модальности, и т. д., и установить сходства и различия в выражении данных категорий, с одной стороны, в языке поэзии и прозы, а с другой – в идиостиле конкретных писателей. Уровень супрасинтаксиса позволяет проводить наблюдения «над характером художественного преобразования единиц языка... – это весь комплекс весьма сложных проблем, дающих представление об экспрессивности элементов общего (литературного, об-

щенародного) языка и экспрессивных формах поэтического, художественного языка» [230, с. 31].

В настоящее время нет сомнения в том, что текст – высшая синтаксическая единица, функционально-семантическое и стилистическое единство с соответствующим набором логико-грамматических и стилистических категорий, определяющих его функциональную значимость; это «некое упорядоченное множество предложений, объединенных различными типами лексической, логической и грамматической связи, способное передавать определенным образом организованную и направленную информацию. Текст есть сложное целое, функционирующее как структурно-семантическое единство» [230, с.11]. Системно-семантические отношения, складывающиеся между его компонентами, являются показателем внутренней организации текста. Поэтому так многообразны сегодня направления в языкознании, которые занимаются анализом внутренней и внешней структуры текста, и так многочисленны отрасли науки, для которых он представляет первостепенный интерес.

Данное исследование – это синтез коммуникативного, когнитивного и прагматического подходов к явлениям языка и речи, поскольку в центре рассмотрения оказались вопросы интерпретации художественного текста, связанной с интенцией автора, вопросы выбора языкового представления, а также декодирования стилистической информации – необходимого условия адекватного установления смысла произведения как системного образования. Тема исследования связана с актуальными проблемами коммуникативной лингвистики, в частности стилистики художественного произведения. Анализу структуры текста и его составляющих единиц (сверхфразовых единств, сложных синтаксических целых, абзаца, высказывания, сообщения и др.) посвящены многие работы [4, 9, 48, 51, 78, 95, 121, 131, 150, 152, 153, 173, 238, 248 и др.]. Наиболее разработаны следующие вопросы: ана-

лиз структурных единиц текста и условия их функционирования; анализ средств речевого воздействия (экспрессивность текста), функционирование различных типов речи в тексте (описание, рассуждение, повествование и т.д.); взаимодействие разностилевых элементов на уровне речи; исследование индивидуально-художественных жанров литературы; условия восприятия художественного текста; изобразительные возможности (функции фонетических, словообразовательных средств, морфологических и синтаксических форм) и мн. др. Грамматическое направление в исследовании текста – это выявление связей внутри сверхфразовых единств между отдельными предложениями, но связь самих единств в рамках целого текста не рассматривается, в то время как при целостном подходе к тексту именно эта связь является основной, доминирующей [174]. Кроме того, до сих пор не освещены вопросы структуры целого текста как разновидности жанровой принадлежности (рассказа, повести, романа, стихотворного произведения).

Для обозначения единиц текста существует более двадцати наименований: «сверхфразное единство» (Л.А. Булаховский, Б.А. Маслов), «сложное синтаксическое целое» (Н.С. Поспелов, Л.М. Лосева), «суперфраза» (А.А. Акишина), «большой контекст» (Т.И. Сильман), «прозаическая строфа» (Л.Г. Солганик), «сообщение» (В. Волошинов), «коммуникат» (К. Гаузенблаз), «высказывание» (О.С. Ахманова), «абзац» (А.М. Пешковский, Л.Г. Фридман), «текстовый блок» (А.А. Мецлер), «смысловой блок» (Г.В. Колшанский), «предикация» (Т.М. Дридзе) и мн. др. «Изучение структуры текста... не может стать теоретической дисциплиной, не выработав представление о единицах текста» [114, с.162], однако обилие терминов, указывает Н.Ю. Шведова, не уясняет суть дела.

Данное исследование посвящено вопросам интерпретации художественного текста путем сегментирования его на синтаксические

единицы – блоки информации – и установления между ними системных отношений на всех уровнях языковой системы. Такой взгляд на художественный текст позволяет осмыслить его как целостное образование и выявить конституирующие признаки блоков, которые отличают данную единицу от других текстовых единиц – сложного синтаксического целого, высказывания и т. д. Анализируется внутренняя структура блоков информации и внешние (грамматические) способы ее выражения, определяется связность и целостность текста путем анализа дистантно расположенных синтаксических единиц (блоков информации), объединенных одной микротемой. Через дистантные отношения блоков рассматривается когерентность всего художественного произведения, подтверждающаяся тремя видами когезии: логико-семантической, грамматической и стилистической. Основное внимание уделяется вопросу стилистической организации художественного текста на уровне системы. Таким образом, единицами анализа текста являются блоки информации, границы которых определяются смысловой завершенностью микротемы, или, по определению Г.В.Колшанского, «путем сегментации логико-понятийного содержания на отрезки, определяемые коммуникативной законченностью выражения целевой установки» [136, с. 93].

В художественном тексте все элементы языка – фонетические, словообразовательные, морфологические и, конечно, синтаксические – смысловые, это средства создания коннотативных значений, которые добавляются к основным. Художественное произведение рассматривается как целостное словесно-художественное единство, как особый тип эстетической, стилевой словесной структуры. Анализ проводится «от сложного единства к его расчленению» [103, с. 10]. В качестве единицы анализа используется блок информации (БИ); системные отношения блоков в художественном тексте (прозаическом и поэтическом) выступают условием его связности и целостности.

Исследование ведется с позиции стилистики художественной литературы, когда художественная речь рассматривается самостоятельно как функциональный стиль. Основная цель – с помощью дистантно организованных синтаксических единиц – блоков информации – проникнуть в «природу» художественного образа, установить языковые особенности индивидуально-авторских блоков, их сходство и различия, проследить функционирование различных текстовых категорий («образ автора», «образ повествователя», категорий модальности, времени) как условие адекватной интерпретации художественного произведения. Это потребовало решения конкретных задач:

- 1) дать грамматическую и стилистическую характеристику блока информации;
- 2) определить, как распределяются смысловые акценты в блоке информации по мере движения тематической линии;
- 3) выявить закономерности стилистической интеграции блоков информации в различных жанрах художественной прозы и в поэзии как необходимом условии интерпретации смысла;
- 4) проанализировать выразительные особенности грамматических средств, средство синтаксической изобразительности, участвующих в создании словесно-художественной образности всего текста;
- 5) установить языковые признаки блоков информации в художественном тексте, являющиеся результатом индивидуально-художественного восприятия действительности;
- 6) проследить функционирование в художественном тексте различных текстовых категорий и способы их экспликации.

Такая последовательность рассмотрения и принципы анализа позволили глубоко и полно объяснить природу функционирования блоков информации в художественном тексте и раскрыть многообразие логико-синтаксических отношений, складывающихся в условиях их дистантного варьирования, а также определить структуру исследо-

вания. Лингвостилистические выводы дают возможность по-новому подойти к анализу текста как системному образованию.

Сложность исследуемой проблемы привела к необходимости использования совокупности приемов лингвистического анализа. Основным является функционально-стилистический метод, предполагающий исследование речевой системности (текст художественного произведения) и «раскрывающий смысловое и стилистическое своеобразие речевых средств, а также закономерности их употребления» [103, с. 54]. В качестве дополнительных выступают структурно-описательный метод, в частности, метод наблюдения, структурно-семантический, а также синтезирующий, который рассматривает составляющие текста как изолированно, так и в их взаимоотношениях, в связи с чем был использован прием суперсегментного, или супралингвистического анализа. Такой полисистемный подход, направленный на комплексное изучение сложных взаимосвязей единиц отдельных уровней позволяет исследовать художественный текст с функционально-грамматической точки зрения.

Материалом для анализа послужили романы Ю.Бондарева, Д.Грина, повести и рассказы В.Белова, Ю.Казакова, Т.Толстой, стихотворные произведения А.Пушкина, В.Брюсова, К.Бальмонта, Р.Рождественского, Е.Евтушенко, проза М.Лермонтова, А.Куприна, И.Бунина, Ю.Нагибина.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

ГЛАВА I

БЛОК ИНФОРМАЦИИ КАК ЛОГИКО-ГРАММАТИЧЕСКАЯ И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЕДИНИЦА И ЕГО МЕСТО В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1.1. Текст как объект лингвистического исследования

В 60-е годы XX ст. в связи с возникновением структурно-семантического направления в Германии сформировалась и выделилась в самостоятельную науку лингвистика текста. Среди обобщающих трудов, содержащих обоснование и проблематику этого направления, можно назвать работы Б. Совинского, В. Дресслера, Л. Хартмана, Э. Агриколы, Х. Вайнриха (которому принадлежит сам термин «лингвистика текста»), Э. Шмидта, Х. Изенберга, И. Петефи и др. [264, 269, 270, 274, 279, 283, 284]. Интерес к тексту вызван как теоретическим развитием лингвистики и закономерным включением текста в систему лингвистических единиц, так и практическими потребностями определения общих признаков организации текста и правил их эффективного построения [38]. Быстрое развитие науки и техники, в частности достижения, связанные с теорией коммуникации, машинного перевода, совершенствование методики преподавания языков привели к тому, что текст стал рассматриваться и изучаться с позиции различных наук: логики, социологии, психологии, риторики, этнографии, философии, искусствоведения и, конечно, лингвистики. И если в 70-е годы XX столетия лингвистика текста была, по образному выражению В. А. Звегинцева, «заоблачной областью», то сегодня активное изучение текста привело к тому, что количество «белых пятен» в этой «лингвистической вселенной» значительно сокращается. Именно вторая, динамическая парадигма, предлагающая исследование языка в действии, все больше и больше привлекает внимание ученых. Вопросы структурно-семантической организации текста как высшей

синтаксической единицы имеют первостепенное значение, и именно благодаря такому подходу язык полнее представляется как иерархическая система.

Однако задачи лингвистики текста и сегодня определить довольно сложно, более того, отсутствует и единство в определении проблем, составляющих сферу ее исследований. По мнению Э. Коссерриу, можно выделить «три разновидности лингвистики текста: 1) общая лингвистика текста, которая должна заниматься вопросами конструирования текста, установлением признаков, отличающих его от предложения; 2) историческая и дескриптивная лингвистика текста отдельных языков и 3) лингвистика типов текстов в виде типологии на уровне текста (подобно типологии языков)» [268, с. 189].

Современный этап в развитии лингвистики текста начинается с 80-х годов XX ст., когда намечаются различные подходы к решению вопросов структурно-семантической и стилистической характеристики текста, вопросов функционирования и восприятия текстов: это прагмалингвистический подход [2, 23, 122, 136, 165, 226], социолингвистический [45, 50, 97], интерпретационный [94, 95, 117, 154, 155, 156], психолингвистический [8, 96], семиотический [25, 174]. Возникает и общая лингвистика текста [4, 78, 150, 173], изучающая «язык в действии» (*language in use*) или язык как письменное воплощение *parole* [178]. Определяется и статус текста как высшей единицы в самой системе языка [166], как композиционно-речевой единицы [78] и как коммуникативной единицы [264, 275, 279]. В центр грамматических исследований лингвистики текста выдвинута семантика, или теория глубинных структур, которая по-новому определила круг синтаксических проблем. «Интерес ко всему скрытому (*covert*), ко всему, не данному в «поверхностной» реализации языка, к имплицитной (*underlying*) структуре языковых единиц, стремление создать универсальную модель» [179, с. 296–297] сначала предложения, а затем и

текста определило методику синтаксического анализа, в частности, принципы построения связного текста (правила проекции, пресуппозиции, субSTITУции, логического следования частей текста и др.) и его репрезентации.

Лингвистику текста членят на несколько частей: 1) на семантику текста, 2) синтаксис текста, 3) pragматику текста [297], 4) стилистику текста, 5) фонологию текста [284]. Однако само название науки – лингвистика текста – ставится под сомнение, поскольку «лингвистика текста распространяется на целостность текста лишь в той мере, в какой этим фиксируется факт, что текст есть разновидность высказывания» [3, с. 68], а так как при построении текста как разновидности высказывания сильны факты, выходящие за пределы лингвистики, В.Г. Адмони предлагает назвать данную науку «текстоведением». Этот же термин употребляется и воронежскими исследователями [219]. Л.М. Лосева предлагает назвать эту область лингвистики «текстикой» [151, с. 177]. Р. Харре уготребляет термин «текстология» [276, с. 123], Х. Бринкман – термин «речь», причем этим же термином он предлагает назвать и сами сверхфразовые единицы [267]. На наш взгляд, название не меняет сути, так как лингвистика текста, или текстология, в любом случае – синтетическая наука, отражающая лингвистические, экстралингвистические, социо- и психолингвистические сущности.

В этой связи исследователи устанавливают категориальные свойства целого текста: 1) соотнесенность с внеязыковой действительностью, 2) смысловая законченность, 3) смысловая многоплановость или структурно-смысловое единство, 4) коммуникативная направленность, 5) языковая, структурная и композиционная оформленность, 6) определенная жанровая принадлежность [48], 7) целостность, 8) связность, 9) диалогичность, 10) наличие подтекста [78, 79, 94, 144, 174, 213], 11) развернутость (развертывание замысла) [133], 12) по-

следовательность [174] и мн. др. В связи с перечисленными свойствами определяются задачи лингвистики текста: поиск общих закономерностей построения любого текста, поиск грамматико-стилистических категорий, присущих определенному виду текста, поиск дискретных структурных единиц текста и их отношений, обеспечивающих его связность и целостность как условие интерпретации (декодирования) текста, определение дифференциальных признаков как целого текста, так и его отдельных видов, – то есть тех проблем, статус которых в языкознании Г.В. Колшанский определил как фундаментальных.

До сих пор в лингвистике нет единого понимания текста и нет единого подхода к данной единице. Среди вопросов, связанных с изучением целого текста, главное внимание уделяется описанию его структуры, но не устанавливаются различия структур целого текста и предложения: текст рассматривается как простая совокупность связанных между собой предложений. Одни ученые считают текстом линейную последовательность предложений, связанных между собой при помощи различных средств и определенным образом упорядоченных [264, 289]. Другие определяют его устройство как многомерное: текст только внешне организуется как линейная последовательность предложений [10, с. 29]. М.М. Бахтин утверждает, что «термин ‘текст’ совершенно не отвечает существу целого высказывания... Высказывание (речевое произведение) как целое входит в совершенно новую сферу речевого общения (как единица этой новой сферы), которая не поддается описанию и определению в терминах и методах лингвистики и шире – семиотики» [29, с. 359]. Е. Агрикола считает, что «анализ структуры текста с лингвистической точки зрения ограничен пока рассмотрением связей между несколькими, относительно немногочисленными предложениями или другими компонентами текста, объединенными смысловыми отношениями» [264, с. 45]. Причина

такого положения – неразработанность проблемы в теоретическом плане, отсутствие ясного представления о том, можно ли вообще говорить о существовании такой структуры. Поэтому многие исследователи утверждают, что проблема создания теории структуры целого текста является вообще принципиально неразрешимой, так как его нельзя дефинировать ни синтаксически, ни фонетически, а только семантически или коммуникативно, прагматически, и предлагают заняться исследованием некоторых отдельных закономерностей, свойственных тексту [265, 269, 280].

Л.Г. Фридман полагает, что «вообще нельзя говорить о системе структурных признаков, присущих целому тексту, а следовательно, и о синтаксической структуре последнего, такая система просто не существует [238, с. 20]. В противоположность данной точке зрения, А.И. Новиков утверждает, что определение признаков текста должно осуществляться на уровне целого текста, а не его частей, и что признаки сверхфразового единства одновременно являются признаками целого текста [174]. По мнению Ю.М. Лотмана, определение самого понятия ‘текст’ затруднительно и отождествлять текст с представлением о целостности художественного произведения нельзя. В основу этого понятия ученый кладет следующие определения: выраженность (выраженность текста знаками естественного языка), ограниченность (с одной стороны, текст противостоит «всем материально воплощенным знакам по принципу включенности-невключенности, с другой стороны, он противостоит всем структурам с невыделенным признаком границы») и структурность (то есть «внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое» [152, с. 68–69]). С.М. Бонди указывает, что работа с текстом должна строиться исходя из понимания его как конкретного единого целого [43]. С точки зрения Г.В. Колшанского, только предложение является структурно законченной единицей. Сочетание предложений не обла-

дает структурной законченностью [133], и в то же время при анализе целого текста нужно исходить от его глубинного структурного каркаса [136], поскольку «сумма значений отдельных предложений... не является адекватной смыслу относительно законченного текста и не может быть положена в основу его семантической интерпретации [135, с. 17].

В настоящее время понятия системы и структуры являются основными теоретическими понятиями [202, 232]. Еще пражские языковеды в 20-е годы XX ст. в своих исследованиях ставили вопрос о том, как язык образован и каким образом соотносятся его части, то есть проблема структуры была методологической основой Пражского лингвистического кружка [107, 221]. Структура, по Л.Ельмслеву, – «это явление чистой формы и чистых соотношений» [100, с.53], с чем категорически были не согласны пражские лингвисты, указывая, что структура языка тесно связана с окружающими ее структурами [145, 239]. В связи с этим большое внимание пражские ученые уделяли изучению различных функциональных и стилистических аспектов языка, а также отношению языка к литературе, искусству, культуре, так как считали, что именно реализации языкового знака должны быть фундаментом при относительном изучении структуры языка [92, 249]. «Структурная оформленность – это особая «грамматика» текста, ориентированная на новые языковые принципы – фразовые единства и на новые языковые явления – межфразовые связи [48].

Текст – своего рода знак, «материализованная фигура сознания», основной характеристикой которой является целостность. В современной науке закрепилось четкое толкование понятия ‘целостность текста’ [78, 144]. Так, Т.М. Дридзе определяет данную категорию как условие коммуникативности сообщения, как «замкнутость содержательно-смысловой структуры знака, его «программность», которая реализуется тем полнее, чем четче и аргументированнее вопло-

щена эта программа в знаке» [97, с. 53]. В.А. Бухбиндер и Е.Д. Розанов рассматривают целостность текста как автономный смысл, который возникает при опоре только на данный текст [48]. По мнению Г.В. Колшанского, «целостность текста... образуется прежде всего его денотативным ядром, то есть тематической структурой, что в целом должно быть отнесено к уровню смысла» [136, с. 100].

С понятием «целостность» текста тесно связана категория информативности сообщения как условие его понимания. Информация текста может быть интерпретирована реципиентом адекватно коммуникативному заданию автора, и тогда текст будет характеризоваться как целостная содержательно-смысловая структура. С другой стороны, интерпретация, например, художественного текста может быть неадекватна авторской целеустановке, что влечет за собой разрушение семантико-смысловых отношений в тексте. Т.М. Дридзе рассматривает информативность первичную и вторичную. Если коммуникативное намерение адекватно интерпретируется адресатом, – значит, текст информативен в первичном смысле этого слова и в этом же смысле эффективен. И далее: лингвистические и, добавим, экстралингвистические характеристики текста в различной степени влияют на меру адекватности его интерпретации замыслу, цели, коммуникативной интенции адресата [97].

В связи с существующими точками зрения определились два подхода к тексту: 1) индуктивный, при котором рассматривается отдельно взятое сверхфразовое единство (СФЕ), абзац как компонент текста и связи данного СФЕ с другими синтаксическими единицами [158, 163, 180 и др.] и 2) дедуктивный, при котором текст исследуется на уровне отдельных СФЕ как его составляющих [30, 33, 121, 131, 163 и др.]. Обозначить общие проблемы текста (определение, признаки, составные части текста, знаковый характер текста), вскрыть внутреннюю природу текста и ее взаимосвязь с внешней, определить грамма-

тические и стилистические категории текста и способы их лексико-грамматического выражения, установить типологию текстов, дать характеристику различных видов текстов, установить связь текстов с речевой деятельностью, вскрыть диахронический аспект грамматики текста – вот далеко не полный круг вопросов, которые сегодня успешно решают, прежде всего, немецкие лингвисты [285, 286, 287, 288]. Так, по определению М. Пфютце, «лингвистика текста занимается вопросами анализа текстов, построения текстов, классификации текстов, структуры текстов, а также исследованием лингвистических и экстралингвистических причин, определяющих функционирование текстов в процессе коммуникации» [цит. по 267, с. 79]. «Главной задачей лингвистики текста является описание функционирования всех единиц языка в связном тексте, рассмотрение компонентов текста как конституентов, способствующих созданию текста» [274, с. 205], «описание закономерностей образования текстов из предложений» [277, с. 11], «определение условий, при которых ряды следующих друг за другом предложений реализуются в тексты, то есть выступают как последовательности связанных друг с другом когерентных предложений» [266, с. 205].

Текст есть сложное целое, структурно-семантическое единство. Системно-семантические отношения, складывающиеся между его компонентами, являются показателем внутренней организации текста. Еще в 1980-м году XXв. Г.В. Колшанский писал: «Фундаментальной проблемой лингвистики текста в настоящее время остается определение дифференциальных признаков как текста в целом, так и его отдельных видов» [134, с. 64]. Эта задача и сегодня остается актуальной.

Функциональный подход к языку, появившийся в 30-е годы XX ст. [59, 69, 74, 142, 230], изучение речевой, а не языковой структуры (в отличие от точки зрения Ф. де Соссюра, утверждавшего, что «единственным и истинным объектом лингвистики является язык,

рассматриваемый в самом себе и для себя» [214, с. 291], – основная черта современной стилистики текста. Но еще в 60-е годы не все ученые признавали художественную речь функциональным стилем и, более того, считали, что в языке вообще нет функциональных стилей, так как в языке нет особых стилистически окрашенных средств, присущих лишь этому стилю и являющихся его отличительной чертой [213]. Однако, по замечанию М.Н. Кожиной, «отрицание функциональных стилей противоречит тому общепризнанному положению, что современный национальный язык характеризуется прогрессирующим расширением функций» [128, с. 55]. Об этом свидетельствуют работы многих ученых [34, 74, 227 и др.]. Функциональная стилистика, стилистика текста, стилистика художественной речи объединены общей методологической основой, какой является коммуникативная лингвистика, изучающая функционирование языка на разных уровнях его системы – семантическом, стилистическом, прагматическом – и рассматриваящая его в коммуникативно-функциональном аспекте, или на уровне текста, речи, дискурса.

Понятие функции, являясь основным понятием современного языкознания, претерпело различные интерпретации. В творческом наследии Бодуэна де Куртенэ это понятие играет первостепенную роль в связи с построением теории фонем. Функциональная и структурная точки зрения на сущность языка, заложенные в идеях Ф. де Соссюра, соединяют в себе, по выражению В. Матезиуса, «гумбольдтовскую свежесть наблюдений с бопповской строгостью и методической точностью» [160, с. 91]. Л. Ельмслев указывал на то, что понятие функции близко к трактовке ее в математике, понимая слово ‘функция’ в логико-математическом смысле [100]: это выражение строгой зависимости. У пражских лингвистов функция означает целеустановку, а не зависимость. Этот термин пражцы употребляют тогда, когда речь идет о значении (форма слова, предложения) или о структуре смысловых

единиц (например, функция фонемы) [205], что обозначило основную проблему Пражского лингвистического кружка (ПЛК) как семасиологическую. Этого же мнения придерживаются и русские ученые, различая в понятии функции два аспекта – потенциальный и результативный: «Функция в потенциальном аспекте (Фп) – это присущая той или иной единице в языковой системе способность к выполнению определенного назначения и к соответствующему функционированию. Функция в результативном аспекте (Фр) – результат функционирования данной единицы во взаимодействии с ее средой, то есть назначение как достигнутая в речи цель» [224, с. 17].

Пражские лингвисты (В. Матезиус, Ф. Травлиек, Р. Якобсон, Б. Гавранек, В. Скаличка и др.) внесли значительный вклад в разработку вопросов собственно функциональной стилистики [194]. Это определило направление ПЛК как функционально-структурное. Говоря о том, что пражская школа была названа функциональной, утверждалась мысль о том, что «изучение системы языка может быть адекватным по отношению к фактам только в том случае, если анализ этих фактов проводится с ориентацией на их коммуникативную функцию» [194, с. 331]. Только такой подход, считают пражские ученые, дает возможность полностью охватить факты языка как системы на всех ее уровнях и во всех аспектах. Более того, Р.О. Якобсон последовательно развивал положение о том, что концепция пражских исследователей стремится стать «телеологической моделью («Means – Ends Model»)», подчеркивающей функциональный аспект языковой системы [194].

Понятие функции разрабатывается как за рубежом [272], так и в России [208, 209, 216, 251, 255]. Однако это понятие у различных ученых имеет различное содержание. Так, функция у А.В. Бондарко частично перекрещивается с понятием значения, то есть функция (или функционирование) рассматривается в собственно грамматическом, структурно-системном аспекте языка [39, 41]. Существует и другое

мнение: «Функция – это не роль, назначение, особенности использования языковой единицы (или категории) в границах другой языковой единицы (либо подсистемы единиц) более высокого уровня, а назначение языковых единиц в составе речевой организации для наиболее целесообразной и эффективной реализации коммуникативного задания в конкретной сфере общения (то есть в типовой речевой организации и ее конкретных реализациях)» [129, с. 22]. Различают семантические и структурные функции языковых единиц. Семантические функции соотносятся с элементами смысла и задаются экстралингвистическими факторами. Структурные функции определяют системно-структурную организацию языковых элементов. Кроме того, семантические функции теснейшим образом связаны с грамматическими, которые в свою очередь пересекаются со стилистическими функциями [14]. Следовательно, изучение особенностей реализации функций языковых единиц в художественном тексте – важнейшая теоретическая проблема, имеющая и практическое значение.

Таким образом, общей методологической основой исследования любого текста следует считать структурно-функциональный анализ (или функционально-коммуникативный), предполагающий анализ, прежде всего, семантический, поскольку «языковые функции всегда связаны с процессом коммуникации, то есть с порождением и восприятием определенных мыслительных образований, смыслов, составляющих содержание передаваемой информации. Эти смыслы возникают в результате актуализации словарных значений – за счет их сопротивления с конкретными ситуациями общения» [242, с. 6].

Вопросам изучения поэтических функций языка (значения и смысла поэтического слова) много внимания уделял А.А. Потебня [192, 193]. Его грамматическая концепция в исследовании поэтического языка, идущая от содержания к языковой категоризации, то есть к форме как «способу выражения внеязычного содержания», была

«насквозь» функциональной. Ядром взглядов исследователя было понимание им грамматической формы как определенной категории [191]. В противоположность А.А. Потебне грамматическая теория Ф.Ф. Фортунатова имела четко выраженную системно-структурную направленность, что раскрывается в определении им грамматики как «учения о всяких формах языка» [237, с. 136]. Синтаксическая теория А.А. Шахматова, рассматривающая «способы обнаружения мышления в слове» [251, с. 17], также была функциональной по своим исходным позициям. Опираясь на соотнесение мыслительной структуры (структуры «коммуникации») с определенными синтаксическими структурами предложения, ученый трактовал грамматические категории как понятийные, то есть семантические.

Стилистика художественного текста возникшая как прямое продолжение функциональной стилистики, при анализе языка произведений рассматривает вопросы посвящения художественного текста, или его интерпретации, как сложного структурного единства системы взаимодействующих элементов [95, 140, 242, 247], художественного применения слова в тексте [86, 119], организации целого текста как эстетического словесного творчества [29, 152], вопросы значения слова как формы образа [207], вопросы условий возникновения экспрессии в художественном тексте [159] и мн. др. Развиваясь в таких направлениях, как стилистика текста, теория функциональных стилей, стилистическая экспрессология, жанрово-стилистическая типология текстов и др., стилистика последних десятилетий XX ст. плодотворно совмещает в себе функциональный, прагматический и когнитивный подходы [15, 78, 120, 156 и др.].

Язык художественной литературы, особенно поэтический язык, призванный решать высокоэстетические задачи, – сложная иерархическая система, предполагающая язык в действии. Эта динамическая парадигма исследования художественной речи была впервые обозначена

в работах А.М. Пешковского, Г.О. Винокура, А.И. Ефимова, В.В. Виноградова, Л.В. Щербы, И.И. Мещанинова, Б.А. Ларина и др. (в отличие от имманентной парадигмы Ф. де Соссюра [214]). Прямым продолжением грамматических теорий А.А. Потебни, Ф.Ф. Фортунатова, А.А. Шахматова явилась функциональная грамматика А.В. Бондарко, в основе которой лежит принцип единства системно-структурного (системно-категориального) и функционального аспектов в исследовании языка [41, 224]. Первый аспект – система грамматических единиц, классов и категорий. Второй аспект – система закономерностей и правил функционирования грамматических единиц с элементами разных языковых уровней, участвующих в выражении смысла. Утверждая, что господствующим началом в условиях коммуникации являются потребности передачи смысла, ученик выделяет два пути описания языка: «от формы к значению» («от средства к функциям») и «от значения к форме» («от функций к средствам»), «для чего используются средства разных уровней, организованные на семантической основе» [41, с. 5]. Причем анализ, идущий от семантического содержания и направленный на поиск разнообразных средств его выражения, позволяет, по мнению А.В. Бондарко, «выявить особо сложные средства (комбинированные, косвенные, опосредованные, некатегориальные), «скрытые» в сложных закономерностях взаимодействия грамматики и лексики, грамматики и контекста, морфологии и синтаксиса...» [41, с. 13]. А.В. Бондарко принадлежит понятие «функционально-семантическое поле» (ФСП) – это «базирующаяся на определенной семантической категории группировка грамматических и «строевых» лексических единиц, а также различных комбинированных (лексико-синтаксических и т. п.) средств данного языка, взаимодействующих на основе общности их семантических функций» [224, с. 11]. В связи с этим выделяются ФСП (или категориальные ситуации) аспектуальности, темпоральности, персональности, бытийности,

экзистенциональности, посессивности, каузальности, кондициональности и др. как билатеральные единства, обусловленные парадигматическими отношениями синтаксических единиц в системе языка. Функциональная грамматика сегодня определяется как «грамматика, нацеленная на изучение и описание функций единиц строя языка и закономерностей функционирования этих единиц во взаимодействии с разноуровневыми элементами окружающей среды» [224, с. 6]. Таким образом, функциональная грамматика рассматривает как единую систему средства, относящиеся к разным языковым уровням, но объединенные общностью семантических функций.

Изучение языка художественной литературы имеет первостепенное значение, поскольку именно художественное произведение качественно отличается от всех других искусств. Как отмечает Л.А. Новиков, «это явление психическое, наиболее «гибкий» и «подвижный» материал» [177, с. 7]. «Создавая и воспринимая произведения искусства, – писал Ю. М. Лотман, – человек передает, получает и хранит особую художественную информацию, которая неотделима от структурных особенностей художественных текстов в такой же мере, в какой мысль неотделима от материальной структуры мозга. Дать общий очерк структуры художественного языка и его отношений к структуре художественного текста, их сходства и отличий от аналогичных лингвистических категорий, объяснить, как художественный текст становится носителем определенной мысли-идеи, как структура текста относится к структуре этой идеи» [152, с. 12] – одна из актуальных задач стилистики художественного текста.

«Надо изучать не законы развития искусства, а закономерные беззакония» [149, с. 21]. Эти слова Д. С. Лихачева должны стать эпиграфом при исследовании языка художественных текстов. В связи с этим необходимо установить соотношение понятий ‘поэтический язык’ и ‘язык поэзии’. Термин ‘поэтический язык’ был введен в на-

учную терминологию в конце 20-х гг. XX ст. представителями Пражского лингвистического кружка [167], которые выдвинули тезис о том, что «вместо изучения отношений причинности между разнородными системами нужно изучать поэтический язык как таковой» [222, с. 81]. Более того, для поэтического языка литературный язык является фоном, «на котором отражается подсказанная эстетическими соображениями намеренная деформация языковых частей произведения... Нарушение литературной нормы и особенно систематическое ее нарушение дает возможность исследовать язык для целей поэзии» [167, с. 407].

«Поэтика, – писал Поль Валери, – наименование для всего, что имеет отношение к творчеству, то есть созданию композиции художественных произведений, язык, который является одновременно и субстанцией и средством, а не в более узком смысле – как свод эстетических правил, относящихся к поэзии» [цит. по 225, с. 42]. Ц. Тодоров термин ‘поэтика’ также употребляет применительно к литературе в целом, включая и поэзию, и прозу, причем призывает перейти от изучения «литературного дискурса» к изучению природы дискурса вообще [225]. Кроме того ученый утверждает, что поэтика не может и не должна считать своей первой задачей научное объяснение эстетической ценности произведений искусства. Для этого необходимо изучить «вкусы» эпохи, то есть иметь знание о читателе, о факторах, определяющих его оценки. Только тогда будет перекинут мост между поэтикой и эстетикой и можно будет поставить вопрос об эстетической ценности произведения искусства. «Поэтика призвана сыграть роль переходного этапа: она должна служить орудием обнаружения, открытия всего класса явлений, имеющих текстовую природу («révélateur» de discours)» [225, с. 110].

Г.О. Винокур рассматривал поэтический язык как язык, с одной стороны, образный, формой которого служит содержание, как язык,

употребляемый в поэтических произведениях. И в этом смысле – это особый стиль речи в ряду других (официального, научного и т. д.). С другой стороны, это язык, действительно соответствующий изображаемому поэтическому миру, выражаемому поэтическому настроению. «В этом случае язык поэзии понимается как язык сам по себе поэтичный, и речь уже идет о поэтичности как об особом экспрессивном качестве языка» [71, с. 26]. «Поэтическое слово вырастает в реальном слове, как его особая функция» [70, с. 390], поэтому «в поэтическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением» [там же, с. 391]. Г.О. Винокур предложил два пути изучения поэтического языка – от писателя к языку и от языка к писателю.

На различие понятий ‘поэтический’ и ‘стихотворный’ указывал и В.В. Виноградов: «Художественная речь – установка на эстетическое восприятие, на словесное мастерство (иначе категория литературного мастерства); поэтическая речь – высшая степень творчества вообще» [68, с. 184]. В связи с этим исследователь выделял особую лингвистическую дисциплину – науку о языке художественной литературы, где слово ‘язык’ употребляется в двух значениях: 1) ‘речь’ или ‘текст’, отражающие систему национального языка, 2) ‘язык искусства’ как система средств художественного выражения. Задачи, поставленные В.В. Виноградовым перед языкоznанием, и сегодня актуальны: изучение языка массовой коммуникации, отражающей «сlogичные формы речевого общения и взаимодействия и структурные своеобразия того общества, в котором она осуществляется» [64, с. 29], изучение разных форм повествования, образного строя литературно-художественного произведения, индивидуального словесно-художественного стиля, соотношения слова и образа, исследование разных структурных типов образов в строе литературно-художественных произведений и мн. др. Все эти вопросы и различные пути их осмысле-

ния привели к формированию такого функционального стиля, как язык художественной литературы, и такой научной парадигмы в лингвистике, как стилистика художественного произведения. «Наблюдения над явлениями художественного изображения в известной мере приводят к соприкосновению точек зрения, определяемых характером подхода к анализу объекта: с позиций лингвистики, эстетики слова, стилистики художественной литературы, а также с позиций теории литературы, поэтики, литературоведческой стилистики... Понятия ‘язык поэтический (художественный)’, ‘речь поэтическая (художественная)’, таким образом, выступают как взаимозаменяемые в плане отнесения обозначаемого к сфере словесного материала как основы словесно-изобразительного творчества» [220, с. 20–21]. Наиболее точное и емкое определение поэтического языка находим у В.П. Григорьева: «Поэтический язык определяется как язык с установкой на творчество, а поскольку всякое творчество подлежит и эстетической оценке, это язык с установкой на эстетически значимое творчество, хотя бы самое минимальное, ограниченное рамками одного только слова» [86, с. 77–78].

В последние годы внимание ученых обращено к проблеме восприятия, понимания, или декодирования художественного текста. Описание литературного произведения, анализ его как целого представляет конечную цель большинства современных исследований. Такой подход к тексту называется интерпретационным. Одним из признаков высоко художественного произведения является возможность нескольких интерпретаций его смысла. «Герменевтический круг, предполагающий одновременное присутствие целого и всех его частей, но тем самым и исключающий наличие у текста абсолютного начала, сам по себе уже свидетельствует в пользу принципиальной множественности интерпретаций» [225, с. 40]. Различные интерпретации структуры текста – свидетельство его ценностных характеристик. Од-

нако, указывает Ц.Тодоров, «в отличие от интерпретации отдельных произведений поэтика стремится не к выяснению их смысла, а к познанию тех закономерностей, которые обусловливают их появление» [там же, с.41]. Кроме того, объект структурной поэтики – это выскакивания особого типа, каким является литературный текст (*discours littéraire*). И поскольку всякая интерпретация на первый план выдвигает семантико-стилистический аспект, исследователей сегодня больше интересуют условия порождения смыслов художественных произведений.

«Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система», как «уникальный, *ad hoc* сконструированный знак особого содержания» [152, с. 30 – 31], при анализе которого необходимо учитывать основные методологические принципы языкоизучения: принцип историзма, принцип учета взаимосвязи формы и содержания произведения, принцип уровневого подхода к анализу текста и принцип координации общего и отдельного (общезыкового, общежанрового, с одной стороны, и индивидуального, вторского, с другой) [140]. Такой подход к анализу текста дает возможность увидеть триаду: идеально-эстетическое содержание – образный строй – художественная речь, в которой образный строй является формой идеально-эстетического содержания, но сам в свою очередь выступает как содержание по отношению к форме – художественной речи [157].

Ш. Балли писал: «Художественная речь – это язык чувств; ничто не может выразить идею точнее, чем слово, имеющее ясное и точное определение» [19, с. 281–282]. Однако при установлении функций, определяющих художественное произведение, до сих пор нет единства мнений. И это еще раз свидетельствует в пользу неисчерпаемых достоинств художественного слова. Р.О. Якобсон в качестве основной устанавливает референтивную функцию, или коммуника-

тивную (или денотативную, или когнитивную) – установка на референт, ориентация на контекст. В качестве побочных рассматривает эмотивную (экспрессивную) как отношение говорящего к сообщающему (функцию ввел А. Марти [282]), конативную, фатическую (обмен ритуальными формулами), метаязыковую (функция толкования) и поэтическую функцию, направленную на сообщение (Einstellung) [262], хотя Г.В. Колшанский утверждал, что «выделение наряду с коммуникативной функцией языка также «экспрессивной» или «эстетической» функций и т. д. является по существу результатом искусственного расчленения единой по природе сферы информации» [132, с. 65].

Интерпретация художественного произведения – это сложный процесс сотворчества автора и читателя. «Увидеть и понять автора произведения – значит увидеть и понять... чужое сознание, его мир, то есть другой субъект (<Du>). При объяснении – только одно сознание, один субъект, при понимании – два сознания, два субъекта... Понимание всегда в какой-то мере диалогично» [29, с. 306]. «Сознание человека обладает замечательной способностью проникать в сознание других людей и понимать его, несмотря на все его отличия. Больше того, сознание познает и то, что не является сознанием, что является иным по своей природе. Неповторимое не есть поэтому непостижимое» [146, с. 370]. Но чтобы понять, нужно увидеть те системные связи и отношения между единицами текста, которые и определяют условия его понимания и которые Ц. Тодоров интерпретирует следующим образом: связи между соприсутствующими в тексте элементами (связи *in praesentia*), или синтагматические, с одной стороны, и связи между элементами, присутствующими в тексте, и элементами, отсутствующими в нем (связи *in absentia*), или парадигматические, – с другой. Эти связи различны как по своей природе, так и по выполняемым ими функциям. Связи *in absentia* – это отношения обозначения (*sens*) и символизации. Связи *in praesentia* – это отношения, в результате кото-

рых складывается общая образность, эмоциональность художественного текста, то есть факты скрепляются друг с другом по законам причинности [253].

Еще в начале 80-х годов XX в. Г.В. Колшанский указывал на то, что «закономерности организации целого текста остаются вне поля зрения», кроме того, «линейная последовательность текста не может служить адекватной основой анализа текста как коммуникативного образования» [136, с. 119]. «Современные лингвистические грамматики текста большей частью описывают правила горизонтального порождения текста, то есть его линейного развертывания слева направо, относя вертикальный тип порождения… к области поэтики и риторики. За последние годы все больше ощущается необходимость науки, объединяющей оба эти типа порождения в теории повествовательных структур («нarrатологии»), понимаемой как грамматика, описывающая правила функционирования «повествовательной способности» (narrative competence) [221, с. 454]. «Никакое структурное исследование, действительно достойное этого имени, – указывали Фр. Данеш и Й. Вахек, – не вправе игнорировать функциональный и эволюционный аспекты языка, а также вытекающие из них необходимые последствия (включая, в частности, и динамическую, не замкнутую природу языковой системы)» [92, с. 336–337]. Более того, «целое некоторого художественного текста и его функции не могут быть полноценно определены, если исследователь не будет постоянно соотносить в ходе анализа образ целого и функционирование в нем каждой из его составляющих» [86, с. 16]. «Изучение языка художественных произведений должно соприкасаться с изучением особенностей поэтического мышления; …необходимо расчленить целое, пытаться указать – где и что соединяется с целым через промежуточные звенья и что непосредственно соединяется со всем целым» [184, с. 14]. Другими словами, выявить смысл художественного текста как целостного образова-

ния можно только в ходе функционального анализа всех его составляющих, в результате осмыслиения его как сложного единства. Поэтому предметом функциональной стилистики являются «закономерности функционирования языка, обеспечивающие целесообразность и эффективность того или иного построения речи (текста), соответствующего целям и задачам общения (и вообще экстралингвистической основе) той или иной сферы» [129, с. 21].

В начале XX ст. академик В.И. Вернадский писал: «История науки... должна критически составляться каждым научным поколением и не потому, что меняются запасы наших знаний о прошлом, открываются документы или находятся новые приемы восстановления былого. Нет! Необходимо вновь перерабатывать историю науки, вновь исторически уходить в прошлое, потому что благодаря развитию современного знания в прошлом получает значение одно и теряет другое. Каждое поколение научных исследователей ищет и находит в истории отражение научных теорий своего времени. Двигаясь вперед, наука не только создает новое, но и неизбежно переоценивает старое, пережитое» [54, с.112]. Сегодня с полным основанием можно утверждать, что текст, ставясь точкой пересечения исследовательских интересов различных стилистических направлений, переходит с позиций статической парадигмы на позиции динамической: «...от констатации и описания фактов к их объяснению. В этом смысле прогрессу будет способствовать объяснительная сила когнитивных методов, которые в сочетании с дискурсивным подходом позволяют выявить глубинно-семантическую структуру и функциональное многообразие языковых единиц как знаков культуры» [183, с. 48]. Появившиеся исследования, которые разрабатывают вопросы различного обоснования стилистических приемов и выразительных средств языка [81, 162, 223, и мн. др.], – это синтез коммуникативно-прагматического и когнитивного аспектов языковых явлений, изучающих языковую способ-

ность (компетенцию) человека, которая является «одной из самых замечательных познавательных (когнитивных) способностей. Эти способности формируются и выражаются через язык, через порождение и восприятия речи» [32, с. 21].

1.2. Блок информации – условие создания художественного образа, эстетически организованная структурная единица художественного текста

Блок информации (БИ) – синтаксическая единица текста, которая характеризуется совокупностью значений входящих в нее структур более низкого порядка (предложений, сверхфразовых единств), образующих одну микротему и представляющих собой семантическую спаянность компонентов, которая неделимова внутри данного блока и зависит как от понятий, стоящих за конкретными лексическими единицами, так и от понятий, выводимых из значения составляющих данный блок СФЕ (понятийный – относящийся к вещественному содержанию слов, в отличие от их формальной части [17, с. 339]). Сверхфразовое единство – это структурное объединение нескольких предложений, выродящихся в обозначаемого ими понятия и устанавливающих как правило, единичные смыслы, совокупность которых образует тематический смысл – информацию, называемую темой блока. Термин ‘информация’ мы употребляем в общепринятом (бытовом) значении. «Это может быть предложение (СФЕ, абзац и т. д.), текст. Информация в таком понимании отождествляется с номинацией, смыслом, содержанием» [77, с. 26].

В основе характеристики БИ лежит системный, или интегральный подход, направленный на познание данной структуры в ее целостности. Такой подход «сводится к объяснению свойств системы через выявление конкретного взаимоотношения ее структуры, субстан-

ции и функции» [179, с. 29]. С этой точки зрения, БИ – функциональная целостная организация. «Если бытие дает возможность для многих видов расчленения отражаемого содержания, то выбор именно данного вида расчленения определяется особенностями, потребностями самого процесса познания, то есть абсолютная сторона форм мышления зависит не только от оформленного содержания.., но и от активного вмешательства сознания» [там же, с.172]. Эти слова могут быть использованы как аргумент в пользу членения художественного текста на БИ с целью его интерпретации. Сегментирование текста на БИ, несущие неявную глубинную смысловую информацию, с целью установления закономерностей их конструирований предлагаёт и Г.Г. Молчанова [164]. Однако в качестве условной единицы анализа исследователь использует концепт ‘имплицат’ – неоднозначные компоненты текста, порождающие «проблемную ситуацию» в тексте, когнитивную направленность при восприятии и способствующие передаче дополнительного pragmatischenного смысла.

В данном исследовании БИ представляет сложную организацию: с точки зрения грамматического строения, мы имеем в каждом случае контекст (сочетание сверхфразовых единств), но с позиции логико-смысловых отношений выражается единый смысл, имеющий семантический центр и четко организованную внешнюю структуру. Основной критерий при установлении границ блока – смысловой, поэтому пределы его могут колебаться от одного предложения до группы СФЕ. Блоки информации, с одной стороны, это структурная единица текста, с другой стороны – стилистическая характеристика, маркер стилистических манер писателя, прием, имеющий pragmatischeкую установку: настроить читателя на восприятие информации. Это достигается увеличением либо уменьшением объема информации на единицу сообщения (БИ) и приводит к необходимости двукратного или многократного повторения мысли как одинаковыми, так и вариа-

тивными способами. Таким образом, выделение в тексте БИ осуществляется на основе семантических критериев: на основе сочетаемости грамматической формы и семантического значения структур, образующих данный блок. БИ – это структурно-смыслоное единство, тема которого в концентрированном виде выражена в ядре блока, маркируемого грамматико-стилистическими характеристиками языка.

При анализе внутренних и внешних связей БИ важным, на наш взгляд, является установление природы ядра, его синтагматических и парадигматических связей, которые есть результат смысловых отношений между единицами текста. Еще Я. Мукаржовский указывал на то, что доминантой является тот компонент произведения, который приводит в движение и определяет актуализацию отношений всех прочих компонентов, придает поэтическому произведению единство – «единство в разнообразии», единство диалогическое, в котором одновременно ощущается гармония и «отсутствие ее» [167, с. 412]. Чем меньше текст, тем связи между его единицами теснее и тем труднее выявить БИ. Исследование взаимозависимостей структурно-грамматических единиц в художественном произведении является одним из компонентов характеристики внутренней организации текста. Следовательно, декодирование семантики целого текста с целью интерпретации его смысла проводится на основе анализа отношений между его составляющими, в данном случае – между БИ. Ядерная структура БИ (словосочетание, предложение, группа предложений) аккумулирует основную информацию, то есть является проецирующей частью высказывания, находящей аргументацию в контекстном окружении. Например, в рассказе Ю. Казакова «На полустанке» мы выделили следующий БИ:

Была пасмурная холодная осень. Низкое бревенчатое здание небольшой станции покрепело от дождей. Второй день дул резкий се-

северный ветер, свистел в чердачном окне, гудел в станционном колоколе, сильно раскачивал голые сучья берез.

У сломанной коновязи, низко свесив голову, расставив оплывшие ноги, стояла лошадь. Возле телеги на чемодане сидел вихрастый рябой парень в кожаном пальто, с грубым, тяжелым и плоским лицом. Он частыми затяжками курил дешевую папиросу, сплевывал, поглощивал подбородок красной короткопалой рукой, угрюмо смотрел в землю.

Рядом с ним стояла девушка с припухшими глазами и выбившейся из-под платка прядью волос. В лице ее, бледном и усталом, не было уже ни надежды, ни желания; оно казалось холдным, равнодушным. И только в тоскующих темных глазах ее притаилось что-то болезненно-невысказанное.

Выделенные структуры являются семантой БИ, выразительно и эмоционально передающей состояние отчаяния. Контаминация стилистических контрастов (*болезненно-невысказанное*), семантика глагола *притаилось*, предполагающая грамматическое значение одуванченности, вызвало к жизни новое значение – ожидание чего-то непоправимого, страшного, непредсказуемого. Экспрессия холода, равнодушия, отчужденности передается прежде всего на лексическом уровне БИ: *намурная холодная осень, резкий северный ветер, голые сучья берез, бледное усталое лицо* и т. д. Нагнетание эпитетов создает определенное впечатление благодаря тому, что их номинативное значение осложняется оценочно-характеристическими смысловыми оттенками (*красная короткопалая рука, вихрастый рябой парень с грубым тяжелым и плоским лицом* и др.). В результате складывается функционально-семантическое поле пейоративности [256] как отражение отрицательной экспрессивно-эмоционально-оценочной коннотации.

В системе рассказа в качестве пейоратов выступают различные уровни языковой иерархии: словообразовательный (*самолучший, нутряной* и др.), лексический (использование оценочной лексики), грамматический (недосказанность, прерывистость речи: *Я потом это... напишу; Слыши... Не приеду я больше! Слыши...*), стилистический (*жиманул, чуешь, житуха, видал, подымай* и др.). В целом весь текст воспринимается как коннотативно-отрицательный, в котором эксплицируются исключительно пейоративные потенции: концепт ‘подлец и его поступки’ вытекает из определенной «концептосферы» – скрытых возможностей словарного запаса читателя и всего языка в целом. Это результат не просто коммуникации, а «сочастие воспринимающего в творческом процессе автора, творца» [149, с. 97].

Весь рассказ строится на отношениях контрапности, через которые четко просматривается образ автора, и эти отношения можно установить уже в первом БИ. Семантика доминанты представлена совокупностью лексико-сintаксических и словообразовательных структур; в частности формирование информации связано с логическим предикатом: личные формы глаголов, приставка *по-* в значении совершения действия с назначительной интенсивностью, сниженный стиль речи – все это способствует созданию отрицательной характеристики персонажа. Устанавливается полная соотносительность лексико-грамматического и стилистического значений: *Вот она, жизньюто, как повернулась, а?.. Мне на рекорды давить надо. В Москву еще поеду, я им там дам жизни... Я их там всех вместе поприжму. За границу ездить буду, житуха начнется – дай бог!»*

Особенностями внутренней природы блока информации художественного текста являются:

1. Возможность реализации в одном блоке двух смыслов, идущих параллельно, что И. Р. Гальперин называет «контрапунктом», когда новое воспринимается через хорошо известное, или «сосуществование

вание разных повествовательных голосов» [177, с. 67]. Например (Ю. Бондарев «Выбор»): *Ясный мартовский день... пахнул молодой яблочной спелостью, напоминая милое волнение прошлого... «Да в чем же моя вина?»* Первое ядро соотносит информацию с пресуппозицией, с фоновыми знаниями о взаимоотношениях героев, второе ядро устанавливает связь с гипертемой всего текста – нравственный выбор человека.

2. Контаминация информации, когда в одном смысловом блоке два ядра, реализующих две линии развертывания сообщения, одна из которых ведущая, основная, вторая побочная, дополнительная, но существенная в стилистическом отношении. Например (Ю. Бондарев «Выбор»):

– «Можно, па? У тебя, кажется, Филип Моррис»? – спросила Виктория и, не дождавшись разрешения, опиравшись матовыми ноготками потянула из пачки сигарету – так доставала сигарету Мария, – а он вдруг *почувствовал послизовое теснение в груди* при виде огонька зажигалки в этих несильных, слабых пальчиках дочери и при виде дыма сигареты, выпущенного ее юными невинными губами, заметил приоткрытою откинутым воротником дубленки белую, лебединую шею, показавшуюся также *слабой, незащищенной, подверженной невидимой опасности*, и подумал, что не в силах ничего запретить дочери, что она начала курить после той болезни и после того незабытого, загадочного, что случилось с ней два года назад за городом, но о чем ни она, ни Мария не вспоминали позднее (гл. 9).

В одном БИ переплетается две информации, выделяются два ядра: первое характеризует душевное состояние героя, второе является пресуппозицией к событиям, о которых будет рассказано ниже. Таким образом, в одном блоке две микротемы – ощущение тревоги, беспокойства, вызванного отношением жены, и незащищенность, слабость хрупкой девушки перед миром зла, жестокости и равнодушия.

Выделение именно данных ядерных структур и их толкование мотивируется знаниями пресуппозиции, в частности БИ, раскрывающего характер взаимоотношений героев:

Мария замедленно посмотрела на стекло салона, ...ничего не ответила, и Васильеву показалось, что он увидел в ее ровном взгляде зиму и снег, и томительная зябкая волна окатила его, как бывало порой с ним в часы одиночества...

И он на миг ощущил душное беспокойство, какое-то опасное охлаждение ко всему, что манило и привлекало его, к чему необъяснимое равнодушие выказывала Мария, умевшая так больно молчать, хотя никаких причин для размолвки между ними не было (гл. 3).

Автор вовлекает в систему средств образного выражения такие слова, как *снег*, *зима*, *зимний отсвет* и др., словоупотребление которых восходит к традициям XVIII – нач. XIX века. Зима в метафорическом употреблении означала старость, упадок жизненных сил. Ю. Бондарев создает новые образные значения путем включения слов в новые для них смысловые и синтаксические связи: ‘холод’, ‘равнодушие’. Как отмечает А.А. Мецлер, «только знание этих фактов позволяет нам воспринимать ядро как концентрированное выражение проецирующей части коммуникативной единицы» [163, с. 24]. На это же указывает и Г.В. Колшанский: «Всякая коммуникация насквозь пронизана такими ситуациями, словесное выражение которых однозначно понимается коммуникантом только на основе пресуппозиции, то есть знания, почертнутого из данного текста, фрагмента» [134, с. 82]. Стилистическое столкновение двух смыслов создает смысловую многоплановость контекста, в котором преломляются различные сюжетные линии произведения. Применяя такой художественный прием, автор усиливает эмоциональное воздействие информации, вводя катафорическое местоимение (*после той болезни, после того загадочного*).

Смысловая многоплановость БИ достигается также путем совмещения в одном контексте разных временных планов: прошедшего в значении настоящего, соотносимого с моментом речи, с одной стороны (первая ядерная структура), и настоящего в значении прошедшего, с другой стороны, являющегося своего рода препозицией к следующему дистантному контексту. Кроме того, основным средством создания художественного образа является внутренняя монологическая речь героя. С помощью системы внутренних монологов и реплик создается особый внутренний план, который развертывается параллельно и в структурно-смысловой связи с основной тематической линией романа [ср. 11].

3. Ретроспективность информации – соотнесение нового содержания с уже известным и возникновение в связи с этим нового смысла. Например (Ю. Бондарев «Выбор»):

– Папа, только не надо о дурдиком благоразумии! Ведь это ложь, лицемерие, трусость и черт знает что такое! Боже, сколько в мире ложных спасательных кругов! Для кого они? – с вызовом сказала Виктория, поперхнувшись сигаретным дымом, и получился тонкий звук, похожий на детское ехуливание, кольнувшее болью Васильева. – Нет, папа, все зависит от нас самих! – овладела собой Виктория, – знаешь, кто создает ад на земле? Не природа и никакая не темная сила. Нет, папа, сам человек, великий творец земного ада.

Васильев, привыкший видеть в дочери ребенка, беззащитного, хрупкого, вдруг открывает в ней человека с миром своих взглядов, мнений, с уже определенным жизненным опытом, натуру сильную, немного циничную, которой уже ничего нельзя возразить, ничего нельзя запретить. Сочетание ядерных структур определяет своеобразную полифонию смыслов, в результате которой возникает глубокий подтекст (в чем сущность человека на земле?). Грамматическая структура ядра (контекстуально неполные предложения) характеризуется

динамизмом мысли и, следовательно, большой эмоциональностью. Кроме того, сочетание контрастирующих речевых стилей (разговорного, с одной стороны, и книжного, высокого – с другой) способствует возникновению нового ситуативного смысла.

4. Информация блоков может быть «эвристичной», когда «отдельные смыслы вступают в неожиданные ассоциативные связи с определенными данными смыслами или с пресуппозицией читателя» [248, с. 26]. Например (Д. Гранин «Картина»):

– *Дядя Матвей, тут товарищи интересуются Лосевым, вы знали его?..*

– *Я про Лосева все могу. У нас с ним столько разных дискуссий было. Он меня признавал. Самостоятельный был начальник.*

– *Что же с ним стало? – спросил Бадин.*

– *Человек из легенды! Вот он кто! Ст своей должности добровольно отказался. Повышение ему предлагали. Не принял. Такую власть давали – не взял! Значит, произошел у него переворот событий. А если все взвесить – заслуга. Задуматься надо бы, да некому... Но я полагаю, что он вернется... Ситуация жизни потребует такой личности!*

Развязка романа неожиданная. Ассоциативная связь предыдущих БИ с данным, тесное взаимодействие таких внеtekстовых факторов, как коммуникативная цель, пресуппозиция, речевая ситуация и пр., создали условия для «эвристичности» информации. Образ Лосева раскрывается в эстетически мотивированной языковой форме: номинативная конструкция, эллиптичность структур, односоставное личное предложение – все экспрессивные средства синтаксиса, находясь в четко организованной последовательности, отличаются динамизмом и способствуют выражению содержательно-концептуальной информации.

При выделении в тексте БИ слова, составляющие его ядро, могут изменить свое значение, обнаружив скрытые потенциальные возможности «светить отраженным светом соседей» [249]. Эти скрытые возможности в слове помогают реализовать контекст, в данном случае блок информации. Кроме того, на изменение значения слова активно влияют отдаленные связи, дистанктно расположенные субSTITУты, образующие «единое ситуативное поле» [41], так как «в синтаксисе работают не значения отдельных слов, а семантические категории» [111, с. 67]. Происходит десемантизация структур, которая обусловлена необходимостью «служить обозначением понятий более высокой абстракции» [110, с. 98]. К этому можно присовокупить спать, возможности реципиента. Таким образом, к числу факторов, обуславливающих появление у слова новых контекстуальных значений, относятся «богатство и скрытые возможности семантической структуры слова, влияние «соседей»... и наличие «года предварительных высказываний», где слово по-разному реализовало всевозможные оттенки своих значений, и общий запас нелингвистического опыта коммуникантов, помогающих «угадать» новое значение уже известного ранее слова» [249, с. 100–101].

Анализ связей и отношений структурных единиц в художественном произведении является одним из компонентов характеристики внутренней организации текста как иерархической единицы высшего порядка, поэтому выделяемые в его составе компоненты – блоки информации, имеющие коммуникативную значимость, представляют большой интерес для семантико-синтаксического и стилистического анализа с точки зрения связующих средств, обеспечивающих внутреннюю и внешнюю связность произведения. В то же время сами средства связи, выполняющие текстообразующую функцию, могут стать эстетически значимыми в конкретных текстовых условиях.

В одном БИ может наблюдаться дистантное повторение ядерной структуры, что, с одной стороны, способствует закреплению информации, а с другой – является средством создания экспрессии. Приведем пример: в повести В. Белова «Привычное дело» мы выделили следующий БИ с дистантным повторением ядра, который содержит характеристику действий героя:

В лесу на Левоновых стожьях Иван Африканович косил по ночам для своей коровы. Днем он вместе с Антошкой и Гришкой косил колхозное сено, помогала иной раз и Катерина: за два дня ставили стог. А по ночам Иван Африканович ходил косить для себя. Стыдно, конечно, было, бродишь, как вор, от людей по участкам прячешься. Да устанешь за день на колхозном покосе, а тут опять всю ночь шарашиться...

И вот он косил по ночам... Ну, приходи, не один он по ночам косит, все бегают...

Для коровы на зиму надо три стога минимум. С процентами да с приусадебным участком три стога, не меньше, без этих трех стогов крышка...

И вот Иван Африканович косил по ночам... Третью ночь спал Иван Африканович всего часа по два, дело привычное. Зато после каждой ночи на душу легче, – как-никак, а корову прокормит зиму. На четвертую ночь сметал первый, хоть и небольшой, но все же стожок, на шестую еще один добавил, тоже небольшой, и утром опять ушел на колхозный покос.

Выделение ядра в качестве доминирующей структуры мотивируется прежде всего содержательной стороной БИ. Между проецирующей и комментирующей частями складываются отношения обоснования. Дистантное повторение ядра в БИ выполняет эмоционально-экспрессивную функцию – подчеркивает значимость действия для героя.

Данный БИ включает три СФЕ, связанных между собой первичными отношениями конъюнкции, которые репрезентируются повторяющимся союзом *и... и*. Отмечается синтаксический параллелизм ядра, основная цель которого – усилить обоснование контекста. Весь БИ характеризуется наличием общеупотребительной лексики (за исключением слов *шарашиться* (трудиться – диалектн.) и *крышка* (пропасть – прост.). И это понятно. Передавая быт крестьянина, его тяжелый труд, автор подчеркивает скромность, простоту своего героя и одновременно величие его души: с одной стороны, Иван Африканович понимает нечестность своего поступка, а с другой стороны – надо жить, надо кормить семью. Дистантное повторение ядра БИ является своего рода стилистической градацией, усиливаемой смыслом, в результате чего безобразные слова становятся элементами образности, приобретая определенный позиционный смысл – и в этом эстетическое оправдание использованных автором языковых средств. В качестве субъекта выступает имя собственное (Иван Африканович), и только один раз субъект действия изменяется субSTITУТОМ – анафорическим местоимением *он*, что свидетельствует об уважительном отношении писателя к своему герою и его поступкам. Таким образом, приращения смысла в БИ обусловлены дистантным повторением доминанты при синтаксическом параллелизме ее структуры.

Структурирование текстового целого – одна из сложнейших задач современной стилистики художественного произведения. С этой точки зрения, БИ – наиболее удобная единица, выполняющая определенные стилистические функции и являющаяся средством создания художественного образа, приемом словесно-художественной изобразительности. Сложность взаимоотношений между языком и мышлением, языком и действительностью, которые всегда интересовали художников слова, – одна из причин выбора кодирования информации, играющего существенную роль в структурировании текста средства-

ми языка. Художественный текст – текст многоократно закодированный. Но при всей его полисемантичности существует то инвариантное ядро, которое не допускает противоположного толкования, и в то же время Ю. М. Лотман отмечал, что «новые коды читательских сознаний выявляют в тексте новые семантические пласти. Чем больше новых истолкований, тем его художественное значение глубже и тем дольше его жизнь» [152, с. 90].

Интерпретация смысла художественного произведения в каждом конкретном случае определяется взаимодействием грамматически противопоставленных языковых структур. Каждый текстовый элемент способствует восприятию и пониманию в соответствии с тем, насколько умело и осторожно пользуется им автор. А так как важнейшим аспектом поэтического языка является эмоциональный, связанный с пробуждением чувств или эмоций, интерпретация смысла напрямую зависит от функциональных возможностей языковых средств. В этой связи необходимо разграничить понятия ‘функция’ и ‘значение’ и установить их соотношение в синтаксике.

Как отмечает А.А. Леонтьев, конституирующими признаком значения является его кодифицированность: «значение – это социально кодифицированная форма общественного опыта» [143, с. 130]. Но в художественном тексте можно наблюдать расхождения между закрепленным значением слов и интерпретируемым их смыслом. «Функция лишь стремится опереться на значение, а значение лишь стремится наполнить содержанием функцию» [45, с. 93]. «Функция выражает отношение синтаксической единицы к коммуникативной единице» [112, с. 9]. И поскольку любое целое состоит из отношений, его индивидуальность определяется строением пересекающихся функций [233]. Поэтому выявление грамматической или стилистической функции связано прежде всего с определением значения этой функции.

Единонаправленность функционального воздействия языковых единиц в художественном тексте, получающая выражение в эмоционально-эстетической позиции читателя, который способен дать субъективную оценку ситуации, связана с «комплексной художественно-образной конкретизацией». «Это такое явление художественной речи, такой способ конкретизации, когда... система разноуровневых речевых средств выполняет одну и ту же стилистическую функцию: служит созданию и выражению какой-то одной образной черты или одного образа (микрообраза), оказывая через этот комплексный акцент (скрыто или явно) активизирующее воздействие на воображение читателя» [127, с.139]. Художественно-образная конкретизация как свойство художественной речи в плане функциональной стилистики расширяет семантические возможности слов, переводя их из сферы безобразных в сферу выразительных и обогащая новыми экспрессивными оттенками значения. В результате рождаются художественные образы, основанные на различного рода ассоциациях, так как «поэзия и хорошая проза ассоциативны по своей природе» [148, с. 205].

В настоящее время сложились две концепции образности слов художественной речи. 1) связанная с понятием общей образности и внутренней формой образных средств (А.А. Потебня, А.М. Пешковский, Г.О. Вилокур и др.) и 2) теория ассоциативной природы образных средств, базирующаяся на анализе их семантической основы (Ш. Балли, А.И. Федоров, Н.А. Купина и др.). Сущность первой концепции в том, что все языковые единицы художественного произведения направлены на выражение художественного образа и являются стилистически мотивированными [71, 188, 192, 193]. Вторая концепция базируется на ассоциативной природе образных средств художественной речи [19, 140].

Установить сверхтекстовую организацию значений при интерпретации художественного текста (как условие создания словесного

образа) попытаемся на уровне блоков информации, проанализировав рассказ как малую форму эпической прозаической литературы и лирическое стихотворение. В рассказе выделяем не БИ, а ядерные центры с единой доминантой, но по функции соответствующие БИ. При кажущейся внешней простоте рассказ имеет сложную внутреннюю структуру, размеры его произвольны, что определяет смысловую и грамматическую насыщенность, при минимальном объеме – отсутствие фонового окружения ядра, в чем заключаются трудности его выделения; иногда мало ответвлений от доминанты, частое отсутствие парадигматических связей между ядерными структурами. Таким образом, рассказ – наиболее яркий образец «нарушений» и смысловой, и формально-грамматической структуры языка. И тем не менее связь периферийных ядер с доминантой характеризуется разнообразием, внутренние отношения в большинстве случаев подтверждаются формальными средствами.

Основной смысл рассказа В. Белова «Бобришный угор» – человек счастлив, пока у него есть родина. Выраженная в форме предложения, эта мысль дистанционно репрезентируется дважды: человек начинается с малой родины – с родного дома, с родного очага, которая позже выливается у него в чувство большой Родины. Проследим, в какие логико-грамматические и стилистические отношения вступают дискретные единицы, формирующие целостный текст, и каким образом выявленные отношения способствуют формированию определенного художественного образа.

Сема счастья обуславливает ассоциативную когезию между единицами текста, понятийная значимость ядер одинаковая. Устанавливается семантическое и стилистическое тождество, образуются своего рода поля-сintагмы: счастье – это *Родина, родная земля, вечная природа, лесная свобода* и т. д. Каждое ядро является обобщением определенной информации – проецирующей части, выступающей как

определяемое и находящей подтверждение в синтаксических и стилистических показателях определяющих: так, значение первого ядра подтверждается субстантивными словосочетаниями *мощный ток неслышимой реки*, *Млечный Путь далекого деревенского детства*, *гармония широкого засыпающего леса*, *теплые ельники* и т. д. Значение второго ядра конкретизируется уже предложениями: *Земля моя родная*; *Так беден наш язык, когда пытаешься говорить о сокровенном*. Их смысловая зависимость находит и внешнее, вербальное подтверждение: рематическое подлежащее (*Родина, земля моя родная*), представляющее референтно-кореферентную синонимию, является экспликацией самой тесной когезии ядер. Третье и четвертое ядра уже в самой структуре предложений, в цепочке родительного и творительного падежей содержат конкретизацию понятия ‘счастье’, которое ассоциативно связывает их с доминантой рассказа, причем грамматическую зависимость третьего ядра маркируют тематические отношения: так, в доминанте корреляцией семы *счастья* является предикат *счастлив*, в третьем ядре – субъект *счастье*. И в первом, и во втором случае они выступают темой сообщений. Таким образом, по отношению к выделенным ядрам доминанта – это субъект, сконцентрировавший в одно объемное понятие семантику отдельных элементов, связующее ядро, объединительная функция которого проявляется в установлении семантического и стилистического тождества проецирующей и комментирующей частей рассказа.

Следовательно, степень когерентности текста максимальная: семантическая, синтаксическая и стилистическая. Ассоциативная когезия устанавливает тождество денотатов, актуализатором которого выступают понятийные категории, обращенные к одному референту (родина – счастье). Образ родины как олицетворение счастья складывается в результате взаимодействия не только стилистических и грамматических отношений дискретных единиц текста – ядерных струк-

тур, но и как результат апперцепции читателя, творческого взаимодействия его с автором. Ведь «в искусстве важно не только само сотворчество, но и потенции сотворчества. Художественное впечатление... не всегда связано с определенным образом, имеющимся у автора, и с тем образом, который способен развернуть читатель, но и с некоторой потенцией образа. Образ не только полностью не развернут у автора, но не развернут и у читателя. Но то, что читатель может его развернуть, чрезвычайно важно. Писатель создает концепт, который обладает потенцией своего развертывания у читателя» [149, с. 68–69].

В рассказе Ю. Казакова «Кабиасы» мы выделили две доминанты, которые находятся в контрастных отношениях поскольку в основе их лежит привативная оппозиция, то есть первая доминанта содержит наличие признака (понимание того, что суеверие – это пережиток), а вторая – характеризуется полным отсутствием такого. Отношения контраста устанавливаются на уровне логико-стилистических отношений: 1) *Суеверия надо искоренять!* и 2) цепочка дистантных глаголов и глагольных словосочетаний, характеризующих состояние человека: *вскочил и прыгнул; ударился по дороге; ломилось, сопело, дышало холодом; хотел перекреститься; пытается схватить; вздрогнул; со страхом думал; стукнул зубами и помертвел; заорал; духом пронесся; боялся думать; натянул на голову пиджак; повизигивал от страха; побежсал крупной рысью; резко осадил и вытаращился; не мог справиться со слабостью; окатывался потом; коротко дышал.* Глагольное выражение состояния человека отличается большим динамизмом, поэтому именно вторая доминанта определяет прогрессию рассказа.

Первая доминанта представляет логическое умозаключение, вторая полностью противоречит первой. Логические отношения противопоставления имплицированы семантикой коррелятов – поведение человека в обычной и экстремальной ситуациях. В первой доминанте

значение побуждения к активному действию, эксплицированное формой инфинитива, мотивируется и ее фоновым окружением: *Надо усилить атеистическую пропаганду; захотелось поговорить с кем-нибудь о культурном, об умном*. Вторая доминанта, репрезентированная синтагматической цепочкой глаголов, передает значение страха. Семантика понятий ‘суеверие’ и ‘страх’ контаминаируется, то есть устанавливается взаимообратная мотивированность значений: суеверие порождает страх, страх порождает суеверие.

При определении когезии на стилистическом уровне основная роль в рассказе принадлежит глаголам, которые наиболее полно и динамично характеризуют состояние героя. Но соотносительность семантики и формально-грамматических средств ее выражения подтверждают именно средства, определяющие глагол – именные формы, внося дополнительные оттенки значений. Наибольшей частотностью характеризуется винительный падеж, поскольку основу текста составляют переходные глаголы. Творительный падеж, сочетая в себе объективное и определительное значения и формируя с глаголами объектно-вспомогательные и определительно-вспомогательные отношения, вносит оттенок таинственности (*лес начинался росой и сыростью*), оттенок иронии и юмора (*крикнул перепелиным победным голосом; стукнулся зубами; скрежца, как собака перед стойкой*), оттенок ужаса (*показалось с задушенным однообразным криком; пытался схватить холодными пальцами*); и уже в значении освобождения от страха выступает творительный падеж в последнем ядре (*стал переживать заново свой путь, но уже со счастьем*). Универбы (*кабиасы*) устанавливают соотносительную с контекстом их дистрибуцию и маркируют их значение как ‘нечто таинственное, страшное’. «Способ повествования, непосредственно включающий читателя в описываемую ситуацию как ее образного, обобщенного участника, репрезентирующего опыт как

автора, так и других возможных участников описываемых событий, создает актуальный персональный ключ всего текста» [41, с. 42].

Таким образом, индивидуальная синтаксическая синтагматика, нарушая нормативную сочетаемость, имеет четко функциональную направленность, которая обуславливает общую систему образности, отличающуюся индивидуальностью, что является прямым следствием коммуникативно-когнитивной установки автора при порождении текста. «Художественный текст не терпит стандарта» [140, с. 43]. В результате активизации окказиональных значений слов, сопровождающейся смысловыми приращениями, создается впечатление новизны, свежести мысли.

Итак, каждый БИ – это система экспрессивно-выразительных средств, специфика художественной речи автора, ее стилистическое своеобразие, или авторская семантико-стилистическая система. Доминанта рассказа как бы группирует вокруг себя зависимые ядра, и позиция ее в структуре текста также коммуникативно обусловлена. Внутри блока элементы содержания текста распределяются в соответствии с их коммуникативной перспективой, что позволяет установить мотивационные отношения между БИ или ядрами, расположенными дистантно на уровне целого текста. «Выявление связей между компонентами коммуникативных единиц позволяет вскрыть функционально-смысловую зависимость последних, а значит, и характер самих коммуникативных единиц как целостных образований» [163, с. 20].

Проиллюстрируем сказанное на примере рассказа В. Белова «Маникюр». Рассказ представляет один БИ с доминирующей структурой *Расскажу, как я в Москву-то слетала*, группирующей вокруг себя зависимые ядра, которые расположены дистантно: *Поехала к брату; Повез в главную паликтмахтерскую; Маникюр так маникюр, однова погибать; Надоело-то, еле выжила*. Выделение данных позиций в качестве сильных определяется заглавием рассказа, которое выполняет

тематизирующую функцию. Отношения дискретных единиц к доминанте – пояснительные, между зависимыми ядрами – соединительные, эксплицированные претериальным временным планом (рассказчик – действующее лицо – повествует о событиях в форме воспоминаний). Между дистантными опорными элементами, занимающими сильные текстовые позиции, складывается тесная семантическая, синтаксическая и стилистическая взаимосвязь, которая способствует созданию яркого эмоционального эффекта, хотя ни доминанта, ни опорные элементы блока не являются стилистически значимыми. Они лишь манифестируют хронологию ситуаций, в которые попадает рассказчик. В плане выражения контекст детерминирует сильные позиции, в плане содержания ядерные структуры детерминируют контекст. Та же зависимость наблюдается и в отношениях ядерных структур к доминанте, которая обозначена двусоставным личным предложением. Семантическая и формальная детерминации опять-таки не совпадают. Зависимые ядра представлены односоставными предложениями, где детерминирующим выступает имя, завершающее семантику глагола, то есть глагол десемантизировался, а имя сконцентрировало основное значение. Так как повествование ведется от 1-го лица, только доминанта обозначена двусоставным предложением; в остальных случаях субъект оказывается избыточным.

Правильная интерпретация сильных позиций текста тесно связана с пониманием интегративно-парадигматических отношений между его единицами, так как контекстуальное взаимодействие языковых средств несет переакцентуализацию значений на разных участках текста. Так, связь доминанты со структурными элементами сильных позиций маркируется прежде всего единым внутриличностным рядом сюжетных событий в тексте, связанным с изображением сознания, эмоций [ср. 95]. Перспектива повествования эксплицируется личными формами глаголов как показателем определенного типа повествова-

ния, давшего название особому прозаическому жанру «Ich Erzählung» (повествование от 1-го лица) [95]. Такое повествование, с одной стороны, служит средством социальной характеристики образа, с другой – средством выражения концептуальной позиции автора.

Рассказ «Маникюр», представленный одним БИ, «насквозь» экспрессивен, и эта экспрессивность проявляется на всех уровнях языковой системы: фонетическом (графоны *баронъ*, *квартера*, *розовоѣ*, *паликтахтерская*, *кажин ноготок* и др.), лексико-фразеологическом (*не утерплю, удосужиться, намаялась, порасстраивалась, однова баский, была с головой* и т. д.), словообразовательном (*брат-от, дядечка*), наблюдается стилистическая градация (*девушка – гражданка – temptка*). Сочетание социально-речевых разновидностей общенародной разговорно-бытовой речи создает целостную систему речевых средств, которые аккумулируются в яркий словесный образ автора, отражая его точку зрения на изображаемое. Тематически разнородные понятия устанавливают ассоциативно-семантические связи, мотивированность которых основана на общности внутренней структуры. Различные оппозиции, в которые вступают ядерные структуры рассказа, активизируют определенные экспрессивные механизмы создания словесного образа, основу которого составляют так называемые информемы, то есть единицы разных уровней языка, являющиеся носителями интеллектуальной, рациональной информации и, следовательно, имеющие коммуникативную заданность.

Проиллюстрируем это положение на примере рассказа Ю. Казакова «Некрасивая». Доминанта эксплицирована сверхфразовым единством: *Она вдруг увидела пронзительную красоту мира, и как, медленно перечеркивая небо, валились звезды, и ночь, и далекие костры..., и добрых людей возле этих костров и почувствовала уже усталую, покойную силу земли. Она думала о себе, что она все-таки женщина и что, как бы там ни было, у нее есть сердце, есть душа, и что счаст-*

лив будет том, кто это поймет. Внутри проецирующей части между компонентами складываются логические отношения пересечения (*усталая сила земли*), внеположенности (*валились звезды*), отношения конъюнкции. Реляционная грамматика соответствует тем референциальным отношениям, которые сложились между языковыми единицами и объектами внешнего мира: сема ‘неожиданное открытие окружающей красоты’ эксплицируется глаголом с результативным значением (*вдруг увидела, почувствовала*) и маркированными лексическими единицами, соотносительными с данной ситуацией. В результате складывается «интеллектуально-информационное языковое поле» [122] с единым смыслом – внутреннее состояние героини. Словесный образ восторженной девушки и ее состояния – это то смысловое ядро, которое способствует определенному восприятию читателя.

В качестве аргументирующих выделяем следующие структуры:

1) *Всем было весело, только Соне было тяжело, тоскливо на душе.., что никто ее не замечает.., все в этот вечер влюблены друг в друга, и только в ней никто не влюблен... Она знала, что некрасива.., и столько раз давала зарок не ходить на вечера.., но каждый раз не выдергивала и шла, все надеясь на какое-то счастье;* 2) *Соня думала о своей жизни, презирала этих довольных и счастливых... и жалела себя.* Оппозиция эквиполентности является основной в формировании отношений между компонентами, которые эксплицированы антонимами: *весело – тяжело, тоскливо; все влюблены – в ней никто не влюблен; презирала – жалела себя; давала зарок неходить – каждый раз шла.* Таким образом, ядра связаны отношениями контраста, грамматическим выражением которых являются видо-временные показатели глаголов: имперфект со значением постоянного признака выступает следствием семантической соотносительности ядер.

Оппозиция эквиполентности устанавливается и в отношениях смысловых центров с доминантой, причем не только внутренняя, но и

внешняя: это несовершенный вид глаголов в значении постоянного действия в зависимых ядрах и совершенный вид в доминанте (*увидела, почувствовала, подумала*), имеющий значение результативности, которое контрапарно предыдущему, а также винительный падеж денотатов, называющих внутреннее состояние (*увидела пронзительную красоту мира, далекие костры, добрых людей; почувствовала усталую, покойную силу земли*). Между аргументирующими и проецирующими частями устанавливается не только тесная внутренняя связь, но и почти полная соотносительность грамматических единиц, степень когерентности максимальная, так как обеспечивается тремя видами когезии. Кроме того, семантика рассказа дополняется в формах качественных наречий и прилагательных, находящихся в отношениях синонимии-антонимии, что подтверждает отногения противопоставления смысловых блоков на уровне всего текста: состояние главной героини противопоставляется состоянию окружающих.

В стихотворении В. Брюсова «Творчество» проследим возникновение смысла как результата соединения оппозиционных конституентов в синтагматическом плане. Текст характеризуется отсутствием линейной семантической связности строф, которая компенсируется связностью на уровне системы, то есть при аномативности синтагматических отношений, парадигматические отношения блоков обеспечивают структурную связность и цельность поэтического текста. Прежде всего, стихотворение динамично, то есть отражает процесс творчества, достигший своего результата (*тень несозданных созданий – тайны созданных созданий*). Но внешнее выражение динамики отсутствует. Настоящее время (*тень колыхается; руки чертят; киоски вырастают; всходит месяц; звуки реют, ласятся; тайны ласятся; трепещет тень*), с одной стороны, создает впечатление статики, с другой – содержит оценочную экспрессию, так как глаголы в стихотворении метафоричны (прямое и переносное значения контаминиру-

ются – *чертят звуки; вырастают, словно блестки; реют полусонно* и т. д.). Еще А.М. Пешковский подчеркивал, что «глаголы – это «живые слова», оживляющие все, к чему они приложены» [188, с. 99]. Являясь в данном тексте предикатами, глаголы вовлекают в процесс метафоризации связанные с ними слова, которые указывают на прогрессию: сначала только *тень созданий*, затем *руки... чертят звуки, киоски вырастают* и в результате *тайны... созданий ластятся*. Слова, составляющие содержательную структуру строф и синтаксически не связанные между собой, обнаруживают общие семы, определяющие парадигматическую связность: 1) нереальность ощущений: *чесозданный – колыхаться – сон – полусонно – тишина*; 2) в прямом значении ‘то, что мы слышим, воспринимаем нашим органом слуха’: *звуки – звонко-звукный*. В результате контаминации этих значений формируется смысл текста: представление о чем-то несбыточном, нереальном.

Логико-семантическая когезия стихотворения подтверждается высокой степенью контекстуальной эквивалентности (*тень – тайны*), синтаксическим повтором (этифора), параллелизмом синтаксических структур. Все стихотворение (один БИ) представляет собой как бы ряд однородных синтаксических построений, содержащих сему творчества. Эта синтаксическая однородность детерминирует лексическую близость компонентов, объединенных общим содержанием (*тайны созданий – результат творческого процесса*) и определяет стилистическую маркированность структурно однотипных перечислительных конструкций, возникающую в результате указанных средств связи (ритмическая организация, синтаксический параллелизм, лексический повтор). Одним словом, «актуализируются те оттенки смысловой структуры, которые в той или иной мере выражают общий инвариант, способствуя связности текста и структурной выделенности и замкнутости отрезков высказывания» [16, с. 116]. Более того, лирический герой в стихотворении не персонифицирован и никак не охарактеризован.

ван в социально-психологическом отношении, хотя в четвертой и пятой строфах бегло представлен субъект (*звуки ласятъся ко мне*), но пассивный. В результате название становится доминантой БИ, аккумулирующей оценочный смысл всего текста, который устанавливается из фактического содержания, и проецирующей его семантико-синтаксическую и стилистическую когерентность: творчество – это сила, которая дает вдохновение, рождает желания. Стиховая организация, замечает В.В. Кожинов, «предстает не как насилие над речью, а как обнаружение ее скрытых потенций к гармоничной стройности» [130, с. 34]. И далее: «Подлинная стихотворная речь осознается нами как таковая не тогда, когда мы просто видим текст, подделанный на приблизительно равные мерные строки, оканчивающиеся рифмами, но лишь после установления относительного совершенства этой речи, в которой должно быть победоносно преодолено сопротивление языкового материала; иначе мы говорим, что это не стихи, а искалеченная проза» [там же, с. 34].

Контекст стихотворения сам по себе стилистически нейтрален, однако в условиях синтаксического повторения определенных структур, в условиях совместной встречаемости стилистически окрашенного слова со стилистически нейтральным, слова приобретают свойства доминирующего экспрессивного элемента (*чертить звуки, тайны ластятся, трепещет тень* и др.). «В поэзии на всех уровнях языка сущность художественной техники состоит в многократно возвращающихся повторениях» [225, с. 84]. Стилистической пометой данного стихотворения является тавтология (*нечеловеческие создания, звонко-звукучная тишина, с лаской ластятся*), выступающая своего рода градацией смысла.

Если стихотворение представляет один БИ, гомогенное «экспрессивное «словесное поле» [130], выделение доминирующей структуры при отсутствии названия затруднительно, поскольку в большин-

стве случаев стихотворению присущи «разрывы» логико-семантической и синтаксической когезии, что обусловлено существованием подтекста. Точнее, формирование подтекстовой информации происходит в результате пересечения экстралингвистической сущности (денотата) и лингвистической сущности (десигната, по Моррису). При толковании смысла стихотворения следует опираться на различного рода коннотации, «которые привносятся в семантику ситуативным коммуникативным опытом» [97, с. 76]. В результате складывается «поле значений», выступающее как «абстракция от смыслового поля». Кроме того, коннотации порождаются контекстуальным окружением. «Именно сущность этих односторонних коннотаций, их организованность подтекстом отличает художественную речь от исходного языка» [51, с. 197].

Стилистическая организация текста определяется особенностями мыслительной деятельности и в свою очередь влияет на логико-семантические процессы. Развёртывание содержания БИ осуществляется по определенным логическим схемам, устанавливающим лексико-грамматические и стилистические способы их презентации. Логико-семантическая структура художественного текста – это модель логико-смысловых отношений, маркируемых грамматическими и стилистическими характеристиками языка. Взаимоотношения глубинной и поверхностной структур текста являются следствием отношений между языком и мышлением. Подобно тому, как мышление диктует выбор языковых средств, глубинная структура текста является определяющей при грамматическом и стилистическом выражении денотатов. В то же время языковые формы регулируют отношения между понятиями, актуализируя смысловое строение текста. Таким образом, БИ – это достаточная структурно-стилистическая единица, которая, устанавливая различные соотношения и связи с другими блоками, является условием создания словесного образа как категории художест-

венного текста. С помощью БИ – промежуточной единицы между СФЕ и текстом – мы можем декодировать информацию, или определить «алгоритм кодирования» [9], который в силу определенных условий (возраста, образования и т. п.) у каждого реципиента будет отличаться набором грамматических и стилистических характеристик. И тем не менее существует тот набор констант, постоянных величин, образующих основу структуры, который нарушить нельзя.

1.3. Стилистические функции дистантных блоков информации в художественном тексте как прием словесно-художественной изобразительности

В отличие от других видов литературы (научной, публицистической) художественное произведение по своим эстетическим достоинствам неисчерпаемо, и потому возможности интерпретации его смысловых пластов не ограничены. Еще В. В. Виноградов писал, что «самое трудное при изучении вопросов поэтической речи, вопросов стилистики, поэтики и языка художественной литературы – это переключение проблем образно-поэтической речи с ее специфическими качествами, проблем образов персонажа и рассказчика в идеальный или идеологический план художественного произведения. Тут больше всего субъективного произвола и идеологических домыслов» [65, с. 82].

Характеристикой художественного произведения являются следующие моменты: 1) качественная разнородность смысловых пластов, 2) диалогичность, 3) труд понимания, то есть полноценное восприятие только в результате повторного чтения [53]. Поэтому все языковые средства в поэтической речи, обеспечивающие индивидуальность выражения, эстетически мотивированы. Кроме того, апелляция к опыту читателя в большей или меньшей степени способствует адекватному

толкованию художественного произведения, так как основой поэтического текста является аллюзия, своего рода намек, «легкое прикоснение» к мысли писателя, представленной в зашифрованном виде. Ко-окуррентные единицы приобретают дистрибуционную значимость только в масштабах всего текста, то есть начинает действовать «закон целостной совокупности» [84]. Именно коннотативные значения, возникающие только в результате наличия «поля соседей» (контекстуального окружения), обнаруживают свойство стилистической иррадиации, которая во многих случаях затрудняет процесс общения.

Художественный текст характеризуется очень сложными и трудно устанавливаемыми внешними парадигматическими связями, что обусловлено степенью зависимости высказываний, их позицией. Каждый БИ как единица иерархии более высокого уровня – текста – отличается тем, что его проецирующая часть (ядро), концентрически сосредоточив все значение контекста, устанавливает различные смысловые отношения с блоками других тематических линий, способствуя тем самым текстовой прогрессии, развертыванию содержания. Как замечает А.А. Мецлер, возникший в результате осмысленного выбора из системно организованной их совокупности блок информации («текстовый блок»), складывается «из соответствия смысла... тем субъективным условиям, которые обеспечивают его однозначное понимание получателем текста» [163, с. 56].

При распределении смысловых акцентов как внутри БИ, так и в определении их текстовой позиции решающую роль играет авторская интенция. Коммуникативная перспектива определяет грамматическое и стилистическое оформление и зачастую не совпадает с грамматическим ядром высказывания: так, позиция предиката не ограничивается именем того действия, которое обозначает данную ситуацию; с помощью эмфатических конструкций в эту позицию могут перемещаться лексические единицы, которые становятся коммуникативным ядром

сообщения. Связь логико-грамматического и стилистического в тексте проявляется в переплетении синтагматических и интегративно-пара-дигматических контекстов, в создании комплексных полей, где формальное употребление конструкций подчиняется коммуникативным задачам, в связи с чем грамматические и стилистические средства могут варьироваться сообразно этим задачам.

Дистантно расположенные БИ составляют тематическое единство. Текст создается линейной последовательностью блоков и их контаминацией. Структурная организация текста на уровне БИ, расположенных дистантно, дает возможность проследить механизм формирования смысла всего художественного произведения, вскрыть те связи, благодаря которым единицы более низкого уровня (предложения, СФЕ) объединяются в БИ, а затем в целый текст как логико-грамматическое и стилистическое единство. При дистантном расположении тождественных БИ «роли» в них могут перераспределяться в зависимости от смысловой нагрузки, другими словами, при неизменном употреблении семантически равнозначных БИ доминирующими будет новая языковая структура, то есть смысловой центр периодически смещается. Приведем пример: в романе Ю. Бондарева «Выбор» выделяем два БИ одной тематической линии (ТЛ), где в первом БИ слово *хаос* является доминирующим (при описании состояния героя), а во втором – перешедшим в разряд периферийных:

1) *После ухода гостей было пусто и тихо... и было немного грустно оттого, что всюду сдвинутые с мест кресла, переполненные окурками пепельницы, обгорелые спички на ковре, неприбранные бокалы... и горы тарелок на кухне – все это напоминало хаос незаконченного и обидного разгрома в квартире* (гл.1).

2) – *Я не болен, – сказал Васильев и со сморщенным лицом потер лоб. – Хотя никто не знает, кто болен: он сам или тот, кого принимает за больного... А, расхотелось...*

Он не закурил.., а чуть нахмурясь, вытянулся поудобнее... среди уютного книжного хаоса, в квартире-мастерской Лопатина (гл. 2).

Устанавливая интегративно-парадигматические отношения данных БИ с блоками других ТЛ, ядерные структуры меняют оценочные ориентации, которые становятся результатом варьирования смысловых отношений между частями текста. Новое ядро в контексте новой ТЛ выполняет текстосвязующую функцию.

Текст является многоплановым по содержанию и по структуре и в связи с этим имеет множество параметров. Структура текста не всегда идентична характеру высказывания, так как не всегда средствами языка можно выразить весь объем логических понятий. Тем не менее, язык – кладовая нереализованных возможностей, и, с этой точки зрения, БИ – наиболее организованная текстовая единица, раскрывающая весь потенциал языковых средств. Автор иногда умышленно ограничивает либо, наоборот, распространяет их, передавая одинаковые понятия. В результате в БИ наблюдается варьирование лексико-синтаксических и стилистических средств (а иногда только стилистических) при выражении тождественных понятий. Богатство и разнообразие языковой интерпретации смысла – показатель не только авторского мировоззрения, но и его отношения к языку, который выступает синтезом идей, замыслов и писательских возможностей. Например, в романе «Выбор» ТЛ обреченности, неизбежной гибели героя (Ильи Рамзина), сделавшего свой нравственный выбор, представлена следующими ядерными структурами:

1. *Илья потрогал рюмку.., с длительным наслаждением вторично понюхал коньяк, сказал размеренно:*

– Ах, какая прелесть... Но через год-полтора ты еще сможешь вдыхать прелестный запах так много выпитого мною различного коньяка, а я уже буду там... Ты еще будешь рисовать свои картины,

а от меня – ни-че-го... Был ли он, ходил ли он по земле? Непостижимо. Немыслимо. Представь, я все о себе знаю (гл. 14).

2. – *Мне кажется, что ты еще не виделся с матерью... Ее реакцию можно понять.* Раиса Михайловна сказала, что ты убит и она не хочет верить в чудеса, – ответил не сразу Васильев и с горечью подумал, что нет у человеческих желаний никаких гарантий, и жизнь вернувшегося из небытия Ильи... через малый срок будет закончена, что теперь чудовищно было представить... **Как все висит на тончайшем волоске!** (гл. 14)

3. *Никогда не мог представить Илью таким влюбленным в мать и таким растерянным перед ней... Но меня луЧги, преследует мысль, что Илья приехал, чтобы проститься.* Как он ласково смотрит на Раису Михайловну, хочет улыбнуться ей, трет руки, робеет от ее вопросов (гл. 15).

4. *Все утро бредовый сон не выходил у него из головы... Да, он был совершенно один в окрестностях того монастыря, и был тогда солнечный, сухой, просторней день.., и все было прозрачно, свежо, прощально...* Васильев положил кисть на стол... и начал снимать со стеллажей и ставить к стене пейзажи, написанные в прошлом году... (Как грустно, все грустно); апрель, лимонная луна стоит в голом березняке... **И словь в этом было беспокойство скорого прощения, одиночества, прелесть утраты и ожидания прочного, долгого, солнечного,** чего никогда не было в его жизни (гл. 17).

Все БИ находятся в определенных отношениях по семантическим и ассоциативным признакам структурных центров. Маркерами мотивационных отношений БИ выступает референциальный подтекст – вторичная номинация, складывающаяся на основе разного рода предсуппозиции. В основе смысла лежит сема прощения, что передается нанизыванием косвенных падежей существительных, стремящихся к

предельной семантической спаянности (*с мылью о невозможности и неотвратимости расставания навсегда*).

В 1-м БИ ядерная структура представлена эллиптической безличной конструкцией (*а от меня – ни-че-го*), передающей впечатление неотвратимости смерти. Сема обезличивания, стертости художественного образа является основой БИ. Экспрессия данного БИ устанавливается за счет синтаксических и паралингвистических средств: парцелляции (*Непостижимо. Немыслимо.*), оформленной нечленимыми структурами; умолчания, основная функция которого – недосказанность; разбивки слова, что усиливает актуализацию смысла. Предыдущая личная конструкция (*Ты еще будешь рисовать свои картины*) обостряет контрастные отношения.

2-й БИ (*Как все висит на тончайшем волоске!*), находящийся в следственных отношениях к первому, еще больше усиливает сему обреченности. Устанавливается восходящая смысловая градация. Фразеологическая единица с обобщенным значением, с дополнительным оттенком предельности уже сама по себе экспрессивна. Связь данного БИ с предыдущим устанавливается не только на уровне логико-семантических отношений, но и на лексическом уровне: ядерные структуры, приобретая тождественное значение, образуют единое ситуативное поле (значение обреченности, смерти). Сигнификат фразеологизма *все висит на тончайшем волоске* мотивируется дистантным фоновым окружением БИ – непредсказуемость жизненного пути человека, что репрезентируется в данном БИ безличным предложением *Нет у человеческих желаний никаких гарантий*. С одной стороны, определяется оттенок стихийности, с другой – фатальности.

В 3-м БИ наблюдается спад эмоциональной насыщенности (*приехал, чтобы проститься*). Данний БИ по отношению к предыдущим также устанавливает результативные отношения, вытекающие из пресуппозиции, и строится на образной контрастности. С одной сто-

роны, контекстное глагольное окружение (*ласково смотрит, хочет улыбнуться, трет руки, робеет*) в форме настоящего описательного, устанавливающее сему растерянности, неуверенности, как бы замедляет ход событий (открытая однородная структура). Категориальное значение формы – длительность действия – не ограничивается лишь указанием на настоящее время. В результате совмещения значений настоящего с реальным действием, отнесенными к прошлому, настоящее время становится образным, фигуральным. С другой стороны, восходящая глагольная градация (*меня мучит, преследует мысль*) – средство нагнетания эмоциональности.

В последнем БИ помимо основного смысла (*прощание*) появляется дополнительный: ожидание чего-то нового, неизвестного (*все было прозрачно, свежо, прощально*). Ядерная структура построена на контрасте: первая часть соотносит данный БИ с предыдущими с помощью лексического повтора (*скоро, прощание, одиночество, прелесть утраты*), вторая часть приобретает дополнительный смысл, препрезентируя интегративно-диагматические отношения с другими БИ. Субстантивация экспрессивно окрашенных прилагательных среднего рода вносит имманентное значение (*ожидание прочного, долгого, солнечного*). Намеренное сгущение значений устанавливает связь данного БИ с главной ТЛ романа и определяет основной смысл всего произведения: человек должен жить надеждой, верой в завтрашний день, значимость и ценность которого зависят от нравственного выбора каждого.

Таким образом, экспрессия БИ меняется по мере движения ТЛ. Лексический состав контекста – слова книжные, высокие, что мотивируется общим содержанием текста: *жизнь – это мгновение, все мы случайные туристы на белом свете, и каждому назначен свой срок покидать снятый номер в отеле* («Выбор»). Метафорическое сравнение жизни человека с деятельностью туриста, с короткой жизнью в

отеле очень выразительно, экспрессивно, хотя в создании этой экспрессии участвуют слова нейтральные, безобразные. Но, попадая в определенную синтаксическую позицию, лексическое окружение и приобретая определенную грамматическую форму (неполные конструкции именного парцеллированного типа, обладающие большим динанизмом (*Знаешь, что такое фрустрация бытия, Владимир? Тщетная надежда. Ожидание крушения*), они создают эффект временностии, а следовательно, значительности жизни человека. Такие смысловые опоры (или факты, как называет их Т.М. Дридзе) «образуют логико-фактологическую цепочку, являющуюся основным смысловым стержнем текста» [97, с. 87].

2-й БИ более последовательно аргументирует эту мысль (*нет у человеческих желаний никаких гарантий, смерть наготове сидит в каждом из нас, ходит неотступной тенью и ждет своего часа*). А следующая структура (*И все мигом к черту*), имеющая разговорную окраску, синтезирует информацию предыдущего и последующего блоков. Динамизм данного БИ завершается ядерной конструкцией – развернутой метафорой (*Как все висит на тончайшем волоске!*). Безнадежность, беспомощность человека, тщетность усилий перед жизненными обстоятельствами подчеркиваются грамматической формой прилагательного, усиливающего качественную характеристику, существительным с суффиксом субъективной оценки, а также эмоциональной частицей и экспрессивностью всей синтаксической конструкции в целом.

В 3-м БИ наблюдается ослабление эмоциональности, ядро передает основную мысль очень скромно – глагольным строем предложения (*приехал проститься*). Весь БИ пронизан контрастными отношениями с дополнительным результативным значением: *такой влюбленный – такой растерянный, со вкусом одетый в великолепный костюм, тщательно выбранный, даже красивый – он уже мертв*. Таким обра-

зом, содержание определяет стилистическое своеобразие текста, в частности смысловую осложненность, комбинаторность, получающую разнообразное внешнее выражение. Смысловая многоплановость создается не переосмыслением отдельных слов, словосочетаний, предложений в определенном контексте, а дистантной позицией ядерной структуры или в пределах одного БИ, или дистантностью блоков в структуре ТЛ, а также интегративно-парадигматическими отношениями БИ в системе всего художественного произведения. В результате конкретное мыслится как обобщенное.

Итак, любой текст представляет собой совокупность БИ, смысл которых подчинен смыслу всего произведения – гипертеме. Каждый блок имеет свою микротему, которая, вступая в дистрибутивные (синтагматические, интегративно-парадигматические) отношения с темами других блоков, обеспечивает интеграцию текста, подтверждающуюся тремя видами когезии – семантической, синтаксической и стилистической.

В языкознании самой общей в теории синтагматических связей является предложенная датским ученым Л. Ельмслевом система логических зависимостей, включающая три типа отношений: 1) интердепенденция (взаимная обусловленность компонентов), 2) детерминация (односторонние зависимости: «детерминирующее» – «детерминируемое»), 3) конstellация (взаимная независимость компонентов) [100]. При анализе художественных текстов мы выдели следующие типы отношений между БИ в синтагматическом плане:

I. Отношения между БИ одного информативно-грамматического уровня, тождественными по смысловой и грамматической насыщенности (отношения интердепенденции), например: (Ю.Бондарев «Выбор»):

1. *Мария искоса посмотрела коротким взглядом, в котором он перехватил мимолетный спокойно-зимний отсвет* (гл. 3).

2. То, что Мария знала заранее о приезде Ильи в Москву, ничего не сообщив ему, *коготком царапало ему душу* (гл. 16).

II. Отношения, при которых последующий или предыдущий блок является более информативным и, следовательно, подчиняет себе данный блок (отношения детерминации) (Ю. Бондарев. «Игра»):

1. *«Страх? Я подумал о страхе?» Телефонный треск будто ударил его в висок, и он, стряхивая дремоту, вскинулся на диване, машинально потянулся к трубке на журнальном столике. И быстро отдернул руку – пока еще никому не было известно, что он вернулся в Москву, а первый разговор по телефону из дома – это уже был, обязанность, забота* (гл. 1).

2. *А страх заполнял холодом его всего, сбивал дыхание спешающими ударами сердца, сдавливал тоской, отпускал на миг, и вновь разрастался беспричинный ужас перед че-т-то последним, роковым* (гл. 20).

В лексико-грамматическом и стилистическом отношении вторая структура более насыщенная, поскольку элементарный смысл («первоэлемент») – страх – приобретает дополнительную экспрессию неизбежной гибели: страх перед чем-то последним, роковым.

III. Отношения, при которых БИ являются внешне независимыми, но связанными смысловой и стилистической когезией («Выбор»):

1. *Васильев мельком взглянул на свое нахмуренное, бледное от утомления лицо, потом выключил свет и долго в передней надевал теплайший тулуп, долго возился с молниями меховых ботинок, раздумывая о позднем времени, когда бессмысленно ехать в мастерскую, но Мария молчала* (гл. 1).

2. *Я не болен, хотя никто не знает, кто болен: он сам или тот, кого принимает за больного... А, расхотелось... Он не закурил, вложил сигарету обратно в пачку и, готовый, казалось, превесело улыбнуться, не улыбнулся, а чуть нахмурясь, вытянулся поудобнее* (гл. 2).

По Л. Ельмслеву, отношения констелляции проявляются в синтагматическом сочинении, при котором все сочетающиеся единицы семантически и формально независимы друг от друга, но с формально-грамматической точки зрения обнаруживают взаимную зависимость членов синтагматического ряда, каждый из которых в то же время характеризуется семантической автономностью. При этой автономности последующий БИ формально детерминирует наличие предыдущего.

IV. Отношения, при которых, на первый взгляд, отсутствует внутренняя связь при наличии внешней, лексико-грамматической («Игра»):

1. Что происходит со мной и вокруг меня – безумие? – думал Крымов с тоской... И опять Джон Гричмар, «город городов» Париж и душиное чувство боли, какое было у меня там в предпоследнюю ночь...

2. И думая, что вот-вот наступит предел и освобождение из тисков бесконечной ночи, он... начинал... глубоко дышать, считая до ста, закрывал глаза – и тут из тьмы на мохнатых лапах подходил к постели беспричинный страх..., и необратимая тоска безысходности гнала его встать, одеться и сию минуту... бежать на край земли... Но это было уже безумием (гл. 20).

Две ситуации связаны внешними средствами – при помощи референтно-кореферентной синонимии. Наличие глубокой внутренней связи устанавливается из пресуппозиции.

Синтагматическая и парадигматическая зависимость частей текста, характеризующаяся подвижностью, образует сюжетную «ткань» произведения. Стилистическая насыщенность блоков влияет на характер отношений между ними, строящихся по принципу логического тождества либо различия понятий. Чем меньше объем текста, тем

больше информативность его составляющих, тем сложнее он для понимания.

Современная лингвистика выделяет ряд уровней членения речи, которые позволяют установить различные отношения между компонентами текстовых единиц. Из всего разнообразия этих уровней (грамматического, семантического, логического, коммуникативного, референциального и др.) в исследовании за основу берутся логико-грамматические и стилистические, способ экспликации которых проявляется на уровне целого текста. Эти отношения «обнаруживаются как в предикативном ядре предложения, так и во взаимосвязях между другими предицирующими и предицируемыми компонентами» [186, с.123]. Вслед за учеными [24, 37, 176, 228, 290] выделяем следующие типы отношений между языковыми единицами на системном уровне:

1. Отношения тождества. Они устанавливаются, когда понятия эквивалентны, то есть образуют в языке нулевую оппозицию.
2. Отношения включения характеризуются наличием одного понятия в другом и образуют привативную оппозицию, которая отражает, как правило, отношения совместимых понятий, но, вместе с тем, может отражать отношения и несовместимых понятий. Такие отношения называются противоречащими, или контрадикторными.
3. Отношения пересечения, когда, с одной стороны, обнаруживается общность содержания, с другой – различия, которые вносит контекст. Такие отношения образуют в языке эквивалентные (равнозначные) оппозиции, оба члена которых логически равноправны. Это отношение синонимов, антонимов, семантически близких слов, объемы понятий которых а) могут совпадать частично, б) могут быть противоположны, или контрапарны, и в) могут быть несовместимы, или комплементарны.

4. Отношения исключения (дизъюнкции, внеположенности) устанавливаются при полном отсутствии общих элементов. Это отношения семантически удаленных синтаксических единиц.

Принимая данную точку зрения, позволим перенести эти отношения на отношения между БИ в художественном тексте с определенной целью – выяснить, как меняется стилистическая нагрузка в БИ, расположенных дистантно, по мере развития тематической линии (ТЛ). ТЛ – это общий ряд дистантных единиц (блоков информации), содержащих одну и ту же информацию относительно денотата и различающихся только ее организацией. ТЛ несут гетерогенный смысл, то есть совокупность субтем одной макротемы.

В романе «Выбор» мы выделили четыре БИ, составляющие главную тему произведения, – нравственный выбор человека:

1. – *Неужели надеешься попасть в рай, Илья? Я, признаться, не рассчитываю на комфорт у господ боя.*

– *Если успею в тяжких грехах раскаяться, господь не даст исчезнуть в муках навечно. Да Владимир, я не шучу. Вся жизнь – бесконечный выбор. Каждый день – от выбора утром каши и галстука до выбора целого звичка... Все совершается после выбора: любовь, война, убийство. В последние годы я часто думаю, что управляет нашим выбором при жизни. Но кто знает, есть ли выбор после смерти* (гл. 14).

2. Конец, ничего не поделаешь, мой друг! В моей бутылке кончилось шампанское, а было так легко писать. Кончаю. Мне все ясно... Вот он, **последний выбор, который я могу сделать** (гл. 19).

3. Только раз в степи я испытал чувство, равное бессмертию – веяние полынного ветра, блеск солнца, трава, тысячелетние сухие запахи, безлюдье – и ты как трава вокруг, обласканная солнцем... И только блаженное ощущение, что именно ты травинка этой травы или одинокий теплый камень на холме, частичка прекрасного мира, –

и вся философия. Да, вот оно, счастье: и мне тогда хотелось сделать этот выбор. Но был ли он по мне?.. Невозможно сделать выбор второй моей юности и второй моей судьбы (гл.20).

*4. Может быть, ради этой боли стоило родиться на свет...
Нет, среди тысяч смыслов и выборов есть один – великий и вечный* (гл. 20).

Четыре БИ связаны не только семантикой ядер, но и предметно-логическим значением слова *выбор*. 1-й и 2-й блоки устанавливают мотивационные отношения включения, так как понятия контрадикторны, экспликация отсутствует. Но данные отношения присутствуют в корреляции членов оппозиции привативности: *еся жизнь – бесконечный выбор, (но) вот он, последний выбор, который я могу сделать*. Позиционная зависимость БИ от общего к частному подтверждается невозможностью их перестановки, так как нарушается логика изложения. 2-й и 3-й БИ объединяются отношениями тождества, поскольку называют один и тот же референт: *последний выбор – этот выбор* (Илья Рамзин выбрал смерть, Васильев хотел сделать тот же выбор). Между лексическими значениями слов устанавливается нулевая оппозиция. Актуализатором тождества выступает указательное местоимение *этот*, то есть в наличии актуализированное тождество. Понятия равнозначны, но при этом второй БИ сообщает новую информацию – бессмысленность данного выбора для человека.

3-й и 4-й БИ также связаны отношениями контрадикторности, которые репрезентируются наличием отрицания *нет*. В 3-м блоке компоненты находятся в оппозиции эквиполентности, обнаруживая контрастирующую дистрибуцию (*хотелось сделать выбор – невозможно сделать выбор*), выраженную внешне при помощи контекстуальных антонимов. 4-й БИ связан контрадикторными отношениями не только с предыдущим блоком: оппозиция привативности – основа отношений 4-го БИ со всеми блоками тематического единства. Это ло-

гический вывод не только частной посылки, но и всего произведения. Таким образом, основой реляционной структуры главной ТЛ выступают отношения тождества и различия, которые передаются прежде всего на лексическом уровне.

Мотивация выделения ядерных структур закономерна: в 1-м БИ комментирующая часть представлена сегментами *выбор каши, выбор галстука, любовь, война, убийство; бесконечный выбор* – это проецирующая часть; в 3-м БИ сегменты *веяние ветра, блеск солнца, одиночный теплый камень* – комментирование; *хотелось сделать этот выбор* – проецирование. Во 2-м и 4-м БИ корреляция членов настолько очевидна, что не нуждается в специальном оформлении.

Таким образом, информация ситуаций связывается с помощью семантики повторяющегося элемента, несущего определенную стилистическую нагрузку, грамматическая форма и синтаксическая роль которого зависит от отношений, реализуемых в БИ. В 1-м блоке лексема *выбор* формирует предикативные отношения, выполняя в синтагматической цепи коммуникативную функцию. Во 2-м БИ эта лексема реализует одновременно две содержательные функции языка – собственно номинативную и коммуникативную. В 3-м БИ *выбор* – объект, а структура предложения такова, что выбор глагола (*хотелось сделать*) определяется коммуникативной перспективой высказывания и выражает определенную направленность действия, проникая в номинацию. В последнем БИ лексема *выбор* – синтаксический дериват, находящийся в отвлеченном синтаксическом окружении и занимающий позицию актуализируемого элемента; то есть лексема *выбор* – основа стилистического варьирования смысла.

Эмоционально-экспрессивная насыщенность БИ неодинакова, она развивается по линии восходящей градации, что влечет за собой «комбинаторные приращения смысла». Если в первом БИ преобладает разговорная стихия (*в тяжких грехах раскаяться; господь не даст*

исчезнуть в муках навечно; выбор каши, галстука; убить проклятое время), то по мере развития информации меняется стилистическая тональность контекста (выбор каши и галстука – выбор между жизнью и смертью – нравственный выбор). Второй смысловой план формирует сложные ассоциации, рождающие семантически объемный художественный образ (нравственный выбор). При минимальном лексическом выражении последний БИ в смысловом отношении оказывается самым информативным и, с точки зрения актуального членения текста, является рематической доминантой не только данной ТЛ, но и всего произведения. Связь данной ТЛ с БИ других ТЛ приводит к смысловой многорядности образного слова. Выбор становится «фокусом», преломляющим побочные темы произведения. Семантика слова осложнена, и это осложнение тесно связано с проблемой подтекста. Наблюдается конкретизация определенного функционального плана текста, когда смысл на уровне одного ГИ, повторяясь дистантно в других блоках, активизирует определенный функциональный план всего текста. В результате варьирования отношений между частями, между целым и частью складывается единый смысл произведения.

Сопоставим с предыдущей главной ТЛ романа Ю. Бондарева «Игра», представленную одиннадцатью БИ. Основная мысль ее – несовершенство человеческих отношений и как результат – одиночество талантливого человека:

1. *Но неприятно было то, что в прошлые свои приезды он не ощущал такого болезненного удушья в горле, как будто подкатывали и застrevали невылитые рыданья. Ведь все было прекрасно в этом гостеприимном Париже... Все было на фестивале удачным.., но от этих приятных и сумбурных дней за границей оставался вязкий привкус горечи и стыда, о чем не хотелось вспоминать (гл. 1).*

2. *Душное чувство стало надвигаться тоской, неумолимым рычажком поворачиваться в его душе, что началось месяц назад по-*

сле того рокового дня, когда, казалось, приостановилось естественное движение жизни и он, Крымов, не скоро вернется к работе (гл.2).

3. Да, я устал. О чём мы говорим? Что даст нам это бесполезное умствование? Опять смысл жизни? Смешно! Большинство живет, не решая этих вопросов... Но... почему мне так нехорошо?.. Да, мы слишком осторожны... Но почему мне так не по себе (гл.10).

4. Он старался не вспоминать подробности того дня, но недавнее вонзалось в него повторяющейся болью в сердце, виноватым бессилием и жалостью – и внезапное удушье не умеющих вылиться слез заслонило дыхание. И тогда громкие слова, фильмы, разговоры о красоте казались бессмысленной, пустопорожней болтовней (гл. 10).

5. Они вошли в церковь, маленькую, тихую... И как только они вошли, Гричмар робко возвёл глаза к куполу истово перекрестился, и Крымова поразило мгновенное изменение, произшедшее в его мясистом лице... **И со знакомым познающим его чувством толкнувшееся удушья в горле Крымов... вышел на воздух** (гл.11).

6. «Что происходит со мной и вокруг меня – безумие? – думал Крымов... Кто даст мне веру, неверующему? И по каким законам проявление ничтожества, жалкой низости может воздействовать на душу с такой же силой, как и великая трагедия?» **И опять... душевное чувство боли**, какое было у него там, в последнюю ночь (гл. 14).

7. «О чём я думаю?.. Нет, даже после войны такого **крайнего ощущения безумия** не было. Что делать? Куда движется все?» (гл.14).

8. «Почему люди поклоняются талантам и хотят унизить их одновременно?»... Он закрыл глаза, и **опять внезапная судорога сладким удушьем прошла по его горлу** (гл. 15).

9. *А на улице без единого прохожего... Там хаотично, черно, тревожно вились галки, звонко щелкали в прокаленном воздухе, и этот древний звук тоской разрывал душу* (гл. 17).

10. «*Все кончено... Моя машина – моя крепость, мое убежище и прибежище...*» *И не понимая, что с ним происходит, Крымов почувствовал, как подступают, горячо душат его слезы* (гл. 19).

11. *Он уже предчувствовал огненный ожог боли, свой последний немой крик с закрытым ртом и видел собственное обезглавленное тело, кровь, мертвую голову... «Это конец, конец, – подумал он, наполовину вынырнув из кошмара. – Я осознаю свою гибель...» В ту ночь он понял, что одинок до конца дней своих и никто помочь ему не сможет* (гл. 20).

Все 11-ть БИ находятся в отношениях семантического тождества, так как эксплицируют одну и ту же информацию – тяжелый нравственный кризис, приведший героя к гибели. Но внутри БИ отношения между компонентами различны. Конtradикторные отношения выражены эксплицитно – формами глаголов и наречий. Во втором блоке выделенная корреляция является следствием трагических событий (*что началось месяц, назад после того рокового дня*). Элементы ядра связаны отношениями исключения (*душное чувство стало надвигаться, рыжем покорачиваться в душе*). Внутренняя мотивированность соединения слов осуществляется через связь семантических полей ‘стихийное явление’ и ‘механический процесс’. По сходству действий между собой данные ядра связаны и наличием единой мотивирующей основы: *душа – болезненное удушье, душное чувство*.

3-й и 7-й БИ связаны с другими БИ имплицитно, наличием единой семьи. Внутри блока основная информация эксплицируется (*мне так нехорошо; крайнее ощущение безумия*), проецируя результат взаимоотношений героев.

Отношения 4-го, 5-го, 6-го, 8-го, 9-го и 10-го БИ маркированы наличием лексического деривата – единой мотивирующей основы *души*, который вносит различные стилистические оттенки, отражающие интенсивность действия, или степень признака, то есть устанавливаются градуальные оппозиции ядер, члены которых характеризуются градацией одного и того же признака. 11-й блок является следствием отношений всех БИ, логическим выводом из цепочки предыдущих действий, эксплицированным глаголами *предчувствовать, видеть, осознавать, понять* с результативным значением. Кроме выделенного ядра (*Я осознаю свою гибель*), устанавливающего синтагматическую зависимость БИ, данный блок проецирует тему одиночества человека (*Он понял, что одинок*) как доминантную тему всего текста.

Формирование информации от блока к блоку осуществляется по принципу восходящей градации: если в первом БИ основная мысль выражена субстантивным словосочетанием, то дальнейшее ее выражение наблюдается уже в форме предложения с конкретизирующими значениями; в третьем БИ основная мысль повторяется дважды, с distantным ее вариированием (*мне так нехорошо – мне так не по себе*). Нарастающая напряженность передается экспрессивно: *надвигаться тоской – вонзаться болью в сердце – лихорадочно нащупать – ощущение безумия – сладкое удушье – хаотично, черно, тревожно вились – разрывать душу – горячо душить – огненный ожог боли*. В 4-м БИ трагическое состояние подчеркивается последовательностью глаголов, чередованием сильного и слабого управления (*вонзалось болью – заслоняло дыхание*), создающих экспрессию неотвратимой гибели героя. В 9-м блоке наречия *хаотично, черно, тревожно* воспринимаются как фон развития событий. В 11-м БИ напряжение достигает апогея: открытый синтаксический ряд, напряженные интонации, связанные с позиционной актуализацией слов (*предчувствовал ожог, немой крик; видел тело, кровь, мертвую голову*).

Последний БИ самый информативный, его стилистическая маркированность определяет синтаксическую структуру, она предельно проста: двусоставное личное предложение с ограниченным количеством компонентов. Смыловая насыщенность не соответствует внешнему, грамматическому оформлению. В результате совмещения в одном контексте разных временных планов создается объемное семантическое поле – разрушение иллюзий о бесконечности жизни.

Таким образом, связи между БИ на уровне целого текста контаминируются, что создает избыточность, способствующую закреплению информации. При линейном развертывании ТЛ на уровне целого текста сначала складывается смысловое поле, а при интегративно-парадигматических отношениях БИ разных ТЛ формируется смысл.

Поэтический текст, в отличие от прозаического, представляет собой гомогенный контекст, с одной темой сообщения, аккумулированной его денотативным ядром. Объем поэтического текста налагает определенный отпечаток на его понимание, что в большинстве случаев связано с подтекстом как структурно-смысловой сущностью любого стихотворения, в котором «ненаркированные (слабые) члены оппозиции имплицируют значение сильных членов и иногда замещают их, причем такая замена стилистически значима» [178, с. 94].

Поскольку в основе исследования лежит интерпретация художественного текста как результат анализа выразительных возможностей языка, необходимо разграничить понятия ‘смысл’ и ‘содержание’, так как, по Г.В. Колшанскоому, «построение текста обусловлено прежде всего закономерностями смысловых связей, логикой развития мысли, а не грамматическими формами» [136, с. 110]. На это же указывает и А.И. Новиков: «Ведущими признаками текста становятся не грамматические показатели связности, а такие его свойства, как целостность, интегративность, завершенность, которые имеют... смысловой, содержательный характер, что определяет их как психологиче-

ские, речевые, коммуникативные явления... (формальные признаки не являются определяющими для текста)» [174, с.18].

Речевой смысл и содержание текста – понятия не тождественные. Содержание – «это семантическое целое, элементами которого являются взаимодействующие речевые реализации языковых лексических, лексико-грамматических... и стилистических значений, выраженных языковыми средствами данного высказывания» [38, с. 95]. «Смысл (Meinung)... слова, – указывал В. Матезиус, – живет в языке до тех пор, пока слово... может активно использоваться в речи. Собственно значение (Bedeutung), напротив, обычный говорящий может отгадать лишь изредка, да и то поймет лишь в том случае, если на это будет обращено его внимание» [161, с. 230]. Содержание – «это жизненный материал, переработанный художником» [141, с. 6]. Смысл – это «актуальное значение элемента, группы элементов в контексте и тексте» [там же, с. 5].

По мнению А.И. Новикова, понятие смысла можно определить как некую доминанту, которая, возникая в сознании, группирует вокруг себя определенное содержание, организуя определенным образом семантическое пространство. Более того, А.И. Новиков разграничивает ‘речевой смысл’ и ‘личностный смысл’, последний возникает «как результат интерпретации содержания текста, осуществляющийся в мышлении... уже независимо от самого текста» [175, с. 116]. Речевой смысл – это «значение, возникающее в момент осознания непосредственно не данного отношения между значениями сочетающихся элементов, которое позволяет воспринимать сочетание как предметно-целое и тем самым служит указанием на его возможный денотат» [там же, с. 115].

В связи с поставленной проблемой встает вопрос: устанавливаются ли дистантные логико-сintаксические отношения между БИ в лирическом стихотворении на уровне целого текста и какие лексико-

грамматические и стилистические средства языка их эксплицируют? Проанализируем стихотворение А. С. Пушкина «19 октября». Начинается оно лирическим отступлением, рисующим осеннюю картину: *Ро-
няет лес багряный свой убор...* Поэт в ссылке. И в день рождения Цар-
скосельского лицея он вспоминает своих друзей.

Условно стихотворение можно разделить на две ТЛ: первая – воспоминания, вторая – надежда на возвращение к друзьям. Первая ТЛ включает 9 БИ. В качестве доминирующей структуры выделяем: *Печален я... / Я пью один; вотще воображенье / Вокруг меня товари-
щай зовет*. Когезия устанавливается с помощью лексико-семантиче-
ского повтора и референтно-кореферентной синонимии, элементами
словообразовательной мотивации (*друг – товарищи – друзья – дружес-
кий – братский – брат*). Устанавливаются отношения семантической
эквивалентности лексических единиц, получившие в работах немец-
ких исследователей текста название «топиков» (Topiks). В стихотворе-
нии образуются «топиковые цепочки» (Topikketten), являющиеся ос-
новой семантической организации текста, или «топикализации» [264].
В работах русских лингвистов употребляются термины «номинацион-
ная цепочка», «смыковые вехи», «дескрипторы», «ядра» и др. [115].
Единицы такой номинационной, или топиковой, цепочки связаны ме-
жду собой парадигматическими отношениями, имеющими определен-
ное языковое выражение: лексико-семантический повтор, инверсия,
употребление слов, связанных отношениями включения.

1-й БИ является пропозицией ко всем последующим блокам и
устанавливает отношения пересечения; с одной стороны, обнаруживая
общность содержания, с другой – отличие, которое вносит контекст:
каждый последующий БИ конкретизирует содержательную структуру
доминанты (цепная связь).

Вторая ТЛ представлена 4-мя БИ с доминирующей структурой
Промчится год, и с вами снова я. Если первая ТЛ стихотворения про-

никнута глубокой светлой скорбью: *Печален я: со мною друга нет, / С кем долгую запил бы я разлуку, / Кому бы мог пожать от сердца руку / И пожелать веселых много лет*, – то вторая ТЛ полна торжественных, бодрых чувств, надежд на скорую встречу с друзьями: *Промчится год, и с вами снова я, / Исполнится завет моих мечтаний; Промчится год, и я явлюся к вам!* Синтаксико-стилистическим средством когезии блоков является, с одной стороны, инверсия: *роняет лес, сребрит мороз, проглянет день, печален я, горек был привет, обнял я, постиг меня судьбины гнев и т. д.* Но инверсия прослеживается только там, где речь идет о друзьях в собиральном значении; когда же называются конкретные лица (Пущин, Горчаков, Дельвиг) или явления как отражение реальных будущих событий, порядок слов объектививный: *О Пущин мой, ты первый посетил; Ты, Горчаков, счастливец с первых дней; О Дельвиг мой: твой голос приобудил / Сердечный жар, так долго усыпленный.* С другой стороны, складывается смысловое поле, маркированное семой ‘друг’': 1-й БИ – *Я жду тебя, мой запоздалый друг*; 2-й БИ – *пируй же, о друзья*; 3-й БИ – *о други, угадайте*; в 4-м БИ эта сема представлена имплицитно: *Пируйте же, пока еще мы тут*; 5-й БИ – *несчастный друг*.

Интерес представляет языковая структура стихотворения: с 1-го по 7-й БИ автор употребляет личные местоимения: *Печален я; я пью один; Он не пришел, кудрявый наш певец; сидишь ли ты в кругу своих друзей, / чужих небес любовник беспокойный?*; *Я с трепетом на лоно дружбы новой, / Устав, приник ласкающей главой.* Употребление местоимений *он, ты*, обладающих широким семантическим диапазоном (на фоне скрытых имен), вносит своеобразную экспрессию – появляются различные смысловые «примеси», дающие возможность абстрагирования от денотата. В 8-м и 9-м БИ местоимение уже конкретизируется, что усиливает оценочные характеристики образов: *О Пущин мой, ты первый посетил; Ты, Горчаков, счастливец с первых дней, / И*

ты пришел; О Дельвиг мой; Скажи, Вильгельм, не то ль и с нами было, / Мой брат родной по музе, по судьбам?

Интересна схема синтагматических и парадигматических отношений БИ, складывающаяся в структуре целого стихотворения: 4-й БИ, находясь в синтагматическом ряду присоединительных отношений, становится эмоциональным доминирующим экспрессивным элементом, который перетягивает на себя эмфатическое ударение. В 6-м БИ, как в фокусе, концентрируются представления, способствующие возникновению единого смысла: *Друзья мои, прекрасен наш союз!*

Позиция 7-го БИ по отношению к другим блокам, на первый взгляд, автосемантична. Этот блок является своего рода лирическим отступлением, но с отрицательной коннотацией: *Друзьям иным душой предался нежной; Но горек был небратский их кривет* (имеется в виду предательская дружба Ф. Толстого, А. П. Раевского и др.). Детерминация синтагмы *друзья иные* оказывается ложной. Контекстная детерминация создает определенные представления как составную часть смысловой организации текста.

Стилистической особенностью стихотворения является отсутствие ярко выраженных тропов, и в то же время перед нами поэтическая картина, которая обозрима за счет конвергенции поэтических приемов: олицетворения в форме обращения (*Пытай, камин; А ты, вино, пролей мне в грудь отрадное похмелье*); суперсегментных характеристик (парадигма интонаций): эмоционально-оценочные предложения, находясь в синтагматическом ряду, представляют своего рода эмфатическое скандирование: *Но многие ль и там из вас пируют. / Еще кого не досчитались вы? / Кто изменил пленительной привычке? / Кого из вас увлек холодный свет? / Чей глас умолк на братской перекличке? / Кто не пришел? Кого меж вами нет?* Совокупность представлений порождает неощутимые, на первый взгляд, положительные, возвышенные коннотации: *Ура, наши царь! Так выпьем за царя. Он человек!*

(О Куницыне Александре Петровиче – основателе лицея, преподавателе «нравственных и политических наук», любимом профессоре Пушкина), *в блуждающей судьбе; преследуем грозой, запутанный в сетях судьбы суровой; в обители пустынных выюг и хлада* и др. Определенный ритм экспрессивных и неэкспрессивных образных элементов, динамический комплекс средств выражения при необычности словоупотребления способствуют созданию неповторимого поэтического образа.

Выразительные возможности художественного текста в большей степени раскрываются именно на уровне БИ, поскольку смысл формируется логико-сintаксическими единицами большими, нежели предложение или сверхфразовое единство. В тексте на определенном этапе происходит переакцентуализация смысловых значимостей, десемантизация структур. Значения и представления находятся в постоянном движении, они взаимодействуют, интегрируются, детерминируются контекстом и входят в смысловое целое [50]. «Понимание внутреннего единства слова-художественной структуры произведения, – писал В.В. Виноградов, – одно из условий оценки законов и правил его динамики, его композиции, развития его сюжета, стилистической трансформации отдельных частей...» [65, с.32]. Глубинная перспектива, определяющая динамику текста, – это условие порождения, восприятия и понимания его.

Стихотворение «Ненастный день потух» по характеру выражаемых интонаций, чувств является полной противоположностью предыдущему, так как отражает тяжелые душевые переживания поэта, что находит подтверждение в эмоционально-оценочных словосочетаниях (*ненастный день, одежда свинцовая, луна туманная, мрачная тоска*). Сема противоречия, борьбы чувства с разумом лежит в основе содержания стихотворения: с одной стороны, *луна туманная*, с другой – *луна в сиянии восходит*; с одной стороны, *ненастной ночи мгла по небу*

стелется одеждой свинцовой, с другой – *голубые небеса*. Несмотря на небольшой объем, стихотворение включает пять БИ, между которыми складываются различные логико-семантические отношения, причем в 3-м и 4-м БИ наблюдаются разрывы структуры; кроме того, 4-й блок полностью представлен имплицитно – умолчанием. 1-й и 2-й БИ устанавливают отношения включения, образующие привативную оппозицию, 2-й и 3-й БИ – эквиполентные оппозиции (общности и различия), 3-й и 4-й БИ – отношения тождества: представления эквивалентны (нулевая оппозиция), 4-й и 5-й БИ – отношения пересечения (объемы понятий противоположны).

Находясь в синтагматической последовательности, БИ формируют определенные представления-образы (природы, девушки). Но, вступая в интегративно-парадигматические связи, они преобразуют отдельные представления в единый смысл, то есть происходит переакцентуализация значений. Так, сегмент *ненастный день потух* 1-го БИ ассоциативно связан с 3-м БИ *ты плачешь... я спокоен*. Эти парадигматические отношения усиливают оценочный смысл текста, происходит «приращение» новых смыслов (день грустит и девушка грустит). 1-й БИ устанавливает ассоциативную (релятивную) когезию с 5-м: *Все мрачную тоску на душу мне наводит – Но если...*

Система образности стихотворения создается за счет совокупности стилистических приемов, актуализирующих подтекстовую информацию. Так, повторенное дважды, но в различных сочетаниях слово *ненастный* (*ненастный день, ненастной ночи мгла*) уже без соотнесения с конкретным денотатом активизирует внешнее образное представление – настроение героя. Контекстуальное окружение лишь усиливает общую *образность* (*одежда свинцовая, луна туманная*). В 3-м БИ репрезентируется значение одиночества молодой девушки – возлюбленной поэта. Вместо имени поэт употребляет местоимение *она*, так широко распространенное в XIX веке по отношению к люби-

мым. Это местоимение несет в себе оценочную характеристику, обладающую своеобразной экспрессией: рождается словообраз, который становится символическим. Парадигматические отношения 3-го БИ с 5-м (*Но если...*) усиливают оценочно-характеристический элемент, возникает новый смысловой объем, меняющий и стилистическое своеобразие слова. С одной стороны, интонация, умолчание, передающие эмоционально-экспрессивные оттенки, оформляют логико-грамматические отношения контрапности, с другой – апосиопеза устанавливает своего рода проспекцию: сочетание союзов имплицирует некоторое очевидное следствие – состояние героя. Умолчание является эмоционально-смысловой доминантой, которая порождает отрицательные коннотации. «В самой рациональной поэзии, – писал Д.С. Лихачев, – должны быть элементы неопределенности и недосказанности, своего рода поэтической иррациональности» [149, с. 68].

В качестве 4-го БИ в стихотворении выступает умолчание, оформленное многоточием в виде строфы с дистантностью последней фразы, которая также эксплицируется многоточием. Стилистический эффект его заключается в передаче эмоциональных оттенков значения волнения лирического героя, и в то же время многоточие оформляет логико-грамматические отношения между БИ. В результате складывается сложная система интегративно-парадигматических отношений, которые, с одной стороны, устанавливают грамматико-стилистическую когезию, но с другой – способствуют интенсификации существенных признаков, дополнительному выделению смысловых элементов. Таким образом, определенный ритм, эвритмия создают комплексное стилистическое представление, своего рода «ритмико-интонационную живопись» [51], которая является основой выразительности, основой общей образности. «В каждом произведении есть своя... мера соотношения экспрессивных, «нейтральных» и косвенных, скрытых изобразительных средств. Экспрессивные средства оп-

равданы только как средства активизации читательского образного представления, в котором эти яркие точки освещают остальную часть образной картины, функционально способствуют реализации других средств» [51, с. 36].

Установить общий смысл художественного произведения можно только в результате осмыслиения его как сложного функционально-структурного единства составляющих данный текст единиц, и в то же время механизмы интерпретации текста для каждого читающего индивидуальны. «В литературе не столько важна данность произведения, сколько его идеальная заданность. Борьба заданного и данного лежит в основе всякого произведения искусства и заламеняет собой акт эстетического, творческого соучастия рецептора, торжество заданного над данным в рецепторном акте и составляет сущность эстетического восприятия» [149, с. 66].

В стихотворении В. Брюсова «Бллада о любви и смерти» четыре БИ, причем каждый (по объему совпадающий со строфой) завершается одинаково: *Любовь и Смерть, Смерть и Любовь!* Эти синтагмы выступают своего рода обобщением, символизирующим фатальную неизбежность, закономерность, свойственную всему живому. Название стихотворения является его доминантой, и уже в самой доминанте устанавливаются отношения исключения (дизъюнкции, внеположенности), когда полностью отсутствуют общие элементы, или отношения семантически удаленных синтаксических единиц. Однако автор сознательно сближает их, организуя в синонимический ряд, тем самым указывая на наличие одного понятия в другом: любовь (в символическом значении ‘жизнь’) и смерть всегда рядом. Таким образом, данные слова связаны не просто как контекстуальные синонимы, а как члены языковой пары – носители речевого смысла в поэтике языка.

1-й БИ по эмоциональной окраске, по силе чувств – самый напряженный, риторический. С одной стороны, он является как бы за-

чином, а с другой – покрывает собой весь текст единым смыслом: над жизнью властвует земной закон, которому никто не смеет противиться. Это и определяет семантико-стилистическую систему языковых средств для создания ассоциаций: *дальний небосклон* – символизирует окончание жизни, любви; *торжественный Закат, воссевший на алом троне, духи пламени* – символизируют смерть. БИ выступает дефиницией для выявления экспрессивно-маркированных окказионализмов, участвующих в создании речевого смысла. Идеосемантика слов [1], или их внутренняя форма, наделяет основное значение комплексом познавательных и эмоциональных созначений.

2-й БИ связан с первым отношениями включения, то есть его позиция к предыдущему блоку – привативная (отношения совместимых понятий). По риторическому пафосу данный блок не уступает предыдущему: те же интонации, та же равномерность ритма, те же экспрессемы. Но данный БИ как бы конкретизирует смысл предыдущего: все равны перед «земным законом», и даже тот, кто когда-то носил корону (*и Ромео, и триумвир Антоний, и Пирам и Паоло...*).

3-й и 4-й БИ по отношению к предыдущим – следствие (*И я баюкать сердце рос / Той музыкой святых гармоний* – 3-й БИ; *Ты слышиши, друг в вечернем звоне: / «Своей судьбе не прекословь!»* – 4-й БИ). Мотивы любви и смерти, рождающие абстрагированные образы-ассоциации, получают новый смысл: внутренняя форма перифраза *музыка святых гармоний* выступает мотивом переосмысления всего блока и имплицирует его эмотивное значение – успокоение, смирение. В 4-м блоке это значение подтверждается и усиливается: *Нам свищет соловей на клене: / «Любовь и Смерть, Смерть и Любовь!», где соловей как символ радости, беззаботности, так контрастирующий с покоем, тоже становится носителем семы смирения.*

Таким образом, стихотворение символично, и этот символизм складывается как результат взаимодействия макрокомпонентов, уча-

ствующих в создании механизма экспрессивности: оценочного, эмотивного, деонтического. Оценочный компонент заложен уже в самом сочетании *Любовь и Смерть*, несущем сведения о ценности обозначаемых понятий. Эмотивный компонент, выражающий чувство, ориентирован на лексико-грамматические и стилистические средства выражения эмоциональности: *торжественный Закат царит, веет он, пронзивший грудь, меч подъявили* и др. Деонтический компонент эксплицитно и имплицитно отражает речевой смысл всего текста – отношение человека – и взаимодействует с дескриптивным (предметно-логическим) и оценочным значениями: незащищенность человека от любви и от смерти (*Нет, от любви не охранят / Твердыни и от смерти – брони*) и его смиренность перед «земным законом» (*Своей судьбе не прекословь!*). В результате анализа отношений БИ складываются чисто символические художественные образы стихотворения – Любви и Смерти.

Следовательно, в поэтическом тексте, как и в прозаическом, при его структурировании также выделяются БИ – системно организованные синтаксические единицы, устанавливающие различные смысловые отношения, которые являются отражением функционирования языковой иерархии на текстовом уровне. Причем доминирующий БИ, даже при наличии нескольких ТЛ, выделить бывает довольно трудно. Хотя, находясь в непосредственных или опосредованных отношениях между собой (при парадигматической когезии), отдельные блоки могут приобретать свойство доминирующего экспрессивного элемента.

При синтагматической последовательности БИ каждый следующий блок оказывается более напряженным, и, следовательно, экспрессивно-усилительные функции начинают превалировать над коммуникативными. Каждое слово в художественном тексте – «рефлектирующее» [68, 71, 134], то есть любое безобразное средство языка может приобрести образность, стать мотивированным в результате

наличия «поля соседей», в результате столкновения значений, покрывающих целый текст. «Эта поэтическая рефлексия оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное» [68, с.149]. Все средства языка в художественной речи могут стать объектом художественной рефлексии, или, по словам Р.А. Будагова, «в этом обыкновенном многое оказывается необыкновенным по мере того, как мы начинаем понимать текст как художественно целостное произведение» [45, с. 114].

Таким образом, мы различаем отношения между единицами внутри БИ и отношения между БИ на уровне текста. Способы репрезентации значений характеризуются универсальностью БИ – это разнообразие синтаксических структур при единстве их содержательной сущности. Смысловой центр БИ постоянно смещается, что осложняет его предсказуемость. Трудности в декодировании смысла снимают повторяющиеся БИ, составляющие тематическое единство.

Выводы

Художественное произведение – это система уровней: блок информации – тематическая линия – текст. Грамматическая позиция БИ в системе синтагматических и интегративно-парадигматических зависимостей определяется смысловой значимостью его в структуре ТЛ и всего текста. При проекции главной ТЛ на побочные линии наблюдается процесс перехода предикативных БИ в релятивные, локальных – в перманентные и наоборот.

Вскрыть механизм формирования понятий, объяснить языковые явления, исходя из связи формы и содержания, установить пути формирования смысла текста можно только в результате анализа связей и отношений между структурными элементами текста, которые являются выражением его внутренней характеристики. Текст рассматривается с точки зрения логико-грамматического и стилистического единства: показателем смысловой связности элементов текста является связь

синтаксическая. Наиболее ярко и разнообразно она представлена в художественных текстах, характеризующихся полифункциональностью и в связи с этим – «нарушением» линейности смысла.

Грамматическая организация текста находится в прямой зависимости от логического начала, от его содержательной стороны, но способы внешнего выражения понятийной структуры, их вариантность определяется особенностями всей системы языка – потенциалом лексического строя, грамматической синонимией, выразительно-изобразительными возможностями. Связь логико-грамматического и стилистического в тексте выражается в создании смысловых полей, в их контаминации, в результате чего складывается единый смысл, ре-презентированный определенными единицами языка. Соотношение блоков информации, характеризующееся различными типами связи, определяет степень понимания, степень «чтательности» текста, так как читающий, по В.С. Храковскому, на «входе» в текст опирается на формы, на «выходе» получает смыслы [243].

Особенностью внутренней природы БИ является подвижность ядерного центра, что осложняет его предсказуемость. Это объясняется интегративно-парадигматическими отношениями единиц текста, структурой самого знака (например, приращение смысла в БИ по-новому распределяет смысловые значимости, что влечет за собой передвижение ядра). Кроме того, парадигматическая контаминация БИ приводит к изменению ценности и самого блока: являясь основным при формировании одной ТЛ, он переходит в разряд второстепенных, вступая в парадигматические отношения с блоками другой микротемы. Эта динамичность, присущая всему строю языка, является условием самодвижения текста, его прогрессии.

Художественный текст является объемной организацией, поэтому именно интегративно-парадигматические отношения частей текста, характеризующиеся подвижностью, образуют каркас, все стру-

ктурные компоненты которого распределяют смысловую нагрузку в соответствии с коммуникативной перспективой. Богатство и разнообразие синтаксических и стилистических номинаций, их варьирование при выражении тождественных значений, необычная сочетаемость слов приводит к появлению новых грамматических моделей, раздвигая границы литературной нормы и подтверждая тем самым безграничные возможности языковой системы.

Как постоянный признак БИ, определяющий отношения инвариантной синтаксической модели семантического выражения с вариантовой моделью, выступает типовое значение ядра блока, то есть «определенный тип отношений между определенными структурно-смысловыми компонентами», в котором «состав синтаксических форм, образующих эти компоненты, оказывается величиной переменной» [112, с. 226]. В языке художественной литературы мы встречаемся со всеми вариантами грамматических структур. Но, несмотря на внутренние расхождения в понятии структуры текстов различных функциональных направлений, внешняя структура оказывается универсальной для всех типов текстов. Грамматическая модель помогает читать любой текст, так как в грамматике, по замечанию Г.А. Золотовой, «не воспроизводятся вязыковые отношения, ей свойственны опосредованные, абстрагированные способы отражения действительности» [112, с. 128].

ГЛАВА II

СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ БЛОКОВ ИНФОРМАЦИИ В ИНДИВИДУАЛЬНО- ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРИЯТИИ

1.1. Поэзия и проза – специфический семантический метаязык

Любой текст организован по принципу системно-структурного, или системно-категориального и функционального единства. Но именно в художественном тексте, призванном эстетически воздействовать на читателя, функциональный аспект (анализ грамматико-стилистической системы языковых средств, участвующих в решении коммуникативных задач автора) оказывается первостепенным и охватывает все уровни языковой системы. «Функционирование языковых единиц – это процесс актуализации и взаимодействия в речи единиц, классов и категорий той языковой системы, которой владеет каждый член данного языкового коллектива» [41, с. 39]. Устанавливая художественные достоинства того или иного произведения, степень его эстетического воздействия на читателя, мы в первую очередь анализируем те отношения в структурной организации целого, которые и определяют его значимость как системы. Поэтому задача исследователя заключается в умении найти «ключ» к дешифровке своеобразного кода – текста.

«Произведение искусства, – писал Ю.М. Лотман, – соотносится не с одним, а с многими дешифрирующими его кодами. Индивидуальное в художественном тексте – это не внесистемное, а многосистемное» [153, с. 123], поэтому могут наблюдаться несоответствия между системой форм и системой значений. Проследить, каким образом это внесистемное становится системным и наоборот, установить индивидуально-авторское употребление и переосмысление единиц языка разных уровней, а следовательно, установить структурно-смысловые

особенности блоков информации в частности как особую авторскую модель языкового сознания – задача настоящей главы, поскольку «приемы и принципы построения словесных образов обнаруживают резкое различие в стилистических системах разных индивидуальных стилей» [68, с. 100]. Однако, анализируя художественные произведения, необходимо помнить о том, что «образ не является адекватным отражением действительности, в нем содержательно отобраны и переданы те признаки, через которые можно выразить отношение к изображаемому, передать авторскую мысль» [235, с. 8].

Блок информации – это своеобразная модель авторского мироощущения, структурно-семантическая единица текста, являющаяся одним из механизмов интерпретации его смысла. «В искусстве не существует изображения без интерпретации, а интерпретация не может не содержать определенной оценки» [80, с. 360], поэтому анализ содержательной структуры произведений на уровне БИ и их дистантных грамматико-стилистических вариирований при передаче смысла позволяет охарактеризовать или чудиостиль художника слова. «Проблема индивидуального стиля писателя связана с выделением того стилистического ядра, той системы средств выражения, которая неизменно присутствует в произведениях этого автора» [68, с. 91].

Декодирование стихотворных текстов связано с трудностями прежде всего сегментирования их на БИ и установления ядерных структур, поскольку «поэзия является наиболее непосредственным и обнаженным видом образного мышления» [170, с. 224]. Кроме того, масштабы поэтической мысли, ее движение обратно пропорциональны их внешнему выражению, иногда они прямо противоположны. Синтаксическое значение БИ, или его функциональное содержание, в языке поэзии определяется его стилистической позицией в парадигматическом ряду и является основой развертываемого образного представления. Поэзия насквозь ассоциативна, поэтому семантическая

перспектива БИ как бы выстраивает те ряды ассоциаций, которые и создают содержательно емкий и эмоциональный словообраз. Более того, интонационные особенности стихотворного языка помогают проникнуть в «глубинную перспективу» текста [172] настолько, насколько позволяет это действительность, так как «интонация комплементарна ситуации, понимающий интонацию понимает и ситуацию, общую для говорящего и принимающего» [104, с.36]. Интонация и ритм – эстетические категории, обязательные условия любого текста, тем более стихотворного. И если ритмическая интонация «служит основой сцепления и сопоставления словесных значений, в результате которых выражается неповторимый глубинный поэтический смысл.., то смысловая интонация не только вписана в текст, но является величиной искомой. Поиски ее приводят к бесчисленным субъективным интерпретациям, в разной мере приближающимся к оптимальному варианту» [124, с. 12].

Язык поэтических произведений – это «поэзия сложности» и «поэзия простоты» одновременно. Сокращение или развертывание мысли за счет усложнения или упрощения синтаксических структур, «теснота» логических связей приобретают огромную силу семантической инерции, ассилиативную силу общей семантической окраски [231, с. 77–78]. «От различных поэтических форм таинственно зависят огромные впечатления» [198, с. 91]. К этому можно присовокупить и роль фонологической организации текста, которая напрямую связана с организацией смысла, так как смысл рождается из звука. Еще А. Пропп провозгласил: «Звук должен быть откликом смысла».

«Основная трудность теоретического описания поэтического языка всегда заключалась в преодолении расстояния между обычным языком, поэтической речью и содержанием художественного произведения» [190, с. 122], поэтому не случайно Салтыков-Щедрин называл литературу «сокращенной вселенной». Однако функциональная

значимость структурных элементов, в том числе и грамматических, в прозе и поэзии различна. Как указывает В.В. Одинцов, в прозе нет закона единства и тесноты поэтического ряда, нет основы для грамматических противопоставлений [182]. Параллелизм как основной структурный принцип языка поэзии, построенный на отношениях со- или противопоставления, в прозе организует другие отношения (соединительные, присоединительные, включения) и выполняет другие функции: это прежде всего текстосвязующие средства. На это указывал и А.А. Пешковский: «...для стиха с его специфически измененным порядком слов, с его нередко нарочитой грамматической рифмой, этот принцип является существенным... Такие явления, как однообразное повторение союзов в периодах, всецело исчерпываются ритмико-синтаксической стороной дела и не требуют для себя особой точки зрения» [189, с. 152–153]. Более того, стихоизобразительная поэтическая речь «имеет эстетическую самозначимость и в этом отношении противостоит обыденной речи с ее pragmaticальной направленностью. В поэзии резко возрастает роль звуковых элементов языка, которые в прозе могут лишь затормозить темп речи. Отсюда следует, что наиболее поэтическим видом поэзии является «заумь» с ее полной отстраненностью от смысла», [219, с. 4–5].

Таким образом, устанавливаются определенные трудности в декодировании поэзии, с одной стороны, и прозы – с другой. Еще В. Гумбольдт отмечал, что поэзия и проза – «различные языковые явления, имеющие свои особенности в выборе слов и выражений, в употреблении грамматических форм и синтаксических способов соединения слов в речи, а также в эмоциональном «тоне» [90, с. 218]. Различия языка поэзии и прозы и в том, что в поэзии главенствующую роль какого-либо вида связи между БИ на уровне целого текста установить трудно, так как реляционные и интегральные отношения тесно взаимодействуют, создавая единую систему взаимосвязанных разно-

уровневых элементов и их семантических функций. Функциональная нагруженность слова в поэзии более выражена, его способность к художественному преобразованию сильнее, чем в прозе. И это понятно, поскольку в поэзии важнейшую роль играет авторская аллюзия как форма ассоциативной когезии, выступающая своего рода лингвистическим сигналом интегрирующих отношений между элементами разных БИ и даже между разными текстами.

В прозе аллюзия не менее значительна, но ее роль как средства ассоциативной связи несколько суживается в силу действия особой структурной организации прозаического текста, выстраивающей различные ряды ассоциаций, помимо аллюзии. Кроме того, отношения БИ в прозе характеризуются большим разнообразием, нежели в поэзии. Организация смысловых единиц стихотворного текста, вся его семантическая система на фоне стилистического единства и создает ту огромную смысловую насыщенность, которая характерна для поэтических произведений. Более того, «язык поэзии содержит внутри себя некоторый специфический семантический метаязык, оценивающий адекватность описания языком окружающего мира и разрушающий привычную семантику. Значимость поэзии связана с категориальным смыслом» [199, с. 209]. «В прозе «цементом» является сюжет, – писал В.А. Назаренко. – Таким «цементом» в поэзии является мысль. ...ее развитие прямо управляет движением образности» [170, с. 223]. Кроме того, «при анализе поэтического произведения внеtekстовые связи и отношения играют меньшую роль, чем в прозе» [153, с. 26]. Художественный текст – это сложно построенные смыслы. И, как заметил Д.С. Лихачев, «одна из тайн искусства состоит в том, что воспринимающий может даже лучше понимать произведение, чем сам автор, или не так, как автор» [149, с. 68].

Проиллюстрируем данные положения, установив авторские особенности БИ в лирических стихотворениях А. Пушкина, В. Брюсова,

К. Бальмонта и в прозаических произведениях М. Лермонтова, И. Буниной и А. Куприна. Мы не оцениваем, а описываем поэтическое своеобразие художественных произведений. Одни и те же поэтические формы, языковые приемы могут быть использованы разными авторами, но с разной степенью художественной действенности и убедительности. Задача настоящей главы – констатировать сходства и различия построения БИ у разных писателей при выражении одной темы и в результате установить языковые особенности БИ и их системных отношений, обеспечивающих единство смысловой структуры целого текста.

2.2. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в поэзии А. Пушкина

А. Пушкин осуществил синтез национальных способов поэтического выражения мысли, наметил новые подходы (поэтический, социальный, исторический) в создании литературных текстов. В лирических стихотворениях поэта неизменно присутствуют два семантических плана, два семантических центра, которые группируют вокруг себя лексико-функционально-семантические поля (ЛФСП)^{*} и оформляют отношения между ними на уровне целого произведения: это ЛФСП, эксплицированные местоимения – «я» и «ты», «она» и «я». Употребление личных местоимений обладает высокой степенью абстрагирования и дает возможность через систему соотнесенных с ними глагольных временных форм, составляющих поле абстрагированной персональности, передать эмоционально-экспрессивную силу текста. «Если в повествовательных жанрах сюжетные ситуации моделируют

* Термин «поле» в лингвистику ввел Г. Ипсен в 1924 г. ФСП – это «базирующаяся на определенной семантической категории группировка грамматических и «строительных» лексических единиц, а также различных комбинированных (лексико-сintаксических и т.п.) средств данного языка, взаимодействующих на основе общности их семантических функций» [224, с. 11].

некоторые реальные эпизоды на языке определенных идейно-художественных структур, то лирика добавляет еще одно звено – систему местоимений, которая становится универсальной моделью человеческих отношений» [153, с. 84].

Богатейшая палитра глагольных временных форм в одном БИ позволяет приблизить действие к читателю и передать целую гамму экспрессивных оттенков – горечи, нежной грусти, душевного смятения, борьбы чувств. Например: *Для берегов отчизны дальней / Ты покидала край чужой; Я долго плакал пред тобой; Ты в край иной меня звала; Но ты от горького лобзанья / Свои уста оторвала; Из края мрачного изгнанья / Ты в край иной меня звала; Ты усопила: / В тени олив любви лобзанья мы вновь, мой друг, соединим; заснула ты последним сном; твои страданья исчезли; А с ним поцелуй свиданья.../ Но жду его; он за тобой* («Для берегов отчизны дальней...»); *Гори, письмо любви. / Готов я; ничему душа моя не внемлет; пылают – легкий дым, / Виясь, теряется с молчанием моим; Свершилось! / ...Грудь моя стеснилась. / Пепел мыльяй, / Отрада бедная в судьбе моей унылой, / Останься век со мной на горестной груди* («Сожженное письмо») и т.д. Грамматически прошедшее время в наиболее общем смысле (претерит) охватывает все разновидности действия, способствуя созданию всеобъемлющего художественного образа.

Пушкин – непревзойденный мастер драматических коллизий между глагольными видами [263]. Именно глаголы, совмещая разные временные планы, становясь средством метафоризации, определяют границы ЛФСП с четкими ядерными структурами, обозначенными семантикой местоимений. Например, в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...», состоящем из 3-х БИ, в первом устанавливаем оппозицию ЛФСП «ты» – «я», во втором – «ты», в третьем – «ты» – «я». В стихотворении «Сожженное письмо» два БИ: в 1-м БИ, расположенному дистантно, оппозиция ЛФСП «она» – «я», во 2-м – только

ЛФСП «я». Таким образом, БИ как полицентричны, так и моноцентричны.

Можно проследить закономерность установления данных оппозиций: стихотворения, где доминирующим смыслом является разлука как результат любовных отношений (ассоциативное поле^{*}), первую позицию неизменно занимает местоимение *она* или *ты*, которые группируют функционально-семантические поля, находящиеся между собой в со- или противительных отношениях. Содержательные признаки глагольных лексем, входящих в эти поля, характеризуются высокой степенью концентрации значений. Так, в стихотворении «Сожженное письмо» ЛФСП «она» организуется единственной глагольной структурой *велела*, которая задает релятивные связи и интегрирующие отношения блоков: *Прощай, письмо любви!* прошай: она велела. / *Как долго медлил я!* Как долго не хотела / Рука передать огню все радости мои! <...> Грудь моя стеснилась. / Спел милый, / Отрада бедная в судьбе моей унылой, / Останься век со мной на горестной груди... Являясь ядром ЛФСП со значением категоричного приказа, данный глагол, с одной стороны, устанавливает интегративные отношения блоков (отношения противоречия), а с другой – их отношения с ЛФСП «я»: *медлил, горюя*. По образному выражению В. В. Виноградова, слово становится прямым и глубоким выражением «движения минутного, вольного чувства» [57, с. 55]. Динамизм 2-го блока складывается в результате чередования глагольных видовременных форм (*гори, листы вспыхнули, пылают, свернулися, белеют*), что задает эмоционально-экспрессивный тон всему повествованию. Два БИ, контаминируя значения функционально-семантических полей (ФСП), создают ассоциативное поле – сожженное письмо как символ одиночества лириче-

* Ассоциативное поле – внеязыковые связи денотатов и внутриязыковые связи слов. Элементы его не могут заменять друг друга, поэтому связь ассоциативная (или семантическое поле, по терминологии Ю.Н. Караулова).

ского героя. И этот драматизм ситуации находит отражение, прежде всего, в синтаксическом строем блоков.

1-й БИ – это отражение переживаний лирического героя. Эллиптичность структур подчеркивает невыразимую тоску, борьбу чувств и желаний героя: *Как долго медлил я! как долго не хотела / Рука предать огню все радости мои!..* 2-й БИ начинается с противительного союза *но*: *Но полно, час настал, и это но симптоматично*: оно разрушает иллюзии о существовании надежды. Символично, что в качестве активного субъекта выступает не лирический герой, а письмо, рука, душа, в связи с чем можно составить субъектно-эмоциональный ряд в БИ, устанавливающих отношения конфликта (контрадикторные отношения): 1-й БИ – *не хотела / Рука предать огню все радости мои!; Грудь моя стеснилась; Пепел чистый, / Останься век со мной на горестной груди..;* 2-й БИ – *Гори, письмо любви. / ...ничему душа моя не внемлет; пламя жадно густы твои приемлет; вспыхнули! пылают; темные свернулися листы и т. д.* Чувства лирического героя не называются, а передаются через систему экспрессивно-оценочных глагольных форм и определений. Но во 2-м БИ драматизм усиливается еще формами императива и восклицаний парцеллированного характера: *Гори, письмо любви; Минуту!.. вспыхнули! пылают; О провиденье! / Свершилось!*

Приоритетные видовременные формы глагола у Пушкина – имперфектные в сочетании с презентными, что дает возможность четко очертить временные рамки действия, то есть именно грамматическая форма ассоциативно отражает конфликт чувства и мысли лирического героя. Образная ориентация глагольных форм просвечивается интегральными связями, «переключающими предметно-смысловое в сферу эмоционально-оценочного, образно-представляемого» [126, с. 16]. Грамматические значения «оживляют» семантику глаголов, определяя тем самым отношения, которые складываются в оппозиции местоиме-

ний – отношения контраста. В результате раскрывается словообраз, «прошедший через эстетическую оценку» читателя [127, с. 32], – образ одиночества, страдания, неразделенной любви.

Аналогичный конфликт чувств и желаний складывается в стихотворениях «Признание», «Желание славы», «Ненастный день потух», «Коварность» и др. В стихотворении «Желание славы» выделяем два БИ с теми же ядерными структурами, что и в предыдущем: «ты» – «я», «я» – «ты». Ориентация на имперфект в развитии лирической темы “любовь и слава”, то есть синтаксическое значение 1-го БИ, или его функциональное содержание, определяет основной смысл блока – желание любви: *Я на тебя глядел и думал. ты – моя, – / Ты знаешь, милая, желал ли славы я; Ты знаешь: .. я вовсе не внимал / Жужжанью дальному упреков и похвал ..* и т. д. В 1-м БИ драматизм только намечается, что угадывается в результате совмещения глаголов разной субъектной принадлежности и разных временных планов – прошедшего и настоящего. Но, становясь символическим выражением чувств, действие воспринимается как реальность в настоящем именно за счет употребления синтаксического параллелизма *ты знаешь*, который переводит один временной план в рамки другого и способствует нагнетанию конфликта. Тема предиката, эксплицированная имперфективным глаголом, создает «поле силовых линий» [149]: в результате – определенное отношение читателя к рассказчику, автора к герою. Складывается отвлеченно-абстрактный образ любви как всеобъемлющей силы, который имеет свою лексико-семантическую структуру и который устанавливается только на парадигматическом уровне: семантические функции языковых единиц при их употреблении в одном блоке, варьируясь в других, становятся носителями синтаксической и прагматической функций, выступая, с одной стороны, условием связности текста – установлением анафорических отношений (синтаксическая функция), с другой – приобретая информативный

статус, определенную коммуникативную направленность (прагматическая функция). Именно глагольные формы у Пушкина обладают большой экспрессивной емкостью.

2-й БИ контрастен предыдущему: структурно активным элементом является умолчание (выраженное многоточием) и следующая за ним грамматическая организация блока: риторический вопрос со значением иронии (*И что же?*), именной однородный ряд (*Слезы, муки, изменения, клевета*) и в заключении – обобщение в сочетании с перфектом *обрушился вдруг*. Это сочетание становится концентрацией символического выражения разочарования в любви, резко меняющего и тональность повествования, и его синтаксис: появление союза *и* в различных значениях – противительном, соединительном, структура предложения в форме периода, создающего градационное напряжение, которое несколько снимается последним однородным рядом, – все это воспринимается как взрыв страстительных чувств, так контрастный экспрессии 1-го БИ: *Желал славы я, чтоб именем моим / Твой слух был поражен всесильно, чтоб ты мною / Окружена была, чтоб громкою молвою / Все, все вокруг тебя звучало обо мне, / Чтоб, гласу верному внимая в тишине, / Ты помнила мои последние моленья / В саду, во тьме noctой, в минуту разлученья.*

Внешне контрастны и временные реалии: во 2-м БИ организацией смысла выступает уже перфект в сочетании с презенсом, и в результате столкновения их функциональных содержаний обнаруживается глубинный смысл: любовь слепа. Поэтому так категорична синтаксическая форма презенса: *желаю славы я*, которая переводит весь БИ в план будущего времени. Два БИ вступают в контрадикторные отношения: *желал ли славы я – желаю славы я*. Происходит контаминация временных планов как отражение напряженности значений, организующих, с одной стороны, время, с другой – память. Контаминируют и смысловые ядра, создающие острые формы экспрессивной ме-

тафоричности. Этот контраст экспрессивных грамматических значений становится художественным приемом: меняется отношение к любви, отношение к славе – и в этом эмоциональная напряженность повествования: желания любви и славы несовместимы.

Пушкин создал «новые приемы изображения, – писал В.В. Виноградов, – основанные на умолчаниях, на контрасте между экспрессивнойдержанностью, безразличием повествования и напряженной трагичностью ситуации» [57, с. 68]. Динамизм, который так свойствен лирике поэта, заключается, прежде всего, в стилистике синтаксиса, когда «согласованность противоречий» становится эмоциональным ядром грамматической структуры. Вся система соразмерности как бы пропускается через призму субъективного восприятия лирического «я». Причем противоречивы не только отношения героев, но и сам герой. И эта противоречивость в чувствах, приступках проявляется на синтаксическом уровне, в резких переходах от описания состояния к эмоциональному выражению чувств, в неожиданных паузах: *Я вас люблю – хоть я бешусь; Мне не к лицу и не по летам; Без вас мне скучно – я зеваю; При вас мне грустно – я терплю; Вы улыбнетесь – мне отрада; Вы отдернетесь – мне тоска* («Признание»); *А вокруг меня глухое запущенье.../ Уж нет ее... Я был у берегов, – / Где милая ходила в вечер ясный* («Осеннее утро»); *Задумаюсь – невольно призываю, / Заслушаюсь – твой голос слышен мне* («Уныние»); *Мне дорого любви моей мученье, / Пускай умру, но пусть умру любя!* («Желание»); *Ни слова мне, ни взгляда...; Не знаешь ты, как сильно я люблю, / Не знаешь ты, как тяжко я страдаю* («Простишь ли мне ревнивые мечты...») и др. Кроме того, умолчание у Пушкина, оформленное либо многоточием, либо пропуском слов, – структурно значимый элемент, оно симптоматично, поскольку активно участвует в формировании глубинного смысла, создавая эмоционально-напряженные картины, на фоне которых разворачиваются конфликты. В то же время умолчание

в виде многоточия оформляет четкие границы между БИ, то есть многоточие как композиционно активный элемент – стилистическая помета всей лирики А. Пушкина.

Структурно активным элементом выражения движения, организующим средством передачи ритмико-синтаксических значений становится у Пушкина союз *и* в различных значениях, «обманчивый», по выражению В.В. Виноградова, и полный внутренних контрастов. «Композиция пушкинского стихотворения, основанная на присоединительных конструкциях, поражала современников странностью и новизной смысловых связей, необычайностью логического движения. Она представлялась бурным потоком мыслей, и пушкинское стихотворение казалось структурой причудливой, сложной и как бы ритмически взрываемой изнутри внезапным напором неожиданных и острых образов» [57, с. 329]. Так, в стихотворении «Признание» именно ритм играет семантико-стилистическую роль, передавая волнение, необыкновенный накал чувств, страстей лирического героя. И роль союза *и* в соединительно-противительном значении, обозначающего переход от выражения состояния к внешнему выражению чувств, – несколько замедлить движение, ослабить напряжение, дать герою «вздохнуть». С другой стороны, ритм помогает сегментировать стихотворение на БИ и установить их семантико-синтаксические отношения на уровне целого произведения.

1-й БИ представляет рамочное обрамление, выполняя функцию адресации и номинации: *Я вас люблю – хоть я бешусь, <...> Мой ангел, как я вас люблю!* Преобладание глагольных форм (презенса) при полном отсутствии лексических выразительных средств делает текст экспрессивным за счет общей группировки семантико-синтаксических единиц. Основные отношения в структуре сложных предложений – причинно-следственные, уступительные и присоединительно-противительные. Организация структурных средств, их переплетение спо-

существует созданию огромной смысловой насыщенности: в ряд противопоставления, сочинения поставлены слова различных тематических групп, приобретающие в условиях контекста дополнительные смыслы, и иногда отрицательные: *люблю – бешусь, труд и стыд напрасный, глупость несчастная, болезнь любви, скучно – зеваю, грустно – терплю*, что способствует созданию сниженных коннотаций. Такой интерпретации способствуют и строки *Мне не к лицу и не по летам.../ Пора, пора мне быть умней!* Недоговаривание, разговорность в системе глаголов вносят в сюжетное движение оттенок негодования на себя, раздражения. В целом 1-й БИ мыслится вне времени и вне пространства, так как пространственно-временные отношения очень широкие.

2-й БИ, совмещающий функции адресации и характеризации, меняет впечатление, чему способствую эпитеты: *легкий шаг; голос девственний, невинный; за пальцами прилежно сидите вы, склоняясь небрежно; нежно любуюсь вами: ревнивая печаль.* Появляется даже некоторая шутливость в результате соединения комплементарных понятий: *глаза и кудри спустя*. Особенностью грамматического построения БИ становится синтаксический параллелизм, сначала с пре-позицией временных придаточных, что, с одной стороны, указывает на эмоциональное состояние героя, а с другой – как бы сужает пространственно-временные рамки. Последняя придаточная часть, находящаяся уже в постпозиции, несколько меняет и ритмическую организацию блока, ограничивая действие во времени. Такая транспозиция грамматических значимостей при выражении одной функции – обращения – приводит к ослаблению напряжения, что подтверждается последним четверостишьем блока, усиленным в стилистическом отношении полисинкетоном: *И ваши слезы в одиночку, / И речи в уголку вдвоем, / И путешествия в Опочку, / И фортепиано вечерком?..* Более того, в последней строфе наблюдается полная синтаксическая асим-

метрия; происходит частичная утрата временных обозначений, соотнесенных с состоянием лирического «я»: герой растерян.

3-й БИ – это «взрыв» экспрессии в результате персонифицированного обращения и соответствующей системы глагольных форм. Актуализация в повелительных формах желательного значения (*сжальтесь, притворитесь*), последние строки, обращенные к себе, совмещающие функции адресации, номинации и характеристизации, переносят 3-й БИ в иную коммуникативную ситуацию – приближение к говорящему.

При анализе лирических стихотворений поэта, темой которых является разлука, намечаются два основных приема в построении лирических образов: 1) когда чувства и отношения героев подаются непосредственно через систему лексико-грамматических средств; 2) когда изображение чувств, страстей происходит опосредованно, через призму эмоциональных намеков – списания действий героев. Именно первый прием, построенный на оппозиции местоимений, прослеживается в стихотворениях «Для берегов отчизны дальней...», «Нет, нет, не должен я, не смею...», «Я вас любил», «Что в имени тебе моем?», «Признание» и др.

В стихотворении «Для берегов отчизны дальней...», на первый взгляд, нет такого накала чувств, страстей. Его интонации, синтаксис более сдержаны, спокойны. И тем не менее драматизм ситуации, конфликт внутреннего и внешнего состояния лирического героя намечается уже в 1-м БИ: синтаксический параллелизм, смена субъектных предикатов в форме имперфекта открывают целую гамму чувств лирического «я»: *Для берегов отчизны дальней / Ты покидала край чужой; В час незабвенный, в час печальный / Я долго плакал пред тобой.*

2-й БИ, начинающийся противительным *но*, на первый взгляд, очень скрупулезно передает чувства героев: *Но ты от горького лобзанья /*

Свои уста оторвала; Из края мрачного изгнанья / Ты в край иной меня звала. / Ты говорила: «В день свиданья / Под небом вечно голубым, / В тени олив, любви лобзанья / Мы вновь, мой друг, соединим» – то есть через их действия. И в то же время продолжается нагнетание ситуации, так как претерпит начинает восприниматься в форме настоящего времени: герой переживает каждую сцену как реальность.

3-й БИ еще больше усиливает трагизм, хотя чувства переданы очень мягко, без надрывов. И даже *но*, оформляющее отношения блоков, скорее присоединительное, чем противительное. В результате присоединительное противопоставление блоков и две последние строчки, оформленные многоточием, создают смысловую двулановость: с одной стороны, ситуация драматична, а с другой – обнажается растерянность, бессилие героя. Такой «прием скучного, сдержанного и даже несколько сухого изображения чувств, приобретающий особенную психологическую глубину и экспрессивную выразительность от контраста с трагической ситуацией» [57, с. 71], также специфичен для поэзии А. Пушкина. Ассоциативное поле, как правило, в стихотворениях данного типа одно – значение разлуки контаминируется с темой вечной любви, и эксплицируется оно соединительным противопоставлением как внутри блока, так и между ними.

Установить особенности БИ, то есть модель авторского мироощущения у Пушкина довольно сложно, поскольку каждое стихотворение – это особая структурная организация, характеризующаяся, с одной стороны, простотой и в то же время «элегантностью» фразы, ее способностью передавать тончайшие смысловые оттенки, а с другой – «прозрачностью» содержания, что делает поэтическое восприятие более широким. Но, как заметил Ю.М. Лотман, «художественная простота сложнее, чем художественная сложность» (153, с. 26), так как простота – синоним художественного достоинства. И все-таки можно сделать некоторые выводы.

Основным поэтическим приемом пушкинской любовной лирики является прием возвращения: ("К***) *Я помню чудное мгновенье: / Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты* (1-й БИ) – *Душе настало пробужденье: / И вот опять явилась ты, / Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты* (3-й БИ), который устанавливает, с одной стороны, отношения тождества, а с другой – отношения включения, наполняя эти строки новым смысловым объемом: («Для берегов отчизны дальний...») *Ты говорила: «В день свиданья, / Под небом вечно голубым, / В тени олив любви лобзанья / Мы вновь, мой друг, соединим»* (2-й БИ) – *Но там, увы, где неба своды / Сияют в блеске голубом, / Где тень олив легла на воды, / Заснула ты последним сном* (3-й БИ) и т. д. Употребляя вариантные или тождественные лексико-семантические структуры, Пушкин надеяется их новым содержанием, в результате происходит «приращение смысла», эксплицированного грамматико-фонологической структурой.

Глагольные формы несут в стихотворениях большую смысловую нагрузку, становясь синтаксическим центром, фокусом конфликта между «я» и «ты», «она» и «я», причем их позиция в структуре выскакивания всегда актуальна, то есть именно глаголы перетягивают на себя и логический, и эмфатический акценты – и в этом экспрессивный динамизм повествования. В стихотворениях, ассоциативное поле которых составляет тема любви или отражены события, связанные с биографией поэта, актуализирующая функция глагольных форм утрачивается, происходит их десемантизация; они выполняют только структурную роль. Наибольшую значимость приобретают именные формы.

В результате можно определить грамматически доминирующий признак БИ у Пушкина, несущий большую прагматическую нагрузку. Так, по принципу бинарных оппозиций в конфликт вступают глаголь-

ные формы: 1) прошедшее/настоящее (будущее), устанавливающие границы БИ; 2) имперфект/перфект как отражение состояния лирического «я»; 3) изъявительное/повелительное наклонение как выражение чувств, а также стилистические приемы ретроспекции/проспекции, переводящие временную перспективу в план настоящего, которое воспринимается как личное. Пушкин «впервые включил... частное время героев в историческое время, сопоставил миг настоящего с прошедшим временем и вывел настоящее из прошедшего» [99, с. 161]. Его настоящее – это постоянный конфликт чувства и разума, находящий выражение в образной валентности глагольных форм, создающих временную перспективу. Имперфектный индикатив как основа любовной лирики Пушкина имеет различные функциональные содержания: способствует динамизму, экспрессии чувств и в одновременно указывает на проявление разумного начала, тем самым как бы замедляя действие и создавая условия для нового эмоционального всплеска.

2.3. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в поэзии В. Брюсова

Существует мнение, что В. Брюсов является продолжателем и даже хранителем поэтических традиций А. Пушкина, «единственным поэтом-классиком в современную эпоху, развивающуюся под знаком романтизма» [105, с. 143]. Однако материал пушкинских тем, его образов находит у Брюсова иную художественную интерпретацию.

Тему разлуки и приемы ее репрезентации у Брюсова также можно установить через оппозицию местоимений, но система ядер ЛФСП у поэта более разнообразна, что объясняется отношением героя к любви: если у Пушкина эта тема, проходя через все его творчество, является определяющей и отношение к ней поэта остается неизменным, то у Брюсова можно проследить эволюцию данного чувства.

Вначале отношение лирического героя к любви двоякое, ставится под сомнение само это чувство, что находит отражение в четких границах ЛФСП. Но постепенно происходит переосмысление отношений. В стихотворении «Я с ней повстречался случайно» из цикла «Первые мечты» зоны семантического перехода нет, все стихотворение представляет один БИ с одним ЛФСП «я», причем это местоимение употребляется 4 раза в двух строфах из трех, что связано с актуальным смыслом: позицию предиката занимают глаголы мысли, желания, действия лирического героя.

Во втором стихотворении цикла «Из письма» в роли субъекта выступает *она*, с чем связано единственное употребление местоимения *я*, так как на первый план выдвигаются желания, чувства любимого человека. Семантика образа любящей женщины характеризуется семой всепрощения, жертвенности. В результате выделяется субъектно-объектный ряд, представленный стилистически мотивированными структурами с компонентом ‘милый’: *влюбленных обеты, светлой любви уверенья, грэзы, слезы, заветная святыня*, где *милый*, повторяясь в каждой строфе, является своего рода фокусом, объединяющим в один ассоциативный блок лексемы одной тематической группы.

Два стихотворения можно рассматривать как одно произведение с двумя БИ, между которыми устанавливаем отношения включения – привативную оппозицию. Но, преломляясь в сознании разных субъектов, одни и те же понятия приобретают разные смысловые значимости: *Я с ней повстречался случайно, / И, мальчик, мечтал я о ней, / Но долго заветная тайна / Таилась в печали моей* («Я с ней повстречался случайно») – *Мне же, мой милый, тогда и печаль / Станет заветной святыней* («Из письма»). Печаль для лирического «я» не более как желание любви, для лирического «она» – это воспоминания о прошедшей любви. Или: *Вот старая сказка, которой / Быть юной всегда суждено* («Я с ней повстречался случайно») – Пусть для тебя эта

юная даль / Будет прекрасной, как ныне («Из письма»). Выделенные сегменты, употребляясь в разных стихотворениях, различаются оттенками значения, но, испытывая влияние двух контекстов, создают единое смысловое поле: для любви нет возрастных ограничений. «Слово, – писал Ю. Тынянов, – хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски» [231, с. 77].

В стихотворении «Встреча после разлуки» 2 БИ, но 3 ЛФСП: «мы» – «она» – «я». Нулевая оппозиция (отношения тождества) между ЛФСП «мы» – «она» устанавливается в 1-м БИ: на первый взгляд, субъекты испытывают одинаковые чувства, маркированные местоимением *мы*. Но контрастны грамматические средства выражения чувств. Риторические восклицания в форме анафоры вносят в интерпретацию героя сему ‘сомнение’: *Зачем же здесь, как прежде, мы!.. / Зачем года проносятся как звуки, / Зачем в мечтах туманятся года..!* Эти структуры являются семантическим ядром образа лирического «я», так контрастирующего с семантикой образа героини. *«Твоя! Твоя! Опять и навсегда!»*. Сегментированные конструкции, передающие волнение, являются единственной экспликацией лирического «она».

1-й БИ – это оппозиция ретроспективного и актуального настоящего, отражающая и всплеск нахлынувших воспоминаний, и новых неожиданных чувств героя, и его смятение. Поэтому так неоднороден синтаксис и так рационалистична фонетическая структура БИ: с одной стороны, преобладание носового л в первой строфе создает впечатление равнодушия, холодности (*Забытая, былая обстановка: / Умолкший парк, луны застылый свет, / И у плеча – склоненная головка*), но разнообразие семантико-синтаксических структур (пояснительные, соединительные отношения, номинативные предложения, структурно-эмоциональные синтаксемы, парцелляция) вступает в противоречие с фонетическим строем блока. В результате складывается смысл: герой заново переживает утраченные с годами чувства.

1-й БИ – это периферия семантики образа рассказчика, интерпретировать который довольно сложно. 2-й БИ с помощью ядра *Как лживо ожиданье* устанавливает с предыдущим блоком отношения пересечения, или эквиполентные оппозиции, но объемы понятий их противоположны. Герой испытывает разочарование от встречи, которую ждал очень долго: *Яшел один; дремали изваянья / Немых домов и призраки церквей; / И думал я, как лживо ожиданье.* И здесь употребляется прием повторения, цель которого – установить отношения противоречия между миром грез и действительностью: *Умолкший парк, луны застылый свет; Зачем же здесь, как прежде, рядом мы, / ... под вырезом сосновой бахромы* (1-й БИ) – *О бард любел, далекий соловей, / О лунный свет, всегда необычайный, / О баухрома свисающих ветвей! / Вы создали пленительные тайны, / Вы подсказали пламенную ложь, / Мой страстный бред, красивый че случайный* (2-й БИ). Если в 1-м БИ семантика выделенных структур выступает лишь фоном, отражающим чувства героя, то во 2-м БИ – это уже субъекты – виновники его состояния. Эмоциональные обращения являются своего рода оправданием лишь минутного чувства.

2-й БИ, совпадающий по объему с ЛФСП «я», раскрывает семантическую структуру образа рассказчика, ядром которого становится концепт ‘Эгоизм’. Функционально-стилистическое содержание фонетической структуры первой строфы находит прямое подтверждение: *А в жизни я – как выпитый сосуд; Томлюсь, дрожа, весь холоден, ликую..; Я лгу, моля, твердя «люблю», я лгу. / Нет, никого на свете не люблю я, / И никого любить я не могу!* Носовой л полностью соотносит содержание двух строф – первой и последней. «Основная действенность его [Брюсова] стихов тесно связана с их звуковой инструментовкой, с подбором определенных гласных и согласных <...> звуковая выразительность... поддерживает основное лирическое настроение – ощущение красоты» [105, с. 159]. Однако в результате се-

мантической оппозиции двух БИ возникает стилистический эффект «кривого зеркала» [276]: субъективная интерпретация образа героя – основного источника информации – привносит в его понятийную структуру семьи ‘равнодушие’, ‘самодовольство’, ‘лицемерие’.

Любовная лирика В. Брюсова противоречива: герой стремится к любви и тут же отвергает ее. Противоречива и лексико-грамматическая структура, основным признаком которой становятся так называемые дизъюнктные понятия, полярные в объективной действительности, но обязательно сосуществующие (коррелятивные) в произведениях поэта. Эти речевые модели вносят *élément du surprise*, который свойствен именно поэзии: *томительная дрожь; пламенная ложь; красивый, но случайный бред; роптанье живительных предчувствий* («Встреча после разлуки»); *утиваться изысканной мухою* («Все кончено»); *веящий ужас сладострастья* («К близкой»); *вонзаться в даль* («Когда твой поезд с ровным шумом...»); *а в сердце дрожат, невозможные, чистые, / Бессильные грезы ненужной любви* («И снова дрожат они, грезы бессильные...»). Причем контрастна структура не только БИ и их отношения на уровне стихотворения, но контрастны и отношения, которые складываются на уровне названия цикла и стихотворений, входящих в этот цикл. Так, между стихотворением «Это матовым вечером мая...» и названием цикла «Ненужная любовь» складываются контрадикторные отношения, или отношения несовместимых понятий: *Я одною мечтою волнуем: умиратъ, не поверив мечтам, / Но пред смертью припастъ поцелуем к дорогим побледневшим губам*. Уже само название цикла не соотносится с его содержанием, внося определенную долю противоречия в структуру художественного образа.

Прием асимметричного лексико-семантического решения образа находим и в стихотворении «Все кончено» из цикла «Стихи о любви», где контраст между внутренним состоянием героя и его воспри-

ятием окружающего мира проходит на уровне заглавия и содержания стихотворения, а также на уровне названий стихотворений и всего цикла, т.е. между доминантами одного БИ, с одной стороны, и доминантами цикла и стихотворения – с другой: «*Все кончено*» (название стихотворения) – *O любимая, вечно желанная*. И этот контраст еще больше подчеркивается эпиграфом, взятым у А. Пушкина (*Все кончено, меж нами связи нет...*). Ядерная структура, дистантно варьируясь, вносит глубинные смыслы, которые могут иметь различную интерпретацию: *Я спешу, я бегу, убегаю я прочь – И спешу, и бегу – Не сойдемся мы вновь никогда, никогда* – «*Никогда мы не будем вдвоем, – я и ты...*». *Спешу, бегу, убегаю* – квазисинонимы, разл. читатели смысла. Их градационная емкость, основанная на приеме эмоциональных замещений, способствует созданию драматичной картины: они становятся «побочными символами и того чувства, той страсти, которые образуют глубокое «подводное течение» в лирическом изложении» [57, с. 75]. Контрастируя с семантическим контекстом, ядра активизируют определенное содержание: я как намеренное подчеркивание говорящим своей значительности. Герой как будто рад разлуке, она приносит ему облегчение, на что указывает парцеллированная вопросительная конструкция *Навсегда?* и следующая за ней восторженная *Что за мысль несказанная!*, где *несказанная* имеет значение ‘неописуемая’, ‘очень сильная’ (поэт.). И эту мысль подтверждают последние строки стихотворения: *Я восторгов ищу в тайной муке мечты, / Я восторгами сердце баюкаю.*

В поэзии В. Брюсова создание словесных образов как результат сочетательных возможностей слов определяется двумя основными принципами: законом контраста и законом повторения. «Эстетическая основа этих принципов – в... стремлении к усилиению впечатления, к напряженности и яркости художественного воздействия» [105, с. 161]. И далее: «Семантический контекст стихов В. Брюсова – это преобра-

дание скорее эмоциональной стихии, нежели логической, и в результате – желание воздействовать на слушателя скорее звуком, чем смыслом слов» [там же, с. 199]. «Семантический контекст – это те слова, смыслы которых непосредственно участвуют в обнаружении или создании семантического сдвига, делающего данное слово экспрессивным центром» [171, с. 89]. В данном стихотворении таким экспрессивным центром является его структурно-функциональная организация. Подтвердим это положение конкретным примером.

В стихотворении «Все кончено» устанавливается оппозиция ЛФСП «я» – «мы», причем ЛФСП «я» превалирует над полем «ты» (и даже в количественном соотношении употребления местоимений: 9 и 3 раза). Основой его являются эмоционально-оценочные эпитеты: *светлая, прозрачная, тихая ночь; восторг мечты; манящие длинные тени; тайная мука мечты; родник красных изысканная мука*, то есть вначале ориентация идет только на образные возможности слов, соотнесенных с понятием ‘любовь’

ЛФСП «мы» не имеет такой образности, яркости. Его структуры предельно просты, но в результате их градационного варьирования, построенного на асимметрии художественного образа и грамматических средств, создается двуплановость его интерпретации. Вначале складывается впечатление, что герой страдает от мысли потери любимой: соузное повторение при предикатах, усиливающих выражение чувств, приложение со значением безысходности (*года, вереница неясно туманная*), повторение временных наречий, усиливающих эту безысходность (*Не сойдемся мы вновь никогда, никогда; Мы расстались с тобой навсегда, навсегда...*), недосказанность являются экспрессивным полем стихотворения, обостряющим трагизм чувств. И вдруг синтаксемы *Навсегда? Что за мысль несказанная!* полностью перечеркивают предыдущее впечатление, вносят определенную долю противоречия в структуру художественного образа. Возникает ЛФСП

пейоративности, и в качестве пейоратов выступают синтаксические средства и стилистические фигуры: парцелляция, повторение, грамматический плеоназм (*вереница неясно туманная*), в условиях контекста приобретающий дополнительный смысл, а также эмоционально-оценочное обращение (*О любимая, вечно желанная!*). Все это вступает в противоречие с положительным решением поэтического образа. Вследствие столкновения значений полей формируется неожиданное ассоциативное поле с компонентами ‘тщеславие’, ‘самолюбование’, ‘эгоизм’ (т. н. «эффект обманутого ожидания» по М. Риффатеру).

Следующая строфа подтверждает предыдущий вывод: восторженное отношение к *тайной муке мечты* как выражение неосуществимого желания резко контрастирует с отрицательным содержанием синтагмы *Никогда мы не будем вдвоем, – я и ты*. Пояснительное противопоставление, складывающееся внутри функционально-семантических полей (*мы* – это *я* и *ты*), является завершающим дистантным варьированием доминирующей структуры блока.

Если проследить отношения между ЛФСП «я» – «мы» в данном стихотворении, можно сделать следующий вывод: первое ядро (поле *я*) *Я спешу, я бегу, убегаю я прочь* (1-я строфа) передает растерянность, смятение лирического «я», второе ядро (поле *мы*) *Не сойдемся мы вновь никогда, никогда* (2-я строфа) имеет более категоричное содержание, но ЛФСП «мы» еще сохраняет единый смысл. Последнее ядро *Никогда мы не будем вдвоем, – я и ты*, оформленное в виде прямой речи, что конкретно указывает на ее автора, проводит четкую границу между ФСП «я» и «ты»: есть я и ты, но нет нас. Лирический герой у Брюсова эгоцентричен. «Я равен миру. От человеческого до вселенского», – писала М. Цветаева [245, с. 384.] Этот глубокий философский смысл объединяет все предыдущие проанализированные стихотворения и является доминирующим в авторском мировосприятии 1893 – 1896 гг.

Эволюция чувств поэта проходит волнообразно, что меняет диапазон художественной выразительности поэтических образов, их экспрессивную емкость, наблюдается переакцентуализация семантической значимости оппозиции местоимений. Например, в стихотворении «К близкой» (оппозиция ЛФСП «я» – «ты») уже наблюдается размытость границ зон семантического перехода полей. Два БИ устанавливают отношения включения (привативная оппозиция): 1-й БИ как бы обобщает восприятие героем всех земных ощущений, художественная емкость лексических единиц связана с концептами обобщенно-абстрактной семантики: *дух, прах, мир иных скитаний, огонь небес, забвенье счастья и обид, былое* и др. Во 2-м БИ, содержащем ЛФСП «я» – «ты», постепенно подготавливается восприятие читателя и его отношение к лирическим героям: я является ядром образной ориентации структур с семой ‘счастье’: *Я вдруг вижу лицо знакомое, / И трепет обожжет меня. / В моей душе преображенное, / От всех условий бытия, / Как мысль от тени отрешенное, / Восстанет вся любовь моя* и т. д. Используя прием контраста в создании художественного образа, автор наполняет символическим осмысливанием однородный ряд дизъюнктных понятий: *круг бессилия и счастья, вещий ужас сладострастия, вся ложь, вся радуга земли* и др. Происходит переосмысление и ценностных сущностей, результатом которого становится символическое значение местоимения ты: *Твое я имя кину к безднам, / И мне на зов ответишь – ты!* ЛФСП «ты», не имея экспликации, обладает большой смысловой емкостью, являясь своего рода экспрессивным ядром, которое группирует вокруг себя весь лексико-грамматический материал стихотворения: *ты* – как воплощение любви, нежности, радости и, наконец, счастья. Меняется и временной план стихотворения, так контрастирующий с другими стихами: вводится будущее время как воплощение мечты о встрече с любимой. «В искусстве Брюсова, – писал В.М. Жирмунский, – каждое отдельное слово не

имеет точного логически дифференциированного смысла; нередко отдельные слова теряют свой реальный смысл, который связывает их с определенной вещью. Выбором слов управляет не тонкая смысловая дифференциация их вещественно-логического значения, а стремление создать словесное построение, подчиненное одинаковой эмоциональной выразительности» [105, с. 158].

Для лирики В. Брюсова, основу которой составляет контрастирующая оппозиция местоимений, не свойственно пересечение полей. Герой как бы ограждает себя от земных существ, ставя на первое место *сокровища, заложенные в чувства, ...для творческих минут.* / *Их отдаю лишь в строфах, лишь в искусстве* («Встреча после разлуки»). И даже спустя много лет в стихотворении «Любовь ведет нас к одному...» из цикла «Слова тоскующей любви», несмотря на переоценку ценностей, Брюсов опять четко дифференцирует субъекты: *Проходишь ты сквозь скорбь и тьму. Я ослеплен лучами.*

Эту оппозицию субъектов, скорее всего, можно объяснить, обратившись к стихотворению «In hac lacrimarum valle» («Весь долгий путь свершив...»): *И что бы ни задумал я спеть – запрета нет, / И будет все достойно, затем, что я – поэт!* Сюда же можно отнести и стихотворение «Moi, rêve familier» («Вновь одинок, как десять лет назад»), в котором на первый взгляд звучит гимн любви. Только если в предыдущем стихотворении к этому осознанию герой приходит через философское осмысление своего бытия, стоящего на грани вечности, то в данном стихотворении – через ощущение своего земного одиночества: *Вновь одинок, как десять лет назад.* Эта фраза, составляющая ядро 1-го БИ (3 строки), устанавливает со 2-м блоком (12 строф) отношения включения. Образ рассказчика дается в динамике, герой заново переживает события 10-летней давности: *Мне нынче снова – девятнадцать лет!; Ты вновь со мной, «мечты моей созданье!; Дай плакать мне – я снова твой поэт.* Эквиполентная оппозиция ЛФСП

«я» – «ты», передавая отношения пересечения, создает художественный образ: душевное состояние лирического героя, его отношение к утраченному чувству на определенном жизненном этапе. Настоящее время, составляющее структуру ФСП «я», экспрессивно, так как действие обозначается реально, конкретно, живописно: *И с тихим вечером приходит бред, / Что нежит сердце год за годом реже.*

Грамматической основой стихотворения становится временная перспектива, которая соотносит временные планы БИ, устанавливая подчинительные отношения между ними. 2-й БИ, построенный на оппозиции настоящего ретроспективного и актуального как выражение воспоминаний, является отражением субъективных чувств лирического героя, который любит не реальную женщину, а мечту, *небесный образ*. Эпиграф, взятый у М. Лермонтова, *Люблю мечты моей создания*, устанавливает парадигматические отношения со 2-м БИ: *О, как я мог пожертвовать тобой! / Для женщины из плоти и из крови, / Как позабыл небесный образ твой!* Эта неожиданная установка на нереальный образ меняет представление о содержании ЛФСП «ты»: для героя это муза, ради которой он может пожертвовать счастьем любви.

1-й БИ передает воображаемое будущее: *Предстанет миг, и дух мой канет / В неизмеримость без времен, / И что-то новое настанет, / И будет про земли, как сон...* 2-й БИ переводит будущее в план настоящего результативного, герой воспринимает будущие события как реальность в настоящем: *И вот, как облако влекомый, / Молчанье строгое храня, Я вдруг завижу лик знакомый, / И трепет обожжет меня.* Причем результативно-присоединительные отношения оформляются не только между БИ, но и внутри блоков и даже внутри каждой строфы, то есть логико-грамматической сеткой данного стихотворения является ЛФСП результативности как коммуникативно-денотативный фон складывающихся отношений.

Глаголы у Брюсова менее актуализированы, нежели у Пушкина, поскольку ряды ассоциаций являются результатом ориентации на образные возможности слов, соотнесенных с концептом ‘раскаяние’, а употребление перфекта в синтаксических конструкциях интенсифицирует нарастание данного признака: *Ты мне дала узнать, что страсть – стихия, / Ввела во храмы воплощенных грез, / Открыла мне просторы неземные, / Следила ты, как друг, пока я рос* и т. д., что создает градационную насыщенность повествования. В итоге «символическим осмыслиением самых обыкновенных слов создается образ, который понимается, осознается на фоне художественной интерпретации изображаемого» [185, с. 20] – образ человека, живущего тайными мечтами вновь обрести покой в творческих минутах: *Я счастлив был лишь тайными мечтами, – / Во всех, во всех ласкал лишь тебя!*

Таким образом, лирический герой у Брюсова раздваивается, и эта иллюзия отсутствия единства «личности» в художественном творчестве поэта складывается как результат прежде всего резко контрастирующей оппозиции ЛФСЛ «я» и «ты» и субъективно-эмоционального наполнения лексико-грамматических структур как следствие логико-синтаксических отношений между БИ на уровне целого текста и даже на уровне названий циклов стихов. Так, определенные интегрирующие отношения устанавливаем между следующими названиями, или доминантами соответствующих БИ: «Ненужная любовь» – «Мертвая любовь» – «Слова тоскующей любви». Отношения тождества, или нулевая оппозиция, складывающаяся между этими структурами, в большинстве случаев не соответствует тем отношениям, которые устанавливаются между названиями циклов и стихов, составляющих эти циклы.

В произведениях В. Брюсова можно построить гнезда контекстов, где одно и то же слово вступает в контакт с единицами разных денотативных сфер, например, со словом *тайны* или производными

от него, которые образуют синонимические ряды, объединенные единой семой: 1) *заветная тайна* («Я с ней повстречался случайно...»), *plenительные тайны* («Встреча после разлуки»), *жадные тайны* («Мы бродили, вдвоем и печальны...»), *познанье тайн* («К близкой»); 2) *тайны созданных созданий* («Творчество»), *тайна земных наслаждений* («Туманные ночи»), *тайна миров* («Хорошо одному у окна!»), *тайная мука мечты* («Все кончено»), *тайные мечты* («Вновь одинок, как десять лет назад...»), *тайна прошлых песен* («Весь долгий путь свершив...») и др., где первый ряд реализует значение ‘любовь героя’, а второй ряд – значение ‘творчество поэта’, причём именно второму значению поэт отдает предпочтение. Между синонимическими рядами складываются отношения пересечения: с одной стороны, устанавливается общность семантики, но с другой – контекстуальные различия. И в то же время данные лексемы можно рассматривать в качестве доминантных, составляющих концептосферу В. Брюсова. В стихах Брюсова о природе и о любви «всегда действующее лицо – сам поэт, – писал Ю. Тынянов, – наблюдатель, дидактик, сурово анализирующий и разлагающий слежавшуюся до конца обыденную эмоцию этих тем. Наблюдение, сознательность, знание – любимая фабула Брюсова и вместе ключ его стиля» [214, с. 268].

2.4. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в поэзии К. Бальмонта

К. Бальмонт, как и В. Брюсов, символист, но символизм Бальмонта основывается не на предмете изображения, а на ощущении данного изображения. Поэтому для него больше характерна поэзия импровизации. «Достаточно мгновенного толчка сознания, вызванного мимолетным впечатлением, – и непосредственно, стихийно рождается образ» [22, с. 45]. Основные отношения, которые наблюдаются в оп-

позиции местоимений у Бальмонта – сравнительное и присоединительное сопоставление, что, собственно, «является универсальным структурообразующим принципом в поэзии и словесном искусстве вообще» [153, с. 36]. Но в отличие от А. Пушкина и В. Брюсова, оппозиция ЛФСП не контрастна, нет резких зон семантического перехода: это поля «я», «мы», «ты – я», «она», «он», «я – она», что является отражением его поэтического мышления: поэт воспринимает, переживает чувства каждого героя, как свои, пропуская их через призму своего мироощущения. Его восприятия жизни, любви всегда «мажорны», жизнерадостны и восторженны. «Он переживает жизнь, как поэт, и как только поэты могут ее переживать, как дано это им одним: находя в каждой минуте всю полноту жизни», – писал В. Брюсов [187, с. 260]. Эта полнота жизни, желание счастья пронизывает всю любовную лирику поэта: *Душен мир – в душе свеже / Хорошо мне, хорошо; Я больше ее не люблю, / А сердце умертв без любви. / Я больше ее не люблю, – / И жизнь мою смертью зоги; И любить, и желать – мы должны* и др. (из цикла «Зачарованчный грот»). Динамический комплекс средств выражения, определенный ритм экспрессивных и неэкспрессивных элементов, глубокое эстетическое содержание активизируют образное представление, рождают определенные словообразы, способствуют разнообразию их интерпретации.

В основе стилистического построения многих стихов поэта лежит диалог, динамично передающий настроение героев; более того, ЛФСП экзистенциональности, связывающее все стихи цикла, составляют слова, имеющие «колеблющийся признак пространственности» [231]: *жизнь, сон, судьба, мир, мгла, глубина, земля, очарованье, благенство, весна, сладострастия, мрак, звезды, солнце, предел, сказка, совершенство, счастье* и др. приобретают в условиях контекста символический смысл. Становясь контекстуальными синонимами, в силу действия огромной семантической инерции, общей семантической ок-

раски, они рождают определенные ассоциации: любовь – это счастье и гибель одновременно: *За новый облик сладострастья, – душой безумной и слепой / Я проклял все – во имя счаствия, / Во имя гибели с тобой; Как сказочно светят созвездья, / Как звезды бессмертно горят.*

Особенностью лирики Бальмонта является смысловая цельность стихотворений, единство содержания, звука и ритма. Диапазон экспрессивных возможностей слова, его способность к художественному преобразованию отражает позицию поэта, его идиолект как своеобразную систему авторской поэтики, в которой он «показал, что может сделать с русским стихом поэт, любящий музыку. В них есть ритмы и перезвоны благозвучий, найденные впервые» [20, с. 2]. Смысловая цельность заключается и в том, что большинство стихотворений, составляющих цикл, представлены одним БИ (8 из 10-ти), и уже между ними можно установить интегрирующие отношения. Более того, десять стихотворений (как единое художественное произведение) проводят две ТЛ, которые и составляют оппозицию их отношений: 1-я ТЛ – жизнь – это любовь, 2-я ТЛ – любовь поэта.

Смысл всего цикла складывается как результат актуализации языковых значений слов. Но это не просто конкретизация и их системное варьирование. Это обогащение языковых значений за счет неязыкового значения (понятийного и образного) – когнитивных структур перцептивных образов, обусловленных ситуацией и контекстом. Например, *сон* как ‘состояние после смерти’ (*Жизнь проходит, – вечен сон*) ассоциируется со сказкой как покоем, блаженством. Поэт проводит параллель между желанием любви как жизненной необходимостью и светом звезд, солнца, дыханием влаги и пр., то есть он устанавливает субъекты реляционных отношений, которые отличаются не только содержательно, но и способом их экспликации. Так, музу наделяется признаками живого существа. Эта необычность объекта, к которому обращено внимание героя, организует предикатные ряды со-

или противопоставленных функционально-семантических полей «я» – «ты»: *ты не изменила – я изменил; ты отошла, поникнув головой – меня смущила злая сила; ты не изменилась – я позабыл; ты дала уз-нать, что страсть – стихия, / Вела во храмы воплощенных грез, / Открыла мне просторы неземные, / Следила ты, как друг, пока я рос, / Была меж нами третья в мир роз – о, как я мог пожертвовать то-бой!* Такие отношения способствуют созданию косвенно обобщенной символизации, поскольку содержание поля «ты» прямо не указывается, а лишь угадывается в результате организации семантико-грамматических средств: обилие смысловых отношений внутри блоков (пояснительные, следственные, присоединительные, соединительные, противопоставления), риторические восклицания, разрывающие логический ход мысли, построенные на неожиданных присоединениях, создают эмоционально-напряженную композицию 2-го БИ, контрастирующую с композицией 1-го БИ.

Основными стилистическими фигурами любовной лирики Бальмонта являются анафора, лексический повтор и синтаксический параллелизм, что способствует единству ритмической и интонационной динамики и в то же время является основным стилеобразующим фактором, средством организации смысла: лирический герой счастлив: *Жизнь проходит, – вечен сон. / Хорошо мне, – я влюблен. / Жизнь проходит, – сказка – нет. / Хорошо мне, – я поэт* и т. д. Причем синтаксический параллелизм и лексический повтор наблюдаются не только в пределах одного стихотворения, но и на уровне целого цикла, устанавливая интегрирующие, или системные, отношения БИ, например: *Я – с глубокого, тихого, темного дна* («Русалка»); *Мы – с глубокого дна* («Я ласкал ее долго»); *Я весь – весна, когда пою, / Я – светлый бог, когда целую* («Весь – весна»); *Я – буря, я – пропасть, я – ночь* («Я больше ее не люблю»). Однако при употреблении одинаковых синтаксических структур их содержательный объем и функциональ-

но-стилистическая роль могут быть различными. На это обращает внимание и М.Ю. Лотман: «Текстуально совпадающая деталь, входя в различные единства более общего характера, не равна самой себе» [153, с. 11]. Например, в стихотворении «Я большее ее не люблю», несмотря на лексико-синтаксическое тождество структур, обрамляющих стихотворение (*Я большее ее не люблю – Я больше тебя не люблю*), происходит варьирование их семантической значимости. Если в первой строфе основной смысл – ‘жизнь без любви – смерть’, то в контексте второй строфы происходит приращение смысла: в качестве субъекта выступает синтагма *счастье вольности*, которая интерпретируется как ‘свобода’. Но такого счастья герою не надо. Последняя строка *Я больше тебя не люблю!* с семантическим субъектом *счастье вольности* устанавливает с предыдущим блоком отношения пересечения: если в 1-м БИ синтагма *Я большее ее не люблю* выступает причиной (потому что) *А сердце умрет без любви; / И жизнь мою смертью зови*), то во 2-м БИ синтагма *Я больше тебя не люблю* – уже следствие. Таким образом, в результате варьирования субъектов действия (она и *счастье вольности*), создающих два содержательных плана, устанавливается единый смысл: без любви вообще нет и не может быть счастья. Концепт ‘счастье’ – это фундамент организации смысловых единиц, всей семантической системы цикла «Зачарованный гrot».

Но поэт проводит четкую грань между просто счастьем как *сказкой вечной* и высшим счастьем как предназначением – дарить свое творчество людям. Лирический герой – просто человек, который жаждет любви и видит в ней смысл жизни: *Отпадения в мир сладострастия / Нам самою судьбой суждены. / Нам неведомо высшее счастье. / И любить и желать – мы должны*. Тематический ряд цикла и отражает эту позицию поэта: *упоение, забвение, тайны, безумие, сладострастие, гибель, очарование, желания*. Эти абстрактные семы в про-

цессе их актуализации конкретизируются и выступают в виде алло-сем, то есть конкретных вариантов сем, «обусловленных коммуникативным намерением говорящего и воплощенных в конкретном лексическом значении» [218, с. 115]. Но в то же время он поэт, а для поэта счастье – это творчество: *Пойми, о нежная мечта: / Я жизнЬ, я солнце, красота, / Я время сказкой зачарую, / Я в страсти звезды создаю, / Я – весь весна, когда пою, / Я – светлый бог, когда целую!* («Весь – весна»). И в этом наблюдаются логико-смысловые противоречия, которые определяют ассоциативное поле, составляющее важнейшее звено образной мысли повествования. Активность параллельных построений выступает экспрессивным усилением контрастирующих отношений БИ, которые приобретают значимость на фоне предшествующего БИ («Жизнь проходит, – вечен сон»).

Предикаты межличностных отношений у Бальмонта отличаются не только содержательно, но и способом языкового оформления. Одним из основных ЛФСП выступает поле «мы», где грамматически доминирующим признаком является оппозиция актив/пассив субъекта: *Отпадения в мир сладострастия / Нам самою судьбой суждены. / Нам неведомо высшее счастье. / И любить и желать – мы должны* («Отпадения»); *За то, что нет благословения / Для нашей сказки – от людей, – / За то, что ищем мы забвения / Не в блеске принятых страстей, / ...За то, что наше упоение / Непостижимо нам самим, – / За то, что силою стремления / Себя мы пыткам предадим...* («За то, что нет благословения...»); но нет оппозиции по времени: настоящее актуальное – основа создания словообраза.

Содержательная структура ЛФСП у Бальмонта разнообразна, и в качестве ядра может употребляться субъект «я» в значении как ‘он’, так и ‘она’, чего не наблюдается ни у Пушкина, ни у Брюсова. И в этом отношении интересны стихотворения «Весь – весна» и «Русалка».

В первом стихотворении чувства героев переданы путем непрямого диалога, разрывающего блоки информации, что угадывается через систему лексико-грамматических форм: «*Мой милый! – ты сказала мне. – / Зачем в душевной глубине / Ты будишь бурные желанья?*» (1-й БИ – «она») – *Тебя люблю я столько лет, / И нежен я, и я поэт* (2-й БИ – «он») – *Скажи, мне, счастье, почему? / Пойми: никак я не пойму, / Зачем мы стали у предела?* (1-й БИ – «она») – *Пойми, о нежная мечта: / Я жизнь, я солнце, красота. / Я время сказкой зачуяю, / Я в страсти звезды создаю* и т. д. (2-й БИ – «он»). Но если в начале второй строфы субъект выражен эксплицитно, то в третьей и четвертой строфах наблюдается его косвенно-обобщенная символизация, эксплицируемая в определенных грамматических структурах: *Тебя люблю я столько лет, / И нежен я, и я поэт*. Второе и симптоматично: интерпретируя его в значении ‘то’, герой ассоциирует себя с Богом, с весной, апеллируя к более высокому чувству и тем самым подчеркивая свое назначение.

1-й БИ, выражая состояние героини, характеризуется обилием анафорических вопросительных конструкций, эмоциональных обращений, контекстуальных синонимов (*мой милый – счастье*), разрывом логических отчуждений, что отражает состояние взволнованности, растерянности. *Скажи мне, счастье, почему? / Пойми: никак я не пойму.* 2-й БИ построен на синтаксическом параллелизме, создающем стилистический эффект ощущения своей значительности, своего призыва. Блоки патетичны, но патетика их различна: в 1-м – патетика смирения, покорности, во 2-м – самолюбования. Однако в обоих случаях экспрессия складывается за счет эмоционального присоединения, за счет риторических интонаций.

Экспрессивное присоединение, выраженное и невыраженное, свойственно всему циклу «Зачарованный грот». И с этой точки зрения, лирический синтаксис К. Бальмонта поражает своими вариаци-

онными возможностями. Поэт умело сочетает интонации присоединения, риторические вопросы и восклицания как аргументацию выдвинутого им тезиса, используя при этом прием обрамления: *И любить и желать – мы должны. / И не любит ли жизнь настоящее? / И не светят ли звезды за мглой? / И не хочет ли солнце горящее / Сочетаться любовью с землей? / И не дышит ли влага прозрачная, / В глубину принимая лучи? / И не ждет ли земля новобрачная? / Так люби. И целуй. И молчи.* Последняя строка, оформленная парцеллированными конструкциями, звучит как приказ. Прием парцелляции поэт употребляет и в стихотворении «Русалка», но его функциональная роль отличается: *Дышит мрак голубой. / Ну, целуй же! Ты мой? / Здесь. И здесь. Так. И здесь... / Ax, как сладко с тобой!* Варьирование интонационных рисунков создает эффект разговорности как результат сильного волнения. И роль парцеллированного повторения – усилить это впечатление.

Мир образов поэта поражает своей гармонией, яркостью, создает впечатление вневременности и внепространственности – так было, есть и будет всегда. Организация грамматических форм указывает на интегрирующие оттенки между стихами всего цикла. Так, первое стихотворение «Жизнь проходит – вечен сон», организованное в настоящем постоянном, задает две ТЛ, которые провозглашают общие истины: без любви нет ни жизни, ни поэта. Первое стихотворение выступает своего рода аргументацией следующих стихов цикла, объяснением авторской жизненной позиции. И с этой точки зрения, весь цикл можно сегментировать на 12-ть БИ.

В 1-м БИ задается тема ценности жизни как преходящей данности: *Жизнь проходит, – вечен сон; Жизнь проходит, – сказка нет.* Антитеза, составляющая основу стихотворения, раскрывает глубинный символический смысл: смерть – это безмятежность. Но поэт выше земных ощущений, потому что он – поэт. Последняя строфа, постро-

енная на приеме звукописи (аллитерации, ассонанса), еще больше развивает образный потенциал текста: *Душен мир, – в душе свежо. / Хорошо мне, хорошо*. По этому поводу сам Бальмонт писал: «Вслушиваясь долго и пристально в разные звуки, всматриваясь любовно в отдельные буквы, я не могу не подходить к известным угадываниям, я строю из звуков, слогов, слов родной своей речи заветную часовню, где все исполнено углубленного смысла и проникновения» [21, с. 56].

Несмотря на объем (6 строк), стихотворение изобилует тропами и стилистическими фигурами: здесь и метафора, и паронимы, и хиазм, символ и антитеза, лексический повтор и синтаксический параллелизм. Однако впечатление «перегруженности» отсутствует, грань между «поэтикой сложности» и «поэтикой простоты» размыта. Именно причинно-следственные отношения – основа развития образных ассоциаций: *Хорошо мне, – (потому что) Я поэт*.

В следующем стихотворении «Отпадения» автор продолжает начатую тему, но более категорично, что в первую очередь находит отражение в грамматическом строю: как выражение пожелания используется инфинитив и императив, как выражение аргументации – настоящее постоянное: *И любить и желать – мы должны. / И не любит ли жизнь настоящее? / И не светят ли звезды за мглой? <...> / И не дышит ли влага прозрачная, / В глубину принимая лучи?.. / Так люби. И целуй. И молчи.* Оппозиция местоимений БИ всего цикла «я», «мы», «я» – «она», «ты» – «я», «она» устанавливает консективные отношения, то есть каждое последующее стихотворение воспринимается как аргументированное следствие предыдущего, поэтому так изобилуют они выразительными средствами. Например, отмечается перифраз (любовь – *мир сладострастия, высшее счастье*), риторические вопросы и метонимическое сравнение (*И не любит ли жизнь настоящее? / И не светят ли звезды за мглой? / И не хочет ли солнце горящее / Сочетаться любовью с землей?*) и др.

В стихотворении «За то, что нет благословения», построенном в форме периода, структурно активным элементом становится метафора, что создает определенную ритмическую инерцию: *За то, что нет благословения / Для нашей сказки – от людей, – / За то, что ищем мы забвения / Не в блеске принятых страстей, – / За то, что в сладостной бесцельности / Мы тайной связаны с тобой, – / За то, что томнем в беспредельности, / Не побежденные судьбой* и т. д. Детерминируя перифраз *облик сладострастия* (это *сказка, забвение, сладостная бесцельность, беспредельность, тайна, упоение, пытки*), поэт формирует концептосферу своего образного представления, составляющую основу всего цикла. Синонимический ряд стихотворчил, или «синонимическая ситуация», вступает в интегративные связи с номинативным словарем стихотворения «Отпадения», устанавливая отношения тождества. В обоих стихах синтагмы *облик сладострастия* и *мир сладострастия* – эмоционально-смысловые доминанты семантической системы всего цикла, которые динамично влияют на значения других слов, определяя общий семантический фон первой ТЛ.

Вторая ТЛ, которая также задается первым стихотворением цикла, представлена двумя стихами, но 3-мя БИ, репрезентирующими значение ‘счастье поэта’: «Весь – весна» и «Я больше ее не люблю». Между БИ г-го стихотворения – отношения пересечения, объем их содержания совпадает частично. Построенное в форме скрытого диалога, автор воспринимает себя со стороны любимой и со стороны поэта. Эквиполентные оппозиции при данных отношениях подтверждаются контекстуальными синонимическими и антонимическими конструкциями. Доминанту стихотворения составляет синтагма *я поэт* с концептами *жизнь, солнце, красота, весна, светлый бог*.

По мере движения ТЛ эмоциональный центр смещается. В стихотворении «Я больше ее не люблю» экспрессивной доминантой, получающей самостоятельную характеристику в контексте, становится

экспрессема *O, счастье вольности!*, которая вступает в контрастные отношения прежде всего с предыдущим стихотворением. Сталкиваются два смысла, две ТЛ: *Я жизнь, я солнце, красота, / Я время сказкой зачарую, / Я в страсти звезды создаю, / Я – весь весна, когда пою, / Я – светлый бог, когда целую!* («Весь – весна») и *Я – буря, я – пропасть, я – ночь, / Кого обнимаю – гублю* («Я большее ее не люблю»). Этот контраст создает иррадиацию значений информемы ‘любовь поэта’, которая становится экспрессивным центром второй ТЛ цикла.

Чувства человека борются с чувствами поэта. Этот антагонизм чувства и разума ярче всего проявляется в стихотворении «Я больше ее не люблю»: лирический герой выбирает счастье земное. В основе синтаксического построения 2-й ТЛ, объединяющей три стихотворения, лежит соединительное противопоставление, цель которого – подготовить лирического героя к высшему назначению – назначению поэта. Поэтому через поэтический синтаксис прослеживается эволюция чувств лирического «я». Кроме того, синтаксическое соединение создает впечатление растущего экспрессивного напряжения, результатом которого становится актуализация интонации.

Таким образом, все стихотворения цикла «Зачарованный грот» представляют как бы единый текст с 12-ю БИ, репрезентирующими значение ‘жизнь – это любовь’. Причем каждое последующее репрезентирует новое содержание, порождает новые коннотации, создавая художественный образ любящего человека. Стилистической пометой поэтического языка К. Бальмонта является наличие так называемых коррелятивных субъектов: с одной стороны, слово с помощью рифмы вовлекается в звуковую организацию стиха, с другой – создает эффект незримого присутствия абстрактного собеседника: *Беги же с трепетом от исступленности, / Нет меры с нам моим, и нет названия.* Или: *Я большее ее не люблю, – / И жизнь мою смертью зови.*

Семантико-стилистическая система Бальмонта складывается как результат парадигматических отношений двух ТЛ стихотворного цикла, что определяет его структурный, или синтагматический уровень. Интерпретация со- противопоставлений характеризует идиолект поэта: лексика отвлеченно-абстрактной семантики устанавливает оппозицию на фонологическом уровне (с/з, ш/ж, ч/ш/ж). А. Блок в 1911 г. отмечал, что Бальмонт и вслед за ним многие современники вульгаризировали аллитерацию. Однако этот прием, основанный на семантическом сближении фонетически подобных слов [49], является определяющим в поэтическом творчестве К. Бальмонта. «Определенная степень необычности, непривычности, новизны языка – непременное условие выявления настоящим поэтом своей творческой индивидуальности, условие, без которого невозможно глубже предшественников или иначе, чем они, проникнуть в мир» [57, с. 14].

2.5. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в прозаических произведениях М. Лермонтова

Лексико-грамматические и стилистические особенности прозы М. Лермонтова наиболее полно отражают строй мыслей и чувств человека, тонко чувствовавшего нормы социальных отношений, сложившихся в России в первой половине XIX в.: чинопочтание, угодничество, лицемерие. Поэтому основой развития образных представлений у писателя являются отношения каузальности, которые устанавливаются между БИ на интегративно-парадигматическом уровне, то есть на уровне целого текста как системы. Системно-структурная организация дистантных ядер в синтагматическом ряду БИ – это контаминация категориальных ситуаций модальности, темпоральности, временной локализованности/нелокализованности с субъектно-объектным значением и др. «Категориальная ситуация – это выражаемая

в высказывании типовая сигнifikативная ситуация, выделяемая на основе принадлежности ее элементов к тому или иному функционально-семантическому полю» [40, с. 20]. В результате их переплетений складывается определенное функциональное содержание, приобретающее в условиях контекста денотативное или коннотативное значение.

При установлении синтагматической зависимости ядер в макротеме героев между БИ эксплицируются категориальные ситуации аспектуальности, ярко выраженной модальности и залоговости, отражающие отношения причинной обусловленности ядер. И здесь наблюдаются некоторые особенности: в ТЛ Печорина («Герой нашего времени») следствием выступают ядра, характеризующие его с точки зрения рассказчиков; складываются причинно-следственные отношения с обратным расположением структуры логических компонентов, что определяется коммуникативными целями автора: дать вначале воспоминания о Печорине как следствие отношения героя к рассказчикам, а затем – дневник самого Печорина, где он выступает в роли повествователя. Например, следствие: *славный малый; немножко странен* (1-й БИ); *Я составил себе о нем не очень выгодное понятие* (2-й БИ) – причина *. Я за нее [Бэлу] жизнь отдам, – только мне с нею скучно* (3-й БИ); *[глаза] не смеялись, когда он смеялся; взгляд непродолжительный, но проницательный и тяжелый...* мог бы казаться дерзким, если бы был столь равнодушно спокоен (4-й БИ); следствие: *он ветреный человек, на которого нельзя надеяться; он дурно кончит* (5-й БИ); *я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки* (6-й БИ) – причина: *Какое мне дело до радостей и бедствий человеческих!* (8-й БИ); *Я презираю женщин, чтобы не любить их* (10-й БИ); *у меня врожденная страсть противоречить*(11-й БИ) и т. д.

В ТЛ Вадима («Вадим») или чиновника Красинского («Княгиня Лиговская») наблюдается прямой порядок причинно-следственной обусловленности: («Вадим») причина: *Он враждебный гений этого дома* (4-й БИ); *ты способен обнять... все сotворенное; ты мог бы силою души разрушить естественный порядок* (7-й БИ); *Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть* (10-й БИ) – следствие: *Ты хищный зверь, а не человек* (11-й БИ). Или в романе «Княгиня Лиговская» причина: *Я беден! Да, я беден!; я должен непременно его ненавидеть* (2-й БИ) – следствие: *Я буду богат непременно, во что бы то ни стало. Бедный, невинный чиновник! Он не знал, что для этого обуqестел, кроме кучи золота, нужно имя, укraшенное историческими воспоминаниями (какие бы они ни были)* (4-й БИ).

При выражении категории залогости ведущим грамматическим признаком синтагматических отголосков БИ, составляющих ТЛ в прозе Лермонтова, является бинарная оппозиция актив/пассив как выражение отношений противоречия при характеристике персонажа. Если контрастирующие отношения не являются доминирующим признаком при характеристике персонажа, образ подается только в активе (например, образ Красинского). Причем семантико-грамматическая оппозиция актив/пассив способствует активизации причинно-следственных отношений не только между БИ в синтагматическом ряду, но и внутри самого блока. И в этом отношении наиболее выразителен образ Печорина («Герой нашего времени»), поданный в трех аспектах: с точки зрения Максима Максимыча, повествователя и с точки зрения самого Печорина. В результате устанавливаются различия способов языкового представления предикатов отношения в лексико-синтаксической структуре.

При характеристике героя с точки зрения Максима Максимыча в ядрах БИ оппозиция актив/пассив актуализирует именные формы

предикативного ряда: *славный малый; немножко странен* (1-й БИ); *Я составил себе о нем не очень выгодное понятие, однако некоторые черты в его характере показались мне замечательными* (2-й БИ); *Я за нее [Бэлу] жизнь отдал, – только мне с нею скучно* (3-й БИ); *взгляд его – непродолжительный, но проницательный и тяжелый* (4-й БИ); *он ветреный человек, на которого нельзя надеяться* (5-й БИ); *Я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки* (6-й БИ). При характеристики Печорина с точки зрения самого героя («Дневник Печорина») актуализатором смысла (при той же оппозиции) становятся глагольные формы, реализующие различные семантические отношения – *межличностные, эмоциональные, рациональные*. Настоящее постоянное в сочетании с прошедшим многократным создает словообраз, прошедший через призму оценки рассказчиков и читателя, – образ эгоистичного, равнодушного человека, характеристика которого затем подтверждается функционально-семантической структурой следующих БИ. Например:

Мне грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Да и какое мне дело до радостей и бедствий человеческих! (8-й БИ); *Я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать* (9-й БИ); *Я презираю женщин, чтобы не любить их* (10-й БИ); *У меня врожденная страсть противоречить* (11-й БИ); *А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет!* (15-й БИ) и т.д.

В ТЛ Печорина мы выделили 24-е БИ, где в качестве доминирующего выступает 16-й блок, по форме изложения напоминающий исповедь, и где контрастные отношения являются основной категориальной связью данного БИ с блоками не только данной микротемы, но и с БИ других ТЛ – Бэлы, Максима Максимыча, Мэри, Грушницкого:

Я был скромен – меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен; я чувствовал себя выше их, – меня ставили ниже... Я был готов любить весь мир – меня никто не понял: и я выучился ненавидеть... Я говорил правду – мне не верили: я начал обманывать; ...Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала..., я ее отрезал и бросил, – тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого... Складывается семантическое поле отношения: с одной стороны, конкретный субъект, представленный, в основном, именной структурой ядерных предикатов, нелокализованных во времени, с другой стороны – обобщенный субъект, который лексикализуется с помощью глагольных абстрактных предикатов, также не прикрепленных к определенному отрезку в прошлом. Уже внутри БИ намечаются контрастные отношения субъектов, маркированные лексическими средствами абстрактной семантики, которая представлена предельными глаголами со значением многократности, повторяемости действия и непостоянным признаком кратких прилагательных, сравнительной степенью наречия и предикатов с ярко выраженной семантикой модальности потенциального мотивированного действия как выражением причинной обусловленности.

В результате оппозиция противоречия, или контрадикторные отношения являются доминирующими при установлении системных отношений данного БИ с другими ТЛ, например: [Бэла] *начала печалиться о том, что она не христианка и что на том свете душа ее никогда не встретится с душою Григория Александровича – мне с нею скучно* (Печорин); *Мы с твоим барином были приятели* (Максим Максимыч) – *какое дело мне до радостей и бедствий человеческих!* (Печорин).

Оппозиция актив/пассив как выражение контрастных отношений становится определяющей категориальной связью не только на уровне отдельных БИ и дистантных синтагматических отношений

между ними, но и на уровне интегративно-парадигматических связей БИ – на уровне целого текста. Кроме того, контрастные и причинно-следственные отношения, устанавливаемые между предикатами ядерных структур БИ, участвуют в создании определенной модальности, выступая в несобственной модально-экспрессивной функции: в частности, функциональное содержание глагольных форм (несовершенное длительное, повторяющееся, многократное в сочетании с совершенным результатом) вносит модальные оттенки неизбежности, долженствования. С этой точки зрения, категорию ярко выраженной модальности также можно назвать текстоорганизующей в прозаических произведениях М. Лермонтова.

В повести «Вадим», где оппозиция актив/пассив становится ведущим грамматическим признаком при создании образа главного героя, категориальная ситуация модальности также имеет лексико-грамматическое оформление: структура предложения и инфинитив как выражение категоричности действия еще больше обнажают контрастирующие отношения ядер: *В его глазах было столько огня и ума, столько неземного* (1-й БИ – пассив) – *лучше издохнуть с голода и жажды в какой-нибудь пустыне, чем... лизать руку, кидающую мне остатки тира* (3-й БИ – пассив) – *Он был враждебный гений этого дома* (4-й БИ – актив) – *он не мог вырваться из демонской своей стихии* (8-й БИ – актив) – *Надобно иметь слишком великую или слишком ничтожную мелкую душу, чтобы так играть жизнью и смертию* (9-й БИ – пассив); *Ты хищный зверь, а не человек!* (11-й БИ – актив) и т. д.

Таким образом, показателем бинарной оппозиции актив/пассив выступает функциональное содержание предикативных основ БИ: морфолого-синтаксическое ядро (действительный/страдательный залог) и лексико-морфологическое выражение действительного залога (возвратные/невозвратные формы), а также лексико-синтаксическая оппозиция переходности/непереходности, то есть при выражении

данной оппозиции присутствуют все способы выражения категории залоговости.

Оппозиция актив/пассив как показатель актуализации смысла нагляднее проявляется в 1-м БИ, который становится препозицией причинно-следственных и контрастных отношений, складывающихся на уровне ТЛ. Например, в повести «Вадим»: *Одна страсть владела его сердцем или лучше – он владел одною страстью, но зато совершенно!* Такое авторское варьирование функционального содержания структур усиливает, конкретизирует общую субъективную модальность: появляется дополнительный оттенок значения категоричности волеизъявления, безапелляционности. В результате синтаксическая структура 1-го БИ как способ имплицитного выражения субъективно-модальных значений по мере движения ТЛ экстраполируется лексико-грамматическими средствами, и прежде всего местоимениями как выражением производителя действия (*я, он*) или мыслимого субъекта речи и модальными словосочетаниями: *решил завлечь в свои замыслы, решился погубить невинное сердце, не мог вырваться из демонской своей стихии, должен был родиться всемогущим и т. д.*, а также эмоциональной интонаций: *не почитал ли он ненависть добродетелью?; что такое величайшее добро и зло?; Надобно иметь слишком великую или слишком ничтожную мелкую душу, чтобы так играть жизнью и смертью!; он верил в бога, – но также и в дьявола!; а в груди Вадима какая буря!* и др.

Дистантные вариации субъективно-модальных оттенков значения (в 1-м БИ – значение волеизъявления, во 2-м – категоричности утверждения, в 7-м – призыва, в 9-м БИ – значение недоумения, в 11-м – возмущения и т.д.) обусловливают тесное взаимодействие различных речевых функций: коммуникативной, экспрессивной и апеллятивной. И как аргументация взаимозависимости функций звучат слова повествователя в 13-м (последнем) БИ ТЛ Вадима: *он хотел узнать, какое*

чувство волнует душу при виде... казни, при виде самых ужасных мук человеческих, и нашел, что душу ничего не волнует! Являясь заключительным ядром блока, данная структура выступает опосредованной доминантой субъективного внешнемодального значения, заключенного в словах сестры Вадима: ты хищный зверь, а не человек!

Глагольные структуры, совмещая различные грамматические категории: аспектуальности, модальности, залоговости (актив/пассив как выражение морфолого-сintаксической оппозиции или переходность/непереходность глагольного ядра как выражение лексико-сintаксической оппозиции) способствуют динамике, участвующей в создании определенной оценочности, так как являются своего рода экспрессивными точками повествования. Однако при создании словообраза глагольные формы дополняются именными структурами как показателем функционально-семантической загруженности ядер. Например: *Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов – вот что я называю жизнью* («Герой нашего времени»); *Его душа расширялась, хотела бы вырваться, обнять всю природу и потом сокрушить ее, – если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца* («Вадим»).

Между этими ядрами можно установить и общность семантики (желания эгоиста), и общность функционального содержания: бинарная оппозиция индикатив/конъюнктив как выражение гипотетической модальности, инфинитив как способ передачи категоричного индивидуального волеизъявления непосредственно указывают на общую субъективную модальность всего текста.

Эта же оппозиция устанавливается и в повести «Княгиня Лиговская» при характеристике чиновника Красинского, страдающего от

зависти к высшему обществу. При этом морфологические категории глаголов выступают в несобственных функциях. Более того, при выражении модальных оттенков значения оппозиция индикатив/конъюнктив имеет комбинированный характер: сочетание лексико-грамматических и неграмматических средств. Например: *Разве я не такой же дворянин. Как вы? Я беден! Да, я беден! <...> Нет! никогда! никогда, никогда я вам этого не прощу!* (1-й БИ) – *Разве... вы не чувствовали, не догадались с первого взгляда, что я должен непременно его ненавидеть?* (2-й БИ) – *Целое утро он прилежно, может быть, в первый раз от роду, рассматривал с ног до головы департаментских франтиков, чтобы выучиться повязывать галстук и заполнить, сколько пуговиц у жилета надобно застегнуть* (3-й БИ) – *Я буду богат непременно, во что бы то ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость.* (4-й БИ) – *он с завистью смотрел на разных господ со звездами и крестами.., и множество мыслей теснилось в его голове «Чем я хуже их? ...будет и на нашей улице праздник», – жалкая перегорка мелочной ненависти* (5-й БИ).

Видовременные формы глаголов, и в частности будущее время, воспринимаются в данных структурах как выражение ирреального – сослагательного желательного наклонения (*не прощу, заставлю*). Модальные оттенки требуемого, желаемого действия подкрепляются системой лексико-грамматических средств: вопросительная модальная частица *разве?* в сочетании с видовременными формами глаголов, усиленных модальными словами, наречиями и наречными сочетаниями, словообразовательные приставки (*выучиться, повязывать галстук*), канцелярский стиль (*отдать должную справедливость*) вносят дополнительные оттенки неуверенности, оскорблённого самолюбия. Кроме того, синтаксические условия функционирования лексико-грамматических средств способствуют дополнительному установлению определенных модальных оттенков значения: это интонационное

варьирование (*Нет! никогда! никогда, никогда*), градационное усиление семантической значимости (*не чувствовали, не догадались*) а также авторские замечания, выступающие аргументацией читательских ассоциаций: «*будет и на нашей улице праздник*», – жалкая поговорка мелочной ненависти; *Бедный, невинный чиновник!* Он не знал, что для этого общества, кроме кучи золота, нужно имя, украшенное историческими воспоминаниями (какие бы они ни были).

Оппозиция актив/пассив как основной признак БИ у Лермонтова имеет четкую соотнесенность с семантической структурой художественного образа: данный признак доминирует при характеристике человека активного, противоречивого, имеющего твердый, волевой характер. В остальных случаях данная оппозиция уступает место только активной синтаксической конструкции. Например, при характеристике помещика Палицына (*«Вади»*) *Палицын слыл честнейшим человеком во всем околотке – и почно! Он погубил только одно семейство* (1-й БИ) – *Борис Петрович боялся смерти! ...чувство, равно своеценное человеку и собаке, вообще всем животным* (2-й БИ) – *Борис Петрович был человек, то есть животное, которое ничем не хуже волка* (3-й БИ). Или при характеристике Ольги (*«Вадим»*): *Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве* (1-й БИ) – *Она имела сильную душу, которая не заботилась о неизбежном и по крайней мере хотела жить, пока жизнь светла* (2-й БИ). Или при характеристике Бэлы (*«Герой нашего времени»*): *Она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу* (1-й БИ) – *Я не раба его – я княжеская дочь!* (2-й БИ) – [Бэла] начала печалиться о том, что она не христианка и что на том свете душа ее никогда не встретится с душою Григория Александровича (3-й БИ) и т.д.

Кроме оппозиции актив/пассив, грамматическим признаком БИ в прозаических произведениях Лермонтова является аспектуальность

как основное категориальное значение глагольных форм в ядерных структурах, то есть «характер протекания и распределения действия во времени» [224, с.40], в частности длительность, многократность, интенсивность протекания действия предельных глаголов. Именно глаголы становятся характерологическим признаком межличностных и эмоциональных отношений героев и определяют динамизм повествования, являясь своего рода «полем напряжения». Например: *Я подкрался и прилег; Я его не люблю; я чувствую, что мы с ним столкнемся; одному из нас несдобровать; Я презираю женщин; Я буду наслаждаться; зачем я так упорно добиваюсь любви; цветок... надо сорвать... и... бросить на дороге; разрушать чужие надежды* (Печорин); *лучше издохнуть, чем лизать руку; он решил завлечь ее в свои помыслы; его душа хотела вырваться, обйтись и потом сокрушить; он не мог вырваться* (Вадим); *я вам это... не прощу; я должен непременно его ненавидеть; неприязнь зародилась* (Красинский) и т. д.

Глаголы у Лермонтова самодостаточные, так как несут оценочно-квалифицирующую информацию, которая затем дополняется, уточняется, актуализируется квалификативным типом именных структур, например: *свет не терпит в своем кругу ничего сильного, потрясающего; вы не услышите ничего лишнего; как мало вы там и услышите; в танцующем кавалере ума не полагается; взяточник принимается хорошо, трус обласкан везде* («Княгиня Лиговская»); *горе тому, кто наказал смех слезами; ты мог бы силою души разрушить естественный порядок и восстановить новый; он не мог вырваться из демонской своей стихии; он верил в бога, но также и в дьявола; он должен был родиться всемогущим или вовсе не родиться* («Вадим»); *беспощадно выставлял собственные слабости и пороки; я уже прошел тот период жизни душевной, когда ищут только счаствия, когда сердце чувствует необходимость любить сильно и страстно; я так упорно*

добиваюсь любви девочки; разрушать чужие надежды («Герой нашего времени»).

Неакциональная семантика именных предикативов вступает в противоречие с акциональными глаголами-предикатами, в результате чего обнажается устойчивый концепт: при характеристике Печорина – концепт ‘эгоизм’, Вадима – концепт ‘жестокость’, при характеристике чиновника Красинского – концепт ‘зависть’. Только при соотнесении этих значений с сигнификативным содержанием названий произведений можно определить смысл заголовков у Лермонтова, причем только в повестях «Вадим» и «Герой нашего времени». Так как повесть «Княгиня Лиговская» осталась незаконченной, ее название имеет нулевой смысл.

Видовременные формы глаголов в произведениях М. Лермонтова богаты аспектуальными значениями, основным из которых является темпоральная оппозиция настоящего/постоянное/имперфект с преобладающей формой презенса. Такое соотношение неакциональной семантики предикатов с моделями акциональной имперфектной семантики (при небольшом их количестве) создает единый повествовательный план – настоящее постоянное нелокализованное во времени с ярко выраженной оценочной модальностью и экспрессивностью.

Таким образом, в прозе Лермонтова отсутствует процесс развития, нет будущего предвидения событий, что объясняется личностью самого писателя: сопоставляя настоящее с прошлым, он не выводит первое из второго, а противопоставляет одно другому, считая, что вслед за плохим настоящим наступит плохое будущее [99]. Анализ синтагматических и парадигматических отношений в произведениях Лермонтова позволяет сделать вывод о том, что в создании образов наиболее активными являются стилистическая фигура контраста – антитеза как выражение отношений противоречия, а в качестве тропов – ирония и даже сарказм.

Каждый БИ в микротеме содержит эксплицитное выражение субъективно-авторской позиции к изображаемому, которая накладывается на позицию повествователя, то есть содержит проявление авторизации как указание на источник информации, с одной стороны, а с другой – раскрывает семантический потенциал интерпретации содержательной структуры блоков. И в этом отношении велика роль парalingвистических средств, в частности интонационной оформленности ядерных структур, декодирование которых в большей степени связано с лексико-функциональным содержанием БИ. Особенности интонационного варьирования вносят элемент разговорности, что придает повествованию живость, эмоциональность, окрашивая высказывания в определенные модальные оттенки: негодования, грозущения, неодобрительности, сочувствия, нежности, грусти и т. д. Например: *A, право, жаль, что он дурно кончит.., да и нельзя! наче! ...нет проку в том, кто старых друзей забывает!; Неужели мое единственное назначение на земле – разрушать чужие надежды? Что ж? Умереть так умереть! потеря для мира небольшая; Я – как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты. Но карета готова прощайте!* и др. («Герой нашего времени»); *Что такое величайшее добро и зло? – два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга; странно! Он любил ее; или не почитал ли он ненависть добродетелью?; что делать! Он не мог вырваться из демонской своей стихии; так играть жизнью и смертью!; и что же он такое? – вчера нищий, сегодня раб, а завтра бунтовщик, незаметный в пьяной, окровавленной толпе; что делать! он верил в бога, но также и в дьявола!* и др. («Вадим»); *Трус обласкан везде, потому что он смиренный малый, а замешанный в историю! – о! ему нет пощады: маменьки говорят об нем: «Бог его знает, какой он человек», – и папеньки прибавляют: «Мерзавец!»; в нашем бедном обществе*

фраза: он погубил столько-то репутаций – значит почти: он выиграл столько-то сражений и др. («Княгиня Лиговская»).

Языковой особенностью БИ в прозе Лермонтова можно рассматривать и словопорядок – структурно-синтаксическую организацию ядер. Прямой, или объективный порядок слов с выраженной актуализацией объектного ряда при характеристике героя также является средством выражения субъективной модальности – категоричности утверждения, индивидуального волеизъявления. Кроме того, начальная позиция субъектов действия или речи, эксплицированных местоимениями *я, он, она* и др., а также эксплицитное выражение предполагаемого субъекта действия (синтаксическая структура предложения) становятся семантическими структурными центрами БИ. Например: *Я всегда знал, что он ветреный; Я убедился в искренности; я не хочу вынуждать у него признаний; я уже прошел тот период жизни душевной; неужели мое единственное назначение на земле – разрушать?; Я не раба его – я княжеская дочь!; Она хорошо сделала, что умерла; Максим Максимыч человек достойный уважения и т. д. («Герой нашего времени»); он владел одною страстью; он любил ее; ты способен обнять свою мыслию все сotворенное; надообно иметь слишком великую или слишком ничтожную мелкую душу; ты хищный зверь и др. («Радим»); я буду богат непременно; он с завистью смотрел на разных господ со звездами и крестами и т. д. («Княгиня Лиговская»).*

Таким образом, доминирующими грамматическими признаками БИ являются категориальные ситуации аспектуальности, залоговости и модальности, которые определяют причинно-следственные отношения при интегративно-парадигматической связи БИ. Причем в зависимости от характеристики героя отношения причинной обусловленности могут иметь прямой и обратный порядок следования логических частей, что обусловлено коммуникативными намерениями авто-

ра. При выражении категориальной ситуации залоговости как установлением отношения противоречия при характеристике героя обнаруживается наличие бинарной оппозиции актив/пассив, которая активизирует отношения причинной обусловленности не только между БИ на уровне системы, но и внутри самого блока. В результате наблюдаются различия в способах языкового оформления предикатов отношения: глагольные формы организуют различные семантические отношения – межличностные, эмоциональные, рациональные – при характеристике героя с точки зрения самого героя, оценка же персонажа с точки зрения рассказчика организуется как именными, так и глагольными формами предикативного ряда. При выражении оппозиции актив/пассив у Лермонтова присутствуют все способы выражения данной морфологической категории. Глагольные структуры, совмещающие различные категориальные ситуации, диаметральны, так как участвуют в создании определенной оценочности. Более того, они самодостаточны, однако при создании образа могут дополняться именными структурами как показателем функционально-семантической значимости ядер БИ.

Еще одним доминирующим признаком в БИ у Лермонтова является аспектуальность, в частности, длительность, многократность, интенсивность действия. Основная оппозиция при выражении данной категории – темпоральная оппозиция настоящее/постоянное/имперфект с преобладанием презенса, что способствует созданию единого повествовательного плана – настоящего вневременного.

2.6. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в прозаических произведениях И. Бунина

Лирические новеллы И. Бунина, посвященные вечным темам любви и природы, жизни и смерти, объединены общечеловеческими чувствами, настроениями, мыслями, которые передаются через призму индивидуального восприятия героев или повествователя. Персонажи сливаются с природой, ощущают себя частью ее. «*Какое это великое счастье – жить, существовать в мире, дышать, видеть небо, воду, солнце!*» – восклицает рассказчик в новелле «Тишина».

Семантико-грамматической особенностью БИ у Бунина являются отношения пересечения (отношения совместимых понятий), которые устанавливаются из оппозиции блоков. Природа как основной действующий образ обожествляется, составляя лирического героя чувствовать себя лишь частицей тайны, *того, что за пределами познаваемого* («Туман»). Причем природа у Бунина – это не фон, а активный образ, который живет, вмешивается в жизнь человека, подчиняет себе и даже угрожает, то есть между миром человеческих чувств и миром природы складываются уравнительные отношения, и более того – иногда подчеркивается преобладающая сила природы. Например: *Густой туман... задымил мачты и медленно возрастал вокруг нас, сливаясь с серым морем и серым небом <...>серые космы тумана, как живые, медленно ползли по пароходу <...> всегда чудится что-нибудь в таинственной безбрежности тумана... Туман темнел все угрюнее... Туман тесно стоял вокруг, и было жутко глядеть на него*. Эти дистантные ядерные структуры блока, отражающие состояние природы, создают динамический словообраз, в котором поэтическая грамматика и лексическое наполнение взаимоусловлены. Кроме того, уже само название рассказа является своеобразной экспрессивной точкой, обладающей коммуникативной направленностью

и представляющей собой доминанту, «несущую в себе раскрытие темы и идеи художественного произведения, интегрирующую в единое целое разноплановые сюжетные линии и имеющую ретроспективно-проспективный характер воздействия на читателя» [234, с. 142–143].

Название может обладать силой текстообразующего и текстосвязующего элемента, который выступает своего рода пропозицией определенных логико-синтаксических отношений единиц, однако доминантой текста является не всегда. Так, в рассказах «Тишина», «Туман», «Заря всю ночь», «Танька», «Огнь пожирающий» и других оно имеет большую обобщающую силу, объединяя в один ассоциативный ряд структуры различного содержания. Например, в рассказе «Тишина»: *молочный туман, тихо покачивал, кроваво-красные листья, в тишине утра, спокойствие, ласка солнца, легкая прохлада от воды, плавные перекаты воды, благословенная страна тишины, предвечная тишина, безнадежная грусть осени и т. д.* Дистанtnо закрепляя в данных структурах семантику понятия ‘тишина’ и расширяя его объем, автор как бы заставляет рассказчика переосмыслить свою жизнь, *наполнить ее истинными радостями и разделить эти радости с людьми.*

БИ природы и человека постоянно пересекаются, что подтверждается ядерными структурами 2-го блока: *живь на воздухе и просыпаться вместе с солнцем – как это облагораживает дух! <...> И все же мы несчастны! ...Когда-нибудь я сольюсь с этой предвечной тишиной, ...счастье только в ней. ...Но не сказочное ли это счастье, которое уходит за темные леса и горы все дальше по мере того, как идешь за ним?* Причем пересечение БИ у Бунина настолько тесное, что установить четкие границы их не всегда возможно. И тем не менее именно функциональное содержание глагольных форм позволяет охарактеризовать языковые особенности блоков и установить их границы.

Так, основой развертывания словообраза 1-го БИ в рассказе «Тишина» является имперфект, что создает впечатление размеренности, неторопливости, гармонии в природе, причем глагольные формы, на первый взгляд, статичны. В результате – повышенно-эмоциональное восприятие природы. По мере развития образа впечатление статики исчезает, так как название, выступающее доминантой, требует активизации определенных смысловых значимостей при парадигматических отношениях, устанавливая оппозицию со 2-м БИ, в котором уже перфект является выражением синтаксического значения настоящего постоянного. Имперфектные формы, вступая во взаимодействие с перфектными, способствуют появлению определенных ассоциаций – краткий миг своего существования человек может осмыслить только на фоне вечного, безмятежного: *солнце проревло сквозь туман, Савойские горы еще дышали холодом, Да сквозь горам пестрели нежными осенними красками леса и ручьи* и т. д. (1-й БИ) – *И все же мы несчастны! В чем дело? В кратковременности нашей, в одиночестве, в неправильности нашей жизни? ...Красота новой для нас природы... волновала нас юношеской жаждой возвысить до нее нашу жизнь, наполнить ее истинным счастьем и разделить эту радость с людьми* (2-й БИ). Или в рассказе «На хуторе»: *Долго-долго дрогорала заря бледным румянцем. Вечер был молчалив и спокоен, поле молчало* (1-й БИ) – *Как, в сущности, коротка и бедна человеческая жизнь! <...> Что же наконец, долгая или короткая жизнь? ...Все-таки долгая! Как живо чувствовал он свое кровное родство с этой безмолвной природой* (2-й БИ).

Один БИ, вплетаясь в ткань другого, обостряет ощущения за счет варьирования стилистически маркированных элементов в синтагматическом ряду: *молочный туман – светлый утренний пар – легкий светлый туман* («Тишина»); *густой туман – серые космы тумана – таинственная безбрежность тумана* («Туман»); *ночная таин-*

ственная жизнь – тихое и светлое царство ночи – месячная ночь («Поздней ночью») и др. Такое варьирование маркированных единиц, выступающих своего рода ядром pragматического поля, регулирует поведение героя. И в качестве аргумента один из БИ обязательно эксплицирует основной смысл рассказа: *Ночь и туман, казалось мне, были только затем, чтобы я еще более любил и ценил утро* («Туман»); *Как живо чувствовал он свое кровное родство с этой безмолвной природой* («На хуторе»); *И в запахах росистых трав, и в одиноком звоне колокольчика, в звездах и в небе было уже новое чувство – томящее, непонятное, говорящее о какой-то невознаградимой потере* («Костер»).

Таким образом, в рассказах Бунина, где название является доминантой, основной функцией 1-го БИ является pragматическая, апеллирующая к чувствам героя, «регулирующая» впечатления, отношение читателя к ситуации. Остальные же блоки выполняют не только pragматическую, но и интеллектуальную, и рациональную функции как результат сложившегося, устойчивого мирообраза. То есть семантика ядерных структур 1-го БИ, имеющая информативную заданность, выступает в качестве конституентов интеллектуально-информационного поля других БИ. Иначе говоря, ядра 1-го БИ можно рассматривать как языковые прагмемы, предназначенные для воздействия на чувства читателя и как следствие – на его поведение.

Для иллюстрации данного тезиса более подробно рассмотрим особенности структурной организации рассказа «Танька», который отражает явления русской действительности начала 90-х гг. XIX ст., когда народ страдал от голода в результате засухи и неурожая. Уже само название имеет pragматическую направленность, поскольку содержит элемент оценки. Обозначая ядерные структуры 1-го БИ, связанного с образом героини, экспрессемы *холод* и *голод* становятся контекстуальными синонимами и приобретают признак пространст-

венности, на фоне которого сильнее проявляется оппозиция двух временных планов, передающих детское восприятие жизни – прошедшего в значении настоящего и прошедшего ретроспективного. При дистантном варьировании эти экспрессемы достигают большой силы обобщения, являясь следствием ко 2-му БИ, который раскрывает нищенское существование крестьянских семей: *Таньке стало холодно, и она проснулась... Но все-таки было холодно* (1-й БИ) – «Эх, не ночевала ты на снежку под ракитовым кустом» -- «Не ночевал и ты... с ребятишками с **голодными**, не слыхал, как голосят они во сне с **голоду!**» (2-й БИ).

Выделенные лексемы организуют смысловое поле всего рассказа, группирующее словесный материал, – нишета пореформенной деревни. Так, тяжелое положение крестьянской семьи еще больше обнажается на фоне описания состояния природы. Несущее прагматическую нагрузку, оно играет существенную роль, так как выстраивает ряды ассоциаций на уровне динамического синтаксиса, устанавливая дистантные информативно-перспективные связи компонентов актуального членения (АЧ) между БИ [158]: *В окна брезжил (Т) синеватый холодный свет утра (Р) – в посиневшем от холода воздухе (Т) замелькали, посыпки белые хлопья (Р) – холод (Т – Р) – в темные оконца смотрела одна морозная ночная муть (Р)*, то есть актуализация происходит на уровне линейной связи компонентов АЧ.

Содержание синтаксем, связанных рематической актуализацией синтагм с семой ‘холод’, по-разному преломляется в сознании героев, являясь экспликацией их мыслей, чувств. Например, в БИ, связанном с образом помещика Павла Антоныча, характеристика окружающей природы имеет несколько иную тональность: *морозило (Т – Р) – Сани тихо бежали в чащах (Т), опущенных, как белым мехом, инеем (Р) – Кругом стояли (Т) как будто белые хоромы (Р)*. Здесь актуализация

осуществляется уже на уровне параллельной связи рематических структур.

В рассказах Бунина между БИ на парадигматическом уровне можно установить и отношения включения, а внутри блоков – отношения контраста. Это прослеживается и в рассказе «Танька», например, в БИ, выражающем состояние девочки, которое меняется в связи с изменением ситуации: *было холодно, везде беда – кругом стояли как будто белые хоромы, иней сыпался на лицо и щекотал щеки, как холодный пушок* (1-й БИ). Эти ассоциативные отношения складываются как результат оппозиции 1-го и 3-го БИ, связанного с образом Павла Антоныча: *Все теплей становилось в его старческом сердце, когда он кутал в мех оборванного, голодного и иззябшего ребенка; Улыбка осветила суровое лицо Павла Антоныча, и давно уже не озарялось оно такою добротою, такою старчески-деп склою радостью.*

Объемы ядер блоков пересекаются. Если в 1-м безличные структуры достигают большой силы обобщения за счет выдвижения на первый план самого действия и его результата, связанного с содержанием, то во 2-м БИ сравнительная конструкция *все теплей становилось* при установлении антонимических отношений переводит обобщенный план в план конкретной ситуации, применительно к конкретному лицу – главной героине. И эта конкретика становится символическим воплощением общего, повсеместного – реалистическим символом пореформенной деревни 90-х годов XIX ст. И как результат такого обобщения звучат слова автора: *Сколько их, таких деревушек, – и везде они томятся от голода!* (3-й БИ).

Три БИ устанавливают между собой различные отношения: 1-й и 2-й – оппозицию привативности (отношения включения), с 3-им БИ первые два блока – отношения пересечения (эквиполентные оппозиции). Отношения включения 1-го и 2-го БИ подтверждаются наличием единой семьи ядерных структур – ‘голод’: *Танька часто ревела и*

просила «хоть капуски»; когда батя ушел, совсем почти есть перестали; Что выйдет из ребенка, повстречавшегося лицом к лицу с голодной смертью?; (1-й БИ) – деревенское горе и забота; «что я им суну сейчас, как встанут?» (2-й БИ).

Различие ассоциативных отношений хорошо прослеживается на лексическом уровне. Лексемы *муть* (1-й БИ) и *мутный* (2-й БИ), находясь в отношениях словообразовательной мотивации, в условиях контекстной модификации приобретают различную интерпретацию: в первом блоке существительное *муть* (*морозная новая муть*) воспринимается как нечто зловещее, угрожающее, связанное с деревенским *горем и заботой*. И такая интерпретация является результатом ассоциативного синтаксиса 1-го БИ – рематическое отрицание (иногда с усилением) становится актуализатором общего смысла – безысходность русской деревни: *Теперь же мат, совсем не давала по утрам ни хлеба, ни картошки; Теперь мать рано укладывала спать, говорила, что ужинать нечего.*

Во 2-м БИ лексема *мутный* (смотрел он [Павел Антоныч] в теплый, мутный воздух зимнего дня) лишена какой-либо отрицательной оценки в результате объединения ее в синонимическом ряду со словом *теплый*. Такие ряды ассоциаций при парадигматических отношениях БИ на уровне целого рассказа и порождают те коннотации, которые заложены автором в названии: это нечто такое, что смягчает общее тяжелое впечатление от изображенной картины. У Бунина такими ситуативными значениями в противопоставлении их системным обладают синтаксемы, связанные с миром природы, стихии как отражением глубоких социальных проблем.

Контрастные отношения внутри БИ складываются и в рассказах «Вести с родины», «На чужой стороне», «На край света» и др., где тема народного голода тесно переплетается с проблемой переселенчества. Однако основой создания художественных образов является не

изображение быта крестьян, а отражение их чувств, ощущения ими безысходности своего тяжелого положения.

Грамматически доминирующим признаком БИ у Бунина является оппозиция прошедшего ретроспективного/прошедшего в значении настоящего, причем автор не противопоставляет настоящее и прошлое, а выводит одно из другого как закономерность, как результат. Более того, прошлое иногда тесно переплетается с настоящим, создавая двуплановость восприятия. И как результат – символически актуализированное обобщение со значением вневременности и внепространственности. Этому способствуют семантическое развитие слова в виде веерообразного излучения, или так называемая «иррадиация экспрессии» [171], а также функциональная нагруженность БИ, определяющая логико-сintаксические отношения между ними. Например, рассказ «Преображение» построен на контрасте значений, благодаря чему можно установить диапазон экспрессивных возможностей слова. Иногда эти значения просто несопоставимы: *грязное и уютное гнездо.., с грубым до дикости скотным двором; почувствовала себя неловко на белом свете – и скратилась до последнего* и т. д. БИ находятся в отношениях пересечения, что, собственно, становится семантико-грамматическим признаком всех рассказов Бунина.

1-й БИ, связанный с образом старухи матери, наиболее ярко демонстрирует способность к преобразованию значения слова. Такая сложность субъектных вариаций, с одной стороны, содержит конкретную определенность предметных значений слов, а с другой – обусловливает своеобразие их применения: *старуха – она, она – ничтожное существо – мамушка – Мертвая – жалкая и забитая старушонка – нечто грозное, таинственное, самое великое и значительное во всем мире – непостижимое и страшное божество – покойница – страшное существо – родная мать – жалкая, маленькая, убогая от старости, робости и беспомощности – Нечто, ледяное, недвижное,*

бездыханное. Этот пучок денотативных значений устанавливает парадигматические отношения со 2-м БИ, раскрывающим образ сына старухи. Если 1-й БИ статичен, то 2-й БИ экспрессивен, динамичен, и эта динамичность как результат ощущений, которые испытывает Гаврил, читая псалтырь перед гробом матери, эксплицируется семантикой прежде всего глагольных форм *читает и чувствует*, создающих градационную емкость словообраза. Два глагола, варьируясь в условиях контекста, способствуют нагнетанию ситуации – ожидание чего-то жуткого, чудовищного: *кому же читать, как не ему? И он пошел.., -- и вот он уже давно чувствует, что случилось нечто роковое...* *Он стоит и читает.., читает, не смолкая.., – читает, чегого не понимая...* *Он чувствует, что ему уже нет спасения*. И здесь устанавливается четкая парадигматическая связь с 1-м БИ: лексико-сintаксические формы 2-го БИ, создавая градацию, емкий словообраз страха, являются следствием ядра 1-го БИ *страшное существо*. Но это впечатление полностью утрачивается за счет неожиданного синонимического объединения дизъюнктивных понятий: *случилось нечто гораздо более страшное и дивное, случилось нечто чудесное*, а затем их противопоставления: *он поражен не ужасом, а именно этим чудесным, таинством*. И далее семантика образа опять создается экспрессией глагольных форм: *он должен стоять... и читать, не смолкая.. И он собирает все силы, чтобы читать, видеть, слышать свой собственный голос и держаться на ногах...* *И еще выше и ярче растет, дрожит, ослепляет блеск свечей – и уже все вокруг превращается в какой-то сплошной восторг, от которого деревенеет голова, плечи, ноги*. Так подготавливается генерализующая метафора как основа создания художественного образа.

Вторым грамматически доминирующим признаком БИ у Бунина является оппозиция отрицание/утверждение, точнее утверждение через отрицание: утверждение общности помещиков и крестьян через

отрицание нищенского существования деревни, утверждение вечного, общего через отрицание частного, конкретного. Экспликация данной оппозиции осуществляется не только на лексическом уровне, но в большей степени на логико-сintаксическом, позволяющем установить различные ряды ассоциаций как результат системных отношений БИ. Например: *Будет все по-прежнему, будет садиться солнце... будут зори в рабочую пору, а я ничего этого не увижу, да не только не увижу – меня совсем не будет!.. Что же, долгя или коротка жизнь?* ...*Да, все-таки долгя!* («На хуторе»); *И впервые мне пришло в голову, что, может быть, именно то великое, что обыкновенно называют смертью, заглянуло мне в эту ночь в лицо и что я впервые встретил ее спокойно и понял так, как должно человеку.. И ночь и туман были только затем, чтобы я еще больше любил и ценил утро* («Туман»); *В сущности, все мы, в известный срок живущие на земле.., любящие и ненавидящие в конце концов однагоное и все поголовно обреченные одной и той же казни, одному и тому же исчезновению с лица земли, должны были бы питать друг к другу величайшую нежность... и просто кричать от страха и боли, когда судьба разлучает нас. ...Но... мы... весьма далеки от подобных чувств и часто разлучаемся даже с самыми близкими как нельзя более легкомысленно* («Далекое»).

Эту оппозицию более подробно рассмотрим на примере рассказов «Легкое дыхание», «Косцы», «Огнь пожирающий». Она намечается уже в 1-м БИ, связанном с образом героев, а затем проявляется на парадигматическом уровне, являясь основой смысла всего текста. В одном БИ автор постоянно сталкивает два плана изображения, что рождает определенные ассоциативные представления. Например, говоря об Оле Мещерской («Легкое дыхание»), он строит данную оппозицию на лексико-сintаксическом уровне: с одной стороны, отрицательные местоимения как выражение утверждения, с другой – сравнение как стилистический прием при создании образа героини и явля-

ются тем контрапунктом, который позволяет уже между названием как доминантой и содержанием рассказа установить соответствующую оппозицию: *Легкое дыхание – Никто не танцевал так на балах, как Оля Мещерская, никто не бегал так на коньках, как она, ни за кем на балах не ухаживали столько, сколько за ней, и почему-то никого не любили так младшие классы, как ее; Оля Мещерская казалась самой беззаботной, самой счастливой – Теперь мне один выход... не могу пережить этого!* (1-й БИ). Причем отрицание выражается не только и не столько соответствующими лексическими средствами, сколько системной организацией БИ. Так, сравнительное противопоставление, лежащее в основе образа, придает синтаксическим единицам большую эмоциональность: *как щедрительно причесывались некоторые ее подруги, как чистоплотны были, как следили за своими сдержанными движениями! А она ничего не боялась; «...я буду жить без конца и буду так счастлива, как никто» (но) – я никогда не думала, что я такая! Я... не могу пережить этого!* Семантическая репрезентация оппозиции отрицание/утверждение эксплицируется уже в названии рассказа, выступающего своего рода проспекцией, хотя само содержание рассказа подано в ретроспективном плане как выражение протеста против человеческой грубости и пошлости.

В рассказе «Огнь пожирающий» сравнительное противопоставление между БИ выражено более четко, но опять-таки через оппозицию отрицание/утверждение как следствие контрадикторных отношений. Эту оппозицию устанавливаем не только на уровне БИ, но и между ними на уровне целого текста. Автор как бы проводит параллель между вечностью и мгновением жизни, сталкивая в одном ассоциативном ряду ядра разных БИ: *да, вот весенний ветер* (3-й БИ), *а ее уже нет!* (2-й БИ). *Вот солнечный блеск и Сена* (3-й БИ), *а она уже не увидит и не увидит никогда!* (2-й БИ). *И что за день, что за красота!* (3-й БИ) – *грубая молчаливость, спокойная беспощадность;*

*ожидание ужасных итогов этой ужаснейшей в мире церемонии (1-й БИ) – окна были сверху донизу залиты солнечным светом (3-й БИ) – И мертвая тишина (1-й БИ). Такой информативный контраст возникает как результат связи стилистической мотивированности слов и ассоциативности представлений [269], формируемых функциональным содержанием ядерных структур БИ. Так, временной план настоящего постоянного 3-го БИ, отражающего состояние природы, окружающей среды, и 1-го БИ, создающего образ пожирающей людскую плоть огня, в сопоставлении с будущим отрицательным 2-го БИ как оценкой происходящего не только передают значение доподлинности, несомненности, осязаемости и неизбежности смерти, но и подготавливают новый смысл – отрицание смерти через утверждение вечности жизни. В результате отрицание оформляется внутри БИ, а утверждение – на уровне парадигматических отношений БИ и доминанты рассказа: *Огнь пожирающий; Некто безмерльй, широко простерший длани и молчаливо приемлющий и обоняющий жертву, приносимую ему – какая-то благостная, душу умротворяющая радость все-таки витает здесь над всем. Радость чего? Весны, неба, первой зелени, мрамора? Вечной молодости мира, вечно воскресающей жизни? Или же и впрямь той жизни небесной, в которую сердце невольно и наивно верит или жаждет верить здесь?**

Уже наличие оппозиции дизъюнктных понятий, например, в словосочетаниях *сладко оплакивая, беззаботно-безнадежная укоризна* («Косцы»), *спасительно тупеть, бешеная поспешность* («Конец»), *тревожное, мелкое и постыдное обезьянство, набраться весенних надежд* («Далекое»), *мучительно счастливая, счастлива грустью, неиспользованное счастье* («Неизвестный друг») и т. д. намечает те отношения, которые и складываются на парадигматическом уровне между БИ, а затем выстраивается вся цепь связанных друг с другом языковых средств (форм, конструкций), служащих для выражения

комплекса семантических признаков и их вариантов при декодировании художественного текста. Экспрессия подобных синтагм в условиях контекста четко очерчена и обусловливается потенциалом их коннотативной природы, то есть ассоциативно-смысловыми признаками на синтагматическом уровне. Эта экспрессивность складывается и как результат дистантных отношений инвариантных структурных единиц. Повторяясь в новом для них семантическом окружении, эти структуры приобретают градационную насыщенность, так как каждое новое присоединение становится экспрессивным за счет расширения или сужения объема его предметной отнесенности. Причем художественная емкость лексических единиц у Бунина связана с лексемами качественной семантики различной степени интенсивности. И этот образный потенциал, активизируемый дистантным контекстом, эксплицируется в резюмированной структуре всего произведения, поднимающей вековые общечеловеческие, философские и нравственные вопросы: о смысле бытия, загадках смерти и таинстве исчезновения человека, о его земном предназначении, о сущности любви и счастья, красоты и гармонии, добра и зла.

В рассказе «Косцы» основной структурный компонент, развивающий в дальнейшем семантическую структуру образа, повторяется четыре раза: *они косили и пели – они шли и пели – они косили – они пели*. На первый взгляд кажется, что повторяющаяся информация имеет нулевое значение. Но, если проследить функциональную нагруженность данных синтаксем, оказывается, что и семантический объем этих структур различен. Два первых предложения внутри микрополя устанавливают присоединительно-результативные отношения: *Они косили и пели – и весь березовый лес... звучно откликался им, поля, старая большая дорога, солнце, стадо овец, старик пастух – Казалось, что нет, да никогда и не было, ни времени, ни деления его на века, на годы в этой забытой – или благословенной – богом стране. И*

березовый лес... подхватывал их песню. Третье предложение *они косили* образует с окружающим контекстом поле соединительных отношений, причем данная конструкция не является экспрессивным центром контекста: *они косили – они пили..., – так долго, так сладко..., потом крестились и бодро сбегались к месту.* И только четвертая конструкция по силе эмоционального напряжения, по сгущенности эмоционально-экспрессивных средств становится центром художественной выразительности, вершиной развития образных ассоциаций, чему в большей степени способствует наличие оппозиции отрицание/утверждение в структуре данного ядра: *В чем было очарование этой песни, ее неизбытная радость при всей ее будто бы безнадежности? В том, что человек все-таки не верил, да и не мог верить, по своей силе и непочатости, в эту безнадежность. ...не плачут сладко и не поют своих скорбей те, которым и сироты нет нигде ни пути, ни дороги* (отрицание/утверждение на уровне БИ) – *...все-таки нет ему подлинной разлуки с нею, с родной, что куда бы ни забросила его доля, все будет над ним родное небо* (отрицание/утверждение на парадигматическом уровне).

Оппозиция отрицание/утверждение как основной признак грамматико-стилистической структуры у Бунина проявляется и в логико-синтаксических парадигматических отношениях, формирующих смысловую ткань художественного произведения, которые устанавливаются между названиями рассказов и БИ: «Туман», «Тишина», «Огнь пожирающий», «Легкое дыхание» и др. Однако в большинстве случаев название рассказов у Бунина имеет денотативное содержание и, следовательно, в качестве доминанты не рассматривается: «Костер», «Косцы», «Сны», «Старуха», «На хуторе», «Осенью» и др. Его основная функция структурно-семантическая, однако в ходе интерпретации текста название может стать своего рода аллюзией, имплицирующей

функционально-оценочный аспект стилистической структуры художественного текста.

Таким образом, доминирующим признаком интегративных отношений БИ в прозе И. Бунина являются отношения пересечения (эквивалентная оппозиция) и отношения включения (отношения совместимых понятий), причем 1-й БИ, как правило, выступает основой информативного поля других БИ, устанавливая дистантные связи компонентов актуального членения ядерных структур, с одной стороны, а с другой – выполняет прагматическую функцию: настраивает читателя на определенные ассоциации. Внутри БИ доминируют отношения контраста или противоречия, иногда эти отношения наблюдаются и на уровне системы («Огнь пожирающий»).

Основными грамматическими признаками БИ у Бунина является оппозиция прошедшего ретроспекции/пред прошедшего в значении настоящего и оппозиция отрицания/утверждение, точнее, утверждение через отрижение, которая строится, в основном, на логико-сintаксическом уровне.

2.7. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в произведениях А. Куприна

Произведения А. Куприна проникнуты большой, всепоглащающей любовью к людям, их страданиям. И потому так страстно звучит протест писателя против социальной несправедливости, насилия и зла. Авторская семантико-стилистическая система складывается как способ художественного отражения в составе конкретного текста тех ассоциаций, которые и составляют основу мирообраза писателя. Стилистическая позиция БИ в их дистантном ряду наиболее четко прослеживает ту возможную у каждого блока культурно-историческую парадигму индивидуального (и, конечно, системного литературно-

художественного преобразования), которая и позволяет установить идиостиль писателя. А. Пушкин в письме А.А. Бестужеву писал: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» [206, с. 126]. Поэтому система авторской поэтики складывается как «система сходств и различий с предшествующими и современными поэту системами» [87, с.13], то есть норма идиолекта как индивидуально-авторское явление устанавливается самим писателем.

Структура образов Куприна, поданная в грамматически прошедшем времени, охватывающем все разновидности действия, отражает специфику взаимодействия формы и содержания языковых явлений, которые формируются в БИ определенными категориальными связями. Основная из них – связь членов предикативных единиц, составляющих основу экспрессивных возможностей БИ. Например, в рассказе «Дознание», поднимающем тему беспредела, грубости и жестокости, царящих в царской армии, Куприн строит оппозицию БИ на связи предикативных единиц, выступающих результатом межличностных, служебных отношений, которые затем перерастают в отношения духовного, эмоционального контакта героев. Предикаты отношений имеют различную лексико-сintаксическую структуру и определяются образом персонажа. Так, характеризуя подпоручика Козловского, присланного провести расследование в связи с похищением у солдата пары голенищ и 37 копеек, Куприн создает образ русского офицера, не утратившего чувства сострадания, сочувствия к бесправному солдату. Дистантные предикативные единицы образуют с доминирующей структурой семантическое поле отношения (через выражение состояния героя), причем эти структуры сintаксически варьируются, уточняя его содержание: *Междu подпоручиком и молчаливым татарином вдруг возникла тонкая и нежная связь – Козловский ...почувствовал между собой и солдатом странную духовную связь.*

Находясь в соединительных отношениях, эти единицы составляют тот экспрессивный потенциал, который определяет системно-структурную организацию всех остальных БИ.

Прежде всего, устанавливается оппозиция причинности к БИ, характеризующему солдата Байгузина, подвергнутого наказанию розгами за предполагаемую кражу. Доминантная структура субъект – дополнение (*возникла тонкая и нежная связь – почувствовал странную духовную связь*), являясь экспрессивным стержнем развития образных ассоциаций, активизирует скрытые причинные отношения между двумя микротемами: – *Ну, Байгузин, я же тебя как человека прошу. Ну, просто, как человек, а не как начальник... У тебя это что-то есть? А? Может быть, и иной есть?* – прибавил он, вспомнив случайно, что *по-татарски мать – иной. ...И вдруг он вздрогнул, услышав сзади себя хриплый и тонкий голос: «Иной есть»*. На первый взгляд, экспрессия отсутствует. И только при установлении отношений зависимости между доминантой рассказа и данным БИ совершенно иным смыслом наполняется последнее предложение рассказа, характеризующее подпоручика: *Он [Козловский], вдруг закрыв лицо ладонями, разразился громкими рыданиями*. Подпоручику стыдно за то, что заставил солдата сознаться в возможно и не совершенном им преступлении, но более всего за то, что это был еще совсем ребенок, впервые столкнувшись с несправедливостью и жестокостью в армии. И эту мысль автор настойчиво проводит предикатным рядом ядерных структур блоков: *его сердце испуганно забилось* (1-й БИ); *офицер задрожал еще сильнее* (2- й БИ); *его сердце странно забилось* (3-й БИ); *ему сделалось бы стыдно; подпоручик все время дрожал от холода и волнения* (4-й БИ).

Варьирование синтаксических структур (актив/пассив) становится грамматически доминирующим признаком БИ, раскрывающего состояния подпоручика. Прагматическую нагрузку в блоке несут прежде всего аллосемы с общим значением ‘сострадание’, эксплицирую-

мые предикативным рядом: *из-за стыдливого и деликатного чувства не мог выговорить, стало жаль этого ребенка, стыдно, своим сочувствием беды наделал, чувствовал себя предателем, дрожал мелкою нервною дрожью, всего мучительнее было для него, чувствуя себя в эту минуту смешным и т. д.* Приобретая актуализацию, причем не только за счет контекста, но и за счет когнитивных структур (*он пришел на службу, наслышавшись еще дома про армию всяких ужасов, уже заранее готовый к строгости и несправедливости*) и перцептивных образов, обусловленных внеязыковой действительностью, эти синтагмы устанавливают с заглавием рассказа противоречие отношения, так как уже в названии – «Дознание» – заложена определенная функциональная оценка: это официальность, холодность, равнодушие. Поэтому так несовместимы чувства подпоручика и его состояние с тем действием, которое он должен был известить в отношении солдата. В этой связи В.В. Виноградов указывает: «Художественная действительность, созданная средствами словесного искусства и замкнутая в рамки цельного произведения, представляет собою структурное единство. В этом единстве обладает образной, обобщенно-художественной значимостью не только то, что выражено словом, но и то, что читается между строк, но остается невысказанным» [68, с. 132].

Основу БИ, связанного с образом Байгузина, составляют так называемые реляционные структуры, отображающие различного рода отношения, которые складываются между реалиями объективной действительности – субъектные, обстоятельственные, определительные и др.: *Козловскому стало очень жаль этого ребенка в большой солдатской шинели* (пассив); *Как будто бы в жалкой пришибленности и беспомощности Байгузина* (пассив) *был виноват... сам подпоручик Козловский; он был все в той же непомерной шинели, заплатанной на спине кусками разных оттенков* (актив); *жалкий вид; маленький, сгорбленный преступник* (актив). Более того, в результа-

те варьирования семантического субъекта возникает так называемая референция, то есть актуализация отношений героев к объектам действительности: *Байгузин – защитник отечества – братец – ребенок – молчаливый татарин – солдат*. Экспрессия обреченности еще больше подчеркивается объективным порядком слов как выражением безразличия героя к происходящему: *Татарин молчал; Байгузин шел в середине между двумя конвойными; Он был в непомерной шинели; Татарин стал снимать шинель; Татарин стоял неподвижно; Он медленно, неловко опустился на колени; Татарин слабо вскрикнул; Татарин опять закричал и т. д.*

Между двумя БИ устанавливаются информационно-перспективные связи, то есть внутри 1-го БИ (Козловского) ядра актуализируются на уровне предикатов, внутри 2-го БИ (Гайгузина) – на уровне реляционных структур. В результате два БИ можно рассматривать в отношениях актуального членения с объективным расположением единиц, где ядра 2-го БИ (причина) – тема, а ядра 1-го БИ – рема (состояние героя в результате проведенного дознания). Такой смысл складывается как следствие отношений двух БИ, однако не устанавливается смысл всего рассказа.

Семантической осложненностью характеризуются отношения между доминантой, в данном случае названием, и БИ. Так, определим функциональное содержание блока, связанного с характеристикой солдат, где контекстуальные вариации подтекстовых значений проявляются наиболее четко в результате их смысловой двуплановости. Ядерная структура БИ *Все одинаково равнодушно слушали* (актив); *однообразные, серые лица были...неподвижны и безучастны* (актив); *ни сожаления, ни любопытства – никакой мысли нельзя было прощать на этих каменных лицах* (пассив) создает обобщенный образ солдата, безучастного ко всему происходящему, лишенного сострадания. Оппозиция актив/пассив, лежащая в основе БИ, подтверждает эту

мысль. Однако, если соотнести данный блок со следующими структурами: *Два солдата, стоявшие по бокам Байгузина, нерешительно глядели друг на друга; ни один из них не хотел нанести первый удар*, – переводящие процесс в позицию актива со значением категоричности и сомнения одновременно, возникает определенный подтекст – сочувствие солдат. Следующее предложение *Унтер-офицер что-то сказал* служит причиной стилистической мотивации пропозиции *тогда стоявший по правую сторону, стиснув зубы, сделал ожесточенное лицо*. В результате варьирования значений обнажается основной смысл рассказа, в основе которого лежит скрытая социальная метафора: солдат в царской армии – орудие жестокости и унижения.

Основная семантико-грамматическая категория в произведениях Куприна, формирующая предикативное ядро в БИ, – аспектуальность, которая проявляется в значениях длительности, постоянности, повторяемости действия, локализованного во времени, осложненного семантикой оценочности, то есть предикативные ядра имеют дополнительный оттенок модальности, которая устанавливается из функционального содержания категории аспектуальности. Например, ядерные структуры блоков, характеризующие главного героя Боброва в повести «Молох»: *Он гравнивал себя с человеком, с которого заживо содрали кожу – Ему становилось стыдно… за свой выхоленный вид – Я считаю себя честным человеком – мне горько то, что я служу на заводе и получаю за это большие деньги – ему… стало стыдно жгучим, удручающим стыдом – с каждым днем в нем все больше и больше нарастало отверращение; Его нежная натура жестоко страдала от грубых прикосновений действительности и т. д.* В результате оценочность предикативных ядер, с дополнительными модальными оттенками осуждения, неодобрения, становится одним из грамматических средств связи БИ на уровне парадигматических отношений. Кроме того, оппозиция актив/пассив субъекта (категориальная ситуация зало-

говости) как выражение состояния героя (бессилия) также является доминирующим признаком дистантных отношений БИ.

Оппозиция актив/пассив доминирует в блоках, связанных с характеристикой состояния героев. В остальных случаях грамматически активными являются действительные конструкции. Так, БИ, структурно связанный с образом завода как олицетворением Молоха, поданный только в активе, рождает четкие ассоциации, находящие контекстное подтверждение. Его системно-структурная организация характеризуется стилистической маркированностью, что создает эмоционально и содержательно емкий художественный образ завода – жестокого и кровожадного чудовища: *на кровающем фоне четко и стройно рисовались темные верхушки высоких труб; Разверстые пасти этих великанов безостановочно изрыгали густые клубы дыма; Над тонкими... дымоотводами, придавая им вид исполинского факела, трепетали и метались яркие сучлы горящего газа; Они [кочегары] под страхом ужасной смерти должны были без устали кормить и кормить ненасытное, прожорливое чудовище* и т. д. И как результат ассоциаций звучит эмоционально-оценочное *Вот так преисподня!* Семантика существительного *преисподня* становится стилистическим средством художественного сравнения, лежащего в основе семантической структуры всего БИ. Возникает тот ассоциативный потенциал перифраз, который и создает яркий, экспрессивно насыщенный словообраз завода-Молоха: *дьявольская колесница, железная машина* (прогресс); *ненасытное, прожорливое чудовище* (кочегарка). Эти синтагмы становятся экспрессивным ядром, устанавливающим каузальные интегративно-парадигматические отношения между БИ на уровне целого текста – на уровне системы. Именно эти отношения, с одной стороны, создают композиционный стержень, денотатный уровень семантики текста, а с другой – подготавливают троп: прогресс – это Молох, требующий *теплой человеческой крови*. «Троп служит по-

явлению в привычном слове нового «голоса», нового авторского «акцента», который внутренне полемичен по отношению к «старому», общезыковому голосу, хотя и опровергает не его смысл, а лишь устанавливаемые им пределы применения слова» [86, с. 120].

Таким образом, одним из основных структуро- и стилеобразующих факторов в произведениях Куприна является развернутая метафора, которая угадывается уже в названии, а затем приобретает конкретный смысл в результате столкновения содержания БИ. Например, название «Дознание» имеет только функционально-стилистическую окрашенность, но в процессе интерпретации рассказа складывается определенный смысл; или название «Молох» (Бог меди), приобретающее в повести иную характеристику; или название романа «Колесо времени», сигнификат которого связан с перифразом ‘судьба человека’ и которое получает прояснение смысла в результате интерпретации семантико-грамматических отношений БИ.

По форме изложения роман «Колесо времени» представляет собой дневник, и потому рассказ ведется от 1-го лица. Синтаксическое значение ядерных структур блоков информации рассказчика и героини подано в позиции актива, что связано с проявлением воли, решительности героя в уверенности в себе. Например, ядерные структуры БИ героини: *В вас я найду доброго друга – Когда я увидела тебя в первый раз, то мгновенно почувствовала, что ты будешь моей радостью и я буду твоей радостью – Я нашла и себя, и тебя, и ту вечную любовь, о которой мечтают все влюбленные – Благодарю тебя за то великое счастье, которое ты мне дал.* Или ядра БИ рассказчика: *Я человек не опустившийся, а так сказать опустошенный. Опустела душа – А все-таки ты жив. Жив великой тоской по родине – в одну минуту теряет человек большое счастье для того, чтобы потом всю жизнь каяться – Что это? Неужели покушение на мою свободу? – Какой я был дурак! – Я почувствовал, как моих глаз тихо коснулась*

темная вуаль тоски – Я покорен велениям судьбы. Однако вариации временных форм в БИ различны. В характеристике Марии оппозиция настоящее/будущее является показателем ее мечтательности, наивности, в характеристике рассказчика настоящее постоянное определяет данный образ как человека искушенного, трезво оценивающего жизненные ситуации. Например, его рассуждения о любви: *Случаи самой высокой, самой чистой, самой преданной любви выдуманы талантливыми поэтами; В каждом большом счастье есть тот неуловимый момент, когда оно достигает зенита. За ним следует нисхождение.*

Настоящее постоянное, или настоящее рассказа, придает блокам большую изобразительность, но, контрастируя с временным планом образа Марии, меняет свою актуализацию, внося признаки отрицательного импликационала [172], так как актуализация – это не просто индивидуализация и конкретизация языковых значений и даже не просто их модификация и системное зарывирование, но и обогащение языковых значений за счет неязыкового денотативного значения (понятийного и образного), обусловленное ситуацией и контекстом высказывания. Сопоставляя аспектуальные значения предикативных рядов данных БИ, четко определяется их функциональное содержание: длительность, непрерывность действия с различной качественной оценочностью, осложненной модальными оттенками потенциальности. Например, в БИ Марии: *будешь моей радостью; она была в любви радостна; я нашла вечную любовь; она... неутомима в своей щедрости; благодарю тебя за счастье;* или в БИ рассказчика: *терять счастье, каяться; потерять прелест и оригинальность; покушение на мою свободу; тоска; веления судьбы* и др. Две эмоциональные группы синтаксем различаются тональностью: в первой – экспрессия счастья, восторга, во второй – эгоизма, покорности судьбе.

Таким образом, на первый взгляд, название у Куприна, устанавливает отношения включения с ядрами БИ рассказчика. Однако в БИ

героя есть еще один предикативный ряд, идущий параллельно и по форме напоминающий лирические отступления, которые носят характер обобщения. Поданные в форме настоящего постоянного как результат пропозициональных отношений между параллельными ядрами, эти структуры образуют «поле напряжения», получающее в романе самостоятельную характеристику. Прежде всего, ядра патетичны, и эта патетика создается своеобразными формами параллельных ядер, устанавливающих между собой отношения противоречия: *бог послал мне величайшее счастье – в одну минуту теряет человек большое счастье; не с улыбки ли начинается каждая истинная любовь – Эта... жизнь длится до тех пор, пока оба не погибнут... всю прелесть и оригинальность своей личности; Я помню каждое слово, каждую улыбку; теперь это – моя тайная шкатулка с сокровищами – случаи самой высокой, самой чистой, самой преданной любви выдуманы; Она [любовь] – это величайший и самый редкий дар неведомого бога – Что это? Неужели покушене на мою свободу?; Любовь крылата – Какой я был дурак! и т. д.* Эти контрастные отношения, сложившиеся как результат полифонизма, который в целом свойствен всем произведениям А. Куприна, позволяют четко интерпретировать смысловую ткань романа, наполняя название определенным содержанием. Создается форма экспрессивной метафоричности, где основным средством метафорического сдвига являются имена существительные, точнее дистантная ассоциативная связь именных синтаксем, устанавливаемая между значениями ядерных структур: *Колеса времени не повернешь обратно*, но счастье человека зависит от него самого.

Название у Куприна в большинстве случаев оценочно. Его интегрирующая роль заложена уже в семантике: «Поединок», «Молох», «Колесо времени», «Allez!», «Лесная глушь» и др. Собственно эмоциональная окраска является частью семантической структуры слова или словосочетания, и, следовательно, название выполняет pragmati-

ческую функцию, формирующую первые ассоциации. Так, одним из ассоциативных рядов названия романа «Колесо времени» является ряд с семами ‘раскаяние’, ‘безнадежность’, связанный с временными характеристиками. 1-й БИ, открывающий ТЛ героя, подан в настоящем повествовательном, описывающем события прошлого. Это тем более живописно, так как временной план настоящего предвосхищает прошедшее ретроспективное, являясь его своеобразным результатом: *опустела душа; душа отлетела; созерцаю течение жизни равнодушно*. И как выражение раскаяния звучит дистантное *не повернешь назад колесо времени – Ax! Не повернешь...*, и *Колеса времени не повернешь обратно... Живу по инерции*, которые выступают своеобразным обрамлением романа. Поэтому можно сказать, что название у Куприна характеризуется функциональным потенциалом, совмещающим семантическую, синтаксическую и прагматическую функции, способствуя развитию определенных ассоциаций, которые подготовливают развертывание их метафорических связей.

Еще пример. Содержание названия рассказа «Лесная глушь» реализуется в следующих стилизованных структурах: *ханстрюокция, окончательно совсм, исс и жинка мусят сами себя годувать, то есть должны сами себя пропитывать* и др. Автор как бы проводит параллель между героями, противопоставляя их и одновременно объединяя в один – образ простого человека из глухого Полесья. БИ, построенные на трех разновидностях языка – разговорном, диалектном и литературном – как выражение авторской диглоссии, активизируют признак системности, поскольку художественно активными становятся различные уровни языка: фонетический (*ханстрюокция, звесно, трепается, трясыца* и др.), акцентологический (*Я ему докáжу, другой говорит*), лексико-семантический (*заждить, ривчак, став, мара, квач, брешешиь, стерва, шворный, пыта* и др.) и, конечно, морфолого-синтаксический (*Я же могу понимать; Случилось оно еще те годы;*

окоче была у нас паницица и др.). Кроме того, БИ контрастны по качественной оценке, заключенной в предикативных ядерных структурах. Например: Кирила – весь какой-то развинченный мужик... Дома у себя и с крестьянами он гораздо проще, естественнее, но с начальством и с господами почему-то считает необходимым быть как можно бесполковее и при первом же удобном случае охотно впадает в роль шута (1-й БИ); Смеется он [Талимон] реже, но зато улыбка совершенно изменяет его лицо: оно вдруг становится... ласковым и добродушным (2-й БИ); Он [Александр] никогда не отличался общительностью, а за последний год стал еще больше сторониться от людей, но с лица его не сходило упрямое выражение упорной, затянутой музыкой тоски (3-й БИ).

Находясь в контрастирующих отношениях, БИ наполняют ассоциативным смыслом название рассказа: с не в этой ли лесной глухи хранятся лучшие человеческие качества – честность, великодушие, скромность, что подтверждается доминантной структурой рассказа, интегрирующей в единое целое все БИ: *И вся жизнь, со всеми ее мудреными задачами, вдруг ясно и просто сосредоточилась для меня на этом песчаном бугре около костра, в обществе этих трех человек, несложных, наивных и понятных, почти как сама природа.* Постпозитивные определения приобретают сильную образную позицию, которая соотносится с названием, устанавливая отношения включения (привативную оппозицию).

БИ, рождающие словообразы, представлены только в активе, что связано не с описанием состояния, как в предыдущих произведениях, а с характеристикой героев. Такая активность однородных построений свойственна номинативно-изобразительной речи в силу того, что «объект изображения конкретен, и его надо описывать в единстве различных сторон, деталей, признаков» [51, с. 56]. В данном случае эта активность проявляется в объективном порядке слов, выпол-

няющем описательно-конкретизирующую функцию. Но, аккумулируя семантику блоков в доминанте, актив вступает в оппозицию с пассивом личного субъекта, выдвигающим на первый план пространственную семантику, которая приобретает в условиях всего текста особую эмоциональную окраску и, следовательно, актуализацию их семантической значимости: лесная глуши – это люди, *несложные, наивные и понятные, почти как сама природа*. Символическим осмыслением наполняется пропозициональная часть доминанты *тёмный, согревающий мир*, устанавливая различные ассоциации с тремя БИ. Таким образом, наибольшая активность блоков проявляется не в грамматических формах, а в сцеплении их семантической структуры, на которую проецируется весь текст: глуши – это люди, а люди – это огромный мир.

Экспрессивным усилием смысловой структуры становятся в тексте вопросные реплики рассказчика, выступающие своего рода фундаментом или толчком общей речевой конкретизации героев: *Что такое? – Почему же? Расскажи, пожалуйста...* Это очень интересно – *К какой это Недильке? – На какую машину?* Эти единственны структуры полной речи, принадлежащие рассказчику, устанавливают пропозициональные связи БИ и организуют временную перспективу, образующую оппозицию ретроспекции/проспекции в рассказе.

Таким образом, грамматически доминирующим признаком БИ у А. Куприна является бинарная оппозиция актив/пассив как выражение состояния героя, которая устанавливает между БИ отношения актуального членения с объективным расположением единиц. При характеристике героя оппозиция актив/пассив уступает место только активным синтаксическим конструкциям, что проявляется, прежде всего, в объективном порядке слов. Основная категориальная ситуация – аспектуальность предикативного ядра со значением длительности, по-

стоянности, многократности протекания действия, осложненного качественной оценкой и модальными оттенками, которые являются экспрессивным выражением состояния героя и обусловливают семантическую перспективу всех БИ и в то же время выступают текстоорганизующим средством, устанавливающим их категориальные связи.

В основе дистантных отношений БИ на уровне целого текста лежат отношения причинной обусловленности, которые разворачивают троп, в частности метафору. Поэтому метафора – основной стилеобразующий фактор в произведениях А. Куприна. Она намечается уже в названии, а затем конкретизируется в системе текста. Следовательно, название у Куприна оценочное, стилистически маркированное, выстраивающее те ряды ассоциаций, которые через отношения БИ на интегральном уровне рождают определенный смысл. Иначе говоря, название – это контрапункт, или основа развертывания образного представления. Причем оно только намечает основные пути метафорического сдвига, а смысл произведения, развертывание содержательного аспекта метафоры складывается как результат лексико-грамматического варьирования ядерных структур блоков одной ТЛ и установления их отношений с блоками других ТЛ. В этом проявляется индивидуально-стилистическое своеобразие словоупотребления, речевых конструкций, или своеобразие стиля писателя, на что указывал В.В. Виноградов: «Проблема индивидуального стиля писателя связана с выделением того стилистического ядра, той системы средств выражения, которые неизменно присутствуют в произведениях этого автора» [64, с. 80].

Выводы

В результате проведенного анализа можно установить некоторую особенность авторской структуры БИ. И у А. Пушкина, и у В. Брюсова, и у К. Бальмонта структуры БИ как моноцентрические, так и поликентрические, имеющие четко выраженную смысловую

доминанту. Основные оппозиции местоимений в БИ у Брюсова – отношения тождества, включения или пересечения, У Бальмонта – сравнительное и присоединительное сопоставление – отношения пересечения. У Пушкина – только привативная оппозиция: отношения противоречия, или контрадикторные; кроме того, наблюдается регулярная оппозиция местоимений 1-го и 2-го, 1-го и 3-го лица единственного числа. Установить регулярную оппозицию местоимений у Брюсова и Бальмонта невозможно в результате их разнообразия. Более того, у Бальмонта границы БИ, так называемые зоны семантического перехода, размыты, так как интегрирующие, или системные отношения блоков более плавные: нет резкого противопоставления или взаимоисключений. Основа развития образных ассоциаций у Бальмонта – причинно-следственные отношения.

Связь БИ у Пушкина осуществляется на уровне предикатов ядерных структур, поэтому диапазон художественной выразительности – в градационной емкости глаголов, и, следовательно, грамматически доминирующим признаком БИ является оппозиция видовременных форм глагола. Кроме того, у Пушкина наблюдаются разрывы БИ, то есть сам блок подан дистантно. У Брюсова экспликация содержания БИ происходит на уровне именной части конструкций с абстрактной семантикой, в результате основой развертываемого образного представления является экспрессивная емкость лексем, связанных с концептами экзистенциональности (природы – человека) предметной семантики. Грамматически доминирующим признаком БИ У Бальмонта выступает оппозиция актив/пассив субъекта, но нет оппозиции по времени; настоящее актуальное – основа создания словаобраза. В качестве связующих выступают слова, приобретающие в условиях контекста признак пространственности.

По смысловой значимости и структурной насыщенности БИ у Пушкина и Бальмонта тождественны, в то время как у Брюсова их

можно условно разделить на основные, или предикативные, и периферийные, или релятивные: 1-й БИ, как правило, является периферией семантики художественного образа. Композиционно активным элементом у Пушкина выступает многоточие. Умолчание – стилистическая помета всей лирики Пушкина. Кроме того, ритм помогает установить семантико-синтаксические отношения БИ на уровне целого текста. Стилистической пометой лирики Брюсова является дизъюнкция понятий, или наличие креативных речевых моделей, прием асимметричного лексико-семантического решения образа как результат контрастирующей оппозиции местоимений. Основные стилистические фигуры в лирике Бальмонта – анафора, лексический повтор и синтаксический параллелизм как стилеобразующие факторы, как средства организации смысла. Кроме того, стилистической пометой поэтического языка Бальмонта является наличие так называемых коррелятивных субъектов.

Семантико-грамматической особенностью БИ у М. Лермонтова являются отношения каузальности, у И. Бунина и А. Куприна – контрастирующая оппозиция понятий. Между БИ устанавливаются отношения включения и пересечения. Основной признак грамматической структуры блоков у Лермонтова – категориальная ситуация аспектуальности, находящая выражение в длительности, многократности, интенсивности действия. Данный грамматический признак проявляется в оппозиции настоящее постоянное/имперфект, в результате чего складывается единый повествовательный план – настоящее вневременное. Кроме того, грамматической особенностью блоков у Лермонтова является наличие категории залоговости, которая проявляется в оппозиции актив/пассив.

Грамматически доминирующим признаком в произведениях Бунина является наличие следующих бинарных оппозиций: 1) про-

шедшее ретроспективное/прошедшее в значении настоящего и 2) отрицание /утверждение, точнее, утверждение через отрицание.

Основная грамматическая категория в БИ у Куприна – аспектуальность со значением длительности, повторяемости действия, осложненного семантикой оценочности. Кроме того, оппозиция актив/пассив становится основой создания художественного образа. Прошедшее время, охватывающее все разновидности действия, является основной категориальной связью – связью членов предикативных единиц.

Ведущим стилеобразующим средством в произведениях Лермонтова является фигура контраста – антитеза, которая может сопровождаться иронией и даже сарказмом. Художественная емкость лексических единиц у Бунина связана с концептами качественной семантики, и, следовательно, эпитеты – основа в разительности произведений Бунина. Одним из стилеобразующих факторов у Куприна является метафора, признаки ассоциативного развертывания которой заложены уже в названии произведений.

ГЛАВА III

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ИХ ЯЗЫКОВАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ

3.1. Категория модальности

Художественный текст обладает набором универсальных функционально-семантических и стилистических категорий, которые эксплицируют аспект структуры языка и определяют его функциональную значимость. Это категории модальности, персонажа, источника информации, «образ автора», «образ повествователя», «образ читателя», категории времени, пространства и др. Связь внутрилингвистического и экстралингвистического в художественной речи, особенности взаимодействия лексико-семантического и синтаксического уровней в организации речевой структуры определяют функционально-стилистические значения данных категорий. Кроме того, они являются и основным стилеобразующим фактором, поскольку, эксплицируясь определенным набором языковых средств, обусловливающих взаимодействие функционально-семантических и тематических полей, способствуют ассоциативным контаминациям, которые и порождают определенные стилистические эффекты.

Категория модальности – одна из важнейших семантических, или «понятийных» категорий [66], отражающая аспект функционирования языка. «Модальное значение есть специфическое значение синтаксического построения, оно может быть присуще только конструкции в целом. Значение неотделимо от формы, они образуют нерасчленимое единство» [254, с. 19]. Исследователи различают следующие модальные категории: 1) модальность в узком смысле – отношение высказывания к действительности (объективная модальность реальности/ирреальности); 2) персуазивность – оценка содержания с точки

зрения достоверности/недостоверности [257]; 3) целеустановка (вопросительность/невопросительность [257]; 4) авторизация – указание на источник информации [112; 235]; 5) оценочность – указание на положительное/отрицательное отношение к описываемым событиям [257]; 6) экспрессивность – наличие /отсутствие выразительной образности, которая используется говорящим для эмоционального воздействия на слушающего [76]; 7) антропоцентричность – субъективно-модальное значение высказывания, находящее выражение в личном местоимении *я* [212]. Модальные значения в художественном тексте имеют более широкий спектр языкового выражения по сравнению с предложением, хотя, по выражению В.В. Виноградова, типизованы [66]. Категория модальности в художественном произведении пронизывает все языковые уровни, формируя другие текстовые категории: времени и пространства, «образ автора», «образ повествователя» – и потому тесно связана с экспрессивной функцией языка.

Художественная речь всегда объективирована, поскольку модальные значения определяются субъектом речи, который, абстрагируясь от реального производителя речи, приобретает в тексте самостоятельное значение. «Модальность – это развитие семантического поля, базирующегося вокруг «я», то есть субъекта говорящего. Это одно из трех возможных направлений развития «субъективности» в языке» [123, с.45]. Таким образом, субъектная модальность выступает в качестве речевой формы семантико-синтаксической и стилистической структуры художественного текста. Проследим экспликацию данной категории в прозе и поэзии.

В «Лирическом отступлении о школьных оценках» из поэмы «Двести десять шагов» Р. Рождественского – 9 БИ, не совпадающих со строфами, но четко ограниченных смысловыми рамками, что, с одной стороны, определяет структуру стихотворения, а с другой – уже является средством ярко выраженной модальности: герой спешит

жить. Такое денотативное содержание модальности складывается как результат смыслового членения текста на БИ. Графическое, или пространственное размещение строк в стихотворении усиливает вертикальный, ассоциативный аспект его смысловой значимости. Более того, вертикальной связностью компенсируется отсутствие линейной семантической связности БИ. И эта вертикальная связь выражена лексическим повтором *Не успеваю. / Не успеваю...* со значением интенсивности движения; то есть модальные значения у Р. Рождественского проявляются уже на композиционном уровне. Кроме того, особенности построения текста проявляются в дистантности 1-го БИ, который выполняет функцию обрамления: *В школе когда-то были оценки / две: / «успевает» / и «не успевает» <...> Я бы, конечно, / исправил оценки!.. / Не успеваю. / Не успеваю* (1-й БИ). В результате грамматического варьирования лексем наблюдается семантико-стилистический сдвиг: личные формы презенса *успевает, не успевает* в обобщенно-личном значении в первой части БИ, имеющие четкую функционально-стилистическую принадлежность к официально-деловому стилю, во второй части блока меняя от свое стилистическое задание, переводя прямое значение в план метафорического. Причем повторенный дважды, глагол усиливает выражение ирреального действия – неосуществимость желания. Следующие БИ выступают аргументацией 1-го блока, точнее второй его части. И в качестве доминанты во всех БИ употребляется глагольная форма *не успеваю* как мотивированное выражение спонтанности, прерывистости речи, то есть разговорности, а следовательно, модальной «нагруженности» синтаксической структуры поэтического текста.

В стихотворении Е. Евтушенко «Поющая дамба» нет графического деления на строфы, что, скорее всего, является стилистически маркированным признаком растерянности повествователя, стремлением сдержать нахлынувшие чувства. Но семантически текст можно

сегментировать на 7 БИ, границы между которыми размыты. И эта нечеткость смыслового признака при сегментировании поэтического текста также является определенным фактом субъективной модальности – сожаление об ушедшей молодости: *а я – / между зрелостью и... – / понимаете – / и...* Кроме того, блоки контаминируются, в результате чего происходит варьирование модальных значений: в одних случаях проявляется оттенок доброй зависти, вызванной воспоминаниями: *по дамбе над жизнью, / ...по дамбе над криками чаек, / ...идут выпускницы – все в белом, / как будто бы гроздья черемух* (1-й БИ) – *По дамбе над Волгой, / ...касанья девических платьев – / как мира другого касанья* (6-й БИ); в других – оттенок растерянности, неуверенности, грусти: *Старею, / старею – / на склад, переполненный хламом, похож* (3-й БИ) – *И я ощущаю пропажу, / которую вам не понять. / Ах, мне бы «испорченность» вашу, / но поздно ее перенять* (7-й БИ).

В поэтическом тексте в результате переплетения субъективно-модальных значений происходит варьирование смысла – изменение значения языковых единиц в контексте как условие формирования их контекстуальной значимости (или валеризации) [278, с. 40], о которой говорил еще Ф. де Соссюр, определяя системный характер дихотомии «значение – значимость» (*signification – valeur*). На значимости как системной характеристике языкового знака и основывается валеризация лексических компонентов поэтического текста: «...принадлежность текста к определенной функциональной сфере обуславливает использование в нем слов в устойчивом системном значении или же создает предпосылки для развития семантического процесса (контекстуального изменения семантического объема языковых единиц, появления коннотативных и метафорических значений, смысловых приращений и т. д.). Поэтические тексты, в которых сама структура приобретает эстетическую значимость и которые организуются так, чтобы в них ощущалась игра смыслов, используют семантическую струк-

туру слова в системе языка как необходимую основу для развития семантического процесса» [220, с. 126].

Однако развитие функционального содержания дистантных структур еще не устанавливает модальности всего текста, которая является результатом создания художественного образа. Модальная «нагруженность» поэтического текста, проявляющаяся уже на графическом уровне, вкупе с лексико-грамматической структурой определяет его ритм. Ступенчатое пространственное размещение строк требует особого интонирования, перераспределяя актуальную значимость синтагм. Так, у Рождественского односоставные предложения 2-го и 8-го БИ воспринимаются в контексте всего стихотворения как асемантические структуры: *Мир из бетона. / Мир из железа. / Аэродромный разбойничий рокот...* (2-й БИ); *Керчь и Калькутта, / Волга и Висла.* (8-й БИ). Однако, если сопоставить их содержания, устанавливается общность семантико-сintаксических отношений, которые складываются между этими структурами и следующими как между определяемыми и определяющими; то есть первые структуры можно рассматривать как отправную точку ритмической организации, способствующей усилинию эмоционального и изобразительного эффекта, так как содержательные особенности номинативных предложений имеют различную модальную окрашенность: первая – отрицательную (оттенок раздражения), вторая – положительную. Их отношения выступают в качестве корреляции ритма: семантика процесса, движения как выражение ритмов жизни: *Не успеваю / довериться лесу. / Птицы послушать. / Ветку потрогать...* (2-й БИ); *То улетаю, / то отплываю. / Надо бы, / надо бы остановиться! / Не успеваю. / Не успеваю...* Эллиптичность структур, асиндетон усиливают динамику повествования. Конструкции с обобщенным субъектом действия привносят различные модальные оттенки при выражении состояния лирического героя: неудовлетворенность собой, бессилие перед жизненным рит-

мом и даже пассивность героя, а вкрапление разговорных элементов – оттенок раздражения: *Время жалею. / Недели мусолю. / С кем-то / о чем-то / бессмысленно спорю* (3-й БИ); *Книги / квартиру / заполонили. / Я прочитать их / не успеваю!..* (4-й БИ); *Знаю, / что скоро метели подуют. / От непонятной хандры / изнываю... / Надо бы / попросту сесть и подумать! / Надо бы.../ Надо бы... / Не успеваю!* (7-й БИ). Модальность раздраженности, бессилия четко проявляется и в лексическом повторе, который в структуре поэтического текста «связан с накоплением качества, трансформацией смысла, а посему он не тавтологичен; более того – он неповторим» [254, с. 101].

Являясь отражением эквивалентных логико-сигматических отношений (объемы понятий частично совпадают), грамматическая структура БИ поэтических текстов характеризуется семантической емкостью. Смысловая объемность объясняется семантическим сдвигом значений определенных конструкций по пути метафоризации и даже оправданным с общеязыковой точки зрения аграмматизмом. Например, в поэме Евтушенко *По дамбе над Волгой, / по дамбе над спящей Казанью, / по дамбе над жизнью, / ...по дамбе над криками чаек, / природою удочеренных, / идут выпускницы – все в белом, / как будто бы гроздья черемух. / По дамбе, / по дамбе / поют* (1-й БИ); *По дамбе – / еще между детством и юностью, – / а я – между зрелостью ... – / понимаете – / и... (2-й БИ); *Стальнею, / стальнею – / снарядом меня не пробьешь* (3-й БИ); *A может быть, это не поздно, / когда над землею так звездно; и веет непобедимым* (7-й БИ).*

Использование глагольного управления в прямом значении становится существенным основанием для метафорического сравнения. С одной стороны, это общеязыковая норма, или «вертикальный контекст» [18]. Большой объем коннотативных значений у глагола *идти* в значительной степени увеличивает семантическую емкость поэтического текста. Этим же объясняется и нарушение грамматического

управления: метафорический смысл оказывается существенным и контекстуально мотивированным основанием для грамматической аномативности: *по дамбе поют, по дамбе касанья девических платьев*. С другой стороны, вкрапление аномативных слов (*стальнюю, звездно*) усиливает общую субъективную модальность текста. Нормативность такого словоупотребления связана с ассоциативными представлениями как условием семантической связности компонентов стихотворения.

Оба произведения построены на контрасте восприятия жизни, а значит, на контрасте модальных значений, и потому основная стилистическая фигура – сравнительное противопоставление, экспликацией которого выступает лексема *память* как связующий элемент между прошлым и настоящим. Например, у Рождественского: *Память / за прошлое держится цепко, / то прибывает / то убывает*. Контраст заключен в глагольных формах настоящего повторяющегося, нелокализованного во времени действия. Сочетая в себе единство объективного и субъективного (память – это прошлое), лексема *память* приобретает в условиях контекста неограниченные пространственно-временные характеристики: память как общечеловеческая категория и память как индивидуальные воспоминания о чем-либо. В результате столкновения этих значений данная лексема приобретает большую экспрессивную емкость, причем нарастание экспрессии осуществляется по синтаксическому пути: оценочное наречие *цепко*, стоящее в конце предложения, способствует созданию метафорического олицетворения, которое как бы покрывает весь текст. В результате лексема *память* перерастает в информему, становясь доминирующей при установлении общей модальности поэтического текста.

В стихотворении Евтушенко сема ‘память’ также эксплицируется, но в качестве средств выражения сравнительного противопоставления выступают сочинительные союзы, внося в семантику блоков

различные модальные оттенки. Например, прерывистость, умолчание как дополнительные средства в сочетании с союзом *а* имеют оценочно-характеризующее значение с оттенком преимущественности (юности перед старостью): *по дамбе – / еще между детством и юностью, – / а я – / между зрелостью и... / понимаете – / и...* (2-й БИ); нежелание героя смириться с возрастом и в то же время собственно оценочное значение осуждения заключено в союзе *но*: *Стальнею, / стальнею – / снарядом меня не пробьешь. / Но страшно и больно / непередаваемо / быть / даже любовью / не пробиваемым* (3-й БИ). Эти значения развиваются всей структурой блока: оценочное *да* как выражение согласия с ощущениями своего возраста, несколько пристанавливает динамику БИ. Меняется и тип речи: описание и повествование сменяются рассуждением как оценкой изображаемого в аспекте сопоставления: *не смерти боюсь / и не старости плоти, поверьте, – / боюсь умирания духа – / прижизненной медленной смерти; Старею, / старею – / на склад, переполненный хламом, похожс. / Стальнею, / стальнею – / снарядом меня не пробьешь.* В последнем, 7-м БИ, противопоставлены оценочно-характеризующие и собственно-оценочные значения: союз *и* как связующий с предыдущим БИ содержит одновременно значение причинно-следственной обусловленности, сопоставленности (возрастных условий) и смягченное, ослабленное принятие юношеских запретов: *И слышу я с завистью – / увы! – не беспочвенной: / «Отстань с поцелуями! / Какой ты испорченный!»* (6-й БИ) – *И я ощущаю пропажу, / которую вам не понять. / Ах, мне бы «испорченность» вашу, / но поздно ее перенять* (7-й БИ). Союз *но* переводит собственно оценочное значение принятия в значение непринятия, то есть в последнем блоке проявляются различные виды волеизъявления: категоричность решения (*но поздно ее перенять*), а уже следующая конструкция имеет оттенки сомнения, неуверенности, постепенно переходящие в гимн молодости, гимн времени: *А может быть,*

/ это не поздно, / когда над землею так звездно, / и лица спадают с лица, / и веет непобедимым / черемуховым, / лебединым, / которому нет конца?!

Чередование функционально-смысовых типов речи (повествование с описанием, повествование с элементами рассуждения) создают контраст субъективных модальных значений: обычности действия и неосуществимости желаний: *Подайте, / подайте / немножечко юности мне!* (2-й БИ); несоответствия требуемому, желаемому: *страшно и больно / непередаваемо / быть / даже любовью / не пробиваемым* (3-й БИ); неодобрения, порицания, осуждения: *неужто ты стал подлецом?* (4-й БИ); сожаления, равнодушия. *И тем, что ты плачешь, / меня ты совсем не тревожишь. / Какая счастливая ты: / ты страдаешь. / Ты любишь. / Ты можешь.* (5-й БИ); оттенок желаемого: *Aх, мне бы «испорченность» вашу* – и одновременно акцентирование подлинного счастья, когда всеет *непобедимым / черемуховым, / лебединым, / которому нет конца?*

Поэтические тексты насквозь модальны, поэтому каждый БИ является своего рода призмой, сквозь которую преломляются модальные значения. Так, в стихотворении «Лирическое отступление о школьных оценках», Р. Рождественского 7-й БИ можно рассматривать в качестве проззиционального: *Знаю, / что скоро метели подуют. / От непонятной хандры / изнываю.../ Надо бы / попросту сесть и подумать! / Надо бы... / Надо бы.../ Не успеваю!* Категоричное выражение неосуществимого желания становится ядром субъективной модальности стихотворения. И в качестве аргументации во 2-м, 5-м и 8-м БИ употребляется наречие *снова*, которое создает дополнительные оттенки значения: ощущение замкнутости пространства, безысходности, невозможности осмыслить свое положение во времени: *Снова куда-то / бегу, / задыхаясь!* (3-й БИ); *Снова ползу / в бесконечную гору* (6-й БИ); *Снова меняю / версты на мили* (10-й БИ). *Бегу, ползу, меняю*

становятся квазисинонимами, выражающими эмоциональное состояние лирического героя: состояние растерянности и даже раздражения.

«Субъективная модальность – это универсальное специфически речевое свойство высказывания, своеобразная форма его интеллектуального содержания, его синтаксическая семантика» [212, с. 179]. Поэтому в каждом поэтическом тексте можно выстроить лексические ряды субъективно-модальных значений, или коннотативные цепочки, связанные синонимическими или антонимическими отношениями. Например, у Рождественского устанавливаем коннотативные цепочки пространственной семантики с общей семой ‘память’: 1) *школа – мир – лес – вагон – дом – квартира – Керчь – Калькутта – Волга – Висла – Москва*, 2) *время – недели – вечерние зори – утренние зори*. Между членами ассоциативных рядов складываются отношения динамической смены жизненных периодов лирического «я», которые становятся символическим выражением быстротечности времени: герой не успевает ориентироваться в жизненном водовороте, что вызывает у него то жалость, то раздражение и даже признание своего бессилия: *Время жалею. / Недели мусолю. / С кем-то / о чем-то / бессмысленно спорю. / Вижу / большие вечерние / зори. / Утренних зорь / я почти что не помню...* Первый ассоциативный ряд выступает по отношению ко второму фоном, на уровнях которого четче проявляются модальные оттенки. И в результате *память* и *время*, находясь в отношениях включения, начинают «светить отраженным светом» друг друга, рождая новые ассоциации.

В стихотворении Е. Евтушенко «Поющая дамба» усиление общей субъективной модальности связано, с одной стороны, с установлением антонимических семантических отношений, которые пронизывают весь поэтический текст, образуя метафорическую связность: *жизнь – смерть; виденьями чистыми в грязной волне; между детством и юностью – между зрелостью и [старостью]; осуди беспощад-*

ным судом сначала – себя, а эпоху – потом; я рядом – я – за какоюто гранью; ты плачешь – меня ты совсем не тревожишь; но поздно ее перенять – А может быть, это не поздно, а с другой стороны – с вкраплением в художественную речь лексических средств разговорной семантики: Не то что скую / и не то что в отчаянье вою; На дамбу полночную / из ресторанныго ора / мы вышли с тобою / до ужаса трезвые оба. «В ПТ [поэтическом тексте] происходит эмоционально-образная (эстетическая) трансформация общенародного языка, приводящая к формированию текстуальной семантической нормы, то есть к реализации системного значения языковых единиц, ориентированной на контекстуальные значения других компонентов ПТ» [220, с. 124]. Этим объясняется ассоциативная мотивация семантической трансформации значений структур белый и грозья черемух (*идут выпускницы – все в белом, / как будто бы грозья черемух*) в 1-м БИ, которые в последнем блоке перекликаются с лексемами *черемуховый* и *лебединый*. Такая смысловая перекличка формирует парадигматическую связность поэтического текста: лебедь ассоциативно связан со словом *белый*, поэтому молодые девушки напоминают лебедей. В результате переосмысливания значений при субстантивации прилагательных последние приобретают признак пространственности, что определяет и модальную окрашенность всего текста: с одной стороны, отношения противоречия, которые являются структурно-синтаксической основой поэтического текста, а с другой – отношения включения, устанавливаемые между 1-м и последним блоками, оказывают существенное влияние на интерпретацию смысловой структуры названия.

Весь спектр установленных в поэтическом тексте модальных значений, или его контекстуальная модальная окрашенность, дает возможность многомерного прочтения не только самого поэтического текста, но и его названия. В стихотворении «Поющая дамба» явно прослеживается второй образный план: метафорическое олицетворение

ние, накладываясь на прямое значение – шум падающей с грохотом воды, воспринимается как песня молодости, которая не зависит от времени.

Или в поэме «Двести десять шагов» в стихотворении «Лирическое отступление о школьных оценках» модальное значение всего текста – неудовлетворенность собой – метафорически переосмыслияет название, внося свои коррективы: школьными оценками «успевает» и «не успевает» герой оценивает свои жизненные результаты – «не успеваю». Субъективная модальность поэтического текста в данном случае – высокие требования, предъявляемые героем к себе самому.

Таким образом, модальность – один из основных аспектов текстообразования, «выражающий отношение производителя речи к его содержанию и обуславливающий во многом ее связность и форму» [212, с. 180]. В стихотворных текстах субъективная модальность эксплицируется внешними средствами, прямо, непосредственно обнаруживающими личное присутствие лирического героя: «Я – это средоточие, центр поля субъективной модальности» [там же, с. 177]. Поэтому в поэтических текстах личные конструкции как средство выражения экспрессивности выступают и отражением субъективной модальности. «Различия в способах выражения категории модальности отчасти связаны с внутренними различиями в самих ее синтаксико-семантических функциях, в ее функционально-синтаксической сущности» [66, с. 58].

В прозаическом тексте парадигматический, или вертикальный аспект, устанавливающий системные отношения между структурными единицами разных языковых уровней, имеет большую структурно-семантическую значимость, так как определение модальных значений в прозаическом тексте в значительной мере определяется общеязыковой литературно-семантической нормой, которая и обуславливает в результате варьирования грамматических структур единый смысл. И

если в поэтическом тексте каждый структурный элемент окрашен определенной модальностью, то в прозе нужно найти то стилистическое ядро, ту систему средств выражения, которая в наибольшей степени выражает модальные значения; то есть функциональная значимость элементов грамматического построения прозы, связанных с выражением модальности, существенно отличается от поэзии.

Повесть Ю. Нагибина «Переулки моего детства», составленная из 13-ти небольших по объему рассказов (каждый рассказ – один БИ), связана с поэмой Р. Рождественского и стихотворением Е. Евтушенко сквозным образом – образом памяти. Повесть Нагибина – это психологический портрет московской ребятни – обитателей многонаселенных квартир и шумных городских дворов. «Психологизация изображения, постоянная потребность в исследовании тонких движений души, необходимость за внешними поступками и действиями видеть скрытые, сокровенные внутренние состояния, угадывать по ассоциативным связям и представлениям истинные внутренние причины внешних действий...» [285, с. 51] – вот условия, которые требуют соответствующих языковых средств выражения личного отношения к изображаемому. Более того, сами приемы психологизации имплицитно содержат ту общую модальность текста, которые во взаимодействии с языковыми средствами окрашивают произведение в определенные субъективно-смысловые оттенки. Прежде всего, повествование от 1-го лица становится семантическим и структурным центром повести. «Вместе с я появляется субъективно-модальное значение, непременный атрибут высказывания» [212, с. 177]. Поэтому залоговые значения могут стать специфическим средством синтаксического выражения модальности.

Первый рассказ, «Дом № 7», построен на различии стилистических функций залоговых форм глагола – синтаксически соотносительных и синонимических активных и пассивных оборотов, распо-

ложенных дистантно. Особенности стилистических употреблений связаны с использованием дательного субъекта и дательного коммодального, которые различаются смысловыми и модальными оттенками: дательный коммодальный, еще более пассивный, чем дательный субъекта, имеет значение объективной необходимости, неотвратимости действия, закономерной случайности возникшего состояния, например: *Но отчего испытал я счастье, что рисовалось моему воображению?* (дательный коммодальный); *Я пишу это не ради того, чтобы признаться* (дательный субъекта) *в нелюбви к морю – мне нужно освободить* (дательный субъекта) *свои воспоминания...* Сколько раз в трудные минуты *являлся мне* (дательный коммодальный) светлый угол дома; *Я не очень удивился..., тайны внезапных наитий счастья хотелось мне коснуться* (дательный субъекта) прежде всего и т. д. А.А. Потебня отмечал, что в предложениях с дательным коммодальным сам субъект больше «свидетель» состояния или его жертва, чем его участник, то есть дательный коммодальный «означает внешний предмет по отношению к тому, что случилось» [191, с. 336].

Использование дательного падежа в различных стилистических функциях связано с различением модальных значений при выражении состояния повествователя: дательный субъект передает оттенки желания, необходимости, готовности к совершению действия и выражается предикативами *нужно, хотелось*, которые находятся в системных формальных и семантических соотношениях с формой предложений и выражают модальные значения желательного, побудительного синтаксически ирреального наклонения. Однако заключенное в их структуре значение личного, субъективного отношения к происходящему привносит в указанные выше значения дополнительные оттенки неизбежности, закономерности, которые являются результатом взаимодействия семантической изотопии семы ‘память’. Основой этой изотопии являются как эксплицитные, так и коннотативные компоненты

смысловой структуры текста [220], которые и создают новые смыслы. Дательный коммодальный на фоне дательного субъекта передает дополнительные оттенки полноты ощущений, повторяемости действия, его длительности, в чем проявляется экспрессивность ступеней пассивизации как стилистического приема.

В рассказах «Милые шутки жизни», «Мой первый друг, мой друг бесценный», «Первое путешествие» и др. конструкции с грамматически пассивным субъектом действия сведены до минимума. Единичное использование их является связующим семантическим элементом изотопической цепочки, ядром которой является информема ‘память’. Отличны и их стилистические функции. В первом рассказе, выступающим своего рода препозитивным эпилогом повести, пассивные конструкции с дательным субъекта и дательным коммодальным являются своеобразным результатом существенных жизненных ощущений, поэтому основной способ выражения пассивности – безличные предложения, например: *этой [механической] памяти можно верить; полагаться на нее [душевную память] никак нельзя; доверять ей [душевной памяти] можно лишь с теми внутренними оговорками; это надо твердо заслать* («Дом № 7»). В остальных рассказах безличные структуры при выражении пассивности как характеристике психологического состояния героя заменяются личными конструкциями с пассивным субъектом, например: *никогда еще город не казался мне таким чужим; и не беда, что оливковую ветвь принес не крылатый, изящный, сияющий ангел.., а старый печатник* («Страшное»); *господь взял моим молитвам* («Друг дома»); *Я думал о жизни, ожидающей меня.., где шалый и двусмысленный поп Сергей тоже для чего-то нужен* («Песни»); *Зачем явились мне двое черных юношей? Быть может, они должны были напомнить мне о том далеком дне, когда я впервые открыл для себя, что ничто в мире... не может сравниться в очаровании с человеком* («Милые шутки жизни»); *Мне же обещание с*

ним давало нечто большее («Мой первый друг, мой друг бесценный»); «*Ну, ладно*, – вздохнул Слава и сделал тот шаг, что не даст нам большие увидеться с ним («Меломаны») и др.

Модальные конструкции ядерной структуры рассказа «Дом №7» находятся в отношениях включения с ядрами остальных рассказов, определяя общий эмоциональный фон и его оценку: *Счастье?.. Да правда ли чувствовал я счастье, или наделяю им сейчас из дали лет, свою молодость?* Уж больно плохо оборудовано для счастья было то грозное время.., но счастье все-таки было... Модально значимые слова в сочетании с лексической семантикой других слов и синтаксической структурой выражают модальные значения иллюсивности, полноты ощущений, высокой степени проявления чувств героя.

Взаимосвязь личного, субъективного отношения с эмоциональным состоянием проявляется в особенностях функционального содержания синтагм, с одной стороны, и в особенностях понятийного, или логического – с другой. Так, значения закономерной необходимости, возможности и даже категоричности как выражение понятийной концептуальной категории (например, есть память механическая и душевная) или значение постоянного, повторяющегося действия, значение исключительности впечатления, ощущения выражаются безличными предложенийми, предикативами *можно, нельзя, надо* в сочетании с инфинитивом или личными конструкциями в имперфективном значении с дательным субъекта. И те и другие сходны по выполняемым стилистическим функциям. О такой синонимической соотнесенности В.В. Виноградов писал: «Развивается все более тесное соотношение между пассивными оборотами и оборотами безличными» [60, с. 503].

Раскрывая способы выражения модальных значений в прозе, следует остановиться и на словопорядке как выражении прагматических намерений автора. В структуре повести «Переулки моего детст-

ва» можно отметить коммуникативное варьирование, связанное с актуализацией смысла. Задавая в первом рассказе тему всей повести (есть память механическая и душевная), автор сразу устанавливает две параллели семантических изотопических цепочек: 1) механическая память – это имена, фамилии людей, адреса, телефоны, дни рождения; это вид памяти, помогающий сдавать экзамены и т. д.; 2) душевная память – это некий род творчества... *И чем сильнее подобная память у человека, тем сомнительнее ее показатели.* В этом утверждении уже заложено оценочно-характеризующее значение, которое определяет лексико-грамматическую систему произведения.

Выделяя две параллели – объективную и субъективную, автор организует их в систему противопоставлений, выявляющуюся в грамматической парадигме предложений. Так, прямой порядок слов в личных конструкциях с субъектом действия, выраженным местоимением *я*, несет на себе момент эгоцентричности, так как на всем повествовании лежит отпечаток небеспристрастного отношения к изображаемому. «Авторская оценка находит свое проявление в ориентации системы семантических связей текста на ценностную позицию адресата» [91, с. 45]. Я – это целый мир, это память, это будущее. Такое утверждение прослеживается в интегральных отношениях ядерных структур. Ядро последнего рассказа *Не надо цепляться за прошлое* («Ливень») с точки зрения актуального членения текста является темой, устанавливая с ядрами предыдущих рассказов (ремы) привативную оппозицию: прошлое – это песни; страшное; Иван; мой первый друг, мой друг бесценный и т. д., то есть наблюдается субъективное расположение компонентов актуального членения. Лексическое наполнение темы вносит сему некоторого раздражения, что связывает данную структуру с ядром первого рассказа *полагаться на нее* (механическую память) никак нельзя, так как *работа памяти – бессознательное, или, вернее, подсознательное творчество*. Это надо твердо знать, когда

берешься рассказывать о прошлом, если хочешь оставаться честным в собственных глазах. Обобщенность субъекта действия соотносит высказывание с утверждением *у каждого человека есть свой угол*, которое, в отличие от содержательной структуры всей повести, содержит метафорический смысл, опровергающий утверждение ядерной структуры последнего рассказа. *«Я» из конкретного субъекта перерастает в обобщенный субъект, который меняет оценку: пока я откликаюсь углу дома в синеве и верю, что за ним – дали, и слышу их зов, я еще способен к жизни, слезам, творчеству.*

В результате препозиции ремы складываются различного рода ассоциации, устанавливающие динамические связи, на первый взгляд, семантически не связанных структур. Например, ядро рассказа «Меломаны» воспринимается как аграмматичное и эсемантичное, если не установить его системные отношения с другими синтагмами рассказа и всего текста: повторяющиеся структуры *иначе нам не петь* как дистантный синтаксический параллелизм имеют различный смысловой объем. В первом случае – это результат совершенного действия в ответ на запрет петь под окнами:

- Замри, гнида! - Слава нагнулся, резко выпрямился, – и обломок кирпича раскололся о стену под самым окном Конькова.
- Здорово ты его!.. Только вот кирпичом... надо ли?
- Надо, – убежденно сказал Слава... – **Иначе нам не петь.**

Семантическое варьирование синтаксической структуры в конце рассказа уже связано с коннотативным смыслом рематического компонента: *Когда люди избавятся от всякой опасности, когда им не нужно будет выбирать, они перестанут быть людьми!* Поэтому тема *иначе нам не петь* приобретает метафорическую емкость, становясь информемой с pragматической направленностью: что дает человеку право оставаться человеком? Умение оценить ситуацию и сделать нравственный выбор – такая интерпретация позволяет установить ас-

социативную связь с первой ядерной структурой. В результате складывается смысл всей повести: память – это совесть, это пространство со своими «переулками». И каждый «переулок» памяти в повести Ю.Нагибина окрашен определенной модальностью: рассказ «Песни» имеет оттенок нежности, «Друг дома» – легкой иронии, «Страшное» – благодарности, «Милые шутки жизни» – полноты ощущений, «Не в ту сторону» – ответственности перед людьми и т. д.

Таким образом, категория модальности в художественном произведении имеет ярко выраженную прагматическую направленность и неотделима от экспрессивности и эмоциональности, которые апеллируют к эмоционально-волевой сфере психики читателя с целью регуляции его поведения. В прозе и поэзии, – указывал В.В. Одинцов, – функциональная значимость всех элементов художественного построения, включая грамматику, различна [102]. Каждое художественное произведение отличается своим текстоорганизующим набором, в том числе и набором средств выражения субъективной модальности, что определяется, с одной стороны, коммуникативными целеустановками автора, а с другой – личностью самого писателя. «Выяснение функциональной значимости языковых средств позволяет уточнить позицию писателя, его замысел» [там же, с. 80]. Более того, «изучение изменчивой стилистической роли грамматических форм ведет нас к микроэлементам, организующим стиль, в глубь языка самого по себе и в мастерскую художественного слова. При этом появляются соответствие и знаки равенства там, где грамматика не устанавливала ни соответствий, ни знаков равенства» [250, с. 61]. Поэтому можно утверждать, что каждый элемент в общей системе организации речевых средств художественного произведения, формирующих его эстетическое, стилевое и смысловое единство» [61, с. 80], является структурно и функционально значимым.

Устанавливая особенности выражения субъективно-модальных значений в прозе М. Лермонтова, необходимо отметить их убеждающую направленность, которая достигается, прежде всего, присоединительным сцеплением, вызывающим ассоциативные представления, например: *Палицын слыл честнейшим человеком во всем околотке – и точно! Он погубил только одно семейство* («Вадим»); *И точно, с этого дня Печорин стал с нею рассеяннее, холоднее* («Княгиня Лиговская»); *А лошадь его славилась в целой Кабарде, – и точно, лучшие этой лошади ничего выдумать невозможно; и точно, такую панораму вряд ли где еще удастся мне видеть; И точно, дорога опасная; и точно, между ними было много сходства* («Герой нашего времени») и др. Союз *и точно*, меняя перспективу повествования, выступает в качестве пограничного средства между образом повествователя и образом автора, нагружая модальные значения новыми оттенками личного отношения говорящего к содержанию сообщения, в данном случае – согласия.

В прозе Лермонтова субъективность имеет многослойную структуру, что находит отражение в разностилевых напластованиях. Например, стиль Вадима из одноименной повести – это сочетание высоко художественной и просторечной лексики, отражающей одновременно и происхождение, и социальную принадлежность героя. Говоря о стиле Максима Максимыча («Герой нашего времени»), В.В. Виноградов отмечал, что его «сказ... по временам сближается со стилем автора, утрачивая свою просторечную фамильярность и ослабляя драматизм устного изложения. И фразеология и синтаксис его выходят за пределы устной безыскусственной беседы, обнаруживая стиль самого автора» [58, с. 573].

Особенности разговорного стиля определяются характером экспрессивного синтаксиса: эмоциональные повторения (*его проклятие живо, живо и каждый год пускает новые отрасли, и каждый год все*

более окружает своею тенью семейство злодея и др.), градация (одно слово в устах их иногда целая повесть, целая страсть со всеми ее оттенками и др.), дистантная постпозиция сравнения (они читают в сердце подобных себе, как в книге), постпозиция приложений, определений (суд общего мнения, везде ошибочный, происходит, однако, у нас совсем на других основаниях, чем в остальной Европе; Русский народ, этот сторукий исполин, скорее перенесет жестокость и др.), риторические вопросы, эмоциональные разговорные вкрапления, свойственные античной риторике (о, благодарность! Что делать! Как быть! Боже мой! и др.), конструкции привлечения внимания (о любезные друзья, любезные читатели!) и, конечно, существо экспрессии обличения при посредстве иронии и даже сарказма, выражающие уничижительное, презрительное отношение автора к героям, – вот далеко не полный перечень экспрессивных возможностей синтаксиса Лермонтова. В основе иронии у Лермонтова лежит либо антитеза, либо сопоставление, осложненное причинными отношениями, которые выражаются с помощью слов но, ибо: хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего, но увы! друзья мои! зато как мало вы там и услышите («Княгиня Лиговская»); Борис Петрович боялся смерти! …чувство, равно свойственное человеку и собаке, вообщем всем животным… Смерть Борису Петровичу казалась ужаснее, ибо в эти минуты тревожная душа его… была подобна преступнику, осужденному испанской инквизицией («Вадим») и др.

При рассмотрении грамматического уровня выражения модальности обращают на себя внимание способы пассивизации субъекта. Эмоционально-экспрессивные возможности пассивно-субъектных конструкций у Лермонтова имеют оттенки объективной необходимости, неотвратимости, фатальности состояния героев. Эти значения связаны с личностной характеристикой как отражением их внутренней сущности: Вадим – это воплощение жестокости, насилия, Печо-

рин – отражение общественной трагедии молодого поколения начала XIX в. Поэтому употребление дательного падежа в БИ, раскрывающих психическое состояние героев, делают эту грамматическую структуру «одним из основных средств психологического анализа» [101, с. 52]: (*«Герой нашего времени»*) *Мне с нею [Белой] скучно* (3-й БИ); *мне стало грустно... Да и какое мне дело до радостей и бедствий человеческих!* (8-й БИ); *Одному из нас несдобровать* (9-й БИ); *Что ж! Умереть так умереть! ...да и мне самому порядочно уж скучно* (21-й БИ) и т. д.; (*«Вадим»*) *лучше издохнуть с голода, чем лизать руку* (3-й БИ); *Надобно иметь слишком великую или слишком ничтожную мелкую душу, чтоб так играть жизнью и смертью!* (9-й БИ) и т. д.

Но даже при одинаковом способе пассивизации субъектов оттенки оценочно-характеризующих и собственно оценочных значений различны: при характеристике Печорина просматриваются оправдательные «нотки» пассивности героя при неизбежности его состояния, которые раскрываются в предисловии, а затем и в самой повести; при характеристике Вадима общая тональность повести угрожающая – ожидание чего-то страшного. И потому дательный рассматривается в значении неотвратимости действия; субъект оценивает свое состояние, поведение как бы со стороны: *столько страданий за то, что одна собака обогнала другую...*

Морфологическим ядром категории модальности выступает наклонение, в частности косвенное наклонение, выражющее «отношение содержания высказываемого к действительности как предполагаемого, желаемого, требуемого, просимого и т. д.» [17, с. 249]. В анализируемых произведениях используются различные формы глагольного выражения модальности: у Рождественского – сослагательное размышления, у Евтушенко – сослагательное просительное и требуемое, у Нагибина грамматические формы косвенного наклонения от-

существуют, категоричное требование выражается формой инфинитива. Отношение содержания к действительности передается модальными глаголами в сочетании с инфинитивом (*мне нужно освободить свои воспоминания; счастья хотелось мне коснуться прежде всего* и др.), разнообразными лексико-синтаксическими средствами: отрицательными и утвердительными конструкциями, вопросно-ответными репликами как формой рассуждения, обилием предикативов, парцеллированных структур и, конечно, словопорядком. Рассматривая способы выражения модальных значений у Лермонтова, следует отметить, прежде всего, различие способов выражения желаемого действия: это модальные слова в сочетании с инфинитивом, инфинитив в значении будущего времени, конъюнктив с оттенком размытления, наклонение эмфатическое как средство усиления утверждения, гипотетическое наклонение как способ выражения ирреальности действия.

Модальные маркеры художественного текста, существенно отличаясь от средств выражения модальности в предложении, устанавливают различные пропозициональные отношения предикатов ядерных структур БИ, способствуя появлению неожиданных смыслов. Например, в стихотворении Евтушенко «Поющая дамба», представляющем собой сочетание функционально-смысловых типов речи, устанавливаются пропозициональные отношения предикатов БИ: настоящее время 1-го БИ, имеющее значение действия, совпадающего с моментом речи, постепенно приобретает во 2-м и 7-м блоках метафорический смысл, перерастая в настоящее расширенное, что способствует торжественно-патетическому звучанию. У Рождественского глаголы в форме изъявительного наклонения, устанавливающие пропозициональные отношения, односоставные предложения, способствующие ритмической динамике, разрываются сослагательным желательным в 5-м, 7-м, 9-м и 10-м БИ, окрашивая весь текст общим значением ирреальности действия.

У Нагибина установка на прошедшее в развитии лирической темы, или прошедшее ретроспективное, становится основным средством связности текста. Категориальная форма изъявительного наклонения указывает на соответствие между содержанием и действительностью, а дистантное соотношение неопределенного наклонения – инфинитива – в рассказе «Дом № 7» и дистантическое отрицательная структура *иначе нам не петь* («Меломаны») со значением категоричности утверждения переводят изъявительное наклонение в план наклонения предостерегательного, окрашивая всю повесть оттенком лирической грусти: *У каждого человека есть свой угол – память.*

Таким образом, модально-стилистические средства в декодировании текстовой информации, скрытой в аллюзивно-метафорической системе художественного произведения, близки и разнообразны.

3.2. Категории «образ автора» и «образ повествователя»

Проблема структуры «образа автора» как одной из важнейших категорий художественного произведения была поставлена в 1920-е годы В.В. Виноградовым [61] и позже интенсивно разрабатывалась в его трудах и в работах его последователей [44, 82, 83, 126, 215, 264, 278]. Решающее значение данной категории Виноградов определяет следующим образом: «Проблемы речевой структуры персонажей составляют важный раздел лингвистической стилистики художественной литературы. Но особенно значительна, глубока и синтетична прежде всего в отношении задачи выяснения внутреннего единства стилистических средств литературного произведения, а шире и творчества писателя в целом – проблема речевой структуры образа автора. Образ автора – это та цементирующая сила, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему. Образ ав-

тора – это внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения» [64, с. 97].

Категория «образ автора» в современной филологической науке рассматривается довольно широко, однако приоритет принадлежит именно литературоведению, которое определяет метод интерпретации как основной при изучении художественного произведения [26, 27, 28, 244]. В связи с этим значительный вклад в понимание данного образа внес Б.О. Корман, считающий целесообразным закрепить за словом «автор» в терминологическом смысле значение ‘автор как носитель концепции всего произведения’. Автор может и не входить в текст непосредственно: он всегда опосредован субъектными и внесубъектными формами; представление об авторе складывается из представления об этих формах, их выборе и сочетании [138]. Речевая структура образа автора определяет стилистическое единство художественного произведения и определяет систему художественных образов. «Специфика образа автора по сравнению с другими художественными образами литературного произведения состоит прежде всего в 1) его интегративном значении для текстового целого..; 2) в сочетании непреднамеренного и преднамеренного..; 3) в типизированном характере...» [194, с. 6]

Категории «образ автора» и «образ повествователя» теснейшим образом взаимосвязаны, более того, они неотделимы от категории модальности, так как именно модальные средства определяют внутреннюю и внешнюю структуру данных образов. В художественном произведении способы совмещения различных авторских планов (повествователь, персонаж, читатель и др.) зависят от видов семантической осложненности, в свою очередь связанный с оценкой изображаемого, с позицией писателя, это «образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества поэта. Он воплощает в себе и отражает в себе иногда также и элементы художественно преобразованной его

биографии» [65, с. 113]. Образ автора может быть сторонним наблюдателем (у М. Лермонтова), прямым участником действия (у Ю. Нагибина) или неперсонифицированным спутником повествователя («Записки охотника» И. Тургенева). При этом могут наблюдаваться различные типы речевого сближения автора со своими героями: ситуационное, эмоционально-психическое, социальное, речевое [260]. Однако полного их слияния быть не может.

Образ автора выполняет тектоорганизующую и текстосвязующую функцию, его небеспричастная позиция наиболее четко прослеживается в произведениях, где повествование ведется от 1-го лица. «Авторское «я» либо «я» героев, в некоторых случаях сливаясь в единую повествовательную систему, устраниет дистанцию между взглядом автора и взглядом действующих в данном произведении героев. Но если какое-нибудь из этого «я» соответственно оформляется грамматически, исчезает возможность «толь же достоверно привлечь к изображению изнутри другие «я» [72, с. 55]. С другой стороны, авторское самоустраниние, или дескриптив, по терминологии зарубежных исследователей, когда оценка событий подается сквозь призму восприятия героев, дает возможность многочисленных субъективных интерпретаций содержательной структуры произведения, и иногда ошибочных. Например, в рассказе И. Бунина «Роза Иерихона» находим ядро, которое можно рассматривать в качестве перлокуции, устанавливающей системные отношения со всей прозой писателя: *«Нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память!»* Это своего рода сентенция, наиболее полно аккумулирующая собирательный образ автора.

Проанализировать взаимодействие функционально-семантических и стилистических категорий, в частности категорий «образ автора» и «образ повествователя», и способы их выражения мы попытаем-

ся на уровне дистантно расположенных БИ в прозаических произведениях М. Лермонтова, А. Куприна, И. Бунина и Ю. Нагибина. Именно в прозаических, так как «в лирике нет объективного... «образа автора», а есть только герой, наделенный речевой характеристикой» [184, с. 53].

В прозе Лермонтова образ повествователя является стержневым, определяющим композиционную структуру всего текста. Наиболее четко он прослеживается в своеобразных отступлениях, являющихся своего рода комментарием, попутным замечанием при описании определенного события, явления или персонажа. Расположенные дистантно, БИ со значением «образа повествователя» в отношении к персонажам составляют ТЛ. Например, в романе «Вадим» ТЛ рассказчика, связанная с образом Вадима, и ТЛ, связанная с образом его сестры Ольги, представлены 10-ю БИ и соответственно 9-ю блоками; ТЛ «отношение повествователя к морали высшего общества» в романе «Княгиня Лиговская» – 6-ю БИ, ТЛ «отношение повествователя к чиновничеству» – 3-мя блоками.

Образ Вадима как воплощение народного гнева, народной стихии, отражающей события пугачевского восстания, построен на контрасте и эксплицируется следующими ядерными структурами: 1) где скрывается злодетель, там может скрываться и преступление (гл. I); 2) Люди, когда страдают, обыкновенно покорны, но если раз им удалось сбросить ношу свою, то ягненок превращается в тигра (гл. IV); 3) Разве ангел и демон произошли не от одного начала? (гл. VI); 4) Любовь – везде любовь, то есть самозабвение, сумасшествие, назовите как вам угодно (гл. VIII); 5) если можно завидовать чему-нибудь, то это синим, холодным волнам, подвластным одному закону природы, который для нас не годится с тех пор, как мы выдумали свои законы (гл. IX); 6) Один любопытный взгляд толпы, одно насмешливое слово! и человек делается снова демон! (гл. XIV); 7) Мо-

жет быть, чувства святейшие одна привычка, и если б зло было так же редко, как добро, а последнее – наоборот, то наши преступления считались бы величайшими подвигами добродетели человеческой! (гл. XIV); 8) нищета – душа порока и преступлений (гл. XV); 9) Святые плачут, когда демоны смеются (гл. XV); 10) Что может противостоять твердой воле человека? <...> воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса (гл. XX). Ядерные структуры соответствующих БИ, вступая в определенные синтагматические и интегративно-парадигматические отношения, способствуют созданию стилистической экспрессии всего текста – что может противостоять твердой воле человека?", находящей свою экспликацию в 10-м БИ.

1-й, 2-й, 3-й и 9-й БИ связаны отношениями тождества, то есть образуют нулевую оппозицию. Их ситуации идентичны (контрастны): мысли о величии земном и небесном – преступная добродетель (1-й БИ); гордость за свое рабство – ягненок может превратиться в тигра (2-й БИ); ангел – демон (3 БИ); святые – демоны (9-й БИ). Взаимодействие полярных тематических полей, их ассоциативная контаминация является условием создания «поля напряжения» [276], когда автор ставит вопросы в тексте, а читатель ищет на них ответы. 1-й БИ как задающий тему данной линии является по отношению ко всем последующим блокам своего рода рефлектирующим, смысл которого эксплицируется синтаксическими конструкциями, характеризующими противоречивость внутреннего состояния героя: *часто Вадим оборачивался!* (его пока еще тянет остаться в монастыре, вести жизнь тихую, незаметную. Но страсть отмщения, ненависть побеждают – он уходит из монастыря); *мысли мрачные и чудесные; где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление.* Самую тесную, ситуативную связь данный блок устанавливает с 10-м БИ (*Что*

*может противостоять твердой воле человека!). Стилистическая иррадиация блоков информации, вызванная их дистантными отношениями, создает образ повествователя как беспристрастного источника информации со своей индивидуально-авторской позицией. Эта позиция выражается в сравнениях, выводах, обобщениях, причем объективных. Блоки связаны между собой ситуативно: в первом имплицитно задается тема воли человека как разрушающей силы, с одной стороны, и одновременно созидающей – с другой. Вначале Вадима манит к себе монастырь как воплощение вечности, величия и в то же время кратковременности и бесполезности жизни (*рождаются мысли мрачные и чудесные*). Повествователь проводит мысли о том, что монастырь – это памятник слабости человека, создавшего его в качестве обитали нравственности, целомудрия, покоя, блаженства, в то время как под маской добродетели могут скрываться самые гнусные преступления, рождаться мысли самые злословие. Таким образом, 1-й БИ содержит в себе семантическую мотивацию 10-го БИ, в котором данная тема – воля человека как разрушающая сила – раскрывается полно и всеобъемлюще, причем опять-таки построенная на контрасте: «воля» природы и воля человека (*неугомонная волна день и ночь без устали хлещет и лижет гранитный берег.., – ничто ее не может успокоить*). Но если в природе все уравновешено, то воля человека неподвластна порой самому человеку (*природа была тиха и торжественна.., все было свято и чисто – а в груди Вадима какая буря!*).*

4-й, 6-й и 7-й БИ также имплицитно проводят тему воли человека (*воля – это любовь, это демон, это добродетель и преступления*), то есть ассоциативная связь ситуаций складывается в результате соединения в одном синтагматическом ряду разнородных функционально-семантических полей, находящихся в контрапротиварных отношениях. Эта контрапротивность усиливает стилистическую роль 10-го БИ, выдвигая его на позицию доминанты всего текста.

Образ повествователя в данном блоке наиболее активен, в какой-то степени даже зловещ, «голос» его звучит угрожающе: *Что может противостоять твердой воле человека?* С одной стороны, вопрос риторический – нет такой силы, но с другой... Ответ читатель находит в ТЛ Ольги, которая представлена 6-ю БИ: 1) *Великие души имеют особенное преимущество понимать друг друга* (гл. V); 2) *есть цветы, которые чем более за ними ухаживают, тем менее отвечают стараниям садовника* (гл. VI); 3) *есть люди, имеющие этот дар [понимания], но им воспользоваться может только существо избранное* <...> *Что такое были бы все цели, все труды человечества без любви?* (гл. X); 4) *Кто часто бывал в комнате женихи, им любимой, тот... испытал влияние этого очарованного воздуха* (гл. X); 5) *Она [любовь] превращает нас в детей, дарит золотые сны как игрушки; и разбивать эти игрушки в минуту досады доставляет немало удовольствия, особенно когда мы настолько получить другие* (гл. XII); 6) *Ржавчина грызет железо – а сердце восемнадцатилетней девушки так мягко, нежно, так чисто, что каждое дыхание досады туманит его как стекло, каждое прикосновение судьбы оставляет на нем глубокие следы, как бедный пешеход оставляет свой след на золотистом дне ручья; ручеи – это надежда; покуда она светла и жива, то в несколько мгновений следы изглажены; но если однажды надежда испарилась, вода утекла..., то кому нужда до этих ничтожных следов, до этих незримых ран, покрытых одеждой приличий* (гл. XX).

«Голос» рассказчика звучит здесь мягко, лирично, поскольку в основе ТЛ лежит тема любви. Отношения между БИ различные: 1-й и 3-й составляют нулевую оппозицию, они тождественны. Но если в 1-м блоке речь идет о понимании в отношении к брату, то в 3-м – в отношении к возлюбленному. На чем же основано это понимание? Повествователь, комментируя данные эпизоды, точнее дублируя 1-й БИ, определяет и их стилистическую нагрузку: в 3-м БИ понимание опре-

деляется самым возвышенным чувством – любовью (*что были бы все цели, все труды человечества, без любви?*); отсюда и эмоциональность, напряженность блока, построенного на антитезе: *чувства человека проявляются в глазах, в улыбке.., но горе тем, кто не доверяет этому святому таинственному влечению.* А далее рассказчик категорично утверждает: «*Оно [чувство любви] существует, должно существовать, вопреки всем умствованиям людей ничтожных*». И это утверждение является доминантой ТЛ героини, устанавливающей отношения включения со всеми другими БИ, которые маркируют данный признак 3-го блока. Их дистрибуционная значимость определяется фактом дистантного варьирования смысла.

5-й и 6-й БИ к 3-му блоку эксплицируют отношения пересечения, устанавливая, с одной стороны, общность содержания, с другой – отличия, которые вносит контекст: *что.. все труды человечества без любви? (3 БИ) – любовь дарит золотые сны как игрушки и в то же время разбивает их в минуту досады (6 БИ) – любовь как ручей, ручей – это надежда.., но если однажды надежда испарилась, вода утекла, исчезает и любовь (7 БИ).* 2-й БИ – автосемантичен, его позиция в системе ТЛ определяется теми интегративно-парадигматическими отношениями, которые складываются между ТЛ Вадима и Ольги, и, скорее всего, именно данный блок отвечает на основной вопрос повествователя: *Что может противостоять твердой воле человека?* (в повести – жестокости, ненависти Вадима). В образе Ольги читатель находит ответ на поставленный вопрос: это любовь, сострадание, жалость, то есать та же воля человека.

ТЛ Вадима и Ольги находятся в контрастных отношениях и определяют динамизм образа повествователя, который строится на так называемых креативных речевых моделях: образуются своего рода группировки оппозиций (семантические поля, тематические группы), которые и составляют сферу интервербальных структур в тексте [137].

Эти структуры создают тот коммуникативно-денотативный фон, который воспринимается только на уровне целого текста. Так, например, 1-й БИ ТЛ Вадима (гл. II) (*где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление*) является препозицией к следующему контексту (гл. III): *есть люди, заражающие своим дыханием счастье других; все, что их любит и ненавидит, обречено погибели.* 9-й БИ (гл. XV) (*Святые плачут, когда демоны смеются*) пропозитивен авторскому отступлению в гл. VIII (*Часто самолюбие берет перевес, и божество падает перед смертным*).

Проанализируем данные категории в романе «Княгиня Лиговская». Поскольку в основе романа лежит конфликт между бедным чиновником и гвардейским офицером, аристократом, тема остросоциальная. Отношения между ТЛ (ТЛ 1 – нравственные ценности высшего общества; ТЛ 2 – фальшивая мораль чиновничества), как и в предыдущем романе, строятся на контрасте. Планы повествования как бы пересекаются, личная перспектива проявляется то в образе повествователя, то в образе автора. Иначе говоря, образ повествователя является своего рода аккумуляцией авторской позиции, эксплицированной лирическими отступлениями. Например: *Красинский приписал гордости и умысленному небрежению вещь чрезмерно простую и случайную. И с этой минуты тайная неприязнь к графине зародилась в его подозрительном сердце. «Хорошо, – подумал он, удаляясь, – будет и на нашей улице празднику», – жалкая поговорка мелочной ненависти.* Последняя фраза, являясь выражением оценочного отношения автора к чиновникам, контаминирует разные функционально-семантические категории: образ повествователя, образ автора, категорию модальности. Вплетаясь в план повествования от 3-го лица, образ автора способствует созданию определенного эмоционального фона, на котором ярче и живописнее предстают образы героев.

Или еще пример: – *Этот чиновник так был неловок, что разбил ее [посуду], – продолжал Жорж холодно, – вот деньги, – он бросил деньги на стол и прибавил: Скажи ему, что теперь он может отсюда уйти свободно. Служитель при всех доложил с почтением чиновнику, что он все получил, и просил на водку!* Одно слово, вставленное в повествование (*с почтением*), определяет авторскую оценку ситуации – лицемерие служащих, вносит эмоционально-оценочный колорит, придавая определенный «привкус» восприятию анализируемых им ситуаций: от пренебрежения и иронии до выражения ненависти, презрения.

Образ повествователя экспрессивный, что находит отражение в его лексико-семантическом решении, построенном по принципу «фокуса». Рассказчик характеризуется глубиной оценочной информации, которая варьируется при дистантном расположении БИ: *свет не терпит в кругу своем ничего сильного и потрясающего..., свету нужны французские водевили и русская покорность чужому мнению* (гл. I); он начал постигать, что *по коренным законам общества в танцующем кавалере ума не полагается!* (гл. II). Обилие междометий, умолчаний, вопросительных конструкций выступает ассоциативным полем образа повествователя: *попасться в историю! Ужаснее этого ничего не может быть, как бы эта история ни кончилась! ...Суд общего мнения, везде ошибочный, происходит, однако, у нас совсем на других основаниях, чем в остальной Европе* (гл. II); *а у нас?.. объявленный взяточник принимается везде очень хорошо: его оправдывают фразою: и! кто этого не делает!.. Трус обласкан везде, потому что он смиренный малый, а замешанный в историю! – о! ему нет пощады: ма-меньки говорят об нем: «Бог его знает, какой он человек» – и папеньки прибавляют: «Мерзавец!»* (гл. II). Ситуации эквивалентны, поскольку варьируют одну и ту же информацию. Однако эквивалентность не означает полной одинаковости, и именно поэтому она подра-

зумевает и несходство. На это указывал и Ю.М. Лотман: «Подобные уровни организуют неподобные, устанавливая в них отношения подобия. Одновременно несходные проделывают противоположную работу, обнаруживая разницу в сходном» [152, с.104].

В лирических комментариях образ повествователя эксплицируется сложными конструкциями с обилием однородных членов, с логическими разрывами, передающими либо волнение рассказчика, либо связанными с его возмущением и иронией, что подчеркивается стилистически маркированными членами синтагматического ряда: это оценочные субстантивированные прилагательные (например, *свет не терпит в кругу своем ничего сильного и потрясающего*), оценочные глагольные и именные конструкции (например, *хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего, но, увы! друзья мои!* Зато как мало вы там и услышите!), а также стилистическими фигурами, актуализирующими оценочную информацию: синтаксический параллелизм, анафора, хиззим, что придает повествованию разговорность, и как следствие – эмоциональность.

Проанализируем образ повествователя в ТЛ чиновника Красинского, состоящей из 4-х БИ. Все блоки объединены концептами ‘оскорбленное самолюбие’, ‘зависть’, ‘раболепие’:

1-й БИ - *вы едва меня сегодня не задавили, да, меня... вам весело! а по какому праву? потому что у вас есть рысак, белый султан? золотые эполеты? Разве я не такой же дворянин, как вы? Я беден! да, я беден! <...> Нет, никогда! никогда, никогда я вам этого не прощу!..* (гл. II);

2-й БИ – *Разве, когда он сидел здесь против вас, блестая золотыми эполетами, поглаживая белый султан, разве вы не чувствовали, не догадались с первого взгляда, что я должен непременно его ненавидеть?* (гл. VII);

3-й БИ – целое утро он прилежно, может быть, в первый раз от роду, рассматривал с ног до головы департаментских франтиков, чтобы выучиться повязывать галстук и запомнить, сколько пуговиц у жилета надобно застегнуть... (гл. VII);

4-й БИ – он с завистью смотрел на разных господ со звездами и крестами.., и множество мыслей теснилось в голове его. «Чем я хуже их?» – думал он <...> Красинский притискал гордости и умышиленному небрежению веять чрезмерно простую и случайную, и с этой минуты тайная неприязнь к княгине зародилась в его подозрительном сердце. «Хорошо, – подумал он, удаляясь, -- будет и на нашей улице праздник», – жалкая поговорка мелочной ненависти. (гл. IX).

Ядром семантического образа повествователя служат концепты ‘презрение’, ‘ирония’, что обозначается лексически: трижды употребленное *никогда*, подчеркивающее оскорбленное самолюбие чиновника, сегменты *с завистью смотрел*, *департаментские франтики* и, наконец фраза *запомнить, сколько пуговиц у жилета надобно застегнуть* рисуют образ чиновника страдающего от унижения, у которого душа – потемки, как и условия его проживания: *тяжелый запах, едкий, отвратительный бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства <...> вы находите желанную дверь, темную и узкую, как дверь в чистилище...* (гл. VII). В результате складывается статический образ нарратора, разрешимый только в пределах художественного произведения [201].

Образ автора как бы ненавязчиво вплетается в структуру повествования в виде отдельных реплик, оформленных то словом, то словосочетанием, иногда предложением. Его позиция по отношению к описываемому предельно ясна и конкретна и всегда выразительна. Языковые единицы, входящие в ассоциативное поле «образ автора», образуют «интеллектуально-рациональное информативное языковое поле» [122], позволяющее установить авторскую позицию. Например,

в речь повествователя автор вкрапляет эмоционально-оценочные сегменты, которые становятся маркированными членами привативной оппозиции: *Нет, никогда! никогда, никогда я вам этого не прощу; я должен непременно его ненавидеть; жалкая поговорка мелочной ненависти* и т. д. Выделенные части контекстов, устанавливая отношения включения с другими БИ, являются семантическим решением образа Красинского, содержащим оценочный компонент образа автора. Кроме языковых средств в решении образа чиновника, повествователь использует в 1-м БИ стилистические приемы: прерывистость речи как показатель эмоционального состояния героя и в результате – обилие риторических вопросов и восклицаний, создающих эффект «кривого зеркала», что способствует субъективной интерпретации читателем образа Красинского. Ассоциативное поле чиновника с концептом ‘застить’ возникает как результат слияния очного отношения повествователя и автора.

Образ повествователя наиболее ярко представлен в повести «Герой нашего времени (журнал Печорина)», в которой рассказ ведется от 1-го лица. И это максимально приближает повествование к моменту речи, так как используется аорист – время эпистолярное. Повествовательная перспектива художественного текста ограниченная, или концентрическая, художественное изображение ведется с опорой на личный субъектный план нарратора. И поскольку в повести рассказчик персонифицирован, так как является одним из главных действующих лиц произведения, он объединяет все многообразие форм субъективированного описания. Но, по мнению Т.Г. Винокур, рассказ от 1-го лица (*Icherzählung*) «ограничивает повествование, то есть речь идет не о 1-м лице, а о личном, небеспристрестном отношении повествующего к изображеному» [72, с. 55]. В предисловии к повести Лермонтов четко разъясняет свою позицию в отношении к Печорину. Примечательно, что там, где рассказ ведется от лица путешест-

венника, образ автора сливается с образом повествователя и разделить их довольно сложно. Такая двуплановость образов (слияние двух «голосов» – автора и повествователя) объясняется художественной емкостью планов изображения, дающей возможность увидеть описываемое как бы со стороны и в то же время оценить его с точки зрения повествователя. Кроме того, статичность образа автора, сохраняющего отношение к Печорину на протяжении всего произведения, позволяет увидеть динамизм образа повествователя как одного из героев. И в качестве доминанты лексико-семантического решения этого образа служит ориентация на выразительные возможности слов, объединенных значением ‘эгоизм’.

Возьмем новеллу А. Куприна «Allez!». Уже само название является доминантой, формирующей экстравербальные отношения между денотатами, которые эксплицируются синтаксической конструкцией *роковой крик, одинаковый для людей, для лошадей и длядрессированных собак*. Сталкиваются два плана повествования (два БИ) – ретроспективный и основной, при этом первый, ретроспективный план подается рассказчиком в презентной временной плоскости (настоящее ретроспективное), что делает данный контекст более экспрессивным, а следовательно – более напряженным. В 1-ом БИ образ повествователя раскрывается через следующие дистантные структуры: *жгучая боль удара; минутное колебание страха; жестокий мужчина; гипнотизирующий взгляд; сильные безжалостные руки; глупо красивые лица; везде все тот же страх и тот же неизбежный, роковой крик*. Все эти конструкции создают функционально-семантическое поле на основе единого сигнификативного представления – *Allez!* (вперед марш – франц.), которое дублируется в блоке 4 раза.

Во 2-м БИ повествование переводится в план прошедшего времени, что, на первый взгляд, значительно снижает эмоциональную интенсивность информации. Основной глагольной временной формой

выступает претерит – прошедшее результативное, или грамматическое прошедшее, предшествующее моменту речи. Образ повествователя раскрывается через поступки героини новеллы Норы, которые рассказчик не оправдывает: *она пошла бы в огонь, если бы ему вздумалось приказать; она переносила это с тем же смиренiem, с каким принимает побои от своего хозяина старая, умная и преданная соба-ка; ее, как побитую и выгнанную собаку, опять потянуло к хозяину*. В данном блоке опять четырежды повторяется доминанта, но смысловая значимость ее, по сравнению с 1-м БИ, усиливается. Если в предыдущем БИ данное выражение выступает как логическая доминанта (*Allez! – этот отрывистый повелительный возглас*), то во 2-м блоке – это уже доминанта эмоционально-смысловая, поскольку контекст способствует приращению смысла: цирковое обращение, принятое для выражения приказа к выполнению упражнения, стало для Норы выражением воли хозяина. Таким образом, слово в тексте приобрело новые семантико-синтаксические связи; в результате создается смысловое многозвучие, которое интенсифицирует существенные признаки денотата – выражения *Allez!* Образ повествователя характеризуется динанизмом – от ласкобрительно-презрительного до негодующего, трагического, и этот трагизм в полной мере выражается в последнем крике героини «*Allez!*», так привычном для циркачки, но оборвавшем ее жизнь и избавившем от унижений.

Итак, образ повествователя – это стилистическая категория, это система оценок, выводов, обобщений, которые делает читатель, опираясь на систему смыслов (Sinn) в каждом конкретном тексте. Смыслы, по Р. Барту, – это «коннотации лексики. ...Эти коннотативные смыслы могут иметь форму ассоциаций, их можно представить в форме реляций, когда устанавливается определенное отношение между двумя частями текста, иногда очень удаленными друг от друга» [25, с. 427].

Если сопоставить способы выражения категории «образ повествователя» у Лермонтова и Куприна, можно сделать следующие выводы. В повести Лермонтова «Вадим» данная категория представлена эксплицитно, через систему умозаключений, которые делает рассказчик в лирических отступлениях. Повествователь дает личностную оценку ситуации, построенную на различных стилистических фигурах и тропах – сравнениях, антитезах, иронии, например: *может быть, чувства святейшие одна привычка, и если б зло было так же редко, как добро, а последнее – наоборот, то наши преступления считались бы величайшими подвигами добродетели человеческой!* (ирония); у женщин 18 столетия оно [самолюбие] не было так езыскательно, как у наших столичных красавиц; наряды необходимы счастью женщины, как цветы весне (сравнение); *Русский народ... скорее перенесет жестокость и надменность своего повелителя, чем слабость его; он желает быть наказываем – но справедливо, он согласен служить – но хочет гордиться своим губством* (антитеза) и др. Повествователь у М. Лермонтова не персонифицированный, незримый, но активный наблюдатель событий, максимально приближенный к автору и ведущий рассказ от 3-го лица (Er-Erzählung). Это «аукториальный», «объективный» повествователь, или автор-повествователь [95].

В новелле А. Куприна «Allez!» образ повествователя представлен имплицитно через систему семантико-стилистических структур, определяющих отношение рассказчика к описываемому. Роль рассказчика ограничена только изложением событий; оценку, выводы делает читатель. Особый стилистический эффект в новелле приобретает финал, где глагольные формы (совершенный вид, или вид усилительный, т. н. конатив) способствуют созданию дополнительного значения интенсификации действия и в результате – экспрессии художественного выражения. Образ повествователя у Куприна носит ступенчатый динамический характер: от внешне спокойного до негодящего.

В повести Лермонтова образ повествователя не отличается динамизмом, он подан в презентно-футуральном временном плане и служит для обозначения определенных смысловых частей текста или для усиления их значимости в структуре ТЛ. Причем время повествования и время повествователя в авторских отступлениях не совпадает. Это различие типов повествования, выполняя описательную или комментирующую функции, создает стилистический эффект масштабности, вневременности. В авторских отступлениях нет временных рамок, что усиливает значимость информации. Основное художественное время в обоих произведениях повествовательное, то есть время объективной реальности, «преобразованное эпическим отношением повествователя к событиям» [95, с. 82].

«Образ автора» – это стилистическая категория текста, система экспрессивно-речевых средств. В ее речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения [63]. Это то, «что определяет идейно-эстетическое содержание, композиционную организацию и речевую систему художественного произведения» [177, с. 101]. Образ автора в повести Лермонтова очень выразителен, экспрессивен за счет употребления развернутых метафор и сравнений: *ржавчина грызет железо, а сердце восемнадцатилетней девушки так мягко, так нежно, что каждое дыхание досады туманит его как стекло. Каждое прикосновение судьбы оставляет на нем глубокие следы, как бедный пешеход оставляет свой след на золотистом дне ручья; ручей – это надежда; покуда она светла и жива, то в несколько мгновений следы изглажены; но если однажды надежда испарилась, вода утекла..., то кому нужда до этих ничтожных следов, до этих незримых ран; один удар – и свежий цветок склонил голову. ...твое слабое сердце, как нить истлевшая, разорвалось..; так иногда вечером облака дымные, багряные, лиловые гурьбой собираются на западе.., сплетаются в фантастические хороводы, и замок..,*

чудный, как мечта поэта, растет на голубом пространстве. Или: Борис Петрович был человек, ...то есть животное, которое ничем не хуже волка и др. Симфора как высшая форма метафорического сравнения создает определенный ассоциативный фон, на котором более рельефно выступают образы персонажей. В результате образ автора является своеобразной стилистической мотивацией образа повествователя, эксплицированного лирическими отступлениями.

Основной стилистической фигурой в повести Лермонтова является антитеза, рельефно представляющая образ автора, причем контрастность пронизывает всю повесть, основанную на исторических фактах. Автор как бы колеблется, определяя свое отношение к героям. Контрастна не только синтаксическая структура БИ, но и структура ТЛ: жестокой, ненавистнической воле Вадима противостоит воля любви, жалости, нежности его сестры. Автор бросает вызов обществу, которое убило в простых людях святые добродетели, и этот гнев выражается в различных конструкциях афористического плана: *нищета – душа порока и преступлений; Благодарность! Слово, изобретенное для того, чтобы обманывать честных людей; безобразие не порок; святые плачут, когда демоны смеются* и др. Автор пытается найти оправдание жестокости Вадима и в то же время осуждает ее: *горе тому, кто наказал смех этот слезами; разве ангел и демон произошли не от одного начала?; если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца; он не мог вырваться из демонской своей стихии; он хотел узнать, какое чувство волнует душу при виде казни.., – и нашел, что душу ничего не волнует; Он верил в бога – но также и в дьявола!* и т.д. В результате возникает смысловая осложненность данной стилистической категории. Автор воспринимает события в строгом соотношении причинно-следственных связей, и в качестве причины выступают авторские отступления.

У Куприна образ автора также обличающий. Его характеризует хорошее знание жизни, знание человеческой души, а потому описание предельно конкретно. Эта конкретность проявляется прежде всего на синтаксическом уровне: 1-й БИ, представляет собой ряд гипотактических предложений, которые организованы вокруг дистантно повторенного ядра (*Allez!*). Этим повторением автор подчеркивает жестокость и бесчеловечность, а также сострадание к обездоленному человеку, брошенному в мир нищеты и обреченному на мучительную борьбу за кусок хлеба, за право на жизнь.

Во 2-м БИ происходит «приращение» смысла и доминанта получает иное содержание: автор разоблачает фальшивую мораль общества, и последнее *Allez!* звучит как авторский гротеск против насилия и унижения высоких человеческих чувств. Слово у Куприна выступает как художественный синтез или обобщающий символ [65]. Образ автора и образ повествователя сливаются, так как под внешней сдержанностью авторского повествования скрываются интонации негодования, которые выражаются через единую систему денотатов: *темное, бродячее детство; вонючие сигареты; жестокий взгляд; роковой крик; сытая публика, зеринная страсть; как побитая и выгнанная собака*. Эти дистантные структуры составляют синтаксическую конвергенцию: группу совпадающих по функции элементов и объединенных одинаковыми синтаксическими отношениями к доминанте – причинно-следственными. Они способствуют созданию заднего плана, или фона, на котором прозрачно выступает образ автора. Таким образом, у М. Лермонтова четко разграничиваются категории «образ автора» и «образ повествователя», у А. Куприна границы между данными категориями размыты.

Образ автора может быть статичным или динамичным, от чего зависит развитие других характеров, однако «неизменность «образа автора» не предполагает неизменности позиции самого автора» [184,

с. 50]. Авторская речь и даже авторская позиция, выраженная имплицитно, определяют стилистические качества речи других образов, «указывает на ее социально-типические и индивидуально-характерологические функции» [там же, с. 52]. Например, в рассказах И. Бунина и Ю. Нагибина образ автора статичен, его позиция по отношению к описываемому остается неизменной, в то время как у М. Лермонтова или А. Куприна образ автора напряженный, его взгляд на происходящее меняется в связи с динамикой описываемого действия. Одним словом, образ автора – это лексико-грамматические характеристики произведения, отражающие языковое сознание писателя.

В рассказе И. Бунина «Антоновские яблоки» пролозициональным ядром БИ, указывающим на статический характер образа автора, являются лексемы *вспоминается* и *помню*. Форма настоящего повествовательного способствует активизации *определенных жизненных периодов повествователя: вспоминается мне ранняя погожая осень; помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад и – запах антоновских яблок; Вспоминается мне урожайный год; помню я и старуху его; И помню, мне порою казалось на редкость заманчивым быть мужиком; крепостного права я не знал и не видел, но, помню... чувствовал его* и т. д. Автор как бы незримо присутствует в оценке описываемых событий, что проявляется в экспрессивно-эмоциональных конструкциях: *Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!; Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах!; хороша и та нищенская мелкопоместная жизнь!*

Основной временной план в произведениях Бунина либо настоящее повествовательное («Антоновские яблоки», «Золотое дно», «Древний человек», «Книга»), либо прошедшее описательное («Господин из Сан-Франциско», «Легкое дыхание», «Косцы» и др.). Оба временных плана, стирая смысловые дистанции между позицией автора и позицией повествователя, способствуют развертыванию различных

форм экспрессивного синтаксиса, который становится отражением авторской оценки. Это препозиция обособленных обстоятельств, постпозиция одиночных определений, ряды экспрессивных однородных членов, анафорический повтор, иногда дистантный, например: *Прелест ее (песни) была в откликах, в звучности березового леса. Прелест ее была в том, что никак не была она сама по себе <...> Прелест была в том, что это было как будто и не пение, а именно только вздохи, подъемы молодой, здоровой, певучей груди* («Косцы»); обобщенная структура личных и безличных предложений с ярко выраженной pragmaticкой направленностью и мн. др. Речь повествователя и речь персонажа четко разграничены, что не позволяет раздвигать пространственно-временные рамки изображаемого.

Прошедшее описательное у Бунина имеет, в основном, имперфектное значение, не ограниченное внутренним пределом, и потому воспринимается максимально приспособленным к моменту речи. Его изобразительная и качественно описательные функции служат созданию образа автора, созерцающего, но не преобразующего. Сам Бунин писал о себе: «Я жил, на всех и на все смотря со стороны, до конца ни с кем не соединяясь...». Поэтому образ автора у Бунина, в котором отразилась близость писателя к народу и земле, но не проявилась его активная жизненная позиция, проникнут, в отличие от образа автора у Куприна, лирическими мотивами, несмотря на поднимаемые им остро социальные проблемы. В.В. Виноградов отмечает: «В стиле литературного произведения, в его композиции, в объединяющей все его части и пронизывающей систему его образов структуре образ автора находит выражение оценка изображаемого мира со стороны писателя, его отношение к действительности, его миропонимание» [64, с. 125].

Рассматривая образ автора и образ повествователя в повести Ю. Нагибина «Переулки моего детства», обращает на себя внимание хронологическая последовательность событий, участником которых

является сам автор. Поэтому провести границу между двумя образами довольно сложно. Однако установить их позицию по отношению к описываемому возможно. Функциональные содержания грамматических структур всех рассказов, объединяющие БИ единым смысловым планом – память, соотносятся как общее и частное. Образ автора как выражение общего наиболее четко проявляется в 1-м БИ («Дом № 7»), где инфинитив, совмещающий объективно-субъективные характеристики, содержит обобщенное представление о «работе» памяти. Образ автора проявляется в оценочных постпозитивных определениях (*Бывает механическая память, очень нужная и полезная; угол высокого дома № 7, золотистый от солнца*), в градационных рядах (*полная, единственная, исчерпывающая правда; трепет, надежда, восторг*) и наконец в сочетаниях имперфектных и перфектных значений, характеризующихся обобщенностью. И как результат обобщений образ автора наиболее полно раскрывается в утверждении, окрашенном патетикой: *У каждого человека есть свой угол.... Пока я откликаюсь углу дома в синеве и верю, что за ним – дали, и слышу их зов, я еще способен к жизни, слезам, творчеству*» («Дом № 7»).

Образ автора у Нагибина наглядно проявляется и на уровне денотатов. В парадигме причинных отношений соединены структуры конкретной и абстрактной семантики: *светлый угол (дома) под крышей, плывущий по сини небес – ощущение счастья, испытывал счастье; угол дома плыл – вспоминая о пережитых мгновениях счастья, светлый угол дома... делал меня счастливым, наития счастья; угол дома посреди неба, угол моего дома, угол дома в синеве – чувство счастья*. Объединяя в один ассоциативный ряд синтагмы с конкретным и абстрактным значением, писатель дает возможность наполнить последнюю фразу разными субъективными интерпретациями, одной из которых может быть следующая: память дана человеку, чтобы иногда возвращаться к родному углу.

В остальных рассказах повести Нагибина четче проявляется образ повествователя, поскольку нет условий для символического переосмысливания денотативных значений. Каждый рассказ повести – это маленький эпизод из жизни маленького человека, постигающего уроки жизни. Поэтому объективный порядок слов, диалогическая форма, повествовательный тип речи, иногда перемежающийся с рассуждениями рассказчика, являются характеристикой образа повествователя. Основной глагольной формой, устанавливающей отношения на уровне предикатов, выступает имперфект как показатель действия, не соотнесенного с моментом речи. Информативный синтаксис, приближенный к коммуникативно-обязательному, становится грамматическим признаком образа повествователя. Глагольный тип контекстов у Нагибина выполняет качественно-описательную функцию.

Эти характеристики образа повествователя особенно наглядно проявляются при сравнении их с характеристиками образа автора: в каждом рассказе повести содержится оценка описанного события с точки зрения образа автора. Меняется временной план, меняются субъектно-объектные отношения, меняется и стилистическая насыщенность повествования, приобретающего либо взволнованно-тревожные интонации (*Наша ответственность друг перед другом куда большие, чем мы позволяем себе думать. В любой миг нас может привзвать: и обреченный смерти, и обреченный выбору между добром и злом, и просто усталый человек, и герой перед подвигом, и малый ребенок, – это зов на помощь, но одновременно и на суд* («Мой первый друг, мой друг бесценный»), либо грустно-лирические (*Надо оставлять какой-то след в душах тех, с кем тебя сводит жизнь* («Не в ту сторону»), либо торжественно-патетические (но счастье все-таки было... *Мы знали..., что решающая схватка с фашизмом неизбежна..., но мы держались..., сызмальства ведающие свою предназначенностъ долгому веку. И это правда. Правда целого поколения...* («Ливень»)).

Обобщенность субъекта действия в таких контекстах дистантно организует образ автора, представленный набором текстоорганизующих категорий модальности, проспекции и ретроспекции одновременно (поскольку установить их временную соотнесенность по отношению к описываемому довольно сложно), категориями предикативности авторского контекста в виде сентенций и релятивности контекстов повествователя, а также категорией континуума: значения глагола, его временные параметры в образе автора перестают играть какую-либо существенную роль в рамках всей повести; образ автора воспринимается вне пространственно-временных отношений. Особенности изобразительного синтаксиса, реализующего образ автора, проявляются в парцеллированных структурах, акцентирующих определенные смыслы, в перечислительных рядах однородных членов, в личных и безличных конструкциях с обобщенным значением.

Таким образом, функционально-семантические и стилистические категории «образ автора» и «образ повествователя» – это сложные и многоуровневые организации логико-грамматических и стилистических характеристик, направленные на установление отавторской позиции на изображаемое, сложившейся как результат восприятия им внешнего мира. Динамичность или статичность данных категорий, их эмоциональная насыщенность способствуют усложнению ассоциаций в общем смысловом движении. В результате складываются символические образы автора и повествователя, отражающие содержание художественного произведения, это своего рода фон, на котором рельефнее проявляются художественные особенности образов персонажей.

3.3. Категория времени

«Понимание художественной литературы предполагает умение читателя не только воспринимать текст как сумму значений составляющих его единиц, но и распознавать «двойственную» природу языковой единицы в художественном тексте, ее способность наполняться новым «поэтическим» содержанием» [106, с. 8]. Одной из текстовых категорий, способствующих созданию художественных образов и отражающих эволюцию художественного мышления писателя, является категория времени, теснейшим образом связанная с художественным творчеством.

В художественном произведении время рассматривается с нескольких точек зрения: 1) как отражение философских представлений писателя; 2) как длительность (сюжета, текста, восприятия); 3) как вид структурно-функциональных отношений в тексте (временная связь событий, повествователя, автора, героев и т. д.) [99, с. 160] – и в двух аспектах: время грамматическое и время художественное. Назначение художественного времени – сюжетное развитие (замедление или ускорение), а также эмоциональное воздействие на читателя. Поэтому авторское время, время повествователя, время персонажа, время читателя и т. д. как проявление «художественного времени» и грамматическое время как форма существования художественного времени – основные категории именно художественного текста.

По замечанию Д.С. Лихачева, «художественное время – это явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание в литературном произведении» [146, с. 214]. И далее: «Художественное время – неотъемлемый элемент художественного отражения мира, форма существования сюжета, категория развития действия. Моделирование художественного действия

невозможно вне временных отношений. Художественное время – это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в словесном произведении» [там же, с. 234].

Художественное время, качественно отличаясь от объективного времени, характеризуется набором субъективных факторов, связанных с личным восприятием, ощущением времени: оно может «ускоряться», «замедляться», поворачиваться «вспять», а в определенный период и совсем «остановиться». Художественное время – это сложное взаимодействие, переплетение времени художественных образов, это «некое множество индивидуальных времен и установление временных зависимостей между отдельными (частными, индивидуальными) временами» [229, с.15]. Каждый образ в художественном произведении переживает одно и то же событие по-разному. Поэтому «движение» времени зависит от тех связей – причинно-следственных, условных, ассоциативных, которых мы устанавливаем между событиями – частями текста. «Время в художественном произведении – это... соотнесенность событий» [146, с. 217].

Художественное произведение развертывается во времени, и потому оно имеет гиперлипцию. Его одномерность (одна линия повествования) или многомерность (действия развиваются параллельно, не укладываясь в последовательность), связанные с временной ориентацией повествования (рассчитанной на опыт рассказчика или персонажа), определяют особенности перцептуального, или эмотивного, времени как результата эмоционального восприятия действительности [229]. Повествование от 1-го лица, или субъективированное повествование, в котором образ автора и образ рассказчика в большинстве случаев противопоставить довольно сложно, ориентирует на временной опыт повествователя, а следовательно, автора, так как «повествователь – это роль, которую играет сам автор» [94, с. 182]. При повествовании от 3-го лица, или объективированном повествовании, врем-

менная ориентация отсутствует. В результате складываются привативные бинарные оппозиции одномерности/многомерности, с одной стороны, и объективное время/художественное и перцептуальное время – с другой [229]. Художественное и перцептуальное время – стилистически маркированные члены оппозиции. Однако художественное время не тождественно перцептуальному или индивидуальному времени. Художественное время – это в свою очередь оппозиция конечности/бесконечности, индивидуальное время имеет начало и конец [229]. Таким образом, художественное произведение, моделируя объективную действительность, обращено к читателю, оно должно воздействовать на его чувства, приглашая к соучастию в развертывании действия. Поэтому категория времени в художественном произведении приобретает трехчастную структуру, сгущающая в себе свойства реального (физического), концептуального и перцептуального времени [109].

Вопросы отражения категории времени в художественных произведениях и в различных типах речи активно рассматриваются в современных филологических исследованиях [6, 36, 52, 83, 85]. Цель настоящего раздела – проанализировать временные отношения как текстообразующие и текстосвязующие на уровне интегративных, или системных отголосков БИ, которые в наибольшей степени определяют своеобразие и динамику как сюжетного развития, так и динамику характеристик художественных образов. «Именно интегративные связи существенны для понимания качественного своеобразия функционирования видовременных форм в художественном тексте, так как на каждом из вышележащих уровней... языковые средства выступают в новом качестве» [229, с. 40–41]. Более того, уровень интегративных отношений БИ в целом способствует адекватной интерпретации структурных значимостей в художественном тексте, сложных взаимо-

зависимостей частей текста, являющихся условием его успешного понимания.

Художественное время – это единство прерывности и непрерывности, динамики и статичности, ретроспекции и проспекции, логической последовательности и нарушения хронологии событий [229]. И поскольку основная функция художественного времени – сюжетная, а также эмотивная, предполагающая намеренное воздействие на читательское восприятие, попытаемся установить, каким образом языковые средства участвуют в организации временной перспективы художественного текста, апеллирующей к эмоциональной сфере читателя, и какие стилистические функции выполняют те или иные временные грамматические категории, участвующие в процессе смыслообразования.

В качестве понятийной категории, огибающейся на различные средства языкового выражения времени, мы будем рассматривать темпоральность [42], так как именно глагольное время соотносит объективное и художественное время во внеязыковой ситуации, то есть категория времени выступает морфологическим ядром темпоральности. «Однако объективное время отражается в языке не только в системе временных форм глагола, но и за пределами этой системы» [102, с. 297]. Поэтому основная цель анализа – определить семантический и стилистический потенциал категории времени на уровне дистантных связей БИ и способы выражения временных отношений у различных авторов.

В повести Ю. Нагибина «Переулки моего детства» время автора и время рассказчика находятся в отношениях взаимообусловленности. Повествование от 1-го лица, имеющее форму воспоминаний, четко ориентирует на временные рамки произведения – детство рассказчика. Эпический претерит в наиболее общем смысле охватывающий все разновидности действия, не выражает в повести реального прошлого,

так как не связан с конкретным моментом речи; точнее видовременные формы полностью выключены из реальной временной системы [273]. Употребление имперфектных значений глагольных форм в сочетании с перфектными значениями способствует созданию аспектуально-tempоральных значений повторяющегося, постоянного или длительного действий как результат обусловленности времени одного действия временем другого, хотя установить хронологическую последовательность событий при этом сложно, так как повесть характеризуется разномерностью художественного времени.

В рассказах «Песни», «Друг дома», «Страшное», «Милые шутки жизни», «Не в ту сторону» основным средством выражения аспектуально-tempорального значения является имперфект как показатель действия длительного, локализованного/нелокализованного во времени. Например: *У каждого человека есть, свой угол; я еще способен к жизни, слезам, творчеству* («Дом № 7»); *Я думал о жизни, ожидающей меня* («Песни»); *Надо дело делать; бог внял моим молитвам* («Друг дома»); *И не беда, что оливковую ветвь принес не крылатый, изящный, сияющий ангел с золотым nimбом, а старый печатник.., его благая весть – благая ложь – спасла нас* («Страшное»); *зачем явились мне двое черных юношей? Быть может, они должны были напомнить мне о том далеком дне* («Милые шутки жизни»); *Надо оставлять какой-то след в душах тех, с кем тебя сводит жизнь* («Не в ту сторону»); *Наша ответственность друг перед другом куда больше, чем мы позволяем себе думать* («Мой первый друг, мой друг бесценный») и др.

С одной стороны – статичность, отсутствие плотности действия в результате использования в основном имперфектных значений глаголов, а с другой – глаголы в перфектном значении, указывающие на динамичность повествования, создают своеобразную многозначность интерпретации временных отношений БИ: каждую ядерную структу-

ру можно рассматривать как ретро- или проспективную по отношению к предыдущей или последующей. Причем все рассказы характеризуются преломлением временной упорядоченности, что позволяет установить их временную соотнесенность с 1-м БИ («Дом № 7»): *Работа памяти – бессознательное, или, вернее, подсознательное творчество. Это надо твердо знать, когда берешься рассказывать о прошлом, если хочешь остаться честным в собственных глазах.* Ядерные структуры объединяются в единый временной период: действия недифференцированного типа, совмещающиеся в одном и том же периоде времени при неактуальности различия одновременности/разновременности, но осложненные семантикой обусловленности, зависимости одного действия от другого, где ядро 1-го БИ («Дом № 7») – условие, ядра остальных БИ – следствие. Ядерные структуры БИ образуют своего рода временную микросистему – художественное настоящее автора и рассказчика неакциональной семантики, имеющее семы постоянности, вневременности. Временные системы автора и повествователя совпадают, поскольку действия носят обобщенный характер.

Грамматическое время полностью зависит от художественного, в результате настоящее время не имеет соотнесенности с моментом речи и на уровне системных отношений в художественном тексте мыслится как абсолютное время, соотносительное с моментом речи 1-го БИ. Временная система повести ориентирует на какой-то условный момент в прошлом, вокруг которого разворачиваются события. Поэтому имперфектные значения глагольных действий в ядрах некоторых БИ не указывают на отнесенность к прошлому, а устанавливают аспектуально-tempоральные значения либо постоянного, либо повторяющегося действия. Инфинитив как выражение желания у Ю. Нагибина активно включается в систему косвенного наклонения, указывая на субъективное отношение автора к сообщению, и, следователь-

но, в систему временных отношений, максимально приближенных к настоящему длительному: *ни деревья, ни тайна, ни мечта – не может сравниться в очаровании с человеком; Надо оставлять какой-то след в душах* и др. «Значение настоящего есть значение на парадигматической и синтагматической осиях. Как только эти формы включаются в текст, на их значение насливается значение прошедшего. Эти значения не отменяют друг друга, а взаимосоотносятся. Пересечение различных значений в одной форме играет важную роль в семантической организации временной структуры произведения» [229, с. 50].

СубSTITУЦИЯ временных отношений в повести Гагリна, ориентирующих на опыт рассказчика, отражает многомерность художественного времени, не укладывающегося в единую последовательность. И эта многомерность проявляется прежде всего в употреблении имперфектных значений, отражающих время повествователя, и настоящего повествовательного персонажа рассказов. В результате все рассказы воспринимаются в единой временной плоскости как выражение множественности событий, связанных сквозным образом – образом рассказчика. Прошедшее несовершенное как элемент подсистемы образа повествователя ориентирует на определенный момент речи, точнее, на момент речи «прежде чем», являющийся своего рода точкой отсчета событий, которая устанавливается в рассказе «Ливень» (13-й БИ). Автор впервые в повести соотносит образ рассказчика с реальным историческим событием: *Мы знали – говорю от лица своих сверстников, – что решающая схватка с фашизмом неизбежна, что мы зреем жатвой будущей кровавой и беспощадной войны.*

При установлении интегративных связей ядер БИ обращает на себя внимание совокупность грамматических средств, участвующих в выражении соотносительных временных отношений. В рассказе «Меломаны» (12-й БИ) один синтаксический комплекс объединены пре-

дикативы, будущее совершенное глаголов и инфинитивные структуры с модальными значениями согласия, категоричности, убежденности: «*Ну, ладно*» – вздохнул *Слава* и сделал тот шаг, что не даст нам больше увидеться с ним. «*Надо*, – сказал он когда-то под окнами Золотишника, – иначе нам не петь»... Та же категоричность действия заключена и в ядерной структуре 1-го БИ: *Это надо твердо знать*. Общим времененным планом, не ограниченным рамками настоящего, эти структуры вовлекают во временные отношения ядра всех остальных рассказов. Более того, происходит столкновение функционально-семантической категории персональности и категории темпоральности. Прошедшее, настоящее и будущее воспринимаются в едином контексте: память прошлого – основа памяти будущего.

Или в рассказе «Ливень»: *Счастье?*, что счастье все-таки было, и не с молодого дуру и не сослепу. Мы знали – говорю от лица своих сверстников, – что решающая схватка с фашизмом неизбежна, что мы зреем жертвой будущей кровающей и беспощадной войны, но мы держались, как жители гор, съязвальства ведающие свою предназначность долгому веку. И это правда. Правда целого поколения. Автор апеллирует к личному опыту читателя, переводя конкретный субъект действия в план обобщенного: *народ моего детства* – так обозначает рассказчик обобщенный субъект повести.

Таким образом, семантический потенциал временных отношений в повести «Переулки моего детства» можно определить следующим образом: прошедшее несовершенное с аспектуально-темпоральными семами длительности, повторяемости действия, локализованного во времени; настоящее вневременное, постоянное неакциональной семантики; граммема вида при употреблении изъявительного наклонения имперфектных глаголов; предикативы, полипредикативные комплексы (на чисто синтаксической основе – *Я думал о жизни, ожидающей меня*), где имперфект употребляется в несобственной функ-

ции, то есть в функции настоящего длительного, максимально приближенного к моменту речи и не ограниченного планом настоящего; присоединительные конструкции с темпоральным значением вневременности – все это в единой временной системе повести определяет переносное употребление глагольного времени. В результате грамматический момент речи не совпадает с моментом внеязыковым в ядерных структурах БИ, которые являются своего рода сентенциями в обобщенном значении.

Каждый рассказ повести – это маленький эпизод из жизни автора. Условно соотнесенный с определенным моментом речи, или внеязыковой ситуацией – «прежде чем», и объединенный сквозным персонажем «я», временной план отражает авторские ценности – субъективно-художественное осмысление им определенных жизненных событий. Переводя план прошедшего для гельного в план настоящего постоянного, вневременного, осложненного семантикой причинной обусловленности, автор обращается к личному опыту читателя. В связи с временной экспозицией ядерных структур БИ форма местоимения обнаруживает многозначность, в результате действие мыслится как всеобщее. Этим определяется экспрессивность настоящего постоянного как выражение перцептуального времени.

Стилистический потенциал видовременных отношений в повести Ю. Нагибина – это создание двойной временной перспективы в результате использования таких функционально-смысловых типов речи, как повествование и рассуждение: прошедшее повторяющееся участует в повествовательной форме изложения как выражение последовательности развития действия, динамики временного процесса, настоящее постоянное – как утверждение общих истин. Такие коннотации грамматических значений видовременных форм складываются как результат привативной оппозиции конкретность/абстрактность, где прошедшее несовершенное – конкретное действие, а настоящее –

обобщенное действие, причем время автора и время повествователя совпадает.

Особенностью художественных произведений И. Бунина является одномерность художественного времени и упорядоченность событий. Рассматривая систему временных отношений в прозе писателя, отмечаем, прежде всего, особенности повествования: субъективированное (от 1-го лица) повествование («Антоновские яблоки», «Поздней ночью», «Туман», «Тишина», «Костер», «Море богов» и др.) и объективированное (от 3-го лица) повествование («Танька», «На хуторе», «Господин из Сан-Франциско», «Древний человек», «Грамматика любви» и др.). В повествовании от 3-го лица (повествователь ауториальный) ориентации на временной опыт рассказчика нет. Основная глагольная форма – прошедшее время, которое моделирует последовательность действий с аспектуально- temporальными значениями длительности, повторяемости, например: (*«Господин из Сан-Франциско»*) *Господин из Сан-Франциско... ехал в Старый Свет; он надеялся наслаждаться солнцем, Вставали рано; медленно и неприветливо светало; с удовольствием читали газету и спокойно ждали второго завтрака* и т. д. Временной план образа персонажа, представленный имперфектными значениями глагольных форм, симметричен временным планом образа рассказчика и образа парохода. Такой грамматический параллелизм, устанавливая отношения тождества между ТЛ, создает впечатление «остановившегося» и даже «застывшего» времени. Прошедшее описательное становится у Бунина своего рода фоном.

По мере развития сюжетного времени, связанного с неожиданной смертью героя, перфектные значения предикатов вносят сему некоторого движения как выражение возможности обновления жизни, как маленькую надежду на будущее: *когда побелело за окном; влажный ветер зашуришал рваной листвой банана; Когда поднялось и раскинулось над островом Капри голубое утреннее небо...*, когда пошли на

работу каменищи...и т. д. Но затем повествователь опять возвращается к имперфектным значениям прошедшего описательного: утро было свежее; хмель скоро улетучивается и скоро возвращается беззаботность к человеку. На острове снова воцарились мир и покой.

Динамизм, связанный с изменением функционального содержания грамматических структур, определяется и особенностями формы синтаксических единиц. Использование периода меняет не только ритм повествования, но и настроение; появляется дополнительный смысл: возвращение к имперфектным значениям, использование прошедшего описательного приводит к появлению неожиданных ассоциаций: лексемы *хмель*, *мир*, *покой* становятся символом морали общества, символом никчемной жизни одних и жизни «низов» парохода, напоминающей мрачную и горячую преисподнюю. Контраст грамматических форм имперфекта и перфекта оказывает иррадиирующее влияние на отношения ТЛ: как результат эмоционального восприятия грамматического времени складываются определенные коннотации: неизбежность полного исчезновения бессмысленного существования. По этому поводу Р. Якобсон писал, что морфологические и синтаксические категории могут с успехом соперничать с художественной ролью словесных тропов [291]. Противопоставленность грамматических категорий становится важнейшим средством композиции художественного произведения. Образ плывущего средь бушующих океанских волн парохода с непохожими своею судьбой людьми на нем становится символом мира бездушия, лжи и пошлости; образ парохода содержит скрытый смысл, вызывает дополнительные ассоциации, что придает ему суггестивность [118]. Построенный на антитезе, данный художественный образ определяет и контрастное выражение субъектов: в одном случае субъект олицетворяется с пароходом как выражением бессмысленно-уродливой жизни, в другом – в качестве субъекта выступает команда корабля, обслуживающая богатую публику: *Паро-*

ход... был похож на громадный отель со всеми удобствами: ...вставали рано..., пили кофе, шоколад, какао; затем садились в ванны, делали гимнастику; ...посвящались отдыху и т. д. – мерзли от стужи и шалели от непосильного внимания вахтенные – глухо гоготали исполнинские топки, пожирающие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени – а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги на ручки кресел, щедрили коньяк и ликеры, плавали в волнах пряного дыма и т. д. «Выбор формы, – указывает З.Я. Тураева, – определяется не только грамматической семантикой, но и коннотациями, которые она приобретает в контексте» [229, с. 165]. Временной план парохода, соотносительный с грамматическим временем повествователя и персонажей, обрамляет рассказ. В результате симметрии грамматических форм при выражении художественного времени прием обрамления способствует созданию «застывшего» времени.

В рассказе «Легкое дыхание» повествование от 3-го лица определяет временные планы «до того как» и «после того как» рассказчика и временной план герояи «до того как». Открывает рассказ временной план повествователя в форме настоящего с аспектуально-tempоральными значениями постоянного действия акциональной семантики: *Апрель. Дни серые; памятники кладбища, просторного, уездного, еще далеко видны сквозь голые деревья, и холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста. В самый же крест вделан... фарфоровый медальон, а в медальоне – ...портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами и т. д.* Затем временной план меняется. Время «до того как», передаваемое формами имперфекта глаголов со значением процесса, усиленное повторяющимся отрицательным местоимением, устанавливает значение повто-

ряющемся действия времени повествователя, которое характеризуется эмоциональностью.

Структура предложений в ТЛ рассказчика отражает и время автора: употребление эмоциональной частицы *как*, содержащей легкую иронию, контрастные отношения, усиленные повторяющимися частичками *ни* как выражением восторга и сочинительным союзом *и* как выражением неодобрения, – все это «замедляет» время повествователя, расширяя его образ до образа автора. Время как бы останавливается, создавая иллюзию безмятежности, но локализованность его во времени – «до того как» – осложняет время повествователя семантикой обреченности. Синтаксический параллелизм, сравнительные обороты, «останавливающие» ход повествования, приводят к нагнетанию экспрессии, рождаются противоречивые коннотации: с одной стороны, восторженное отношение автора к героям а с другой – ощущение близкой трагедии, которое подготавливается приемом конвергенции – изменением плана повествователя, зведением перфекта: *Последнюю свою зиму Оля Мещерская совсем сошла с ума от веселья*. Изобразительный синтаксис при описании природы, которая становится объектом авторской оценки, создает контраст временных планов: автора – повествователя, автора – персонажа: *Зима была снежная, солнечная, морозная, раже опускалось солнце.., неизменно погожее, лучистое, обещающее и назавтра мороз и солнце... Оля Мещерская казалась самой беззаботной, самой счастливой*.

Варьируя грамматическую форму языковых единиц, автор создает прием экспрессивно-смысловой акцентуализации. Такие «акцентные» взлеты» [288, с. 213] способствуют созданию дополнительных смыслов. Их экспрессивно-изобразительная функция зависит от логико-синтаксических отношений, которые складываются между частями текста. Так, временной план повествователя, дистантно меняясь по мере развития сюжетного времени, выстраивает то отношения

пересечения (эквивалентные оппозиции), то отношения контраста. Причем при установлении контрастных отношений меняется функциональное содержание грамматических структур, отражающее экспрессивную насыщенность временного плана: перфектное значение глаголов с аспектуальными семами результативности, локализованной во времени, становится простой констатацией факта, не содержащей оценки ни повествователя, ни автора.

Следующий временной план «после того как», контрастируя с предыдущим, создает иллюзию «остановившегося» времени. На смену прошедшему результативному приходит настоящее постоянное, опять рождая ассоциации безмятежности, покоя, лирической грусти и устанавливая отношения тождества с временным планом начала рассказа: *Каждое воскресенье, после обедни, по Соборной улице... направляется маленькая женщина в траур...* *Она переходит по шоссе грязную площадь... и привычно идет по главной аллее <...> она садится на ветру...*, она думает иногда, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка и т. д. Дистантное варьирование временных планов, прием обрамления, а также экспрессивный синтаксис отражают авторский взгляд, внешний по отношению к изображаемому, на воспроизведимую им художественную действительность.

В субъективированном повествовании художественное время характеризуется большим разнообразием, так как временной континуум изображаемых явлений действительности позволяет отразить варьирование временных отношений на уровне всех существующих в языковой системе форм грамматического времени. Например, в рассказах «Золотое дно», «Антоновские яблоки», «Древний человек» и др. основной временной план повествователя – настоящее длительное, повторяющееся, в рассказах «Поздней ночью», «Туман», «Тишина», «Заря всю ночь» и др. – прошедшее результативное и прошедшее по-

вторяющееся. При дистантной соотнесенности временных планов событий устанавливаются ассоциативные отношения либо одновременности, либо последовательности действия. При ориентации повествования на 1-е лицо грамматические формы настоящего и прошедшего времени имеют неакциональную семантику – вневременность.

Рассказы, где повествование ведется от 1-го лица, события представлены в четкой хронологической последовательности. Но по употреблению грамматического времени их можно условно разделить на две группы: 1) обрамление предикатами в перфектном значении с аспектуально-tempоральной семой результативности, где основной временной план – прошедшее повествовательное («Море богов», «Худая трава», «Маленький роман» и др.), и 2) обрамление текста предикатами в имперфектном значении с аспектуально-tempоральными семами длительного действия («Костер», «Заря все ночь», «Поздней ночью», «Крик» и др.). В связи с этим перфект становится формой выражения повествования, а имперфект – формой выражения описания. «Структурную основу повествовательных контекстов составляет сцепление видовременных форм глагольных сказуемых, при котором соотношением этих форм выражается последовательность действия или событий» [260, с. 207]. «...качественно-описательный оттенок значения в форме прошедшего времени несовершенного вида выступает настолько рельефно, что она становится основным средством описательной характеристики свойств какого-нибудь лица или предмета» [60, с.561].

В рассказе «Маленький роман» временной план повествования совпадает с внеязыковым моментом речи: «после того как». Поэтому актуальность глагольного действия определяет семантический потенциал категории времени, точнее, определяет функции выражения временной локализованности, различные модальные оттенки и пр. Контаминируя видовременные формы глагольных предикатов, автор способствует созданию модальной экспрессии – выражению состояния

безмятежности и даже счастья: *солнце скрылось; дачи были озарены и весело горели стеклами; заливался граммофон; мы очутились на солнце; с неба посыпался легкий, быстрый, сухой шорох, а на взгорье налево пала легкая, чуть дымящаяся радуга и т. п.* По мере развития сюжетного времени тональность повествования меняется. Смена «настроения» определяется, в первую очередь, экспрессивным синтаксисом: однородные синтаксические структуры, распространенные приложения усиливают актуализацию глагольных предикатов: *Бесконечная, изрытая равнина спустившихся облаков – целая страна белых рыхлых холмов – развернулась перед моими глазами. Вместо бездонных стремнин и скал, вместо прибрежий и заливов... простиралась подо мною эта равнина... И вся сила моей души, вся печаль и радость о той, другой, которую я любил тогда, и бегом ставшая радость весны, молодости – все ушло туда и т. д.* Так как актуализация акциональной семантики глагольных форм при характеристике природы несет определенную оценочно-квалифицирующую информацию о состоянии персонажа. Более того, природа у Бунина – это тоже художественный образ, отражающий вневременное или вечное. Поэтому употребление настоящего или прошедшего повторяющегося, длительного, нелокализованного во времени становится грамматической формой исторических воспоминаний писателя.

Таким образом, семантический потенциал категории времени у И. Бунина составляют в повествовании от 1-го лица дистантные грамматические формы прошедшего локализованного во времени и настоящего времени акциональной/неакциональной семантики с семами постоянного или вневременного действия. Более того, семантическое содержание категории времени у Бунина составляют различные модальные значения, экспрессивный синтаксис, актуализирующий стилистические функции глагольных предикатов. Ядерные структуры характеризуются таксисными отношениями дифференциального типа,

которые моделируются однородными предикативными рядами, а также структурой сложных предложений. При объективированном повествовании имперфектные значения глагольных форм дистантных ядерных структур, формирующие описания, имеют семы длительного, повторяющегося действия, перфектные значения глаголов, которые используются в повествовании, – семы результативности или последовательности действий, локализованных во времени.

Стилистический потенциал видовременных дистантных отношений составляют прошедшее описательное, передающее действие длительное, прошедшее повествовательное повторяющееся и настоящее повествовательное как выражение постоянного действия акциональной семантики или вневременного действия неакциональной семантики.

Система временных отношений ядерных структур БИ в произведениях М. Лермонтова делится на 2 группы: 1) глагольное выражение аспектуально- temporальных значений категории времени и 2) не-глагольные типы аспектуальности, которые представлены лексическим уровнем, предложениями с именными сказуемыми и порядком слов. Временные отношения первой группы связаны с косвенными наклонениями глагола, которые устанавливаются из их функционального содержания и имеют семы предполагаемого, желаемого, требуемого действия, осложненного субъективной модальностью. Например, в повести «Княгиня Лиговская»: (ТЛ чиновника Красинского) *Нет! Никогда! Никогда я вам этого не прощу* (1-й БИ) – *Разве, когда он сидел здесь против вас, ...разве вы не чувствовали, не догадались с первого взгляда, что я должен непременно его ненавидеть* (2-й БИ) – *он с завистью смотрел на разных господ со звездами и крестами.., и множество мыслей теснилось в голове его* (5-й БИ) и т. д.

Предикаты отношений ядер БИ при их семантическом варьировании могут выступать в несобственных морфологических функциях:

например, инфинитив в значении настоящего вневременного и в значении будущего, сохраняя при этом семы основных временных отношений. Более того, время персонажей и время повествователя у Лермонтова не совпадает, что проявляется в особенностях перцептуального времени, времени читателя. В результате столкновения различных временных планов (повествователя, персонажа, читателя) появляются коннотации напряженности, драматизма ситуаций. Элементы контекста, способствующие развитию внеязыковой ситуации, маркируют тот или иной признак темпоральности: относительное/абсолютное время, последовательность/одновременность действий и т. д. Например: (*«Герой нашего времени»*) *Да я всегда знал, что он ветреный человек, на которого нельзя надеяться, ...он дурно кончит... нет проку в том, кто старых друзей забывает* (оппозиция относительное/абсолютное время) – *Я убедился в искре чести того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки* (оппозиция однократного/многократного действия).

Полисемия формы, в частности инфинитива, у Лермонтова выполняет различные функции, приобретая широкую грамму коннотативных значений. Например, в повести «Вадим» различные варианты формы инфинитива не только участвуют в создании временной перспективы, но и способствуют динамизму повествования – создают эффект напряженности: *лучше издохнуть с голода и жажды в какой-нибудь пустыне, чем... лизать руку, кидающую мне остатки пира* (3-й БИ) – *Его душа... хотела бы вырваться, обнять всю природу и потом сокрушить ее* (6-й БИ) – *ты способен обнять своею мыслию все сotворенное; ты мог бы силою души разрушить естественный порядок и восстановить новый* (7-й БИ) – *надобно иметь слишком великую или слишком ничтожную мелкую душу, чтоб так играть жизнью и смертию!* (9-й БИ) и т. д. Или в повести «Герой нашего времени»: *Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, разрушать загово-*

ры, притворяться обманутым... – вот что я называю жизнью (18-й БИ) – *Что ж! Умереть так умереть!* (21-й БИ) – *Мне, однако, приятно, что я могу плакать* (23-й БИ) и др.

При субъективированном повествовании, с опорой на личный субъективный план повествователя, или на «эпическое я» [82, с. 34] (например, в «Герое нашего времени»), морфологическим ядром категории времени становится взаимодействие глагольных форм, мотивированных местоимением 1-го лица, то есть в повествовании, представленном образом рассказчика, глагольные формы прошедшего, настоящего и будущего времени контаминируются. При объективированном повествовании, где рассказчик как бы дистанцируется от художественного действия («Вадим», «Княгина Лиговская» и др.), преобладающей глагольной формой является эпический претерит, означающий «дистанцию между временем сбытий и временем их описания» [82, с. 37] с семами длительного, повторяющегося, последовательного действия. Такое повествование носит название «внесюжетного», или «эпически дистанцированного» [82, с. 46]. Особенности их дистантного проявления заключаются в том, что, входя одновременно в несколько пластов повествования (например, временные отношения автор – персонаж, персонаж – персонаж, повествователь – персонаж, автор – повествователь), ядерная структура блоков расширяет свои функциональные возможности, отражая интерпретационный уровень системных отношений БИ и ТЛ. Такое «выявление структурных закономерностей, сложных параллельных зависимостей, в значительной мере обусловленных интегративными отношениями, способствует пониманию текста» [229, с. 43].

Так, в повести «Герой нашего времени» ТЛ Печорина, взаимодействуя с другими ТЛ, устанавливает различные логико-синтаксические отношения, при этом либо изменения, либо дополняя соответствующие временные планы: (ТЛ Печорина) *Я за нее [Бэлу] жизнь от-*

дам, – только мне с нею скучно (2-й БИ) – (ТЛ Бэлы) *Она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу* (1-й БИ); *Я не раба его – я княжеская дочь!* (2-й БИ); [Бэла] начала печалиться о том, что она не христианка, и что на том свете душа ее никогда не встретится с душою Григория Александровича (3-й БИ); *Она хорошо сделала, что умерла* (4-й БИ). Временные отношения ТЛ находятся в позиции противоречия: настоящее постоянное в сочетании с будущим результативным в БИ Печорина и прошедшее несовершенное в сочетании в будущем результативным в БИ Бэлы создают значение нереального действия с семой невозможности его в будущем. И как результат таких коллокаций в 4-м БИ ТЛ Бэлы перфектное значение глагола осложняется субъективной авторской модальностью. Кроме того временной объективный план (повествователя) и субъективный план (эпического «я») не совпадают, различны и функционально-смысловые типы речи: БИ Печорина – рассуждение, БИ Бэлы – описание и рассуждение как оценка изображаемого в плане сопоставления. Таким образом, между БИ устанавливаются сопоставительно-контрарные отношения при сходстве и различии аспектуально- temporальных значений: в первом случае настоящее время моделирует значение постоянного действия неакциональной семантики, во втором случае именная часть ядра БИ также имеет сему настоящего постоянного; однако при ориентации на временной план повествователя настоящее время осложняется акциональной семантикой.

Еще пример: (ТЛ повествователя) *Я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки* – (ТЛ Печорина) *Что ж? Умереть так умереть! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно.* Инфинитив в БИ героя моделирует ирреальное действие, безотносительное ко времени, осложняя его семантикой субъективной модальности. Времен-

ной план рассказчика представлен аспектуально-tempоральными семами результата будущего действия, которое воспринимается как свершившееся, несмотря на ирреальность и интерпретацию контекстного окружения ядра блока ТЛ Печорина: *И, может быть, я завтра умру! ...и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно... одни скажут: он был добрый малый, другие – мерзавец* и т. д. Такое значение можно рассматривать как следствие нарушения авторомfabульной хронологии: о смерти Печорина читатель узнает еще до чтения его журнала. Объясняя авторский замысел романа, В.Г. Белинский писал: «...несмотря на его («Героя нашего времени») эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будет знать» [31, с. 146]. По словам У.М. Эйхенбаума, нарушая хронологию повествования, автор постепенно вводит читателя в душевный мир героя [259]. И подтверждая мысль о том, что основным приемом художественного текста является со- противопоставление элементов текста, два БИ образуют привативную оппозицию, указывая на отношения совместимых понятий, точнее, 2-й БИ, находясь в препозиции к 1-му, является его импликацией – уточнением, подтверждением. Таким образом, дистантные временные планы БИ находятся в отношениях взаимообусловленности, несмотря на хронологическую нарушенность сюжетного времени. Различие способов выражения временных отношений способствует общей эмоциональности текста, а нарушение последовательности событий преследует цель «проникнуть во внутренний мир персонажей на основании реконструкции их временного опыта...» [82, с. 13].

Большое значение для выявления категории времени в структуре художественного текста имеют авторские отступления, то есть части текста, представляющие непосредственное выражение авторских

мыслей, чувств или авторской оценки. Как правило, это монолог-рассуждение, представляющий собой скрытый диалог [ср. 82], который предполагает экспликацию образа автора-повествователя, а также образа читателя и является стилистическим приемом «интимизации» [73, с. 59–60]. Лирические отступления носят вневременный характер и в системе временных ориентаций выполняют стилистическую функцию «замедления» повествования. Наблюдается переориентация на временной опыт персонифицированного рассказчика (на 1-е лицо).

Некоторые исследователи относят авторские отступления к композиционным единицам текста с абсолютной экспрессивностью – либо логической, либо эмоциональной [274]. Стилистическая цель авторских отступлений у Лермонтова – «затормозить» читательское время, ослабить некоторую напряженность повествования. И в то же время авторские отступления, ориентирующие на временной опыт читателя, помогают четко разграничить образ автора и образ повествователя. Лексико-сintаксическая структура лирических отступлений как отражение образа автора с одной стороны, а с другой – переориентация на временной опыт эпического «я» усложняют композиционную структуру произведения, нарушая темп и последовательность развития временных отношений. Например, авторские отступления в структуре повести «Вадим» можно рассматривать как элементы стилистического уточнения, разъяснения, то есть как средство синтактико-стилистической вводности, носящей парентетический характер [98, 200] и имеющей субъективно-модальную окрашенность.

Смена временного плана в авторских отступлениях – эпического претериального на презентный – способствует установлению глубоких смысловых связей между ТЛ. В повестях «Вадим», «Княгиня Лиговская» лирические отступления сопровождают все ТЛ персонажей, плавно включаясь в повествовательную структуру и становясь обобщением типических характеристик образов героев. Например: «Друг

мой!» – впервые существо земное так называло Вадима; он не мог разом обнять все это блаженство; как безумный схватил он себя за голову, чтобы увериться в том, что это не обман сновидения; улыбка остановилась на устах его – и душа его, обогащенная целым чувством, сделалась подобна временщику, который, получив миллион и не умея употребить его, прячет в железный сундук и стережет свое сокровище до конца жизни («Вадим»); он знал, что заставить говорить об себе легко, но знал также, что свет два раза сряду не занимается одним и тем же лицом; ему нужны новые кумиры, новые моды, новые романы... Замечу мимоходом, что хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишенного, но увы! друзья мои! Зато как мало вы там и услышите («Гнагиня Лиговская»). «Презентные глагольные формы можно считать константным лингвистическим признаком авторских отступлений» [82, с. 78].

Таким образом, семантический потенциал категории времени у М. Лермонтова составляет взаимодействие временных планов художественных образов с временным планом авторских отступлений, окрашенных лингвостилистической модальностью, а потому временная система Лермонтова характеризуется многомерностью. Разнообразие способов временных отношений (косвенные наклонения глаголов, инфинитив, лексические средства, именная структура предложений, порядок слов) способствует возникновению большого спектра аспектуально-tempоральных значений: инфинитив в несобственных морфологических функциях как выражение настоящего вне временного и будущего со значениями желаемого, предполагаемого действия; претеритальные формы в значении длительного, повторяющегося, последовательного и результативного действия, локализованного во времени; презенс как выражение обобщенного действия – эти грамматические формы участвуют в выражении различных субъективно-модальных значений: от авторской симпатии до сарказма.

Стилистический потенциал категории времени у Лермонтова – прошедшее повествовательное как выражение последовательного, длительного действия, прошедшее описательное с семами однократного, результативного действия, локализованного во времени и настоящее рассуждения неакциональной семантики с обобщенным значением.

Временные отношения в произведениях А. Куприна построены как результат взаимодействия временных планов рассказчика и автора, независимо от того, объективировано или субъективировано повествование. И сразу же устанавливаются темпоральные семы видовременных форм глаголов и именных предикатов. Настоящее время, совмещая описательную и повествовательную функции, актуализирует значение последовательности действия акциональной семантики (например, в рассказах «Лесная глушь», «Allez!» и др.). Выступая препозицией по отношению к прошедшему повествовательному, презентный временной план формирует перцептуальное время, в котором четко проявляется и авторская позиция. Перцептуальное время передается системой таксисных отношений дифференцированного типа (одновременность действий) и полипредикативными комплексами, связанными временными отношениями одновременности, последовательности действий. Например, в рассказе «Allez!»: *руки замирают, судорожно вцепившись в жесткую волну грави, а глаза плотно сжимаются, ослепленные бешеным мельканием мутного круга; Она балансирует, едва переводя дух, на самом верху «живой пирамиды» из шестерых людей; И везде все тот же страх и тот же неизбежный, роковой крик; холод нетопленой арены цирка... и жгучая боль удара, внезапно заглушающая минутное колебание страха и т. д.* Или в рассказе «Лесная глушь»: *Вечер. Я иду по узкой... лесной дорожке, которая вьется среди хвойного молодняка; Время от времени Талимон сходит с тропинки, нагибается и шарит руками в буреломе. Он разы-*

скивает лучину, которую еще утром нащипал для костра, и никак не может найти ее и т. д.

В основе настоящего с аспектуально-tempоральными семами одновременности/разновременности действий у Куприна лежит функционально-семантическое поле таксиса – «единство, образуемое разнородными языковыми средствами... языка, объединенными семантикой временных отношений между действиями – компонентами полипредикативных комплексов в рамках целостного периода времени» [224, с.238]. Более того, у Куприна таксис зависимый, поскольку имеет место основная и второстепенная предикация. По мере развития действия временной план меняется, уступая место эпическому претериту как художественному времени, не отражающему эмпирического прошлого, но способствующему динамизму. Основным средством выражения темпоральности у Куприна становится глагольное время – прошедшее повествовательное и прошедшее описательное со значениями однократного, последовательного действия, что подтверждается лексической и функциональной структурой предложений: однородными рядами, сложными предложениями с союзной связью, порядком слов.

В системе дистантных вариаций временных планов БИ у Куприна наблюдаются таксисные временные отношения дифференцированного типа (одновременность/разновременность действий). В повести «Молох», характеризуя главного героя Боброва, автор подает его образ сначала в прошедшем длительном, но по мере развития событий временные отношения меняются, внося семы постоянного действия в настоящем, являющимся своеобразным результатом действия в прошлом: *С каждым днем в нем все больше нарастало отверщение. Его натура страдала* (1-й БИ) – *Он сам как будто бы испытывал часть их физических страданий* (2-й БИ) – *Мне гадко то, что я служу на заводе. Я считаю себя честным человеком* (3-й БИ) – бывают

минуты, когда я чувствую себя убийцей! (4-й БИ) – Как мне тяжело..., как мне больно... Невыносимо больно!.. Я невыразимо страдаю (5-й БИ) и т. д. В корреляции с настоящим постоянным, длительным эпический претерит теряет свои сильные позиции, становясь мотивирующим условием для результата действия в настоящем. Такая же картина складывается и в романе «Колесо времени», где настоящее время акциональной семантики становится сильным членом оппозиции настоящее/прошедшее и где настоящее воспринимается как результат прошлого действия.

Временные планы повествователя и персонажей у Куприна не совпадают. Более того, грамматическое время персонажей нейтрально по отношению к плотности действия, так как поданное в грамматически настоящем акциональной семантики оно не отражает скорости развития действия, а маркирует только результат такого движения. ТЛ героев представлены либо их рассуждениями, либо описанием их состояния. Поэтому отсутствие глаголов движения, именной строй предложений накладывает временные планы друг на друга (временной план повествователя на временной план героя), совмещая представление об относности действия к прошлому и значение настоящего постоянного или вневременного в широком смысле слова. В результате двойной экспозиции временных отношений складываются экспрессивные коннотации настоящего времени, которое становится выражением перцептуального, или эмотивного времени. «Употребление этой формы объясняется стремлением создать «иллюзию времени», придать образность и живость рассказу о прошлом» [229, с. 80–81] («Колесо времени»).

Выводы

Выявление функционально-грамматических и стилистических категорий художественного текста дает возможность, с одной стороны, установить особенности взаимодействия лексико-грамматического и стилистического уровней в организации текста, с другой – определить особенности авторской языковой картины. Способы выражения модальности в художественном тексте разнообразны и пронизывают все уровни языковой системы. Грамматико-стилистическими средствами ее выражения в поэзии являются: 1) графическое, или пространственное размещение строк, что усиливает ассоциативный аспект смысловой значимости текста; то есть композиционный уровень рассматривается как одно из условий субъективной модальности художественного произведения; 2) особенности дистантного построения БИ, выполняющих различные стилистические функции (например, прием обрамления); 3) структурно-семантические отношения БИ при их дистантном варьировании; 4) «размытость» границ БИ как фактор субъективной модальности; 5) вариантные способы выражения субъектных отношений при дистантности БИ (конкретный/обобщенный субъект); 6) семантическая емкость БИ в поэтическом тексте, связанная с агмативным словоупотреблением; 7) сравнительное противопоставление дистантных БИ как основа развития субъективной модальности в поэтическом тексте; 8) чередование или совмещение функционально-смысловых типов речи как средство создания контраста субъективно-модальных значений; 9) синонимические/антонимические семантические отношения дистантных БИ.

Способами выражения категории субъективной модальности в прозаическом тексте выступают: 1) залоговые значения как специфическое средство синтаксического выражения модальности: соотношение синонимических активных/пассивных оборотов дистантных ядерных структур БИ. В результате – экспрессивность пассивизации как

стилистический прием; 2) логико-синтаксические отношения дистантных БИ на уровне целого текста как системы (отношения включения, противопоставления и др.); 3) словопорядок в БИ как выражение прагматических намерений автора, или коммуникативное варьирование содержательной структуры БИ; 4) тема-рематическое членение дистантных ядерных структур БИ на уровне текста; 5) лексико-синтаксические средства выражения субъективной модальности.

Категории «образ автора» и «образ повествователя» выполняют текстосвязующую и текстоорганизующую функции, определяя стилистическое единство художественного произведения. Способы выражения данных категорий в художественном тексте и их стилистические функции разнообразны. Взаимодействие полярных тематических полей в БИ, представленных в виде дистантных выводов, обобщений, заключений, способствует созданию образа повествователя: либо эксплицитно – через систему лирических отступлений (образ повествователя может быть неперсонифицированным, но максимально приближенным к образу автора – это так называемый автор-повествователь), либо имплицитно, через систему грамматических структур, которые и определяют отношение рассказчика к изображаемому. Образ повествователя может быть средством композиционного членения смысловой структуры текста, а также может служить усилением значимости определенного художественного образа в структуре ТЛ. Образ автора может быть статичным и динамичным, что находит отражение в логико-синтаксических отношениях БИ на интегративно-парадигматическом уровне.

Образ автора и образ повествователя в структуре художественного целого соотносятся как общее и частное и находят выражение в системе лексических, грамматических и стилистических характеристик. Образ автора может проявляться на уровне причинных отношений синтаксем конкретной/абстрактной семантики, что дает возмож-

ность его субъективной интерпретации. Характеристикой данных категорий может быть смена временного плана и как результат – изменение субъектно-объектных отношений, влияющих на стилистическую насыщенность художественных образов. Образ автора – это набор категорий модальности, ретроспекции/проспекции, категорий предикативности авторского контекста и релятивности контекстов повествователя, а также категории континуума. В результате образ автора воспринимается вне пространственно-временных отношений.

В качестве понятийной категории выражения временных отношений выступает категория темпоральности как определенность/неопределенность действия по отношению к моменту речи. Каждое художественное произведение – это результат сложившейся системы индивидуально-авторского восприятия и отражения объективной действительности. Поэтому выделить общие способы представления категории времени довольно сложно; можно лишь констатировать частные моменты.

Семантический потенциал категории времени в повести Ю. Нагибина при установлении дистантных отношений БИ – это имперфектные значения с аспектуально-темпоральными семами длительного, повторяющегося действия локализованного/нелокализованного во времени; имперфект в несобственной функции, осложненный модальными значениями; настоящее постоянное, вневременное неакциональной семантики; синтаксическая структура предложений, способствующая переносному употреблению глагольного времени. В результате грамматический момент речи не совпадает с внеязыковым. Основная оппозиция временных отношений в повести – конкретность/абстрактность, связанная с категорией персональности.

Временные отношения в произведениях И. Бунина характеризуются одномерностью и упорядоченностью действий и определяются типом повествования – субъективированным либо объективированным

ным. Основная глагольная форма при повествовании от 3-го лица – прошедшее время с аспектуально- temporальными семами длительности, повторяемости и результативности действий, локализованных во времени (при неактуальности различия видовых особенностей). Прием временного обрамления способствует созданию определенных ассоциаций. Дистантные отношения временных планов ядерных структур у Бунина характеризуются разнообразием: эквиполентные оппозиции, отношения контраста, которые меняют функциональное содержание грамматических структур, отношения тождества. При субъективированном повествовании основой временных отношений является прошедшее локализованное и настоящее постоянное, вневременное, соответственно акциональной/неакциональной семантики.

Система временных отношений в произведениях М. Лермонтова представлена двумя группами: глагольным выражением темпоральности и неглагольным типом аспектуальности. Семантический потенциал категории времени у Лермонтова определяется взаимодействием временных планов художественных образов, в результате чего складывается сложная система выражения аспектуально- temporальных значений: инфинитив в несобственной морфологической функции; прошедшее в значении длительного, повторяющегося действия, последовательного или результативного действия, локализованного во времени (при неактуальности видовых противопоставлений); настоящее время в обобщенном значении неакциональной семантики (в авторских отступлениях).

Категория времени у А. Куприна представлена эпическим претеритом, охватывающим все разновидности действия в прошлом; в оппозиции настоящее/прошедшее именно настоящее время акциональной семантики становится сильным членом корреляции как выражением экспрессивности повествования. Настоящее постоянное, совмещая описательную и повествовательную функции, устанавливает

последовательность действий акциональной семантики как результат взаимодействия временных планов автора и рассказчика. Система таксисных отношений дифференцированного типа также является у Куприна одним из средств дистантного варьирования временных отношений БИ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования структуры художественного текста как динамической системы выявлены принципиальные отличия от имеющихся в настоящее время представлений о данной суперсинтаксической единице.

1. Текст – это иерархическая система смыслов, и только через анализ отношений между его составляющими можно определить его природу как целостной структуры. В качестве единиц сегментирования художественного произведения рассматриваются блоки информации, дистантные отношения которых на синтагматическом и интегративно-парадигматическом (системном) уровнях позволяют адекватно интерпретировать художественное произведение. Основной критерий при установлении границ блоков – смысловой.

2. Смысловая организация блоков информации в аккумулированном виде представлена в его ядерной структуре, которая актуализирует системные отношения единиц художественного текста, приводя его в «движение». Таким образом, на уровне целого текста путем анализа отношений между его составляющими – блоками информации – определяется внешняя, грамматическая организация текста как выражение его внутренней, понятийной структуры.

3. Смысл формируется дистантными системными отношениями блоков информации. Отражением основного значения блока является смысловое ядро, имеющее различное внешнее оформление. Дистант-

но расположенные блоки информации, выступающие вариантым выражением типового значения основного блока и находящиеся в отношениях смыслового различия, определяют динамику текста. Блоки информации, устанавливающие отношения смыслового тождества и являющиеся избыточными, закрепляют, уточняют полученную информацию, устанавливая зависимость между парадигматикой и синтагматикой, между текстовыми единицами разных уровней. Повторяющиеся блоки не только закрепляют полученные знания, но и снимают трудности в декодировании смысла, выполняя одновременно текстосвязующую и текстообразующую функции.

4. Соотношение смысловой и грамматической насыщенности блоков информации – одно из условий его интерпретации. Возможности семантико-синтаксической синонимии позволяют с большим разнообразием выражать объемное понятие минимальными языковыми средствами, то есть смысловая и грамматико-стилистическая насыщенность блоков может характеризоваться полярностью, что определяется мастерством писателя, его чувством языка и времени, особенностями его мышления.

5. Блок информации – это структурно-стилистическая единица создания художественного образа, прием словесно-художественной изобразительности. Художественное произведение – своего рода код, поэтому анализ связей и отношений суперсинтаксических единиц на уровне целого текста как иерархической единицы высшего порядка позволяет установить систему экспрессивно-выразительных средств художественного целого, специфику художественной речи автора, а следовательно, его индивидуальную семантико-стилистическую систему.

6. Дистантные системные отношения блоков информации позволяют установить основные признаки идиостиля конкретного автора, способы лексико-грамматического и стилистического отражения

им реальной действительности. При инвариантности грамматической модели содержательной структуры возможность интерпретаций художественного текста возрастает пропорционально разнообразию логико-синтаксических отношений блоков информации на интегральном уровне, то есть на уровне системы. Поэтому интерпретационный уровень, или уровень коннотации, складывается как результат экспрессивно-маркированных текстовых составляющих – оценочных, эмоциональных, деонтических, мотивационных и стилистических, участвующих в формировании pragматических намерений автора.

7. Анализ художественного произведения на уровне интегративных отношений блоков информации позволяет установить индивидуальные особенности использования лексико-грамматических и стилистических структур, участвующих в выражении различных текстовых категорий, например: категорий модальности, «образ автора», «образ повествователя», времени и др. Категории художественного текста выступают, с одной стороны, как стилеобразующие, а с другой – как текстообразующие, так как, эксплицируясь определенным набором языковых средств, которые определяют взаимодействие функционально-семантических и тематических полей, они способствуют возникновению различного рода ассоциаций как важнейшего условия коннотации.

8. Уровень супрасинтаксиса при описании закономерностей функционирования категорий художественного текста позволяет установить особенности индивидуального мышления и восприятия: дистантные позиции блоков информации дают возможность интерпретировать вариантные отношения инвариантных структур при выражении категории модальности, связанной с порождением различных стилистических эффектов. Текстовая категория модальности – это речевая форма семантико-синтаксической и стилистической структуры

художественного текста, которая теснейшим образом связана с экспрессивностью и эмоциональностью художественного текста.

9. Категория времени в художественном тексте – это взаимодействие реального, концептуального и эмотивного времени, направленного к чувству читателя как соучастника развития действия. Являясь реальным отражением действительности, художественное время моделирует ее по законам языка, а потому находит отражение в сложных логико-синтаксических отношениях дистантных блоков информации на различных уровнях языковой системы: фонетическом, графическом, лексическом, морфолого-синтаксическом, способствуя различным интерпретациям смысловой структуры художественного целого. В результате анализа дистантных отношений ядерных структур блоков информации в произведениях различных авторов можно смоделировать индивидуально-авторскую картину способов выражения временных отношений.

10. Модель текста – это минимальное сочетание структурно-семантических текстовых единиц, обуславливающих внешнее выражение единого смысла. Грамматическая модель текста представляет собой как бы металлический каркас, состоящий из набора грамматических и стилистических структур, которые зависят от потребностей смыслового поля. Подобно тому, как внутренние математические процессы внешне есть не что иное, как система формул, текст представляет собой на «выходе» систему грамматико-стилистических структур. Только четкое осознание грамматической системы позволяет рационально, продуктивно читать и понимать любой текст. Материалный мир системен. Автор, отражая его, сознательно или автоматически стремится к системности своего произведения, которая находит отражение в лексико-грамматических и стилистических ресурсах языка.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абаев В.И. Понятие идеосемантики // Язык и мышление. – М.-Л., 1948. – Вып. 11. – С. 13–28.
2. Абрамов Б.А. Текст как закрытая система // «Лингвистика текста». – М.: Прогресс, 1974. – Ч. 1. – С. 3–4.
3. Адмони В.Г. Грамматика и текст // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1985. - № 1. – С. 63–69.
4. Акишина А.А. Структура целого текста. – М., 1979. – Вып. 1. – 86 с.
5. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса. – М.: Высшая школа, 1984. – 211 с.
6. Андреева Т.А. Структура сюжетного времечки: Автореф. дис. ... д-ра филолог. наук: 10.02.01 / Ленингр. гос. ун-т им. А.И. Герцена. – Л., 1976. – 35 с.
7. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика: Синонимические средства языка. – М.: Наука, 1974. – 367 с.
8. Апухтин В.Б. Психолингвистический метод анализа смысловой структуры текста: Дис. ... канд. филолог. наук: 10.02.19. – М., 1978. – 248 с.
9. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). – Л.: Просвещение. – 1973. – 303 с.
10. Арнольд И.В. Интерпретация текста как установление иерархии его частей // «Лингвистика текста». – М.: Прогресс, 1974. – Ч. 1. – С. 28–33.
11. Артеменко Е.П. Внутренняя монологическая речь героя как компонент речевой структуры и семантики текста // Структура и семантика текста. – Воронеж, 1988. – С. 61–69.
12. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. – М., 1976. – 383 с.

13. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора: Синтаксис и лексика // Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1979. – С. 147–173.
14. Арутюнова Н.Д., Падучева Е. В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистическая прагматика. – М., 1985. – Вып. XVI. – С. 3–42.
15. Арутюнова Н.Д. Национальное сознание, язык и стиль // Лингвистика на исходе XX века: Тезисы докл. междунар. конф. – М., 1995. – Т. 1. – С. 32–33.
16. Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. – М.: Наука, 1982. – 192 с.
17. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: «Советская энциклопедия», 1966. – 607с.
18. Ахманова О.С., Гюббенет И.В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопросы языкоznания. – М.: Наука, 1977. – № 3. – С. 47–54.
19. Балли Ш. Французская стилистика. – М., 1961. – 394 с.
20. Бальмонт К.Д. Собрание стихов. – М.: «Скорпион», 1904. – Т. 2. Из записной книжки (3 сентября 1899г.). – С. 1–2.
21. Бальмонт К. Поэзия как волшебство. – М.: «Скорпион», 1916. – 93с.
22. Бальмонт К.Д. Стихотворения. – Л., 1969. – Вступительная статья В. Орлова. – С. 5–75.
23. Баранов А. Г. Текст в функционально-прагматической парадигме. Учебное пособие. – Краснодар, 1988. – 88 с.
24. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 114–163.
25. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Вступит. ст. Г.А. Косикова. – М., 1989. – 516 с.
26. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.

27. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Вопросы литературы, 1978. – № 12. – С. 269–310.
28. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 4-е. – М.: Советская Россия, 1979. – 318 с.
29. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
30. Белинская О.Е. Логико-семантическая организация типов сложного синтаксического целого в современном русском языке (на материале художественной речи): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Киев. гос. ун-т им. Т.Г.Шевченко– Киев, 1988. – 16 с.
31. Белинский В.Г. ПСС. – М., 1954. – Т. IV. – С. 145–147.
32. Березин Ф.М. О парадигмах в истории языкоznания XX в. // Лингвистические исследования в конце XX в. – М.: Российская АН, 2000. – С. 9–25.
33. Берзон Е.В., Блехман М.С., Пиотровский Р.Г. Связи, единицы и единства сверхфразового уровня языка // Труды по лингвостатистике / Учен. зап. Тартуского госун-та, 1983. – Вып. 689. – №10. – С. 16–34.
34. Богушевич Д.Г. Единица. Функция. Уровень. К проблеме классификации единиц языка. – Минск, 1985. – 116 с.
35. Бондаренко Т.В. О семантической структурации устойчивой фразы // Семантика языковых единиц. Материалы 3-й межвуз. научно-исслед. конф. Ч. II. Фразеологическая семантика. Словообразовательная семантика. Морфологическая семантика. – М., 1993. – С. 23–29.
36. Бондарко А.В. Система времен русского глагола в связи с проблемой функционально-семантических и грамматических категорий: Автореф. дис. ... д-ра филолог. наук: 10.02.01 / Ленингр. гос. ун-т им. А.И.Герцена. – Л., 1968. – 34 с.

37. Бондарко А.В. Грамматическая категория и контекст. – Л.: Наука, Ленингр.отд., 1971. – 116 с.
38. Бондарко А.В. Грамматическое значение и смысл. – Л.: Наука, 1978. – 175 с.
39. Бондарко А.В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии. – Л.: Наука, 1983. – 208 с.
40. Бондарко А.В. Грамматическая форма и контекст (О понятиях «частное значение», «функция грамматической формы» и «категориальная ситуация») // Русский язык. Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. Виноградовские чтения. – XII – XIII. – М.: Наука, 1984. С. 13–32.
41. Бондарко А.В. Функциональная грамматика. – Л.: Наука, 1984. – 133с.
42. Бондарко А.В. Об относительном и абсолютном употреблении времени в русском языке (в связи с вопросом о «tempоральности») // Вопросы языкоznания. – М.: Наука, 1985. – № 6. – С. 44–54.
43. Бонди С.М. Черновик Пушкина. М.: Просвещение, 1971. – 232 с.
44. Брандес М.Л. Стилистический анализ. – М., 1971. – 190 с.
45. Будагов Р.А. Человек и его язык. – М.: Изд-во МГУ, 1974. – 263 с.
46. Буковская М.В. Текстовое строение плана рассказчика в произведениях, написанных от первого лица (На примере английского и американского «подросткового романа»): Автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.02.04 / Ленингр. гос. ун-т им. А.И.Герцена. – Л., 1969. – 19 с.
47. Булыгина Т.В. О границах и содержании прагматики // Известия АН СССР. – Сер. лит. и яз. – 1981. – Т. 40. – № 4. – С. 338–342.
48. Бухбиндер В.А., Розанов Е.Д. О целостности и структуре текста // Вопросы языкоznания. – М.: Наука, 1975. – № 6. – С. 73–86.

49. Быстрова Л.В., Левицкий В.В. Фонетическое сходство семантически связанных слов // *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*. – 1973. – Bd. 26. – № 6. С. 15–23.
50. Вайнрих Х. Лингвистика лжи // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М., 1987. С. 44–87.
51. Васильева А.Н. Художественная речь. – М., 1983. – 255 с.
52. Веденькова М.С. Система времен и два плана речевого высказывания в современном немецком языке. – Днепропетровск: Изд-во Днепропетр. ун-та, 1976. – 107 с.
53. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Художественные тексты // Лингвострановедение и текст. – М.: Русский язык, 1987. – С. 5–29.
54. Вернадский В.И. Очерки и речи. – Петроград, 1922. – Вып. 1. – 123 с.
55. Виноград Т. Программа, понимающая естественный язык. – М., 1976. – 294 с.
56. Виноград Т.К процессуальному пониманию семантики // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1983. – Вып. 12. – С. 123–170.
57. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М.: Художественная литература, 1941. – 620 с.
58. Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. – М., 1941. – Т. 43 – 44. – Ч. 1. – С. 105–238.
59. Виноградов В.В. О задачах истории литературного языка // Известия АН СССР, ОЛЯ. – 1946. – Т. 5. – Вып. 3. – С. 223–238.
60. Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). – М. – Л.: Учпедгиз, 1947. – 766 с.
61. Виноградов В.В. Язык художественного произведения // Вопросы языкоznания. – М.: Наука, 1954. – № 5. – С. 4–26.

62. Виноградов В.В. Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопросы языкоznания. – М.: Наука, 1955. – № 1. – С. 60–87.
63. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Художественная литература, 1959. – 655 с.
64. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. – М.: АН СССР, 1963. – 255 с.
65. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
66. Виноградов В.В. О категории модальности и модальных словах в русском языке // Исследования по русской грамматике / Избр. тр. – М.: Наука, 1975. – С. 53–87.
67. Виноградов В.В. О художественной прозе. Стиль «Пиковой дамы». Проблема сказа в стилистике // О языке художественной прозы / Избр. тр. – М.: Наука, 1980. – 60 с.
68. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. – М.: Высшая школа, 1981. – 320 с.
69. Виноградов В. В. Очёзки по истории русского литературного языка XVII – XVIII вв. – М., 1938. – 448 с.
70. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1959. – 492 с.
71. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – 448 с.
72. Винокур Т.Г. Первое лицо в драме и прозе Булгакова // Очерки по стилистике художественной речи. – М.: Наука, 1979. – С.50–65.
73. Винокур Т.Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. – М.: Наука, 1980. – 237 с.
74. Вопросы языкоznания. – М.: АН СССР, 1954. – №№ 3 – 5.
75. Гак В.Г. Прагматика, узус и грамматика речи // Иностранные языки в школе. – 1982. – № 5. – С. 11–17.

76. Галкина-Федорук Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сб. ст. по языкоznанию. – М., 1958. – С. 103–124.
77. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. – М.: Высшая школа, 1974. – 175 с.
78. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. – 139 с.
79. Гиндин С.И. Онтологическое единство текста и виды внутритекстовой организации // Машинный перевод и прикладная лингвистика. – М.: Наука, 1971. – Вып. 14. – С. 114–135.
80. Гиндин С.И. Советская лингвистика текста. Некоторые проблемы и результаты // Известия АН СССР. – Сер. литерат. – 1977. – Т. 36. – № 4. – С. 348–361.
81. Голубина К.В. Когнитивные основания элитета в художественном тексте: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.02.04 / Моск. гос. лингв. ун-т. – М., 1993. – 25 с.
82. Гончарова Е.А. Пути лингвостилистического выражения категорий автор – персонаж в художественном тексте. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1984. – 149 с.
83. Горностаев М.Б. Перфект как способ отражения «времени автора» в структуре художественного произведения // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1978. – В. 1. – С. 15–21.
84. Горнунг В.В. Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики // Проблемы современной филологии. – М.: Наука, 1965. – С. 86–93.
85. Гречнев В.Я. Категория времени в литературном произведении // Анализ литературного произведения. – Л.: Наука, 1976. – С. 126 –144.
86. Григорьев В.П. Поэтика слова. – М.: Наука, 1979. – 343 с.

87. Григорьев В.П. К спорам о слове в художественной речи // Слово в русской советской поэзии. – М.: Наука, 1975. – С. 5–75.
88. Гринев С.В. Введение в лингвистику текста. – М.: Сигналъ, 1998. – 57 с.
89. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М.: Художественная литература, 1957. – 413 с.
90. Гумбольдт В.О различиях организмов человеческого языка / Русск. пер. – СПБ, 1859. – 366 с.
91. Даирова К.Н. Паралингвизмы в модально-стилистическом контексте // Прагматика и стилистика текста. – Алма-Ата, 1988. – С.45–49.
92. Данеш Фр., Вахек Й. Пражские исследования в области структурной грамматики на современном этапе // Пражский лингвистический кружок. – М.: Прогресс, 1961. – С. 325–339.
93. Демьянков В.З. Прагматические основы интерпретации высказывания // Известия АН СССР – Сер. лит. и яз. – 1981.– Т. 40. – № 4. – С. 368–377.
94. Долинин К.А. Интерпретация текста. – М: Просвещение, 1985. – 288 с.
95. Домашнє́ А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. М.: Просвещение, 1989. – 205 с.
96. Дридзе Т.М. Понятие и метод установления содержательной структуры текста применительно к учебному тексту // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. – Киев, 1979. – С. 92–99.
97. Дридзе Т.М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. – М.: Наука, 1984. – 268 с.
98. Дружинина В.В. О некоторых особенностях категории синтаксической вводности в немецком языке // Вопросы синтаксиса и стилистики немецкого языка. – Л., 1963. – С. 35–52.

99. Егоров Б.Ф. Категория времени в русской поэзии XIX в. // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 160–172.
100. Ельмслев Л. Понятие управления // Звегинцев В. А. История языкоznания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. – В 2-х ч. – М.: Учпедгиз, 1960. Ч. 2. – С. 47–66.
101. Еремина Л.И. Слово и контекст (Стилистическое использование грамматических категорий безличности в системе художественного текста) // Стилистика художественной литературы. – М.: Наука, 1982. – С. 45 – 76.
102. Есперсен О. Философия грамматики. – М., 1958. – 404 с.
103. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1961. – 607 с.
104. Жинкин Н.И. Четыре коммуникативные системы и четыре языка // Теоретические проблемы прикладной лингвистики. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1965. – Вып. 1. – С. 5–21.
105. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 406 с.
106. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. – М.: Высшая школа, 1984. – 152 с.
107. Звегинцов В.А. История языкоznания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. – В 2- ч. – М.: Учпедгиз, 1960. – Ч. 2. – 331 с.
108. Звегинцев В.А. Язык как лингвистическая теория. – М. – 1973. – 248 с.
109. Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 11–25.
110. Золотова Г.А. О структуре простого предложения в русском языке // Вопросы языкоznания. – М.: Наука, 1967. – № 6. – С. 90–101.

111. Золотова Г.А. О регулярных реализациях моделей предложения // Вопросы языкоznания. М.: Наука, 1969. – № 1. – С. 67–78.
112. Золотова Г.А. Очерткa функционального синтаксиса русского языка. М.: Наука, 1973. – 351 с.
113. Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. – М.: Наука, 1982. – 367 с.
114. Золотова Г.А. К вопросу о конститutивных единицах текста // Русский язык. Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. – М.: Наука, 1984. – С. 162–173.
115. Зубов А.В. Теория и практика порождения текста // Вестник Мин. гос. лингв. ун-та. – Сер. 1, Филология. – Минск., 1996. – № 1. – С.96–113.
116. Иванюк Б.И. Стихотворение-троп как тип художественного целого (на материале произведений Ф.И.Тютчева): Автoreф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.08 / АН УССР. Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. – Киев, 1988. – 16 с.
117. Интерпретация художественного текста в языковом вузе / Сб. науч. тр. – Л., 1981. – 156 с.
118. Исследования по поэтике и стилистике. – Л.: Наука, 1972. – 277с.
119. Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы. – М., 1964. – 200 с.
120. Карасик В.И. О категориях дискурса // Языковая личность: Социолингвистические и эмотивные аспекты. – Волгоград; Саратов, 1998. – С. 185–197.
121. Кестен С.А. Структура абзаца и его роль в архитектонике и композиции художественного произведения // Лингвистика текста. – М.: Наука, 1974. – Ч. 1. – С. 118–120.
122. Киселева Л.А. Вопросы теории речевого воздействия. – Л. – Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1978. – 160 с.

123. Клобуков Е.В. Падеж и модальность // Русский язык. Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. – М.: Наука, 1984. – С. 43–65.
124. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. – М.: Наука, 1986. – 206 с.
125. Кожин А.А. О своеобразии художественного повествования (на материале «Почты духов» И. А. Крылова) // Стилистика художественной литературы. М.: Наука, 1982. – С. 162–189.
126. Кожин А.Н. Стилистические средства авторского повествования в романе К. Федина «Костер» // Очерки по стилистике художественной речи. – М.: Наука, 1979. – С. 5–30.
127. Кожина М.Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. – Пермь, 1966. – 213 с.
128. Кожина М.Н. К основаниям функциональной стилистики. – Пермь, 1968. – 250 с.
129. Кожина М.Н. О соотношении некоторых стилистических понятий и категорий с функционально-семантическими категориями // Структура лингвостилистики и ее основные категории. – Пермь. – 1982. – С. 3–23.
130. Кожинов В.В. Слово как форма образа // Слово и образ. Сб. ст./ Сост. Е. В. Кожевникова. – М., 1964. – С. 3–51.
131. Колкер Я.М. Анализ текста путем выделения коммуникативных блоков (с опорой на коммуникативные блоки) как один из приемов проверки его большей или меньшей доступности для восприятия // Смысловое восприятие речевого сообщения. – М.: Наука, 1976. – С. 73–77.
132. Колшанский Г.В. Лингвистические основы анализа языкового стиля // Проблемы лингвистической стилистики. М.: Изд-во МГПИИ им. М. Тореза, 1969. – С. 65–69.

133. Колшанский Г.В. Текст как единица коммуникации // Проблемы общего и германского языкознания. М.: Наука, 1978. – С. 26–37.
134. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980. – 149 с.
135. Колшанский Г.В. Коммуникативные основы адекватной интерпретации семантики текста // Содержательные аспекты предложения и текста / Межвуз. тематич. сб. – Калинин, 1983. С. 15–21.
136. Колшанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка. М., 1984. – 175 с.
137. Комлев Н. Г. Слово в речи: денотативные аспекты – М., 1992. – 216 с.
138. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения образа автора // Страницы истории русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С.199–207.
139. Кузьмин В.П. Системные основания и структура в методологии К. Маркса // Системные исследования. – М., 1978. – С. 26–52.
140. Купина Н.А. Лингвистический анализ художественного текста. – М.: Просвещение, 1980. – 78 с.
141. Купина Н.А. Модель целостного лингвистического анализа художественного текста // Структура и семантика текста. – Воронеж, 1988. – С. 5–12.
142. Левин В.Д. О месте языка художественной литературы в системе стилей национального языка // Вопросы культуры речи. – М.: АН СССР, 1955. – Вып 1. – С. 67–99.
143. Леонтьев А.А. Психология общения. – М., 1997. – 364 с.
144. Леонтьев А.А. Признаки связности и целостности текста // Сб. науч. тр. МГПИИ им. М.Тореза. – М., 1976. – Вып. 103. С.60–70.

145. Лешка О. К. К вопросу о структурализме (Две концепции грамматики в Пражском лингвистическом кружке) // Вопросы языкоznания. – М.: Наука, 1953. – № 5. – С. 88–103.
146. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1967. – 372 с.
147. Лихачев Д.С. Текстология. – Л.: Наука, 1983. – 639 с.
148. Лихачев Д.С. О филологии. – М.: Высшая школа, 1989. – 208 с.
149. Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. С.-П.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1999. – 191 с.
150. Лосева Л.М. Синтаксическая структура целых текстов. – Одесса, 1971. – 49 с.
151. Лосева Л.М. О синтаксических и семантических аспектах исследования целых текстов // «Лингвистика текста». – М., 1974. – Ч. 1. – С. 176–184.
152. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
153. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
154. Лотман Ю.М. Семантика культуры и понятие текста // Структура и семиотика художественного текста (Труды по знаковым системам). – Тарту, 1981. – Вып. 12. – С. 3–7.
155. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семио-сфера – история. – М.: «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
156. Лузина Л.Г. Распределение информации в тексте: Когнитивный и прагмалистический аспекты. – М., 1996. – 139 с.
157. Максимов Л.Ю. О связях лингвистической и литературоведческой дисциплин при подготовке учителей-словесников // Всесоюзное совещание-семинар по совершенствованию качества

- подготовки учителей по русскому языку для средней школы. – Иваново, 1975. – С. 5 – 11.
158. Маслов Б.А. Некоторые проблемы анализа текстов на уровне суперсинтаксических связей (на материале русского и сербохорватского языков): Автореф. дис... канд. филолог. наук: 10.02.01/ Тартус. гос. ун-т. – Тарту, 1973. – 32 с.
159. Маслова В.А. Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста. – Минск: Вышешшая школа, 1997. – 156 с.
160. Матезиус В. Куда мы пришли в языкознании // В. А. Звегинцев. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. – В 2-х ч. – М.: Учпедгиз, 1960. – Ч. 2. – С. 86–91.
161. Матезиус В. О системном грамматическом анализе // Пражский лингвистический кружок. – М.: Прогресс, 1967. – С. 226–238.
162. Материалы Первой международной школы-семинара по когнитивной лингвистике. – Тамбов, 1998. – 298 с.
163. Мецлер А.А. Структурные связи в тексте. – Кишинев, 1987. – 144с.
164. Молчанова Г.Г. Когнитивные проблемы категоризации: Свертка смысла и емкость текста // Материалы первой международной школы-семинара по когнитивной лингвистике. – Тамбов, 1998. – С.48–51
165. Москальская О.И. Проблемы системного описания синтаксиса. – М.: Наука, 1981. – 175 с.
166. Москальская О.И. Грамматика текста. – М.: Высшая школа, 1981. – 183с.
167. Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. – М.: Прогресс, 1967. – С.406 – 431.
168. Мурат В.П. Об основных проблемах стилистики. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1957. – 43 с.

169. Мурзин Л.Н. Язык, текст и культура // Человек – текст – культура / Под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. – Екатеринбург, 1994. – С. 160–169.
170. Назаренко В.А. Язык искусства (о мастерстве поэта и прозаика). – М.: Советский писатель, 1961. – 506 с.
171. Некрасова Е.А. Метафора и ее окружение в контексте художественной речи // Слово в русской советской поэзии. – М.: Наука, 1975. – С. 76–110.
172. Никишин М.В. Лексическое значение слова. – М., 1983. – 178 с.
173. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. VIII. – С. 5–42.
174. Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. М., 1983. – 215с.
175. Новиков А.И. Семь диахроматических признаков смысла // Теория и практика речевых исследований: Материалы конф. – М. – 1999. – С. 132–144.
176. Новиков Л.А. Семиотика русского языка. – М.: Высшая школа, 1982. – 272 с.
177. Новиков Л.А. Искусство слова. М.: Педагогика, 1982. – 128 с.
178. Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста / Под ред. Т. М. Николаевой. – М.: Наука, 1978. – 479 с.
179. Общее языкознание. Внутренняя структура языка / Под ред. Б.А. Серебренникова. – М.: Наука, 1972. – 565 с.
180. Овсянникова Н.М. Формы и виды связности сверхабзацных единств // Общение: структура и процесс. – М., 1982. – С. 63–73.
181. Одинцов В.В. Стилистика текста. – М.: Наука, 1980. – 263 с.
182. Одинцов В.В. Грамматические формы в художественной прозе // Стилистика художественной литературы. – М.: Наука, 1982. – С.76–85.

183. Ольшанский И.Г. Лингвокультурология в конце ХХ в.: итоги, тенденции, перспективы // Лингвистические исследования в конце ХХ в. / Сб. обзоров. – М.: Российская АН, 2000. – С. 26–55.
184. О принципах и методах лингвистического исследования / Под ред. О.С. Ахмановой. – М.: Изд-во МГУ, 1966. – 184 с.
185. Очерки по стилистике художественной речи. М.: Наука, 1979. – 254с.
186. Папина А.Ф. Типы логико-семантических отношений между компонентами высказываний в художественном тексте // Русское языкознание. – Киев: Выща школа, 1986. – Вып. 16. – С. 123–130.
187. Перцов П. Литературные воспоминания. – М.-Л., 1933. – 323 с.
188. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М.: Учпедгиз. – 1920. – 504 с.
189. Пешковский А.М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. – М. Л., 1930. – 176 с.
190. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Советский писатель, 1978. – 446 с.
191. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – Т. 1 – 2. – М., 1958. – 536 с.
192. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
193. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1980. – 344с.
194. Пражский лингвистический кружок. – М.: Прогресс, 1967. – 559с.
195. Предложение и текст: семантика, прагматика и синтаксис. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1988. – 167 с.

196. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10-ти т. – М.: Художественная литература, 1977. – Т. 9. Письма 1815 – 1830. Письмо А. А. Бестужеву. – С. 126–127.
197. Разборщикова А.В. Приемы асимметричного лексического решения образов героев в художественном произведении // Структура и семантика текста. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1988. – С.46–53.
198. Разговоры Гёте, собранные Эккерманом. – Ч. 1. – СПб, 1905. – 305 с.
199. Ревзин И.И. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы. – М.: Наука, 1977. – 263 с
200. Ризель Э.Г. Смыловые и стилистические функции парентетической связи // Филологические науки. – М., 1962. – № 4. – С. 80–88.
201. Рудяков Н.А. Стилистический анализ художественного произведения. – Киев, 1977. – 136 с.
202. Садовский В.Н. Системы и структуры как специфические предметы современного научного знания // Проблемы исследования систем и структур. М.: Наука, 1965. – С. 5–24.
203. Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – М.: Наука, 1974. – С. 85–103.
204. Свидерский В.И. Пространство и время. – М., 1958. – 200 с.
205. Скаличка В. Копенгагенский структурализм и «Пражская школа» // В.А. Звегинцев. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. – В 2-х ч. – Ч.2.– М.: Учпедгиз, 1960.– С.92–99.
206. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. – Горький, 1975. – 175с.

207. Слово и образ / Сб. ст. / Сост. В.В. Кожевникова.– М.: Просвещение, 1964. – 288 с.
208. Слюсарева Н.А. Методологический аспект понятия функции языка // Изв. АН СССР. – Сер. лит. и яз., 1979. – Т. 38. – № 2. – С.136–144.
209. Слюсарева Н.А. Проблемы функционального синтаксиса современного английского языка. – М., 1981. – 206 с.
210. Современные зарубежные грамматические теории. – М., 1985. – 250 с.
211. Современный русский язык / Под ред В.А. Белошапковой. – М.: Высшая школа, 1981. – 560 с.
212. Солганик Г.Я. К проблеме модальности текста // Русский язык. Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. – М.: Наука, 1984. – С. 173–186.
213. Сорокин Ю.С. К вопросу об основных понятиях стилистики // Вопросы языкоznания. – М.: Наука, 1954. – № 2. – С. 68–82.
214. Соссюр Фердинанд де Курс общей лингвистики / Пер. с 2-го франц. изд. А.М. Сухтина. – М.: «Логос», 1999. – 296 с.
215. Степанов Г.Р. Язык, литература, поэтика. – М.: Наука, 1988. – 383 с.
216. Степанов Ю.С. Семиологическая структура языка (три функции и три формальных аппарата языка) // Изв. АН СССР. – Сер. лит. и яз., 1973. – Т. 32. – № 4. – С. 340–353.
217. Степанов Ю.С. В поисках прагматики (проблема субъекта) // Известия АН СССР. – Сер. лит. и яз., 1981. – Т. 40. – № 4. – С. 325 –332.
218. Стернин И.А. Лексическое значение слова в речи. – Воронеж, 1985. – 170 с.
219. Структура и семантика текста. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1988. – 153 с.

220. Структура и функционирование поэтического текста. Очерк лингвистической поэтики. – М.: Наука, 1985. – 223 с.
221. Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – 460 с.
222. Тезисы Пражского лингвистического кружка // Звегинцев В.А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. – В 2-х ч. – М.: Учпедгиз, 1960. – Ч. 2. – С. 69–85.
223. Темяникова Э.Б. Когнитивная структура парадокса (на материале английского языка): Автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.02.04/ Моск. гос. лингв. ун-т. – М., 1999. – 27 с.
224. Теория функциональной грамматики. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1987. – 348 с.
225. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 37–113.
226. Тойн А. ван Дейк. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. VIII. – С. 259 – 336.
227. Тошович Б. Национальная функция языка – pro et contra // Национально-культурный компонент в тексте и языке: Материалы II междунар. конф. в 3-х ч. – Мин., 1999. – Ч. 1. – С. 12–13.
228. Трубецкой Н.С. Основы фонологии. – М.: Иностранная литература, 1960. – 372 с.
229. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. – М.: Высшая школа, 1979. – 219 с.
230. Тураева З.Я. Лингвистика текста (текст: структура и семантика). – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
231. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. – М.: Советский писатель, 1965. – 301 с.
232. Тюхтин В.С. Системно-структурный подход и специфика философского знания // Вопросы философии. – М.: Наука, 1968. – № 11. – С. 47–58.

233. Ульдалль Х.И. Основы глоссематики // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1960. – Вып. 1. – С. 5–21.
234. Унайбаева Р.А., Видуц Е.Э. Прагматический аспект завершенности текста // Прагматика и стилистика текста. – Алма-Ата, 1988. – С. 142–147.
235. Федоров А.И. Семантическая основа образных средств языка. – Новосибирск, 1969. – 142 с.
236. Филлмор Ч. Об организации семантической информации в словаре // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1983. – Вып. 14. – С.23–60.
237. Фортунатов Ф.Ф. Сравнительное языковедение / Избр. тр. – М., 1956. – Т. 1. – С. 23–197.
238. Фридман Л.Г. Грамматические проблемы лингвистики текста. – Изд-во Ростов. ун-та, 1984. – 134 с.
239. Хансен К. Пути и цели структурализма // Вопросы языкоznания. – М.: Наука, 1959. – № 4. – С. 91–105.
240. Хилханова Э.В. Значение, интерпретация и определения понятия дискурса в современной лингвистике // Функциональные исследования. – М., 1998. – Вып. 6. – С. 5–14.
241. Ховаев В.И. Иерархия ассоциативных рядов слов в художественных текстах малого жанра // Структура и семантика текста. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1988. – С. 37–45.
242. Хованская З.И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. – Саратов, 1975. – 429 с.
243. Храковский В.С. Типы грамматических описаний и некоторые особенности функциональной грамматики // Проблемы функциональной грамматики. – М.: Наука, 1985. – С. 65 – 77.
244. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. – М.: Советский писатель, 1978. – 366 с.

245. Цветаева М. Поэты с историей и поэты без истории // Сочинения. – Т. 2. Проза. – Мн.: Народная асвета, 1988. – С. 379–409.
246. Чайковский Р.Р. Общая лингвостилистическая категория экспрессивности и экспрессивность синтаксиса // Ученые записки МГПИИ им. М. Тореза. – Т. 64. – М., 1971. – С. 188–197.
247. Чернухина И.Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста. – Воронеж, 1977. – 207 с.
248. Чернухина И.Я. Принципы организации художественного прозаического текста: Дис. ... д-ра филолог. наук: 10.02.01. – Воронеж, 1981. – 220 с.
249. Черняховская А.А. Источники контекстной модификации смысла // Сб. науч. тр. МГПИИ им. М. Тореза. – М., 1984. – Вып. 238. – С. 94–104.
250. Чичерин А.В. Идеи и стиль. – М., 1968. – 374 с.
251. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. – Л., 1941. – 620 с.
252. Шахнарович А.М., Голод В.И. Когнитивные и коммуникативные аспекты речевой деятельности // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1986. – № 2. – С. 52–56.
253. Шаховский Р.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. – 192 с.
254. Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. – М.: АН СССР, 1960. – 377 с.
255. Шведова Н.Ю. Один из возможных путей построения функциональной грамматики русского языка // Проблемы функциональной грамматики. – М., 1985. – С. 30–36.
256. Шибаева Н.П. К вопросу о функционально-семантическом поле пейоративности // Лингвистические структуры текста / Сб. науч. тр. – М., 1988. – С. 151–155.

257. Шмелева Т.В. Смысл и формальная организация двукомпонентных инфинитивных предложений в русском языке: Автограф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.02.01/ Моск. гос. ун-т им. М. Ломоносова. – М., 1979. – 22 с.
258. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М.: Наука, 1957. – 185 с.
259. Эйхенбаум Б.М. О прозе / Сб. ст. – М.: Художественная литература, 1969. – 503 с.
260. Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. – М.: Наука, 1977. – 336 с.
261. Якобсон Р.О. Разработка целевой модели языка в европейской лингвистике в период между двумя войнами // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Иностранный язык, 1965. – Вып. IV. – С. 372–379.
262. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–230.
263. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика / Общ. ред. Ю.С. Степанова. – М.: «Радуга», 1983. – С. 462–482.
264. Agricola F. Semantische Relationen im Text und im System. – Halle (Saall). Niemeyer, 1975. – 128 S.
265. Bierwisch M. Rezension vonzellig S. Harris «Discourse Analysis Reprints». – Linguistics, 1969. – № 13. – S. 12 – 21.
266. Brinker K. Aufgaben und Methoden der Textlinguistik. – Wirkendes Wort, 1971. – H. 4. – S. 5–12.
267. Brinkmann H. Die deutsche Sprache. Gestalt und Leistung. – Düsseldorf, 1971. – 755 S.
268. Coseriu E. Diskussionsrede // Beiträge zur Textlinguistik. – München, 1971. – B. 1. – S. 89 – 102.

269. Dressler W. Einführung in die Textlinguistik. – Tübingen: Niemeyer, 1972. – XIII, 135 S. – (Konzepte der Sprach – u. Literaturwiss.; 13).
270. Dressler W., Beaugrande R. – A. Einführung in die Textlinguistik. – Tübingen: Niemeyer, 1981. – XIII, 290 S. – (Konzepte der Sprach – u. Literaturwiss.; 28).
271. Gardiner A. The theory of Speech. Language. – Oxford, 1971. – 260p.
272. Halliday M.A. System and function in language // Halliday M.A.K. Selected papers. – London, 1975. – 250 p.
273. Hamburger K. Das epische Präteritum. – DVJS Jg. 27, 1953. – 121 S.
274. Hartmann P. Texste als linguistisches Objekt / Beiträge zur Textlinguistik. – München, 1971. – B. 1. – S. 120 – 138.
275. Hartmann P. Textlinguistische Tendenzen in der Sprachwissenschaft. – Folia Linguistica, The Hague, 1975. – T. 8. – № 1. – P. 1 – 49.
276. Harweg R. Die Textologische Rolle der Betonung // Beiträge zur Textlinguistik. – München, 1971. – B. 1. – S. 139 – 145.
277. Harweg R. Pronomina und Textkonstitution. – München, 1968. – 225S.
278. Heintz G. Schprachliche Struktur und dichterische Einbildungskraft: Beiträge zur linguistischen Poetik. – München: Huebner, 1978. – 310S.
279. Isenberg H. Einige Grandbegriffe für eine linguistische Texttheorie // Studia grammatical/ - B., 1976, Bd 11 Probleme der Textgrammatik. – S. 47 – 145.
280. Isenberg H. Überlegungen zur Texttheorie. – ASG – Bericht. – Berlin, 1968. – № 2. – S. 22 – 31.
281. Liebsch H. Information, Redunzanz und Steurung im Text // Textlinguistik 2. – Dresden, 1971. – S. 85 – 96.

282. Marti A. Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie, vol J. Halle, 1908. – 162 S.
283. Schmidt S. Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation. – München, 1973. – 220 S.
284. Sowinski B. Textlinguistik: Eine Einf. – Stuttgartet.: Kohlhammer, 1983. – 176 S.
285. Studia grammatical / Akad. Der Wiss. Der DDR. Zentralinst. Für Sprawiss/ - B.: Akad. – Verl., 1978. – Bd 17. Kontexte der Grammatiktheorie / Hrsg. Von Motsch W. – 168 S.
286. Studia grammatica / Akad. Der Wiss. Der DDR. Zentralinst. Für Sprawiss/ - B.: Akad. – Verl., 1977. – Bd 18. Probleme der Textgrammatik / Hrsg. Von Danes F. u. Viehweger D. 2. – 251 S.
287. Studia grammatica / Akad. Der Wiss. Der DDR. Zentralinst. Für Sprawiss/ - B.: Akad. – Verl., 1983 – Bd 22. Untersuchungen zur Semantik / Hrsg. Von Růžička R. u. Motsch W. – 394 S.
288. Studia grammatica / Akad. Der Wiss. Der DDR. Zentralinst. Für Sprawiss/ - B.: Akad. – Verl., 1976. – Bd 11. Probleme der Textgrammatik / Hrsg. Von Daneš F. u. Viehweger D. – 211 S.
289. Symposium sur les structures narratives. – Konstans, 1971. – 321 S.
290. Jakobson R. Zur Struktur der russischen Verbums / Charisteria Gulielmo Mathesio ...oblat. – Pragae, 1932. – S. 74–84.

Литературные источники

Бальмонт К.Д. Стихотворения. – М.: Книга, 1989.

Белов В.И. Повести и рассказы. – М.: Известия, 1980.

Бондарев Ю. В. Берег. Выбор. Игра: Романы. М.: Советский писатель, 1988.

Брюсов В. Стихотворения. – Мн.: Наука и техника, 1981.

Бунин И.А. Избранное. – Мн.: Вышэйшая школа, 1982.

- Гранин Д.А. Собр. соч. в 5 т. – Л.: Художественная литература, 1990.
– Т. 4. Картина.
- Евтушенко Е. Собр. соч. в 3 т. – М., 1984.
- Казаков Ю.П. Рассказы, роман, повести. – М.: Известия, 1983.
- Куприн А.И. Избранное. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1974.
- Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х т. – М.: правда, 1986.
- Нагибин Ю.М. Переулки моего детства. – М.: Современник, 1971.
- Пушкин А.С. Собрание сочинений в 1-ти т. – М.: Художественная литература, 1977.
- Рождественский Р.И. За того парня. Стихи, поэмы. – М.: Военное издво, 1986.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ



yes
i want morebooks!

Покупайте Ваши книги быстро и без посредников он-лайн – в одном из самых быстрорастущих книжных он-лайн магазинов! окружающей среде благодаря технологии Печати-на-Заказ.

Покупайте Ваши книги на
www.more-books.ru

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.get-morebooks.com



VDM Verlagsservice-
gesellschaft mbH

VDM Verlagsservicegesellschaft mbH

Heinrich-Böcking-Str. 6-8
D - 66121 Saarbrücken

Telefon: +49 681 3720 174
Telefax: +49 681 3720 1749

info@vdm-vsg.de
www.vdm-vsg.de

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ