

Секция 35

Проблемы современной русистики

Содержание

Ахмедова Ю. А. Методическая разработка уроков по лингвистическому анализу художественного текста (на примере сонета И.-Северянина «Бунин»)	3
Ахмедова Ю.А. Синестезия как элемент идиостиля (На примере лирики Игоря-Северянина)	11
Болдырева Э. Т. К вопросу о распределении показателей фактической и эмоциональной информации в текстах центростремительной модели	18
Дегтярева Т. А. Город в русской литературной традиции	24
Колкова Н.А. Жизнь и смерть в русском языковом сознании	28
Ласица Л.А. Способы выражения пространства и времени в позициях абсолютного начала и абсолютного конца (на материале текстов примитивов)	32
Мигненко М.А. Учебный текст и способы текстуализации	41
Москальчук Г.Г. Структурная гармония цикла И.С. Тургенева «Записки охотника»	43
Скоморохова С.В. Структурная типология фразеологических единиц предикативного строения	53
Степанова Ю.В. Художественный текст и категория автора как объекты лингвистического исследования	61
Стренёва Н.В. Человек -пространство-текст	67
Чувильская Е.А. Перцептивная точка зрения в нарративе короткой истории (на материале категории вводности)	72

Ахмедова Ю. А. Методическая разработка уроков по лингвистическому анализу художественного текста (на примере сонета И.-Северянина «Бунин»)

МОУ №2, Орск

В последнее время в школах преподаватели литературы и русского языка обращают внимание на лингвистический анализ поэтического текста. Большой интерес вызывают произведения поэтов Серебряного века, изучаемые в рамках учебных программ и факультативно. Преподаватели не получившие навыков анализа художественного произведения и не владеющие методикой обучения анализу художественного текста сталкиваются с определёнными трудностями.

1. Методические рекомендации по анализу текста художественного произведения носят общий характер.
2. Отсутствуют методические разработки лингвистического анализа художественного произведения.
3. Акцент при анализе произведения делается, на литературоведении, а не на лингвистике.
4. Анализ фигур, тропов сводится к их перечислению без указания значения.
5. Из-за этого теряется ощущение единства формы и содержания произведения.
6. Не учитывается время создания произведения, а при обращении к «Словарю русского языка» С.И. Ожегова складывается искаженная картина слов и выражений, художественной ценности и новизны языковых фактов.

Предлагаемая методическая разработка уроков по лингвистическому анализу поэтического текста может использоваться для обучения учителей, студентов, школьников (при изучении творчества И. Бунина в старших классах). Уроки проводятся в форме эвристической беседы. Результаты фиксируются в виде конспекта.

Используемая литература. «Бунин» И.-Северянин; «На высоте, на снеговой вершине...» (1901), «Помню - долгий зимний вечер...» (1887), «Как в апреле по ночам в аллее...» (1917), «Небо» (1905), «Апрель» (1906), «Сириус» (1922), «Из тесной пропасти ущелья...» (1901), «Источник звезды» (1911), «Звезды ночи осенней, холодные звезды...» (1901), «Звезда дрожит среди вселенной» (1917), «Геймдаль искал родник божественный...» (1906), «Запустение» (1903), «Вечер» (1909), «Листопад» (1990), «Одиночество» («И ветер и дождик и мгла...») (1903), «Одиночество» («Худая компаньонка, иностранка...») (1915), «Лес, и ясно лазурное небо глядится...», «За всё тебя господь благодарю...» (1901), «Собака» (1909) И. Бунин; «Сонет к форме» (1895) В. Брюсов; Толковый словарь русского языка под ред. Д.Н. Ушакова.

Деление сонета «Бунин» (1925) на значимые фрагменты (лексии).

0 лексия. Бунин.

вопросы	ответы (конспект)
Может ли название	Для названия произведения релевантно употребление

сонета обозначать субъект действия или объект речи? Почему?	имени в этикетно-неполной форме, без аббревиации. Такое заглавие называет активного субъекта действия или объект речи. Обе семантики характерны для текста. И.-Северянин говорит о Бунине, и в его словах предстает сам Бунин.
---	--

1 лексия. В его стихах – весёлая капель,
Откосы гор, блестящие слюдою,
И спетая берёзой молодою
Солнышку.

вопросы	ответы (конспект)
<p>О чём собирается говорить автор? Объясните значение тире перед рядом однородных подлежащих. Какова его функция? Каково значение предлога?</p> <p>Назовите троп, представленный прилагательным «весёлая»? Он характеризует одушевленные существительные? Какое настроение он несёт? Назовите троп, представленный выражением «веселая капель»? На чем основан перенос значения? Метафора усиливает эмотивность текста?</p> <p>Второе подлежащее расширяет картину? Представьте. Объясните значение слова «слюда» (см. словарь под ред. Д.Н.Ушакова.). Какая семантика является общей для слов «капель» и «слюда»? Что И.-Северянин называет слюдой?</p> <p>Аллюзией к какому стихотворению И. Бунина является 2 строка сонета?</p> <p>Назовите третье подлежащее. Как называется данный троп? На чем основан перенос значения? Как называется троп, представленный прилагательным «молодою»?</p>	<p>Автор обращается не к личности Ивана Бунина, а к его поэзии. Актуализация обстоятельства «В его стихах» с помощью тире, создает широкую экспозицию, вводит несколько характерных для лирики Бунина образов. Предлог «в» заставляет обратиться внутрь стихов.</p> <p>Эпитет «весёлая» создаёт настроение, несёт положительный заряд, определяет эмоциональный фон. Антропоморфное олицетворение-метафора «весёлая капель», основанное на субъективном восприятии автора, усиливает эмотивность текста.</p> <p>Подлежащее «Откосы гор, блестящие слюдою» расширяет панораму. Семантика прозрачности, заданная ранее («капель»), усиливается, ведь «слюда» и «капель» прозрачны. Слюда. Прозрачный минерал (...) «слюдой» И.-Северянин называет снег или лёд, покрывающие горы. В стихотворении И.Бунина «На высоте, на снеговой вершине...» рисуется подобная картина.</p> <p>На высоте, на снеговой вершине, Я вырезал стальным клинком сонет... На высоте, где небеса так сини, Где радостно сияет зимний свет, Глядело только солнце...</p> <p>Третье подлежащее и его состав «И спетая берёзкой молодою песнь солнышку» является метафорой-олицетворением, основанной на функциональном уподоблении и субъективном восприятии автора. Эпитет «молодою» и уменьшительно-ласкательный суффикс -</p>

<p>Каково значение суффикса «ышк»? Эпитет и суффикс усиливают ощущение, что природа у И. Бунина подобна человеку - живая? Где у Бунина дан подобный образ березы? Какими частями речи являются слова: «весёлая», «блестящие», «спетая»? Какая семантика усиливается с каждой строкой? Для чего также нужны антропоморфные олицетворения? Как И. Бунин воспринимает природу?</p>	<p>ышк - («солнышко») усиливают антропоморфность в восприятии природы. Похожий образ берёзы представлен в стихотворение Бунина «Помню долгий зимний вечер».</p> <p>Семантика действия, развития, усиливается: «весёлая» (прилагательное) - «блестящие» (причастие) - «спетая» (деепричастие). Антропоморфные олицетворения преодолевают статичность пейзажа, делают его живым, подвижным. Природа у Бунина живая, он воспринимает её язычески, его творчеству характерен гилозоизм.</p>
---	---

2 лексия. И вешних вод купель.

вопросы учителя	ответы (конспект) учащихся
<p>Объясните значение слова «купель» (см. словарь под ред. Д.Н.Ушакова.). Для чего совершается крещение? Почему автор называет вешние воды купелью? Какова функционально-стилистическая окраска слова «вешних»? Почему лексия выделена синтаксически (ведь фактически это одно из подлежащих)?</p>	<p>Купель, (церк.). Большой сосуд, чан, в к-ром совершается культовый обряд крещения (погружения в воду). Т.1 с. 1549. Вешние воды – не просто вода, а купель, с их помощью перерождаются, входят в новую жизнь. Вешний, (поэт.). Лексия обладает возвышенной эмоционально-экспрессивной окраской, выделена с помощью парцелляции. То есть перечислительная интонация заканчивается, и предложение звучит после разделительной паузы. В 1 лексии шло описание природы, тут показано воздействие этой живой природы.</p>

3 лексия. Прозрачен стих, как северный апрель.

вопросы	ответы (конспект)
<p>Найдите сравнение. Аллюзиями к каким стихотворениям Бунина являются образы лексии? Как называется троп, представленный выражением «прозрачен стих»? Как вы считаете у Бунина прозрачны образы стихов (метафора) или прозрачен смысл (синегдоха)? На чем основана метафора-синегдоха? Какова её функция? (Оценка творчества</p>	<p>Синестетическая метафора-синегдоха, основанная на сходстве субъективного восприятия автора и связи между предметом и его частью, и далее следующее сравнение, раскрывающее метафору, переводят эстетические впечатления И.-Северянина в зрительные ассоциации. Прозрачным, ясным, может быть смысл стиха, но у И. Бунина прозрачны и образы (прозрачность как физическое качество). Семантика прозрачности вновь культивируется. Сравнение «как северный апрель» является аллюзией к стихотворениям И. Бунина.</p>

<p>через зрительные ассоциации). Какая семантика вновь культивируется и обладает оценочным значением? Стихотворения «Апрель», «Как в апреле по ночам в аллее...», «Небо» можно ли назвать пейзажными? Если нет, объясните почему? Можно ли назвать стихотворение «Небо» философским? Почему? Похожи ли бунинские образы из «Неба» с образами лексий 1,2 сонета «Бунин»?</p>	<p>«Апрель», «Как в апреле по ночам в аллее...», «Небо». В деревне капали капли, Был тёплый солнечный апрель. Блестели вывески и стёкла, И празднично белел отель. А над деревней над горами, Раскрыты были небеса, И по горам, к вершинам белым... «Небо». В первых стихотворениях дан пейзаж, а «Небо» близко северянинскому отражению Бунина-философа. Обращение к «Небу» - одна из основных аллюзий катренов.. Несомненно сходство образов «Неба» и предыдущих лексий сонета.</p>
---	---

4 лексия. То он бежит проточною водою,
То теплится студёною звездою,
В нём есть какой-то бодрый, трезвый хмель.

вопросы	ответы (конспект)
<p>Назовите троп, представленный 2, 3 строками катрена? На чем основан перенос значения? Какой троп включает 1-я метафора? Какая семантика маркируется глаголом «бежит» и прилагательным «проточную»? «Проточная вода» - какая вода? Прилагательное усиливает семантику глагола? Проточная вода прозрачна?</p> <p>Глагол «теплиться» сдерживает семантику движения? Объясните значение слова «студёною» (см. словарь под ред. Д.Н.Ушакова). Есть ли антитеза: «теплиться» - «студёною»? Как называется такая фигура?</p> <p>В каких стихотворениях И. Бунина можно встретить образ звезды? Какое из них стало</p>	<p>Вторая и третья строки катрена являются метафорами (он - «стих»), основанными на функциональном уподоблении и субъективном восприятии автора. Первая метафора-олицетворение «То он бежит проточную водою» включает в себя сравнение «проточную водою». Семантика движения в лексии явно обозначается глаголами «бежит» и отглагольным прилагательным «проточную». Проточная вода – движущаяся вода. Получается движение вдвойне. Образ «проточной воды» ассоциативно связывается с семантикой прозрачности.</p> <p>Во второй метафоре «То теплится студёною звездою» движение приостанавливается, но не прекращается совсем («теплиться»). Оксюморон на уровне корней «теплиться» - «студёною» (Студёный 1. Очень холодный. Т.4 с.570.) формально противопоставляет действие предмета его признаку. Образ звезды релевантен для поэзии И. Бунина: «Звёзды ночи осенней, холодные звёзды...», «Не устану воспевать вас, звёзды», «Из тесной пропасти ущелья...», «Источник звезды»,</p>

<p>возможной аллюзией для образа сонета?</p> <p>Объясните значение союза «то». Противопоставлены ли друг другу метафоры 2 и 3 строк сонета? Какова для И.-Северянина поэзия И. Бунина, если он характеризует «стих» через оксюмороны и антитезы? С какими стихотворениями И. Бунина ассоциируется «проточная вода»? Можно ли сказать, что «Источник звезды», И. Бунина объединяет на образном уровне метафоры-противопоставления 2 и 3 строк лексии сонета.</p> <p>Какую фигуру содержит последняя строка лексии? Объясните выражение «трезвый хмель»? Является ли последняя строка законченным в смысловом отношении предложением? Почему? Катрены похоже оформлены синтаксически? Почему? Какую картину (время года) И.-Северянин рисует в них?</p>	<p>«Звезда дрожит среди вселенной...», «Сириус». Возможно, первое стихотворение стало основой для оксюморона.</p> <p>Контекстуальную антитезу метафор («теплиться» - «бежит») маркирует повторяющийся разделительный союз «то». Включая в сонет оксюмороны и противопоставления, И.-Северянин утверждает: поэзия Бунина не однообразна, а контрастна.</p> <p>Источник ассоциируется со словами «проточная вода». Обе метафоры лексии, объединяются на образном уровне в стихотворениях Бунина «Геймдаль искал родник божественный» и «Источник звезды»: А звезда покатила И пала в источник чудесный: Кто достоин – кто видит В источнике тёмном звезду?</p> <p>Последняя строка лексии содержит оксюморон «бодрый, трезвый хмель». «Трезвый хмель» - хмель, который не опьяняет, а обостряет восприятие. Строка является законченным в смысловом отношении предложением и отделена синтаксически. По аналогии с первым катреном И.-Северянин вновь делает вывод (см. лексия 2) и синтаксически объединяет катрены, объединённые на образном уровне.</p>
---	--

5 лексия. Уют усадеб в пору листопада.

Благая одиночества отрада.

Ружьё. Собака. Серая Ока.

вопросы	ответы (конспект)
<p>Какое время года рисуется в терцетах? Изменяется ли эмоциональный настрой? Есть ли в лексии глаголы, какая семантика исчезает? Как отличается синтаксис терцетов и катренов?</p> <p>Образы из каких стихотворений И.Бунина представлены в лексии?</p>	<p>Изменяется тема, эмоциональный настрой, движение замирает. Ряд односоставных предложений экономит пространство сонета, синтаксически единообразно оформляет терцеты (контраст с катренами) и вводит новые бунинские образы.</p> <p>Образ усадьбы, данный в подобном эмоциональном ключе, представлен в стихотворениях героя сонета «Запустение», «Вечер» и др., «листопад» - аллюзия к</p>

<p>В какой строке говорится о внутреннем мире героя сонета?</p> <p>Аллюзией к каким стихотворениям И. Бунина является строка?</p> <p>Какая тема близка для И. Бунина? В каких стихотворениях поэта об этом говорится?</p> <p>Почему одиночество «благо» и «отрада»? Можно ли назвать стихотворение «Одиночество» («И ветер, и дождик и мгла...») философским? Какие стихотворения И. Бунина больше всего ценил И.-Северянин?</p> <p>Найдите: старославянизмы, книжную речь, абстрактные существительные. Их функция? Приобретает ли лексия возвышенный эмоционально-экспрессивный оттенок? Какой вид звукописи представлен в лексии? Какая строка ключевая? Почему?</p>	<p>одноименной поэме.</p> <p>Во второй строке терцета «Благая одиночества отрада» говорится о внутреннем мире И. Бунина, отражённом в стихах. Это стихотворения «Одиночество» («И ветер, и дождик, и мгла...»), «Одиночество» («Худая компаньонка иностранка»). Тема одиночества отражена в произведениях: «Из тесной пропасти ущелья...», «За всё тебя, господь, благодарю...».</p> <p>«Благая одиночества отрада» - это ссылка на стихотворение «Одиночество» («И ветер, и дождик и мгла...»). А «благой» и «отрадой» оно называется, так как именно с него начинается Бунин, который больше всего нравился И.-Северянину, Бунин – философ. Употребление старославянизмов («благая», «отрада»), книжной речи («в пору листопада», «благая»), отвлечённых, существительных («одиночества отрада») (в противовес конкретике других лексий) придают пейзажной зарисовке возвышенный эмоционально-экспрессивный оттенок. Ассонанс «одиночества отрада» усиливает семантику фразы. Наибольшая напряженность знакового поля приходится на вторую строку лексии, именно на ней концентрируется внимание, подчёркивая важность данного стихотворения в творчестве Бунина.</p>
<p>Определите разряд существительных 3-й строки лексии? Почему употребляется намеренно простая конкретная лексика? Найдите образы из стихотворений Бунина. Какое настроение несёт слово «серая»? Назовите троп представленный выражением «Серая Ока», если слово «серая» употреблено в переносном значении?</p>	<p>Ряд односоставных номинативных предложений «Ружьё. Собака. Серая Ока.», содержащих конкретную лексику (функция – выделение предыдущей строки) продолжает зарисовку и галерею Бунинских образов из стихотворений «Собака», «Одиночество» («И ветер, и дождик, и мгла...») и «Запустение». И.-Северянин рисует осень. Эпитет «Серая», метафоричен, он отражает и цвет и настроение.</p>

6 лексия. Душа и воздух скованы в кристалле.
Камин. Вино. Перо из мягкой стали.

По отчужденной женщине тоска.

вопросы	ответы (конспект)
<p>Назовите троп, представленный первой строкой терцета? На чем основана метафора? Найдите книжное слово? Усиливает ли метафора книжность речи?</p>	<p>Метафора «Душа и воздух скованы в кристалле» построена по принципу функционального уподобления и основана на субъективном восприятии автора. Метафоричность усиливает книжность речи, обозначенную кратким причастием «скованы», работает на создание поля с высокой эмоционально-экспрессивной окраской.</p>
<p>Найдите паронимы? Что общего между «душой» и «воздухом»? Какая семантика будет общей с лексиями 1 и 2? Что происходит с семантикой прозрачности «в кристалле»? Какую атмосферу создает метафора? Аллюзией к какому произведению В. Брюсова является строка? Описание чего идет во 2-й строке? Сохраняется ли настроение, заданное в лексии 5? Образы из какого стихотворения Бунина представлены в сонете? Какую семантику несут слова «камин», «тепло»? Какую фигуру представляет выражение «перо из мягкой стали», какова её функция? С каким стихотворением Бунина можно соотнести последнюю строку сонета? Для чего нужна инверсия? Трехстишия выдержаны в одном эмоциональном ключе?</p>	<p>Паронимы «Душа и воздух» – это нечто прозрачное, чистое, ничем не ограниченное. Семантика прозрачности (лексия 1 «капель», «слюдою», «вешних вод»; лексия 2 «прозрачен», «проточную водою») переходит на более высокий уровень. И уже «в кристалле» достигает апогея, становиться четкой, оформленной. Метафора создает атмосферу волшебства. И.-Северянин даёт оценку поэзии Бунина, используя строки Валерия Брюсова из «Сонета к форме». Со строки «Камин. Вино. Перо из мягкой стали.» повествование сужается, даётся описание интерьера, соответствующего пейзажу и настроению, эмоциональный тон сохраняется. Следует череда образов из стихотворения «Одиночество» («И ветер, и дождик, и мгла...»): Что ж! Камин затоплю, буду пить... Хорошо бы собаку купить.</p> <p>Слова «камин», «вино» несут семантику тепла. Оксюморонность сочетания «перо из мягкой стали» обусловлено желанием сохранить эмоциональный тон повествования и цветовую гамму («сталь» смягчается эпитетом «мягкая»). Последняя строка сонета «По отчуждённой женщине тоска» образует эмоционально-образное целое с лексиями терцетов. Очевидна параллель с бунинскими образами из «Одиночества» («И ветер, и дождик, и мгла...»). Инверсия акцентирует слово «тоска» (постпозиция), показывая один из лейтмотивов трёхстишия.</p>
<p>Объясните композицию сонета? На какие две части он разделен, как, почему?</p>	<p>Анализируя композиционную структуру сонета, следует еще раз выделить два образно-семантических пласта, очерченных с помощью формы сонета: катрены и терцеты.</p>

<p>Как объединены катрены? Какой пейзаж в них рисуется? (С помощью каких слов?)</p>	<p>Наличие предложений-выводов в конце каждого катрена синтаксически подчёркивает образно-семантическое единство 1, 2, 3, 4 лексий, в которых рисуется весенний пейзаж. Картина создаётся выражениями «весёлая капель», «вешних вод», «северный апрель», «бежит проточную водою» и др.</p>
<p>Какие семантики являются ведущими для катренов? Бунинские образы из каких стихотворений позволяют вспомнить зарисовка?</p>	<p>Семантика прозрачности, холода, чистой бегущей воды культивируется. Семантика движения появляется и развивается вместе с пробуждением весенней природы. Зарисовка позволяет вспомнить бунинские образы из стихотворений: «На высоте, на снеговой вершине...», «Источник звезды» и «Геймдаль искал родник божественный».</p>
<p>Какие стихотворения являются основными в смысловом отношении? Что И.Бунин воспевает в своих произведениях? Можно ли его назвать художником живой природы и философом?</p>	<p>«Звёзды ночи осенней, холодные звёзды...», «Из тесной пропасти ущелья...», «Источник звезды», «Сириус». «Апрель», «Небо» и др. Смысловыми доминантами являются «Небо», «Источник звезды», «Геймдаль искал родник божественный...», остальные представляют отражения основных бунинских лейтмотивов. Всё это позволяет понять героя сонета как художника и певца живой природы и подойти к творчеству Бунина-философа.</p>
<p>Противопоставлены ли терцеты катренам? Почему? Как это отражается синтаксически?</p>	<p>Катренам противопоставлены терцеты, единообразно составленные из номинативных и одного неопределённо-личного предложений (образно-семантическое единство подчёркивается синтаксически). Они рисуют осень. Создаётся атмосфера лёгкого тепла («уют», «камин», «вино»). Тона приглушённые.</p>
<p>Какой пейзаж в них рисуется? Каков эмоциональный настрой? К какому стихотворению подводит нас И.-Северянин? Почему?</p>	<p>Панорама плавно сужается до стихотворения «Одиночества» («И ветер, и дождик, и мгла...»). Именно в «Одиночестве», по мнению И.-Северянина, Бунин сумел выразить себя полностью, и именно оно - альфа и омега его творчества.</p>

Ахмедова Ю.А. Синестезия как элемент идиостиля (На примере лирики Игоря-Северянина)

МОУ №2, Орск

Синестезия образного ряда релевантна для лирики Игоря-Северянина и *говорит о напряженности человеческих чувств, об активном восприятии мира*¹. Синестезия при построении образов, реализующаяся с помощью языковых единиц различных уровней, обусловлена не желанием украсить стих, а особенностью мышления, точнее восприятия автора.

На фонетическом уровне маркером синестезии могут служить аллитерация, ассонанс и даже анаграмма.

В сонете И.-Северянина «Тома» ассонанс («и», «е»; «у», «а», «ю»; «а», «о») сопровождается аллитерацией («с», «л»; «р») и образует анаграмму, которая понимается как фрагмент слова, распределяющийся по тексту и дополнительно скрепляющий его.

Им сердце флейтой трелит в унисон,
лия лучи сверкающих созвучий.

Слух пьёт узор нюансов увертюры,
Крыла ажурной грацией амур
Колышет грудь кокетливой Филины.

А вот страна, где звонок аромат...

«Тома» (1912).

Эвфония приёма совмещения аллитерации и ассонанса очевидна (анаграмма является следствием данного совмещения). Музыкальность, певучесть фразы из-за обилия гласных, обусловлена тем, что Амбруаз Тома (1811 - 1896) был композитором. Визуальные образы сонета, ассоциируются с персонажами, действием лирических опер и с пением. То есть, при воссоздании образа возникают ощущения соответствующие другому органу чувств.

Звукопись также является отражением синестетического восприятия, когда состав звуков соответствует изображаемой картине.

Ни стрекотанье ветреной цикады...

«Вячеслав Иванов» (1926).

Аллитерация может образовывать семантико-фонетические единства с элементами какофонии, которые выражают отрицательные эмоции.

Так: ядосмех сменяла скорби спазма...

«Уайльд» (1911).

¹ Флоря А.В. Русская стилистика. Курс лекций: Словообразование. Лексикология. Семантика. Фразеология. – Орск: Изд-во ОГТИ, 2003б. с. 53.

Какофонический эффект, созданный с помощью переизбытка свистящих иллюстрирует отрицательную семантику слов, передает чувства героя или автора, показывает, какова была эта «скорби спазма».

Автор рисует картину и тут же озвучивает её. Ассонансы и аллитерация, как стремление к внутренней гармонии стиха, отражение звуко-образного единства релевантны для лирики основоположника эгофутуризма и часто являются доминирующим фонетическим приемом в тексте.

Месяц гладит камыши
Сквозь сирени шалаши...
Всё душа, и ни души.

Всё - мечты, всё - божество,
Вечной тайны волшебство,
Вечной жизни торжество.

Лес - как сказочный камыш,
А камыш - как лес-малыш.
Тишь - как жизнь, и жизнь - как тишь.

Колыхается туман -
Как мечты моей обман,
Как минувшего роман...

Как душиста, хороша
Белых яблонь пороша...
Ни души, и всё - душа.

«Nokturn» (1908).

Интересна многоуровневость аллитерации. «Ш» доминирует (звук входит в основной концепт творчества и стихотворения - «душа»). Аллитерации второго порядка («в», «к», «м», «д»), организуют семантико-фонетические поля терцетов. Аллитерация «с», заданная в первом трехстишии, почти незаметно проходит через первые терцеты. Ноктюрн - многочастное инструментальное музыкальное произведение, каждый звук сонета ассоциируется с голосом какого либо инструмента, сопровождающего основное звучание «ш» в своем терцете. Аллитерация «ш» организует мелодику стиха, передает основные тоны - легкий шелест камыша, звучание ночной тишины («Nokturn» от латинского *posturnus* — ночной). Музыкальность определяется и перетекающими друг в друга, плавно меняющимися ассонансами «а», «ы», «у» (первый терцет), «о», «е» (второй терцет), «е», «а», «ы» (третий терцет) и т. д.

С помощью аллитерации слова могут выражать не только значение, образ, звучание но и постепенное заглушение, отсутствие звуков.

Ты в комнаты вечерний вступишь воздух,
О ледяных задумаешься звёздах,
Утончишь слух, найдёшь для тела тишь..

«Бодлер» (1926).

Каждое из формальных действий объединено единой начальной согласной («в», «з», «т»): приём подчёркивает семантические мини-концентры и постепенное снижение звучности. Однако основным фактором, создающим «тишь» являются конечные глухие «х», «ш». Они заглушают звук, подтверждая, что действия в сонете не имеют физического звучания. Когда концентрация глухих, в частности «х», «ш» достигает предельности, наступает «тишь», даже последняя буква на конце слова не имеет звучания («ь»).

Таким образом, на фонетическом уровне текста синестезия часто является причиной возникновения и контаминации ассонанса, аллитерации и анаграммы (фрагмент слова, распределяющийся по тексту и дополнительно скрепляющий его). Перечисленные приемы становятся неотъемлемым элементом идиостиля И.-Северянина, который декларирует это в одном из своих лозунгов «4. смелые образы, эпитеты, ассонансы и диссонансы»².

Одним из источников выразительности лирики И.-Северянина являются неологизмы.

Пытаясь выразить при построении целостного образа оттенки смысловых элементов, автор часто использует сращение наречий и имен прилагательных (наречий, причастий) при дефисном написании слова. Данную группу неологизмов можно отнести к авторским новообразованиям, то есть словам, придуманные писателями для конкретного контекста по сравнительно продуктивным моделям, но требующим определенной доли фантазии: «улыбка безлучно-стальная» («Предостерегающая поэза» (1912)), «блекло-шумная тишина» («Морская памятка» (1912)), «лилово-изнеженный крен» («Мороженное из сирени» (1912)), «ало-желчный лесосон» («Регина» (1913)) и т. д.

Её лорнет *надменно-беспощаден*,
Пронзительно-блестящ её лорнет.

«Гиппиус» (1926).

Зрительный образ «*блестящ*» достигает такой силы, что вызывает тактильные ощущения «*pronзительно*» («pronзить»).

Душа *благоуханно-молодая*
Умучена законом дикаря.

«Арцыбашев» (1927).

«Душа» обладает не только возрастом, но и запахом «*благоуханно*».

Прозрачно капли отбивают дробь
В них *серебристо-радостная* скорбь...

«Григ» (1927).

«Капли» прозрачны настолько, что, кажется, прозрачен и сам звук их падения («дробь»). А эмоция «радостная скорбь» вызывает цветовые ассоциации («*серебристо*»).

Метафорические эпитеты отражают авторскую оценку образа, авторские впечатления, видение, ощущение мира, обладают экспрессией и эмотивностью.

² Северянин И. Стихотворения и поэмы, 1918 – 1941/ Сост., послесл и примеч. Ю. Шумакова. – М.: Современник, 1990. – с. 384.

Ярко прослеживается синестезия образного ряда. И.- Северянин стремится максимально наполнить слово, совместить наглядно-чувственные и понятийно-логические компоненты. Неразрывность впечатления, внутреннее единство, гармония метафоры подчёркиваются дефисным написанием сложных прилагательных.

Широко представлены проявления полирецепторного восприятия на лексическом уровне текста. Для лирики поэта характерно восприятие нематериального, невещественного как материального, обладающего движением, эмоциональным составляющим, цветом, запахом и даже способным иметь человеческие качества. У И.-Северянина много подобных примеров, в том числе с использованием синестетических образов:

Глаза его мелодий ярко-сини...

«Россини» (1917).

Слух пьёт узор нюансов увертюры...

«Тома» (1912).

Автору сонета присуще всестороннее (полирецепторное) восприятие действительности, он ощущает мир как гамму постоянно меняющихся ощущений.

Все эти краски ароматов, всю филигранность настроений

Я ощущаю белой ночью у моря, спящего в стекле,

Когда, не утопая, тонет лимон луны в его сирени

И, от себя изнемогая, сирень всех нежит на земле.

«Verceuse сирени» (1918).

Жизнь простотой своею глубока.

Пока я ощущать могу её,

Да славиться дыханием твоё!

«Хвала полям» (1921).

Я чувствую, как тают облака

В весенний день на небе бирюзовом,

Как кто-то стих чарует полусловом...

И чей-то вздох... И чья-то тень легка...

Я чувствую, как угасает май,

Томит июнь и золотятся жатвы...

«На мотив Фофанова» (1911).

Синестезия образного ряда характерная черта лирики поэта. Только в цикле «Медальоны» представлено 164 метафоры с использованием синестетических образов.

Я чувствую, как музыкою дальней

В мой лиственный повеяло уют.

Что это там? – фиалки ли цветут?

«Мирра Лохвицкая» (1926).

Звуковое восприятие в данном случае трансформируется в обонятельное с помощью таких глаголов восприятия как «чувствую», «повеяло».

Кто в кружева вспенённые Шопена,

*Благоуханные, не погружал
Своей души? кто слаже не дрожал,
Когда кипит в отливе лунном пена.*

«Шопен» (1926).

Звук передается через зрительные и обонятельные ассоциации-метафоры (первая и вторая строки). Общеязыковой синестетический метафорический эпитет «слаже»³ (вкусовое восприятие), позволяет точнее выразить ощущение.

На морфологическом уровне релевантным для И.-Северянина является употребление определенных семантических групп глаголов, причастий и деепричастий. Широко представлен один из ведущих концептов «Медальонов» «вода» (34 примера). «Луч» у И.-Северянина «лиётся» («Чириков») - совмещение зрительного и тактильного восприятия. «Гнев» «омывает» («Тютчев») - слияние эмоционально-чувственных и понятийно-логических компонентов порождает зрительно-тактильные образы. «Слух» «пьёт» («Верди») - слуховые ассоциации порождают тактильные ощущения. «Свет» «струиться» («Роллан») - зрительные ассоциации порождают тактильные ощущения. А «людские души» можно «напоить полынью» («Жеромский») - эмоции воздействуют на восприятие вкусовых анализаторов. Для автора «Медальонов» невещественное и нематериальное вещественно, материально и значимо. Эмоция, образ, звук настолько насыщены, что ощущаются как поток, то есть обладают определенными физическими характеристиками (плотностью (сравнимой с плотностью воды), температурой, цветом и т. д). «Вода» постоянно меняет свои проявления. Мир изменяется и вызывает в авторе яркие полирецепторные ощущения. Концепт «вода» как отражение постоянного изменения мира и человека является элементом идиостиля автора. Постоянно изменяющийся мир и восприятие этого мира человеком лежат в основе лирики И.-Северянина. Подобное восприятие мира созвучно утверждениям французского философа Анри Бергсона (1859 – 1941) из книги «Творческая эволюция» (1907): «Мы только ищем точный смысл, какой придает наше сознание слову "существовать", и мы находим, что для сознательного существа это значит изменяться...»⁴.

В сонете И.-Северянина «Бизе» (1926) из цикла «Медальоны» представлена яркая картина, иллюстрирующая процесс полирецепторного восприятия.

Искателям жемчужин здесь простор:
Ведь что ни такт – троякий цвет жемчужин.
То розовым мой слух обезоружен,
То черный власть над слухом распростер.

То серым, что пронзительно остёр,
Растроган слух и сладко онедужен,
Он греет нас...

³ *Сладкий*. Вообще услаждающий чувства. [Даль 2003. т.4 с.85].

⁴ Бергсон А. «Творческая эволюция» с.6 - <http://bergson-a.megalib.ru/megadate/bergson/1.html>.

Первая строка сонета заставляет нас обратиться к опере французского композитора Жоржа Бизе «Искатели жемчуга» (1863), которая состоит из трех действий («тroyкий цвет жемчужин»). Третья, четвертая, пятая и шестая строки фрагмента представляют собой три синегдохи-метафоры, основанные на сходстве субъективного восприятия и на связи между предметом и его частью. «Обезоружен», «растроган», «онедужен» автор сонета, над ним «распростер власть» чёрный цвет жемчужин. И.-Северянин «обезоружен» музыкой, открыт для музыки, которая вызывает в нём цветовые ассоциации («розовым»). Семантика глагола «распростёр» подчёркивает *власть, влияние* на автора второй цветовой ассоциации («чёрный»).

Распростереть (книжн.). 2. перен. Распространить, направить на что-н., охватить своим *влиянием* (ритор.).⁵

Музыка не просто отражается, но и воспринимается автором через зрительно-звуковые образы. «Серый» у И.-Северянина «пронзительно остёр», то есть ощущается очень конкретно, вещественно. Цвет имеет звуковые («пронзительно») и пространственные характеристики («остёр»). И «остро», то есть почти больно глазам автора. Происходит раскрытие темы («тroyкий цвет»), заданной во второй строке. Синестезия (объединение слуховых, зрительных, осязательных, пространственных ощущений) усиливается субстантивацией прилагательных - «розовый», «чёрный», «серый». Цвет является фактически активным действующим субъектом (не смотря на то, что «розовым» и «серым» выступают в функции дополнения и стоят в Творительном падеже). Повторяющийся союз «то» выражает переливы, перетекания, смену цветовой гаммы.

«Он» в последней строке фрагмента - это «цвет». Зрительные образы синестетичны, вызывают тактильные, тепловые ощущения, не только у автора, а у всех, кто слушает музыку Жоржа Бизе. Автор объединяет себя с другими слушателями (личное местоимение «нас»). Возможно, синестезия в данном случае переплетается с метафорой: «цвет» (музыка) «греет» наши души, близок нам. И выражение «греет нас» попытка показать и психологическое состояние, и физическое ощущение. Семантика тепла (при восприятии произведений писателя, композитора) встречается в сонетах И.-Северянина «Бальзак» (1925), «Бунин» (1925), «Верди» (1926), «Достоевский» (1926) и др.

В пронизывающие холода
Людских сердец и снежных зим суровых
Мы ищем согревающих, здоровых
Старинных книг, кончая день труда.

У камелька, оттаяв ото льда
Мы видим женщин, жизнь отдать готовых...
«Бальзак» (1925).

⁵ Толковый словарь русского языка. Главная редакция Б. М. Волошин и проф. Д. Н. Ушаков. Москва. 1939 г. т. 3 с.1245.

Его улыбка – где он взял её?-
Согрела всех мучительно-влюблённых...

«Достоевский» (1926).

Активизируя с помощью синестезии чувственно-образное восприятие читателей, автор создаёт собственный мир, не менее реальный, чем окружающая его действительность. Автор стремится создать полные, реальные, значимые для читателей образы, дать им оценку, наполнить эмоциями, воссоздать поток полирецепторных ощущений, которые воспринимает он сам и органически совместить знаковые поля сонетов с ассоциативно-семантическим рядом, вызванным проявлением образности героев своих произведений. Таким образом, синестезия является неотъемлемой частью идиостиля автора, причиной своеобразия индивидуального слога. Синестезия определяет специфику образности И.-Северянина и помогает «воспринять языковое оформление ощущений как единство, как систему»⁶.

⁶ Брандес М.П. Стилистика текста. Теоретический курс: Учебник. - 3-е изд., перераб и доп. - М.: Прогресс-Традиция; ИНФА-М, 2004. - с.289.

Болдырева Э. Т. К вопросу о распределении показателей фактической и эмоциональной информации в текстах центростремительной модели

Оренбургский государственный университет (г. Оренбург)

Единицей человеческой коммуникации, бесспорно, является текст, поскольку только он несет значимую семантически завершенную информацию. Поэтому в качестве объекта лингвистического исследования может быть принят только текст, а не отдельные его элементы. Исследователи в области теории текста утверждают, что рассматривают объект своего исследования в его целостности, однако, традиционная методика сводится к выделению и группировке семантических категорий на уровне морфемы и слова. Обращаясь к анализу идеальной стороны, исследователи текста игнорируют форму и пространство текста как материальную сторону любого природного явления.

Форма текста должна быть признана в качестве самостоятельного объекта анализа, несмотря на то, что ее сложно выявить в прямом восприятии. Материальная сторона вписана в структуру текста и несет информацию как о способе его развертки, так и о деятельности реципиента при декодировании текста как целостности.

Однако для полноценного описания текста недостаточно использования методов современной лингвистики. Важен разносторонний подход к исследованию формы текста, однако язык описания должен быть общенаучным, так как лингвистический понятийный аппарат не может дать объективный взгляд на текст как целостность.

В качестве подобного интегратора естественнонаучного и социогуманитарного знания выступает синергетика, которая позволяет взглянуть на текст как нелинейную самоорганизующуюся систему. Только принципы лингвосинергетики с использованием метода позиционного анализа способны дать объяснение закономерностей, функционирующих в структуре текста (Белоусов – 2004, Белоусов – 2005, Москальчук, Пищальникова).

Согласно данному подходу считается возможным наложение на структуру текста некоторой «матричной сетки», формирующейся относительно гармонического центра всего текста (Москальчук). При помощи этой матрицы осуществляется анализ формы текста посредством ее линеаризации независимо от размера или жанрово-стилистической природы.

Форма текста представляет собой динамическую систему, которая становится интегратором случайных сигналов, что приводит систему к поиску устойчивого состояния – к структурированию системы и структурогенезу (Стенгерс). Процессы самоорганизации и взаимодействие элементов формы текста приводят к тому, что «гетерогенные языковые единицы образуют гомоморфные структуры, назначение которых – репрезентация доминантного

смысла» (Пищальникова, с.8). Подобное состояние может быть объяснено через термин «аттрактор».

Метод позиционного анализа дает возможность создания типологии форм текста на основе описания процессов, функционирующих внутри его структуры, относительно позиционирования аттрактора.

В данной статье остановимся на изучении типов текста, полученных при помощи анализа моделей его формы, а также на процессах языкового наполнения и взаимодействия между компонентами структурной организации текста, получившими название аттрактор, и остальной его областью.

Исследование указанного аспекта проводилось при помощи метода позиционного анализа на материале 338 русских текстов различной жанрово-стилистической природы.

К.И. Белоусов и Г.Г. Москальчук предлагают следующую типологию текстов на основе описания процессов самоорганизации структуры текста относительно ее аттрактора:

«1 тип: $[1\ 2\ 3]$. – центростремительная модель со входом и выходом;

2 тип: $\langle 1 \rangle [2] \langle 3 \rangle$. – стабильная модель со входом и выходом;

3 тип: $\langle 1 \rangle [2\ 3]$. – началостремительная модель без входа, но с выходом;

4 тип: $[1\ 2] \langle 3 \rangle$. – концестремительная модель со входом, но без выхода;

5 тип: $\langle 1 \rangle \langle 2 \rangle [3]$. – аттрактор в пред-тексте, модель без входа, но с выходом;

6 тип: $[1] \langle 2 \rangle \langle 3 \rangle$. – аттрактор в затексте, модель со входом, но без выхода,

где 1 – вход в аттрактор, 2 – аттрактор, 3 – выход из аттрактора; $\langle \rangle$ – указание на принадлежность компонента среде (затекст / пост-текст); $[]$ – компонент принадлежит тексту, находится в его границах; \dots – границы системы: предтекст . текст . затекст» (Белоусов – 2004).

Сопоставив формулы, полученные на основе обработанного нами корпуса текстов, примем в качестве релевантных для данного исследования следующие модели из предложенной типологии: центростремительная модель (формула текста /22211/); началостремительная модель (формула текста /11111/); концестремительная модель (формула текста /22222/).

Изучение указанных моделей проводилось с точки зрения динамического распределения их лингвистического наполнения при условном разделении текстов на три интервала: зона пред-аттрактора (далее – пред-КА); зона креативного аттрактора (далее – КА); зона пост-аттрактора (пост-КА).

На языковом уровне интервалы пред-КА, КА и пост-КА представлены различными показателями. Корпус текстов был обработан относительно 43 параметров, которые могут быть обобщены в три группы 1) фактическая информация в интервале (маркеры – существительное, глагол); 2) эмоциональная информация, (маркеры – экспрессивные существительные и глаголы, глаголы в повелительном и сослагательном наклонении, междометия, модальные слова); 3) варьирование типа синтаксической связи (маркеры – подчинительные и сочинительные союзы); 4) изменение форм времени.

Выявление вероятности появления того или иного явления в одном из интервалов определялось по следующей формуле: $P = N / V$, где P – коэффициент относительной плотности появления конкретного явления, N – количество появлений явления в нужном интервале, V – объем рассматриваемого интервала в словоформах.

В данной статье подробно рассматриваются тексты, форма которых описана при помощи центростремительной модели, так как они являются наиболее частотными во всем корпусе текстов (вероятность $\approx 0,3$) и являются наиболее оптимальными с точки зрения их восприятия (Москальчук). Тексты, характеризующиеся началостремительной и концестремительной моделями, требуют отдельного рассмотрения.

Фактическая информация в данных текстах отличается большей концентрацией маркеров в интервале пред-КА и последующей ее стабилизацией по мере движения текста к зоне пост-КА через аттрактор. Таким образом, плотность фактической информации составила: существительное: пред-КА = 39,753, КА = 37,745, пост-КА = 37,91; глагол: пред-КА = 15,505, КА = 13,72, пост-КА = 15,656. В результате анализа маркеров эмоциональной информации были получены следующие коэффициент плотности исследуемых параметров (см.: таблица 1).

Таблица 1. Коэффициент плотности маркеров эмоциональной информации

Параметры оценки	Пред-КА	КА	Пост-КА
экспрессивное существительное	0,94	2,375	1,46
экспрессивное прилагательное	0,565	1,375	0,876
экспрессивный глагол	0,73	1,5	0,13
междометие	0,15	0,25	0,2125
модальное слово	1,918	1,62	1,026
формы сослагательного наклонения	–	–	–

Количество маркеров эмоциональной информации в текстах центростремительной модели, наоборот, возрастает по мере его продвижения к концу текста (см.: рис. 1).

Процессуально-позиционное распределение маркеров эмоциональной информации, как видно на рисунке 1, создает определенный ритм движения текста от начала к концу. Процесс движения информации в начале текста происходит медленно. По мере движения текста к зоне КА концентрация эмоциональной информации увеличивается, а сложность структур изменяется. Причем качественное изменение языкового наполнения при переходе от одного интервала к тексту к другому может проявляться как в упрощении структуры, так и в ее усложнении. Когда этот процесс достигает критической точки, движение информации происходит сверхбыстро, в режиме с обострением. В тексте как нелинейной системе функционируют два режима движения языковой материи. По словам Е. Н. Князевой, в тексте «может устанавливаться LS–режим с обострением, режим локализации и роста интенсивности процессов во все более узкой области вблизи максимума, <...> или HS–режим снижения интенсивности процессов, расплывания структур и «растекания от

центра» <...> [Князева, с. 57]. Таким образом, интервалы пред-КА и КА подвержены действию LS-режима, тогда как в области пост-КА действует HS-режим.

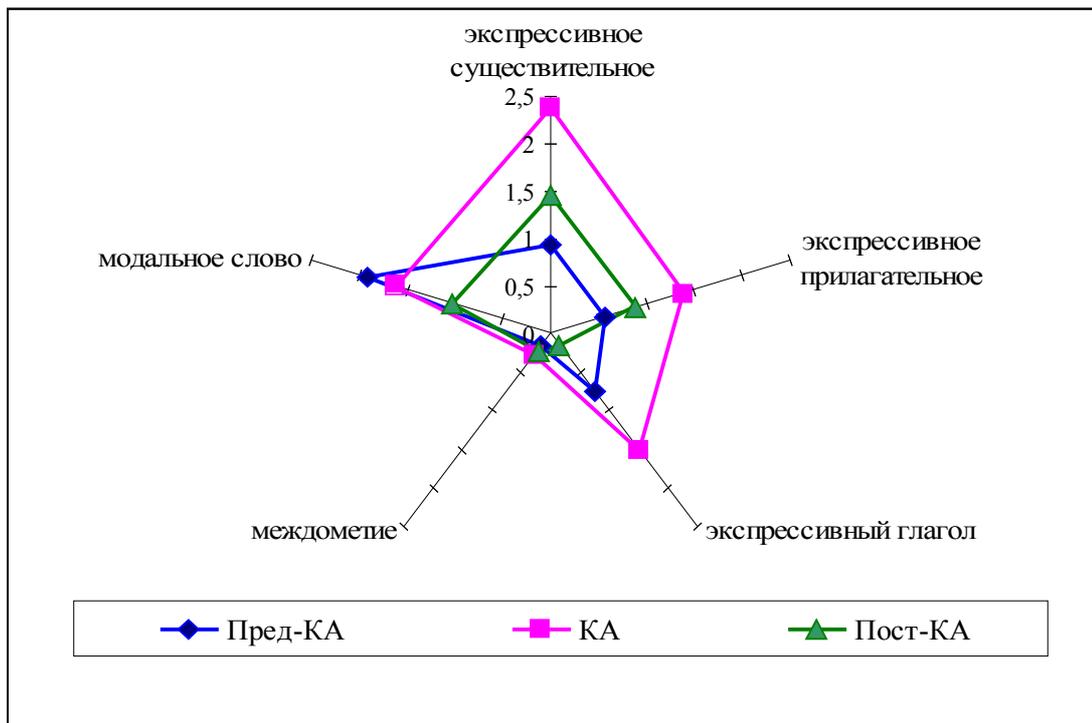


Рис. 1. Динамическое распределение маркеров эмоциональной информации в структуре текста

Кроме позиционно-процессуального распределения маркеров различных видов информации ритм текста создается варьированием размера и типа предложений. Чтобы выявить динамику смены типа синтаксической структуры, в качестве маркеров были приняты союзы сочинительной и подчинительной связи. Таким образом, была выявлена тенденция разнонаправленного движения сочинительной и подчинительной связей от интервала пред-КА к зоне пост-КА (см.: рис. 3).

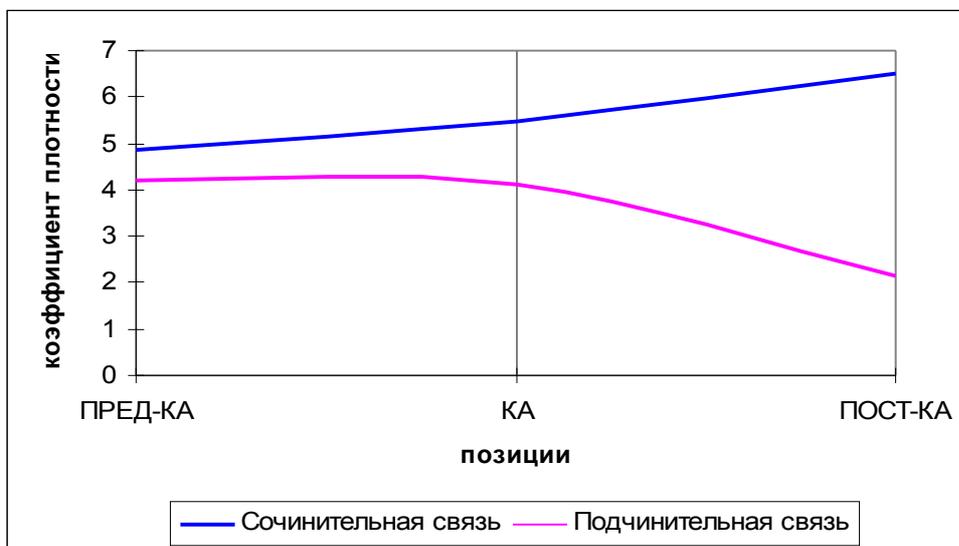


Рис. 3. Соотношение сочинительной и подчинительной типов связи в структуре текста

Концентрация маркеров сочинительной связи характеризуется восходящим движением, тогда как подчинительная связь отличается нисходящей динамикой (ср.: сочинительная связь: пред-КА = 4,873, КА = 5,495, пост-КА = 6,5005; подчинительная связь: пред-КА = 4,203, КА = 4,1, пост-КА = 2,1495).

Распределение временного пространства в структуре текста выражается в смене временного плана в исследуемых интервалах (см.: рис. 4). На рисунке 4 отражено относительно стабильное распределение маркеров временного пространства в начале текста, тогда как по мере продвижения текста интервалу пост-КА происходит резкая смена временного плана (формы прошедшего времени → формы настоящего времени → формы будущего времени).

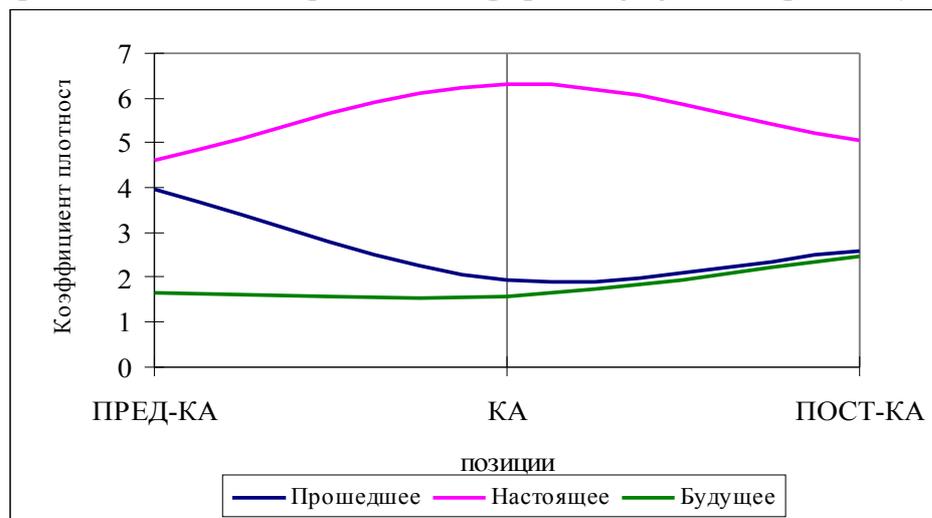


Рис. 4. Процессуальное распределение временного пространства в структуре текста

Итак, установлена следующая концентрация маркеров категории времени в структуре текста. Прошедшее время: пред-КА = 3,977, КА = 1,955, пост-КА = 2,606; настоящее время: пред-КА = 4,6325, КА = 6,305, пост-КА = 5,05; будущее время: пред-КА = 1,655, КА = 1,57, пост-КА = 2,476.

Таким образом, в данной статье нами были представлены результаты комплексного исследования текстов при помощи метода позиционного анализа. Нами был рассмотрен один из сценариев развертывания структуры текста — центростремительной модели. Корпус текстов изучался с точки зрения поведения компонентов, формирующих поле фактической и эмоциональной информации в структуре текста.

Было установлено, что информационное поле текста центростремительной модели представлено единством маркеров эмоциональной и фактической информации. Однако обозначенные показатели отличаются различной концентрацией и поведением. Наибольшая концентрация фактической информации отмечается в начале текста, тогда как эмоциональная информация получает выплеск в зоне КА, что объясняется действием LS- и HS-режимов.

Выделение и описание моделей текста на основе систематизации полученных данных является важной ступенью в изучении законов функционирования структуры текста. Подобное исследование дает возможность описать динамическое распределение маркеров дискретности языкового наполнения структуры и способы их сменяемости в рамках целостности.

Список использованной литературы:

1. Белоусов, К.И. Новое направление в лингвистике текста / К.И. Белоусов, Г.Г. Москальчук, Н.И. Манаков // Педагог. Наука, технология, практика. 2004 № 1 (16) 2004. – Барнаул: Издательство БГПУ, 2004.
2. Белоусов, К.И. Текст: пространство, время, темпоритм: монография / К.И. Белоусов; науч. ред. Г.Г. Москальчук. – Новосибирск: Сибирские огни, 2005. – 248 с.
3. Князева, Е.Н. Основания синергетики. Режимы с обострениями. Темпомиры / Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов. – СПб.: Алтойя, 2002. – 414 с.
4. Москальчук, Г.Г. Структура текста как синергетический процесс / Г.Г. Москальчук. – М.: Едиториал УРСС, 2003.
5. Пищальникова, В.А. Лингвосинергетика: тенденции развития / В.А. Пищальникова, И.А. Герман // Лингвосинергетика: проблемы и перспективы / Под. общ. ред. В.А. Пищальниковой. – Барнаул, 2000.
6. Стенгерс, И. Порядок из хаоса / И. Стенгерс, И. Пригожин. – М., 1986.

Дегтярева Т. А. Город в русской литературной традиции

Оренбургский государственный университет, г. Оренбург

Слово *город* изначально обозначало сообщество свободных, равноправных людей, владевших землей, с подвластной им областью, а также сам городской центр, объединяющий горожан. В каждом городе выделялся центр общения и торговли – рыночная площадь, создавалось самоуправление, развивалось ремесло, строились стены, защищавшие горожан от врагов.

Город является одной из составляющих структур цивилизации. Город как социальная структура общества отражает особенности его развития. Город рассматривается как система организации жизни человечества, формировавшаяся на протяжении тысячелетий. Н. Анциферов в «Книге о городе» писал, что «города – места встреч. Города – узлы, которыми связаны экономические и социальные процессы. Это центры тяготения разнообразных сил, которыми живет человеческое общество» [1, с.3]. В современной научной литературе существует множество определений города: «Город – это особый мир отношений, ценностей – материальных и духовных, это особая пространственная организация специфических структурных компонентов и это особое социокультурное пространство – интеллектуальное, языковое, коммуникативное» [2, с. 7]. «Город – центр социальный, поскольку сосредоточивает интересы всех слоев населения и в нем формируется и развивается в наиболее выраженной форме отношения древнего общества...» [3, с. 29].

В филологической науке исследования значения города и городского пространства в культуре оформились в рамках семиотического направления, которое разрабатывали Ю. М. Лотман и В. Н. Топоров.

Ю. М. Лотман в статье «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» рассматривает город как пространство, как замкнутое пространство. Автор выделяет города двух типов: концентрического и эксцентрического: «Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, ... он имеет начало, но не имеет конца – это «вечный город». Эксцентрический город расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. ... Это город, созданный вопреки Природе...» [6, с. 10].

Городское пространство, являясь разновидностью географического пространства, представляет плоскостное линейное пространство, которое может быть направленным и ненаправленным, горизонтально ограниченным и открытым, близким и далеким.

Рассматривая город с точки зрения семиотики, В. В. Иванов в статье «К семиотическому изучению культурной истории большого города» говорит, что градообразующими элементами является «храм – религиозный центр, и дворец

– сосредоточие административной власти, и крепость – военный опорный пункт, и рынок (торговый центр), и библиотека-архив (чаще всего во дворцах и храмах)» [4, с. 8]. Храм своими устремленными ввысь башнями и куполами соединяет земное, человеческое пространство с небесным и божественным.

Город с момента его возникновения являлся пространственной точкой, несущей как функциональную, так и смысловую нагрузку. Город, являясь центром, с первых времен упорядочивал свою внутреннюю структуру, ориентируясь на центрическую модель мира. Город всегда обладал некой метафизической аурой. Это делает возможным формирование особого языка описания, что обеспечивает рождение текста. По мнению Л. О. Чернейко, «показать, описать пространство в художественном произведении можно, описав вещи, предметы, субстанцию» [11, с. 59].

В современной филологии образ города складывается в определенный художественный комплекс, включающий как сходные, так и противоречивые характеристики, но обладающий рядом константных признаков, соотносимых с традицией изображения Москвы и Петербурга в произведениях русской литературы [7, с. 25].

Русская художественная литература XIX века понимала город как враждебное человеку пространство. Таким является город в произведениях Н. Гоголя и Ф. Достоевского.

Писатели рубежа XIX – XX веков отождествляют технику, капиталистический строй и современный город. «Город, находящийся не в союзе, а в конфликте с человеком и природой, – один из сквозных мотивов литературы начала XX столетия, особенно поэзии» [5, с. 14].

Город занимает важное место в прозе А. Белого. Москва и Петербург – названия двух романов А. Белого. Город Белого – это фантасмагорические символы пространства. По словам В. Пискунова, Петербург произведений А. Белого – это 'беспредметное', 'пустое', 'гладкое', 'холодное' пространство [8].

Отношение к городу как проклятию продолжено в творчестве Л. Андреева, В. Хлебникова, С. Есенина. Не только отрицательную оценку города мы встречаем в поэзии В. Брюсова, в частности исследователи приводят в качестве примеров стихотворения «Город» (1898), «Побег» (1901), «Сумерки в городе» (1906), «О себе самом» (1917) и другие.⁷

Город как элемент образной структуры занимает важное место в творчестве Б. Пастернака. Город в художественном мире Б. Пастернака, как утверждает Т. А. Мегириянц, представляет собой концепт, включающий ряд объективных и субъективных смыслов [7].

К описанию города и в частности к описанию города Оренбурга обращались такие русские писатели, как В. И. Даль, А. С. Пушкин, Карамзин, бывшие в нашем городе. Оренбург начала XIX века поражал приезжавших смесью европейского с азиатским. П. П. Свиныин, посетивший Оренбург в 1824 году, отмечал, что «в Оренбурге ... много магометан, частью там живущих, частью приезжающих туда с караванами и на летнюю кордонную службу.

⁷ Подробнее о городе В. Брюсова см.: Мегириянц Т. А. Концепт «город» в творчестве Б. Пастернака: Дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2002. – с. 28-33.

Различие языков, одежд и обыкновений представляет иногда в сем городе весьма занимательные картины. Случается, что рядом с болтливым евреем видишь важного индейца; или пред толпою диких киргиз-кайсаков – какого-нибудь странствующего европейца, разряженного по всем правилам моды... Как в больших европейских городах повсюду слышен язык французский, так в столице Оренбургского края татарский между низшими сословиями не уступает в употребительности своей русскому» [цитата по: 9, с. 10 - 11].

По прозаическим произведениям В. И. Даля можно представить Оренбург 1830-х годов, «его географическую специфику, историю основания, архитектуру, особенности жизни, быта оренбуржцев, развитие торговли лесной и дровяной, торговые связи со Средней Азией» [10, с. 87].

Оренбург привлекал Даля своим расположением на границе Европы и Азии. Данная особенность города отражена в рассказе «Европа и Азия».

В своих произведениях автор уделяет внимание и памятным местам Оренбурга. Так, например, в повести «Бикей и Мауляна» В. И. Даль описывает Георгиевскую церковь в форштадте.

В произведениях Даля мы видим обобщенное описание города Оренбурга, которое он представляет «мастерски, немногими, но меткими чертами...».

Список использованной литературы:

1. Анциферов, Н. Книга о городе [Текст] / Н. Анциферов. – Л., 1926.
2. Город как социокультурное явление исторического пространства. – М.: Наука, 1995.
3. Сванидзе, А. А. Город в цивилизации: к вопросу определения [Текст] / А. А. Сванидзе // Город как социокультурное явление исторического процесса. – М.: Наука, 1995.
4. Иванов, В. В. К семиотическому изучению культурной истории большого города [Текст] / В. В. Иванов // Уч. зап. Тарт. ун-та. – Тарту, 1986.
5. История всемирной литературы: в 9 т. / Ю. Б. Виппер, И. М. Фрадкин. – М., 1994. – Т. 8.
6. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 2.
7. Мегирьянц, Т. А. Концепт «город» в творчестве Б. Пастернака: Дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2002. – 198 с.
8. Пискунов, В. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» [Текст] / В. Пискунов // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. – М., 1988.
9. Прокофьева, А. Г. Оренбургские мотивы в творчестве В. И. Даля [Текст] / А. Г. Прокофьева // В. И. Даль. Оренбургский край в художественных произведениях писателя / Сост. А. Г. Прокофьева, Г. П. Матвиевская, В. Ю. Прокофьева, И. К. Зубова. – Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2001. – 416 с.

10. Прокофьева, А. Г. Провинциальный город в произведениях В. И. Даля, созданный на Оренбургском материале [Текст] /А. Г. Прокофьева // Город, усадьба, дом в литературе: Сб. науч. ст. / Сост. и науч. ред. А. Г. Прокофьева, О. М. Скибина, В. Ю. Прокофьева. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004. – С. 86 – 89.

11.Чернейко, Л. О. Способы представления пространства и времени в художественном тексте [Текст] / Л. О. Чернейко // Филологические науки. – 1994. - № 2.

Колкова Н.А. Жизнь и смерть в русском языковом сознании

Оренбургский государственный аграрный университет, г. Оренбург.

Понимание объективного мира отражается в языковом сознании народа. Национальная специфика языковой картины мира проявляется в тех языковых средствах, которые описывают различные аспекты мировоззрения людей. Одним из таких аспектов является отношение людей к жизни и смерти. Естественно, у каждого народа оно будет свое.

В рамках данной работы нам бы хотелось на материале языковых данных определить каково представление русского народа о жизни и смерти. Материалом для нашего исследования послужили фразеологические единицы русского языка, т.е. «устойчивые сочетания слов, аналогичные словам по своей воспроизводимости в качестве готовых и целостных единиц» [4, с.3].

Отношение к жизни и смерти в сознании русских формировалось с одной стороны под влиянием язычества, а с другой стороны – христианства. Как пишет М. Забылин, «когда принятая религия вступила в свои права, тогда изменился прежний строй и быт народов, и борьба завязалась между одряхлевшем язычеством и христианством по поводу нового вероучения» [2, с.193].

Анализ фразеологизмов свидетельствует, что отношение русских людей к жизни противоречиво. С одной стороны, жизнь – это Божий дар, с другой – крест, тяжелая ноша. Человек не властен в своей жизни и смерти - *на все воля Божья*. Сколько дней отведено человеку знает только Бог: *Живи, поколе Господь грехам терпит; Поколе Господь с рук своих не сдал*. Данные пословицы заключают в себе семантику желания жить. Однако многие фразеологические единицы говорят об обратном: *И рад бы смерти, да где ее взять? На небо не вскочишь и в землю не закопаешься*. Такая жажда смерти объясняется тем, что жизнь для русского крестьянина - кем и создана основная масса пословиц и поговорок - всегда была тяжела: *Не житье, а каторга; Тяни лямку, пока не выкопают ямку!; Житье – вставиш, да за вытье*. Но большинство пословиц всё же обладает следующей семантикой: как бы ни была тяжела жизнь, она лучше смерти: *Жить – мучиться, а умереть не хочется; Лучше б век терпеть, чем вдруг умереть; Как жить ни тошно, а умирать тошно; Горько, горько, а еще б столько (пожить)*. Другими словами, в сознании русского народа сливаются воедино жажда жизни и смерти.

Ряд пословиц указывает на скоротечность жизни: *День к вечеру – к смерти ближе; Не человек гонит, а время; Не в гору живем, а под гору; Жили с локоть, а жить с нозоть*. В сознании народа закреплена мысль: если жизнь скоротечна, то нужно, чтобы она была в радость: *Живи, да не тужи! Чем жить да век плакать, лучше спеть да умереть*.

Смысл жизни набожный русский народ видит в творении добрых дел: *Жизнь дана на добрые дела*. Стремясь воплотить смысл жизни, человек готовится к

смерти. Речь идет о Великом Суде, когда на одной чаше весов будут грехи человека, а на другой – добрые дела.

Если в отношении к жизни русских в основном просматриваются религиозные догмы, то в отношении к смерти присутствуют и представления первобытного общества.

Люди рассматривали смерть, прежде всего, как нечто неизбежное и смирялись с ней: *От смерти не посторонишься; Перед судьей, да перед смертью замолчишь; Как ни вертись, а в могилку ложись; От смерти и под камнем не укроешься; От смерти ни отмолишься, ни открестишься; Сколько ни живи, а умирать надо; От смерти некуда деваться; Не своя воля, сам собой не помрешь; Два раза молодую не быть, а смерти не отбыть; Не ты смерти ищешь, а она сторожит.* Смерти не избежит никто, она всех делает равными: *И пономарь, и владыка в земле равны; Царь и народ – все в землю пойдет; У смерти на глазах все равны.* Смерть, в представлении народа, все переворачивает и делает значимое при жизни бессмысленным: *Что копили, того не заберем, а о чем не пеклись, то с собой понесем.* Поэтому, как свидетельствует народная мудрость, не следует забывать и о подлинных ценностях, которые и в глазах смерти будут весомыми: *Жизнь дана на добрые дела.*

В русском языке целый ряд пословиц и поговорок обладает тематикой философского отношения к смерти: *Не на живот рождаемся, а на смерть; Кабы люди не мерли – земле не сносить; Смерти бояться – на свете не жить; И то будет, что и нас не будет; Когда будем помирать, тогда будем горевать.* Эти фразеологические единицы призваны успокоить человека, помочь ему смириться с расставанием с бесценной жизнью. Несмотря на понимание неизбежности конца жизни и смирение с ним, люди боятся смерти: *Всякий живот смерти боится.* При чем, как свидетельствуют пословицы и поговорки, страшна только близкая смерть: *Видимая смерть страшна; Умереть сегодня страшно, а когда-нибудь – ничего.*

Анализ фразеологических единиц показывает, что страх перед смертью обусловлен двумя причинами. Во-первых, конец жизни – это необратимое явление. Смерть не дает человеку возможности вернуться в жизнь, по-настоящему наслаждаться ею, начать все заново, исправить ошибки. Русская пословица говорит: *Живешь – не оглянешься, помрешь – не спохватишься.* И сколько бы ни было отведено человеку, этого мало: *Вволю наешься, а вволю не наживешься.*

Вторую причину страха смерти следует искать в религиозном сознании народа.

В русском языке нашли отражение все христианские верования. Согласно христианской концепции, человек после смерти не погибает: *Земной быт – не всему конец.* Погибает только тело человека, а его душа продолжает жить: *Тебе, телу, во земле лежать, а мне, душе, на ответ идти.* Душа попадает в рай или в ад в зависимости от того, праведную или грешную жизнь он вел на земле. Отсюда и фразеологизм *отправляться на тот свет.* Ад – наказание за содеянное, вечные муки горения в котлах, разжигаемых чертями. Поэтому и

возникает страх: *Не бойся смерти, бойся грехов; Не бойся смертей – бойся чертей; Смерть по грехам страшна.* Рай – Царствие Божие, вечное блаженство. Попасть в него нелегко: *И рад бы в рай, да грехи не пускают.* Фразеологизм *спасти свою душу* значит «стремиться спастись от вечных мук ада». Поэтому ввиду смерти человек должен соблюдать Божьи заповеди: *Кто чаще смерть поминает, тот меньше согрешает.* Однако, как свидетельствует народная мудрость, невозможно жить без греха: *Не грешит, кто в земле лежит.*

Многие пословицы напоминают человеку, что смерть рядом: *Час от часу, а к смерти ближе; Бойся Бога: смерть у порога; Смерть не за горами, а за плечами; Рубаха к телу близка, а смерть ближе; Сегодня на ногах, а завтра в могиле.* К ней нужно быть готовым: *Жить надейся, а умирать готовься!; Смерть на носу, а будь на кресту; Живи, живи, да и помирать собирайся; Бойся, не бойся, а гроб теши; Избу крой, песни пой, а шесть досок паси! Дом строй, а домовину ладь!* Данные пословицы отражают существовавший у русских обычай готовить задолго до смерти себе гроб – «домовину» или «домовище» - и хранить его в укромном месте. Отголоски этого обычая сохраняются до нашего времени. Некоторые пожилые люди готовят себе на смерть специальную одежду. Сейчас это покупная одежда и обувь. А раньше, как пишут исследователи: «Смертную» одежду шили из белого холста суровыми нитками без узлов, обязательно иголкой от себя» [1, с.274]. Обычай шить на покойника *вперед иголкой* связан с представлением, что если шить иначе, то пострадает кто-нибудь из семьи. У русского народа для смертной одежды характерен, как правило, белый цвет, что подтверждают фразеологизмы: *белый саван, белые тапочки.*

Несмотря на то, что к смерти готовились, лучшей считалась неожиданная смерть: *Нежданная смерть – находка; Легче всех нечаянная смерть.* Однако перед смертью нужно было исповедаться, потому как *Смерть без покаяния – собачья смерть.* Без исповеди человек предстал перед Богом во всех своих грехах. Отсюда и просьба: *Дай бог умереть, да дай Бог и покаяться.* Чувствуя приближение смерти, люди звали к себе священника для исповеди. После они прощались с родными, давали наказы, благословляли, *приказывали долго жить.*

Если после прощания человек умирал быстро и легко, то считалось, что душа его попала в рай. Если же человек тяжело мучился перед смертью, то говорили, *Не дает Бог ни смерти, ни живота.* Значит, грехи его велики, и не миновать ему ада. Эти представления связаны с христианскими верованиями, а вот фразеологизм *закрывать глаза (кому-то)* восходит к языческому мировоззрению. Закрывать покойнику глаза, если они не закрылись сами, нужно, чтобы он не «высмотрел» кого-нибудь и не увел за собой. Данный обычай отражает первобытный страх людей перед смертью, которую они не могли объяснить. Считалось, после смерти человек переходит в мир мертвых, в царство нечистой силы. Он хочет вернуться, чтобы «повлечь за собой разные несчастья» [3, с.81]. Поэтому все действия родственников, связанные с похоронами, служили стремлению отмежеваться от покойного, от влияния

потустороннего мира. С этим стремление связаны многие обычаи, дошедшие до нас. Например, выражение *вперед ногами* указывает, как принято выносить усопшего. Обусловлено это желанием запутать покойника, чтобы он не нашел дорогу домой.

Таким образом, отношение русских к смерти тоже противоречиво. Смерть – это одновременно и переход в лучшую жизнь, и гибель, переселение в мир нечистой силы.

Список литературы:

1. В круге жизни: семейные праздники, обычаи, обряды. – Пермь, 2003.
2. Забылин М. Русский народ: обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. – М., 1997.
3. Костомаров Н.И., Забелин И.Е. О жизни, быте и нравах русского народа. – М., 2001.
4. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. – М., 2002.

Словари:

Даль В.И. Пословицы русского народа в 3-х томах. – СПб.: ТОО «Диамант», 1996.

Жуков В.П. Словарь русских пословиц и поговорок. – М.: «Русский язык», 2000.

Фразеологический словарь русского языка / Под. ред. А.И. Молоткова. – М.: «Русский язык», 1986.

Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII – XX века / Под ред. А.И.Федорова. – М.: «Топинал», 1995.

Ласица Л.А. Способы выражения пространства и времени в позициях абсолютного начала и абсолютного конца (на материале текстов примитивов

)
Оренбургский государственный университет, г. Оренбург

Время и пространство – универсальные формы существования всего материального. Текст как отражение определенного фрагмента действительности и определенной ситуации общения не может существовать вне данных категорий. В филологической науке взаимодействие категорий пространства и времени в тексте отражается в понятии хронотоп, введенном М.М. Бахтиным, которое обозначает «...существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин-1975, с.234]. Таким образом, основным материалом исследований способов репрезентации хронотопа до сих пор являлся художественный текст. Тот факт, что категории пространства и времени имеют большое значение для организации текстов других функциональных стилей, делает актуальным изучение с данных позиций таких видов текста, которые по своим сущностным характеристикам были бы противоположны художественным. Подобными чертами обладают тексты-примитивы, выбранные нами для исследования форм взаимодействия пространства и времени. Текстом-примитивом Л.В. Сахарный назвал «...“отрицательный языковой материал” – текстовые структуры небольших размеров с полным (или почти полным) отсутствием привычных для нормы специальных средств связности...» [Сахарный-1991, с.221].

Таблица 1. Различия между художественными текстами и текстами-примитивами

Характеристики	Художественные тексты	Тексты-примитивы
Сфера функционирования	художественно-эстетическая	бытовая
Функции	эстетическая, суггестивная	коммуникативно-прагматическая
Особенности построения	наличие текстовых средств связности взаимообусловленность элементов	отсутствие текстовых средств связности характер связи между элементами обусловлен внешними факторами

Таким образом, художественные тексты и тексты-примитивы можно противопоставить друг другу с точки зрения основных функций, сферы употребления и особенностей их построения (Табл. 1). Следовательно, закономерности взаимодействия категорий пространства и времени в текстах-примитивах в сопоставлении с аналогичным взаимодействием в

художественных текстах (хронотопом) позволят утверждать наличие универсальных общетекстовых, также специфических (жанровых) форм сосуществования изучаемых нами категорий.

Данная статья посвящена исследованию способов репрезентации категорий пространства и времени в сильных позициях текстов-примитивов – абсолютном начале (первое слово) и абсолютном конце (последнее слово текста). Для этой цели мы проанализировали выборку, состоящую из 300 текстов-примитивов (надписи на партах, пейджинговые и SMS-сообщения, объявления в городском транспорте). Анализировалось первое и последнее слово текста с позиции репрезентации в них категорий пространства и времени. В результате было установлено, что в начале текста категория пространства актуализируется в 27, времени – в 78 случаях; а в конце текста пространство проявляется в 38, время – в 98 случаях. Можно отметить однонаправленную динамику увеличения показателей и пространства и времени от начала к концу текста с явным преобладанием временных параметров. На наш взгляд, доминирование временных показателей объясняется тесной связью текстов-примитивов с прагматической актуальностью, обусловленной требованием момента их создания. Рост количественных показателей репрезентантов пространства и времени определяется общесистемными закономерностями, которым подчиняется всякий становящийся объект. Смысловая (виртуальная) реальность текста стремится к утверждению себя в качестве онтологической, что сопровождается усложнением пространственно-временных отношений. Внутритекстовое время и внутреннее пространство не совпадают с реальным временем и пространством коммуникативной ситуации, поэтому утверждают себя как действительные.

На следующем этапе исследования анализировались способы выражения категорий пространства и времени и варианты их репрезентации в первом и последнем слове текста-примитива. В процессе анализа мы использовали классификации М.В. Всеволодовой и И.Р. Гальперина.

Структурные показатели времени и пространства, могут быть выражены лексическим и грамматическим способом. И.Р. Гальперин предлагает следующий список базовых единиц пространства или поля локальности:

– слова, семантическим содержанием которых является абстракция отношения отдельных частей, сторон объекта к самому объекту: *верх, вниз, сторона*;

– категориальные лексические единицы: *место, пространство*;

– другие слова разных частей речи с локальной семантикой, предлоги пространственного значения, топонимы и географические термины [Гальперин-1981, с. 73]. Поскольку сама категория пространства неоднозначна, сюда входят единицы различных семантических полей. Так поле пространства обычно включает такие группировки, как:

– пространственные границы – *предел, край*;

– ограниченное пространство – *дорога, дом*;

– нахождение в пространстве – *лежать, сидеть, стоять*;

– локализация нахождения в пространстве – *слева около, далеко*;

- изменение положения – *падать, поднимать*;
- пространственные координаты – *бок, верх, низ*.

Грамматический способ выражения пространственных значений может быть синтетическим (с помощью префиксов до-, пере-, при -), аналитическим (предложными конструкциями), синтаксическим (с помощью союзов времени), а так же частеречным (наречиями времени).

М.В. Всеволодова предложила следующую классификацию лексических единиц с темпоральной семантикой, входящих в именные группы со значением времени:

- названия временных единиц и их частей: *секунда, минута, час, день*,
- названия определенных отрезков времени: *тысячелетие, неолит, сезон*;
- названия неопределенных отрезков времени: *время, миг, момент*;
- названия частей суток: *утро, вечер, полдень*;
- названия времен года: *весна, лето*;
- названия месяцев: *январь, февраль*;
- названия длительных временных периодов по отношению к данному моменту: *древность, старина, прошлое*;
- слова, обозначающие возрастной период или период развития: *детство, старость*.

Кроме классификации существительных имеющих темпоральную семантику, в работе М.В. Всеволодовой приводится список классов слов, выступающих в роли определений, которые встречаются в именных группах со значением времени. К ним относятся слова обозначающие:

- полноту охвата временного отрезка действием: *весь, целый*;
 - длительность временного отрезка: *долгий*;
 - последовательность временных отрезков: *прошлый, текущий, настоящий, первый, второй, последний*;
 - расположение во времени: *поздний, ранний*;
 - соотнесенность с временным отрезком другого порядка: *дневной, предвечерний, летний*;
 - соотнесенность с возрастом: *детский, юношеский, зрелый*
- [Всеволодова-1975, с. 32-35].

В качестве грамматических средств выражения темпоральной семантики выступает система видо-временных форм глагола, неличные формы глагола, выражающие одновременность или предшествование, аналитические предложные конструкции с темпоральным значением, синтаксические средства выражения времени (временные союзы), а так же наречия со значением времени.

В результате проведенного анализа лексем с темпоральной и локальной семантикой в позиции абсолютного начала были получены следующие результаты. Грамматический способ репрезентации категории времени актуализировался в 71% от общего числа темпоральных репрезентантов, тогда как лексический способ выражения составил 30%. Доминирование грамматического времени можно объяснить тем, что основными законами, по которым формально объединяются языковые единицы внутри текста, являются

законы грамматики, поэтому грамматическое время будет для текста более актуальным, чем время, выраженное лексическим способом.

Грамматическое значение времени было выражено формами глаголов будущего (13% от общего числа грамматических репрезентантов), прошедшего (20%) и настоящего времени (39%). Случаев выражения временного значения неличными формами глаголов в позиции абсолютного начала не наблюдается. В процессе анализа были выявлены 6% употребления именных предложных групп со значением времени. В позиции абсолютного начала оказался предлог *в* (*в момент, в жизни, в новый год*). Кроме того, 7% от общего количества грамматических темпоральных репрезентантов составили союзы, присоединяющие временные придаточные предложения (*когда, пока, как*). 7% составили наречия со значением времени (*сначала, однажды, немедленно*). Можно заметить, что среди всех способов выражения грамматического времени доминирует глагольная форма настоящего времени, что, на наш взгляд, подтверждает соответствие текстов-примитивов требованиям коммуникативной ситуации и зависимости подобных текстов от прагматической актуальности их создания. Следующими по значимости являются глагольные формы прошедшего времени, что объясняется зависимостью настоящего момента коммуникативной ситуации от прошлых событий. Тот факт, что будущее время значительно уступает по встречаемости в абсолютном начале настоящему и прошедшему времени, связан с неактуальностью будущего времени в самом начале речевого действия, выраженного текстом-примитивом.

Меньшая представленность лексических способов выражения логична, так как лексическая семантика передает то, как образы реального времени могут быть представлены в текстовом пространстве. В отличие от грамматического времени, органичного для речевой деятельности, время лексическое является результатом опредмечивания комплекса представлений о реальном времени в слове. Отметим, что названия временных единиц и их частей, названия определенных отрезков времени и месяцев в данной позиции не встретились, тогда, как названия частей суток употреблялись в 8% от общего количества лексических темпоральных репрезентантов (во всех случаях использовалось слово *утром*), а название времен года – в 4% (лексема *осень*). Слова, обозначающие возрастной период отмечены в 29% (*дети, бабушка, парень и т.д.*).

Названия длительных временных периодов по отношению к данному моменту представлены, словом *сегодня* в 13%. В абсолютном начале текста нами обнаружены случаи лексической репрезентации категории времени с помощью лексем, которые обозначают полноту охвата временного отрезка действием (*весь*) – 4%, соотношенность с возрастом (*маленький*) – 4%, последовательность временных отрезков (*прошлый, новый*) – 13%. Названия неопределенных отрезков времени оказались в абсолютном начале в 17% текстов-примитивов (*остановка, время*). Кроме того, в данной позиции оказались слова, не имеющие прямого лексического значения времени – 7%

составила лексема *новости*, выступившая в качестве первой словоформы в SMS-сообщениях от компании-телефонного оператора.

Тот факт, что доминирующими оказываются лексемы называющие возрастные периоды, делает наиболее актуальным для выборки время человеческой жизни, персонифицированное в образах людей. Остальные представления о времени оказываются подчинены человекоцентристскому времени. Так, лексемы, вошедшие в группы «названия неопределенных отрезков времени», «названия длительных временных периодов по отношению к данному моменту», «определения, описывающие последовательность временных отрезков», отражают представления о непрерывности, членимости, длительности времени в человеческом сознании.

Следующим этапом работы стал качественный и количественный анализ способов репрезентации категории пространства в позиции абсолютного начала текста, в ходе которого мы получили следующие результаты. Во-первых, следует заметить, что категория пространства репрезентировалась в данной позиции в 27 текстах. Доминирующим грамматическим способом выражения данной категории оказался аналитический способ (*в омуте, к ногам*) – 48% от общего числа грамматических репрезентантов локальности, причем только в 19% существительное, входящее в предложную конструкцию, обладает указанным значением (*омут, чаща, глушь и (за) двумя зайцами, где присутствует указание на два направления в пространстве*), в остальных же 29% пространственная семантика появляется только у предложной конструкции в целом (*у меня, к ногам, на учебу*).

Синтетический способ репрезентации категории пространства в чистом виде проявился лишь в 10% (*сшил, оторвали*). В то время как, в 38% в позиции абсолютного начала оказались глаголы, в которых наблюдается совместное выражение пространства словообразовательными и лексическими средствами (*доехала, приляг, убежало*). 5% составили наречия времени (*где*). Тот факт, что преобладающим оказался аналитический способ выражения локальных значений, можно объяснить спецификой текстового пространства, которое изначально является дискретным. Но явное преобладание грамматического способа выражения категории пространства над лексическим создает иллюзию пространственной континуальности. Грамматическое же пространство явно пытается преодолеть дискретность текста, так как в позиции абсолютного начала доминируют аналитические конструкции, в которых семантическое значение времени проявляется путем преодоления аналитизма. В таких примерах предлог выполняет функцию, схожую с той, которую обычно выполняют приставки.

В позиции абсолютного начала 22% от общего количества локальных репрезентантов составили лексические показатели. Структура текста стремится к континуальности не только на грамматическом уровне, но и на уровне лексики. Так, в 83% от общего числа показателей в качестве первого слова выступили временные и неличные формы глаголов, относящихся к семантическому полю «нахождение в пространстве» (*стоят, сидя, встану*), 17% применения лексемы *полет*, которая входит в семантическое поле

«изменение положения в пространстве». Доминирование грамматического пространства над лексическим может быть объяснено тем, что лексическая семантика репрезентирует образы реального пространства и представление о них в сознании человека. В данной позиции начинается становление текста как целого, поэтому внутритекстовые грамматические законы более актуальны, чем репрезентация образов внетекстового пространства.

На третьей стадии исследования обработке подверглись лексемы темпоральной семантики, находящиеся в позиции абсолютного конца текста. Очевидно, что превалирует грамматический способ выражения времени, так как он актуализировался в 79% от общего количества темпоральных репрезентантов. Доминирующей оказалась форма настоящего времени (61%). Гораздо меньшим числом представлены формы будущего (21%) и прошедшего (8%) времени. 5% составили лексемы, не имеющие темпорального значения, но являющиеся членами предложных конструкций со значением времени (*после SMS-ки, во время пожара*). Частеречный способ выражения времени с помощью темпоральных наречий проявился в 4% текстов (*скорей, срочно, forever*). Кроме того, в данной позиции обнаружен 1% употребления действительного причастия настоящего времени *трудящаяся* (*сохранено авторское написание*).

По нашему мнению, грамматические законы внутри текста функционально эквивалентны законам реального времени. Также как реальное время обеспечивает непрерывное восприятие последовательности событий, действий и их компонентов в действительности, так грамматическое время в тексте выражает взаимосвязь речевых событий настоящего момента с прошедшим и будущим. В позиции абсолютного конца, так же как и в абсолютном начале доминирует настоящее время, а так же более актуальным становится будущее. Речевое действие ориентировано на дальнейшее развитие событий, что также находит свое отражение на уровне выбора лексических средств.

Лексический способ выражения категории времени проявился в 21% от общего числа временных репрезентантов. Проследим, какие семантические группы нашли свое отражение в абсолютном конце текста. Названия определенных и неопределенных отрезков времени, названия времен года и месяцев в данной позиции не употреблялись, тогда, как названия частей суток упоминались в 16% (*утро, ночь, рассвет*). Лексемы, означающие временные единицы и их части встретились в 21% (*день, суток, годом, год*). Слова, обозначающие возрастной период отмечены в 11% (*малыша, мальчика*). Названия длительных временных периодов по отношению к данному моменту представлены, словами *послезавтра* и *tomorrow* в 11% текстов. В абсолютном конце текста нами обнаружены всего 5% показателей темпоральной репрезентации категории времени с помощью лексемы *предыдущий*, обозначающей последовательность временных отрезков. В процессе анализа также были выявлены 16% слов, не имеющих прямого значения времени (*предоплата, семестр, раз*), к таким случаям мы отнесли 16% текстов, представляющих собой названия учебных групп с указанием на год

поступления в учебное заведение (02БуА, 04К1, 02ПП1). Эти тексты состоят из одной словоформы и на позиционной шкале оказываются в позиции (1), поэтому мы посчитали правильным отнести их к числу репрезентантов, совпадающих с абсолютным концом текста.

Очевидно, что образы реального времени становятся более разнообразными и, на наш взгляд, более масштабными, так, как востребованы, оказались лексемы, имеющие значение длительных отрезков времени, а также названия временных периодов, относящихся к будущему. В то время как в позиции абсолютного начала актуальным было время, связанное с моментом и днем создания текста-примитива.

Последним этапом нашего исследования стал анализ способов выражения категории пространства в позиции абсолютного конца текста. Грамматический способ выражения категории пространства актуализировался в 31% от общего числа пространственных репрезентантов. К концу текста актуальными становятся только те аналитические конструкции, которые выражают пространственное значение в синтезе. 71% составили предложные конструкции, в которых входящие в них существительные или местоимения не имеют локальной семантики, будучи употребляемыми вне данной конструкции (*из него, на зачет, в нос и т.д.*). Помимо аналитического способа выявлено 14% чистой реализации синтетического способа репрезентации категории пространства, где глаголы приобретают локальную семантику только после добавления приставок (*налет, выпустить*). Так же как и в абсолютном начале, в данной позиции обнаружены случаи совместного выражения пространства грамматическими и лексическими средствами. Они составили 14% (*отойди, заходишь*). Можно заметить, что роль грамматических репрезентантов пространства к концу текста значительно снижается, тогда, как лексическое пространство текста усложняется и дифференцируется. Доминирование лексического пространства, на наш взгляд, объясняется тем, что текстовые закономерности уже установились, и для текста более важным оказывается утверждение себя как онтологической сущности.

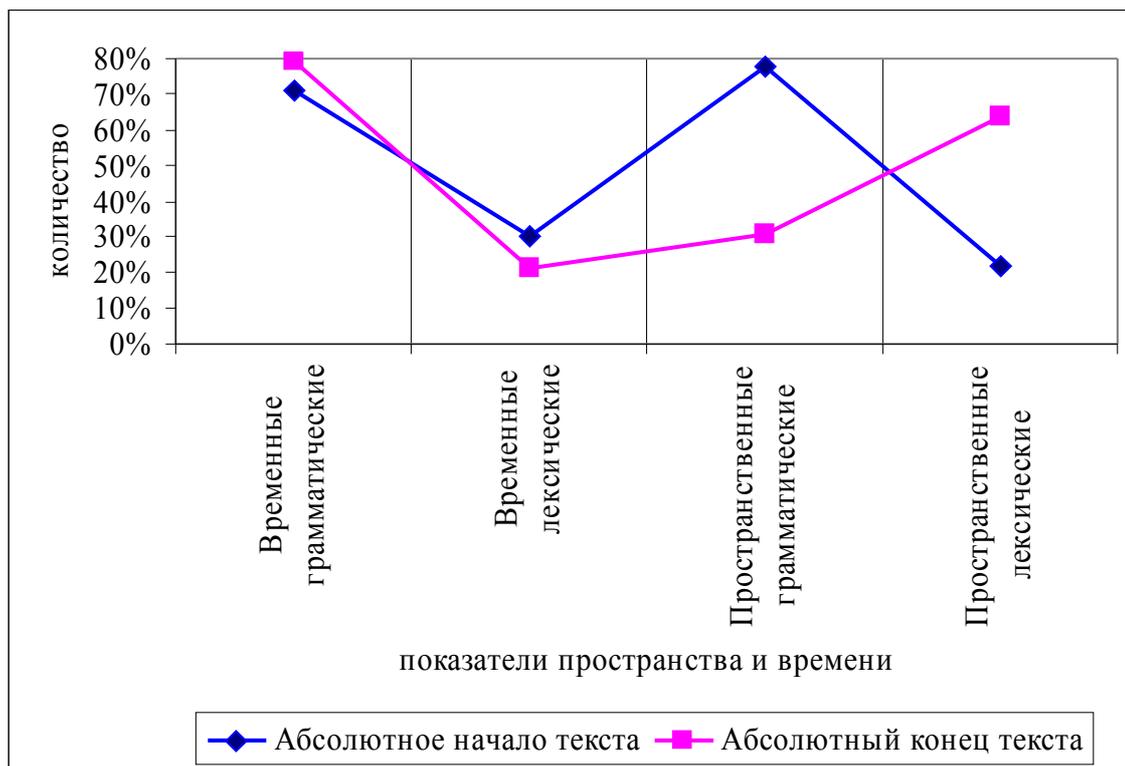


Рис. 1. Соотношение грамматических и лексических средств выражения пространства и времени в позициях абсолютного начала и абсолютного конца

Употребление лексического способа репрезентации пространства в позиции абсолютного конца составило 64 % от общего количества пространственных репрезентантов. 33% от этого составили лексемы со значением ограниченного пространства (*этаж, школа, сеть, небеса и т.д.*). Отметим 25% употребления слов, относящихся к семантическим полям «положение и перемещение в пространстве» (*стоя, ложиться, летать, едешь, доставка, домой*), а также 13% использования глаголов с локальной семантикой (*встретимся, осталась, спрятано*). 13% составили категориальные лексические единицы (*мест, высоты, пространство*), а 17% выражено лексемами (*левый, здесь, там, рядом*), входящими в семантическое поле «локализация в пространстве». Текст как модель мира пытается максимально быть похожим на реальность, поэтому в лексическое пространство текста оказываются, встроены многообразные образы внешнего мира.

На рисунке 1 изображено соотношение грамматических и лексических средств выражения пространства и времени в позициях абсолютного начала и абсолютного конца. Можно сделать вывод, что количество грамматических и лексических показателей времени в сравниваемых позициях начала и конца текста меняется незначительно. Наблюдается совместное процессуальное бытие данных репрезентантов времени. Что касается пространственных показателей, то они распределяются обратно пропорционально: грамматические нарастают к концу, а лексические – убывают.

Литература:

1. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. - С. 234-407.
2. Сахарный, Л.В. Тексты-примитивы и закономерности их порождения / Л.В. Сахарный // Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи. М.: Наука, 1991. С.221 – 237
3. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. -139 с.
4. Всеволодова М.В. Способы выражения временных отношений в современном русском языке / М.В. Всеволодова. – М.: Московский Университет, 1975. -284 с.

Мигненко М.А. Учебный текст и способы текстуализации

Сызранский филиал Самарского государственного технического университета, г. Сызрань

Общеизвестно, что это все типы страноведческой информации реализуются в текстовой деятельности студентов, изучающих иностранный язык, и что все отобранные в учебных целях страноведческие темы текстуализируются, то есть создается своего рода "эталонный текст", суммирующий, организующий и фиксирующий основную информацию темы. Здесь под темой понимается какой-то отрезок действительности с соответствующим языковым материалом.

Методическая наука называет различные способы текстуализации, из которых мы выделим запись речевых актов в естественных условиях, подбор текстов из оригинальных источников и самостоятельное составление текстов по выбранным параметрам. Неоспоримым является положение, что как для учебного текста вообще, так и для лингвокультуроведческих текстов существуют определенные критерии отбора или составления. Особое внимание при отборе текстов необходимо уделять содержательным критериям. В содержательном аспекте учебные тексты выполняют две функции: познавательную и воспитательную. Необходимо также иметь в виду, что учебные тексты имеют коммуникативно-речевую и системно-языковую функции. Таким образом, текст должен рассматриваться с точки зрения языковой формы (насколько текст насыщен активизируемыми языковыми единицами), и с точки зрения познавательно-воспитательной (со стороны внеязыкового содержания).

Текст считается лингвокультуроведчески насыщенным, если в нем отражаются национальные реалии и компоненты культуры, т. е. текст содержит языковые единицы с национально-культурным компонентом семантики. Учебный лингвокультуроведческий текст должен также содержать и объяснять элементы фоновых знаний, раскрывать явления духовной культуры общества и черты национальной психологии. При этом принимается во внимание мотивационная готовность учащихся к восприятию текста. Под термином "мотив" нами понимается побуждение к действию. В связи с этим учебный текст должен быть занимательным, живым, интересным, что обуславливается социально-психологическими, возрастными и национальными особенностями студентов. Информации, представленной в тексте, следует быть актуальной, новой и интересной.

При обучении иностранному языку учитывается также уровень языковой и коммуникативной компетенции студентов. В связи с этим, главным требованием к учебному тексту является его доступность, которая обеспечивается четкостью композиции, включением иллюстраций,

использованием ориентиров (выделение шрифтом, абзац), наличием в тексте небольшого процента (3-5%) незнакомых слов, введением комментария.

Выделяются отличительные черты учебных текстов, которые сводятся к следующему: учебный текст является органичным компонентом системы текстов учебного пособия по определенной дисциплине; ориентируется на людей определенной социальной, или национальной группы; предназначается не только для осмысления, но и для целостного усвоения содержащейся в нем информации, характеризуемой высокой степенью новизны; в котором имеется содержательное наполнение, структурная и языковая организация, оптимальные для реализации целей и задач определенного этапа обучения.

Итак, учебный текст должен отвечать как общеметодическим и лингвострановедческим, так и лингвокультурологическим требованиям, среди которых следует назвать познавательный и воспитательный характер информационного материала текста, его новизну, актуальность, доступность, соответствие лексико-грамматической теме, согласованность с системой изучаемых текстов; учет лингвострановедческой и лингвокультурологической компетенций учащихся (согласно этапу и профилю обучения); типичность отражаемых фактов и явлений; ориентацию на особенности родной культуры

Москальчук Г.Г. Структурная гармония цикла И.С. Тургенева «Записки охотника»

Оренбургский государственный университет, г. Оренбург

Объемные характеристики текста связаны с его читабельностью, а также с эстетической организацией произведения в его письменной форме. Целое должно быть гармонично, то есть все его компоненты, включая пропорциональные соотношения формально и содержательно выделяемых компонентов текста, в художественном произведении взаимно подстроены друг к другу и в цикле составляют органическое единство. В данной работе мы остановимся на формально композиционной организации цикла И.С. Тургенева «Записки охотника» с целью верификации приемов качественно-количественного сравнения составного текста в его различных редакциях.

Цикл как цельность высшего порядка представляет собой некоторое количество довольно однородных в жанрово-стилевом отношении рассказов (субцельности 1 порядка), которые обладают различным размером (объемом в страницах, предложениях, абзацах, словах...), то есть далее могут быть выделены субцельности других, более дробных порядков. Все перечисленные единицы считаемы, но на каждом уровне организации цикла они обладают различным масштабом, что позволяет проводить анализы одного и того же текста с различной мерой подробности.

Внутритекстовое пространство-время, опредмеченное в печатном тексте как следование композиций отдельных страниц от абсолютного начала текста к его абсолютному концу. Целое рассматривается как стабильная и завершенная структура, местоположения и объемно-протяженные характеристики субцельностей (размер рассказа в страницах того или иного издания, в абзацах как композиционных единицах абзаца, рассказа и цикла, абзаца – в предложениях и словоформах и т.п.) в ней уже фиксированы в пространственно-временном континууме цикла. Субцельности вложены друг в друга, но их языковая, стилистическая и композиционная природа различаются, поэтому и модели одного и того же цикла (рассказа, романа...) раскрывают одновременно сходное и несходное в одном и том же объекте. В разномасштабных моделях можно показать в зависимости от направленности их структурирования процессы композиции, то есть созидания и сплочения в художественное целое субцельностей низших уровней организации, так и процессы декомпозиции целого. В качестве субцельностей в книге могут быть рассмотрены практически любые единицы как объемно-прагматического, так и контекстно-вариативного членения текста [Гальперин, с. 50–73].

Мы в данной работе остановимся на соотношениях цикл – рассказ – страница. Базой анализа является метроритмическая матрица инвариантной структурной организации текста, в основе которой серия пропорций золотого сечения, маркирующих отдельные позиции текста, порядок которых в

композиционно-тематической модели описания текста неизменен (подробнее об этом см.: [Москальчук 2003]). В анализе применяются следующие позиции: абсолютные начало и конец текста (далее – Абс. Н и Абс. К); гармонические центры всего текста (пропорция 0,618 от целого, далее – ГЦ) и ГЦ зоны начала – ГЦн (пропорция 0,236 от Абс. Н); пропорция 0,146 отделяет зачин и соответственно – конец текста. Относительно ГЦ на расстояниях пропорции 0,236 расположены две абсолютно слабые позиции текста (далее – АСП1 и АСП2), где согласно инвариантным особенностям структурной организации текста, намечается падение внимания человека при восприятии текста перед новым его всплеском в ГЦ или концовке (подробнее об этом см.: [Москальчук 2003]).

Графическая плотность текста представляется интересным объектом анализа в силу количественной определенности показателей ее оценки, кроме того, она служит косвенным параметром организации текста для читателя. Основной единицей графической репрезентации текста и единицей его композиции в книге является страница, которая может быть положена в качестве основы для построения моделей целого [Волошинов, с. 347–358].

Ритм является интегративной характеристикой завершенного текста. Но он выявляется и в каждом отдельном рассказе цикла, и на каждой странице как единице графико-прагматического деления текста. Рассмотрение ритма организации страницы и постраничные композиционные решения относятся к техническому редактированию текста, но они также служат самоподобными ячейками книги как способа репрезентации печатного текста. Данная проблема, безусловно, актуальна и требует специальной разработки.

Цикл как особая композиционная форма стал предметом изучения сравнительно недавно. «Записки охотника» И.С. Тургенева принадлежат к ярким примерам данного жанра. В литературоведческих работах уделяется внимание истории текста, подробно рассматриваются идейно-содержательные и художественные достоинства произведения [С.Е. Шаталов; В.А. Ковалев; ЛП]. Авторские композиционные правки при формировании отдельных рассказов в цикл как художественную целостность позволяют рассмотреть роль графических способов репрезентации текста в оценке оптимальности и гармоничности структурной организации текста большого объема (250 страниц текста по изданию: Тургенев И.С. Записки охотника. М.: Художественная литература, 1984, представляющему собой перепечатку из Полного собрания сочинений автора в 30-и тт.).

Прежде всего, формально рассмотрим все сравниваемые нами редакции текста «Записок охотника». Они различаются по количеству рассказов и по их расположению в книге. Каноническим признается издание 1880 г., дополненное автором тремя новыми рассказами (Табл. 1).

Наиболее существенные композиционные преобразования цикла проведены при подготовке первого отдельного издания цикла (1852 г.). Причем автор переставлял тексты блоками (отражены в отдельных ячейках таблицы). Лишь немногие блоки были разбиты: Так, из инициального блока рассказ «П.П.

Каратаев» перемещен между рассказами «Певцы» и «Свидание» (с № 2 на №18), Рассказ «Лес и степь» с № 17 переместился на последнее место и окончательно приобрел статус концовки цикла. Рассказ же «Хорь и Калиныч» сразу занял первое место в цикле. Если обратиться к порядку рассказов в 1 столбце таблицы 1, то композиционные переходы рассказов в цикле будут выглядеть следующим образом:

1. Преобразования от 1 ко 2 изданию: 1 → 1, 2 → 18, 3 → 2, 4 → 5, 6 → 7, 8 → 11, 9 → 3, 10 → 4, 11 → 12, 12 → 14, 13 → 15, 14 → 16, 15 → 20, 16 → 21, 17 → 22, 18 → 17, 19 → 19, 20 → 8, 21 → 9. В цикле появился новый рассказ «Два помещика» и занял место № 13.

Таблица 1. Авторские изменения состава цикла «Записки охотника» в трех прижизненных изданиях (данные приводятся по работам: [Ковалев, с. 124; Шаталов, с. 258; Гришунин; Громов])

Издание в ж. «Современник»	Издание 1852 г.	Издание 1880 г.
1. «Хорь и Калиныч» 2. «Пётр Петрович Каратаев» 3. «Ермолай и мельничиха»	1. «Хорь и Калиныч» 2. «Ермолай и мельничиха»	1. «Хорь и Калиныч» 2. «Ермолай и мельничиха» 3. «Малиновая вода»
4. «Мой сосед Радилов» 5. «Одноворец Овсяников» 6. «Льгов»	3. «Малиновая вода» 4. «Уездный лекарь»	4. «Уездный лекарь» 5. «Мой сосед Радилов» 6. «Одноворец Овсяников»
7. «Бурмистр» 8. «Контора»	5. «Мой сосед Радилов» 6. «Одноворец Овсяников» 7. «Льгов»	7. «Льгов» 8. «Бежин луг» 9. «Касьян с Красивой Мечи»
9. «Малиновая вода» 10. «Уездный лекарь»	8. «Бежин луг» 9. «Касьян с Красивой Мечи»	10. «Бурмистр» 11. «Контора» 12. «Бирюк»
11. «Бирюк»	10. «Бурмистр» 11. «Контора»	13. «Два помещика» 14. «Лебедянь»
12. «Лебедянь» 13. «Татьяна Борисовна и её племянник» 14. «Смерть»	12. «Бирюк»	15. «Татьяна Борисовна и её племянник» 16. «Смерть» 17. «Певцы»
15. «Гамлет Щигровского уезда» 16. «Чертопханов и Недопюскин» 17. «Лес и степь»	13. «Два помещика» (новый элемент)	18. «Пётр Петрович Каратаев» 19 «Свидание» 20. «Гамлет Щигровского уезда»
18. «Певцы» 19. «Свидание»	14 «Лебедянь» 15. «Татьяна Борисовна и её племянник» 16. «Смерть»	21. «Чертопханов и Недопюскин»

21. «Бежин луг» 22. «Касьян с Красивой Мечи»	17. «Певцы» 18. «Пётр Петрович Каратаев» 17 «Свидание»	22. «Конец Чертопханова» (новый элемент) 23. «Живые мощи» (новый элемент)
	19. «Гамлет Щигровского уезда» 20. «Чертопханов и Недопюскин»	24. «Стучит!» (новый элемент)
	21. «Лес и степь»	25. «Лес и степь»

2. Преобразования от 2 издания к изданию 1880 г и последующим современным изданиям: блок текстов №№ 1 – 21 (см.: второй столбец в таблице 1) сохраняется полностью. Далее автором добавлены 3 рассказа, написанные позднее: «Конец Чертопханова» (1872 г.), «Живые мощи» (1874 г.) и «Стучит!» (1874 г.). Завершает цикл «Лес и степь» 22 → 25.

Описанные перемещения и добавления в композиции цикла позволяют проследить направления поисков автором слитности и совершенства не только в содержательной, но и в формальной композиции. Для оценки структурной организации цикла как целостного произведения мы подсчитали в страницах объем каждого рассказа по одному и тому же изданию, что позволяет более детально представить ритмическую модель текста, нежели при подсчете в целых рассказах, объем которых в страницах варьируется весьма существенно: «Конец Чертопханова» и «Лес и степь» $24,2 \div 5$ (Табл. 2).

Таблица 2. Объем рассказов цикла «Записки охотника» в страницах и в долях от размера цикла

Название рассказа	Размер текста в страницах	Размер текста в долях от объема цикла
«Хорь и Калиныч»	10	0,04
«Ермолай и мельничиха»	8	0,032
«Малиновая вода»	8	0,032
«Уездный лекарь»	7	0,028
«Мой сосед Радилов»	5,5	0,022
«Одюдворец Овсяников»	12,25	0,05
«Льгов»	7,75	0,031
«Бежин луг»	14,5	0,058
«Касьян с Красивой Мечи»	13,5	0,054
«Бурмистр»	9,75	0,039
«Контора»	13,5	0,054
«Бирюк»	5,75	0,023
«Два помещика»	5,2	0,021
«Лебедянь»	9	0,036
«Татьяна Борисовна и её племянник»	8,3	0,033
«Смерть»	8,5	0,034
«Певцы»	14	0,056
«Пётр Петрович Каратаев»	10	0,04
«Свидание»	6,75	0,027
«Гамлет Щигровского уезда»	17,3	0,069
«Чертопханов и Недопюскин»	12,8	0,051
«Конец Чертопханова»	24,2	0,097
«Живые мощи»	10	0,04
«Стучит!»	10	0,04
«Лес и степь»	5	0,02

Анализ данных показывает, что автор, добавлением трех новых и весьма протяженных рассказов существенно сместил пропорции объемов цикла (рис. 1), так как длинные ритмические доли замедляют динамику чтения. Кроме того, сравнение содержательных компонентов цикла, попадающих в те или иные позиции (см.: последний столбец табл.) обнаруживает более тонкие и существенные оттенки авторских композиционных акцентов. То есть форма и содержание цикла предстают более гармоничными при моделировании цикла по страницам как более тонкому инструменту оценки качеств структурной организации текста.

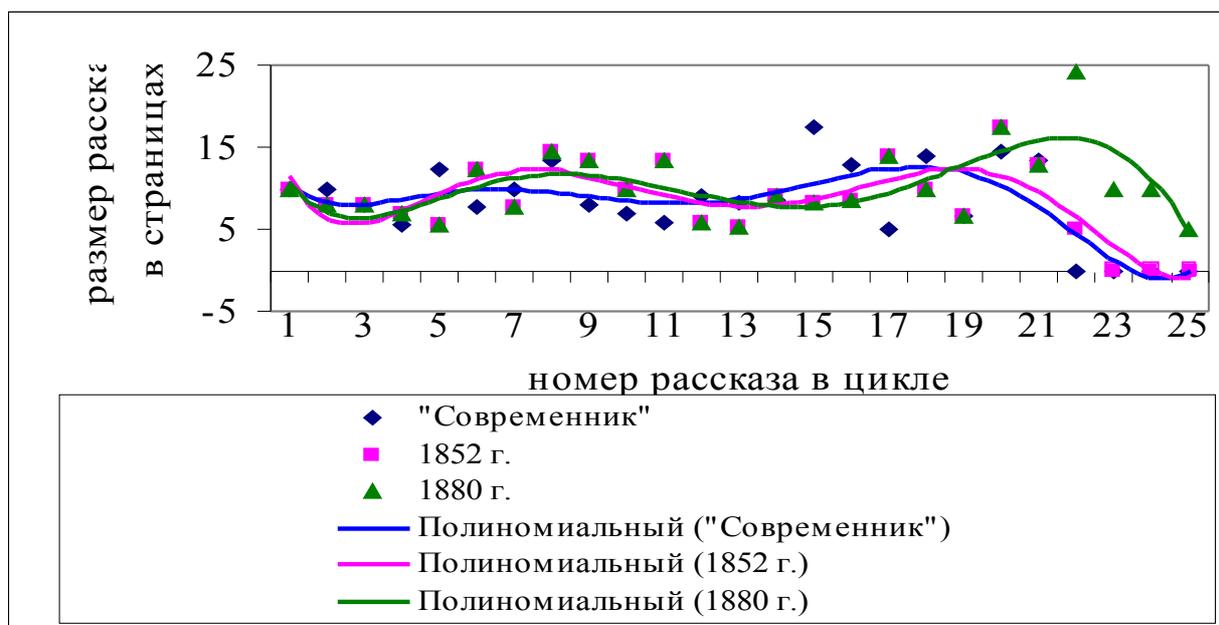


Рис. 1. Сравнение композиционной роли размеров рассказа в трех редакциях цикла

Сопоставление редакций цикла осложняется их неравнообъемностью: 21, 22, 25 текстов соответственно. На рис. 1 показано различие трендов изменения размера текстов, но тем важнее рассмотреть циклы в их позиционной синхронизации, то есть сопоставляя каждый из них как завершённое произведение. Таблица 3 (см.: первые 3 столбца) отражает результаты позиционного сравнения циклов в разных редакциях, если за единицу счета принять целый рассказ независимо от его реальной протяженности. Подобная оценка, безусловно, весьма груба, но все же позволяет ориентироваться какие именно рассказы, или каких из них соседствуют / располагаются в инвариантно сильных или слабых позициях цикла.

Для того, чтобы преодолеть неравнообъемность циклов, мы прибегли к анализу структуры текста только в избранных позициях, но единицей счета при их определении стали размер рассказа в страницах одной и той же книги, а также сравнение объемных долей от целого для каждого рассказа. Для этого размер рассказа в страницах делится на объем цикла в страницах. Например, рассказ «Лес и степь» напечатан на 5 страницах, поэтому ($5 : 250 = 0,02$). При этом цикл принимается за единицу.

При более подробной оценке позиций выявляются те рассказы и те их фрагменты, которые находятся в искомым местах цикла. Некоторые данные отражены в 4-й графе таблицы 3. Примечательно, что содержательные (то есть качественные) различия при более тонкой оценке позиций весьма существенны и нетривиальны.

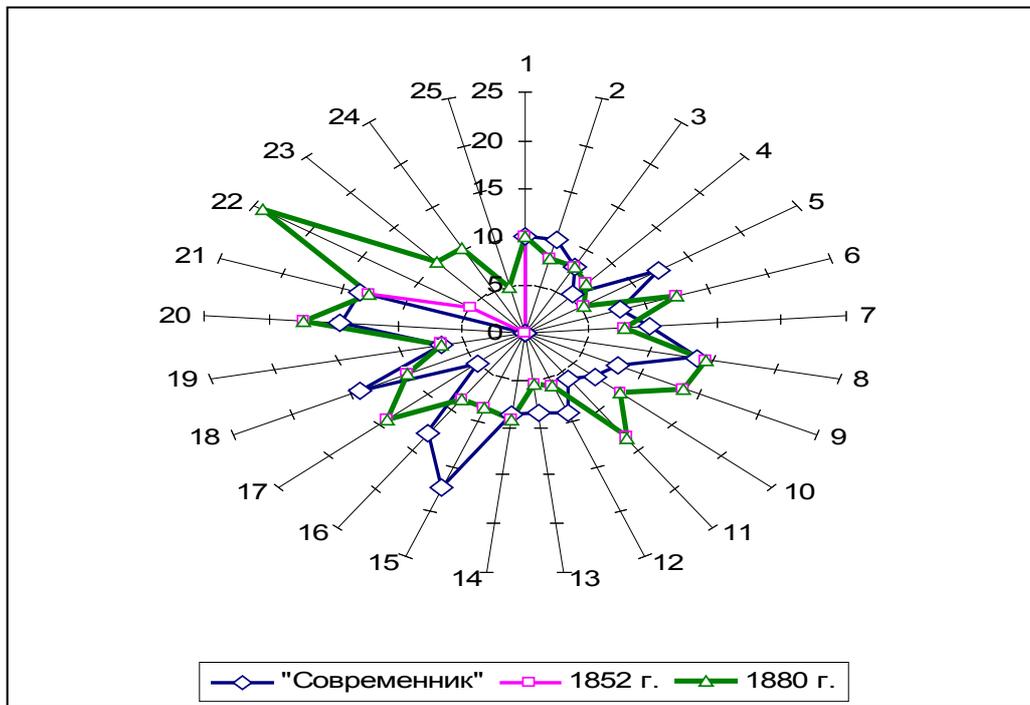


Рис. 2. Макроритм объемов цикла в трех изданиях

Интерес представляет синхронное рассмотрение размера тех рассказов цикла, которые непосредственно попадают в основные позиции. Таким способом можно проследить скрытые эффекты авторской правки. Так, в журнальной публикации цикл имел структурную кульминацию на границе зон начала и ГЦ, а затем макроритм приобретал явно нисходящий характер с весьма небольшим ростом объема рассказа, расположенного в абсолютном конце цикла («Касьян с Красивой Мечи»). Вариант 1852 г. дает трехчастную периодичность структуры цикла, интересным решением представляется все нарастающее возрастание объемов рассказов, располагающихся в сокращенной модели. Вариант 1880 г. имеет уже два периода нарастания и спада объемов в структуре произведения. В этом видится важный глубинный нюанс, скрытый от внешнего наблюдателя и заметный лишь в модели макроритма цикла.

Во всех трех композиционных версиях И.С. Тургенева интересным представляется затушевывание ГЦ цикла (туда попали рассказы, объем которых ниже среднего размера рассказа в рассматриваемом цикле (средний размер рассказа составляет по указанному изданию 10 страниц). Резкое отклонение от средней величины (пуант) применяется автором в концовке цикла (размер рассказа «Лес и степь» вдвое ниже средней величины).

Размер как параметр структурной организации цикла репрезентирует определенность границ системы и ее отдельных подсистем, которые находятся в состоянии взаимной функционально-структурной обусловленности. Размер текста может рассматриваться как концентрированное качество, отражающее не только состав системы, но и ее связность. Если система распадается, то ее размеры уменьшаются. В целеустремленном единстве отдельных рассказов цикла возникают отдельные подсистемы с собственными структурами. Целое

конечно и отражает все завершившиеся в нем процессы в таком параметре как размер текста и его составляющих.

Таблица 3. Позиционная синхронизация композиции цикла в 3-х авторских редакциях при подсчете объема цикла по целым рассказам и с учетом их реального графического объема (по количеству страниц)

Редакция	Журнал «Современник»	Издание 1852 г.	Издание 1880 г. (канонический текст)	Подсчет позиций цикла по страницам (издание 1880 г. и последующие)
Абсолютное начало текста	<i>Хорь и Калиныч</i>			
Зачин	<i>Ермолай и мельничиха*</i>	<i>Малиновая вода</i>	<i>Уездный лекарь</i>	<i>Мой сосед Радилев</i> (появление однодворца Овсяникова)
	<i>Мой сосед Радилев</i>	<i>Уездный лекарь</i>	<i>Мой сосед Радилев</i>	
ГЦн	<i>Однодворец Овсяников</i>	<i>Мой сосед Радилев</i>	<i>Однодворец Овсяников</i>	<i>Бежин луг</i> (блуждания охотника, мотив странности)
АСП 1	<i>Бурмистр</i>	<i>Касьян с Красивой Мечи</i>	<i>Бежин луг</i>	<i>Контора</i> (диалог охотника со стариком)
	<i>Контора</i>	<i>Бурмистр</i>	<i>Касьян с Красивой Мечи</i>	
0,5 текста	<i>Бирюк</i>	<i>Контора</i>	<i>Два помещика</i>	<i>Лебедеянь</i>
		<i>Бирюк</i>		
ГЦ	<i>Татьяна Борисовна и ее племянник</i>	<i>Лебедеянь</i>	<i>Татьяна Борисовна и ее племянник</i>	<i>Певцы</i> (пение Якова)
АСП2	<i>Певцы</i>	<i>Свидание</i>	<i>Гамлет Щигровского уезда</i>	<i>Конец Чертопханова</i>
	<i>Свидание</i>	<i>Гамлет Щигровского уезда</i>	<i>Чертопханов и Недопюскин</i>	
Абсолютны й конец текста	<i>Касьян с Красивой Мечи</i>	<i>Лес и степь</i>		

Примечание. Если в графе указаны два рассказа, то граница позиционных интервалов приходится на их стык.

Размеры языковых единиц как таковые являются констатацией содержательного и жанрового порядка, служат неотъемлемыми признаками стиля того или иного автора, типов контекста. Тем более интересно рассмотреть как функциональные качества текста отображаются всего в размере и других внутритекстовых форматах (предложение, абзац, слово). Вероятно, существуют некие внутритекстовые меры сочетаемости единиц и единств. Поскольку какое-либо качество, присутствующее в определенном

количестве, и является гармонией, то оценки мер, размеров, пропорций разноформатных языковых единиц в тексте служат показателями его гармонической организации. Как показал наш анализ, И.С. Тургенев очень тонко работает микроритмами размера рассказов для создания макроритма цикла.

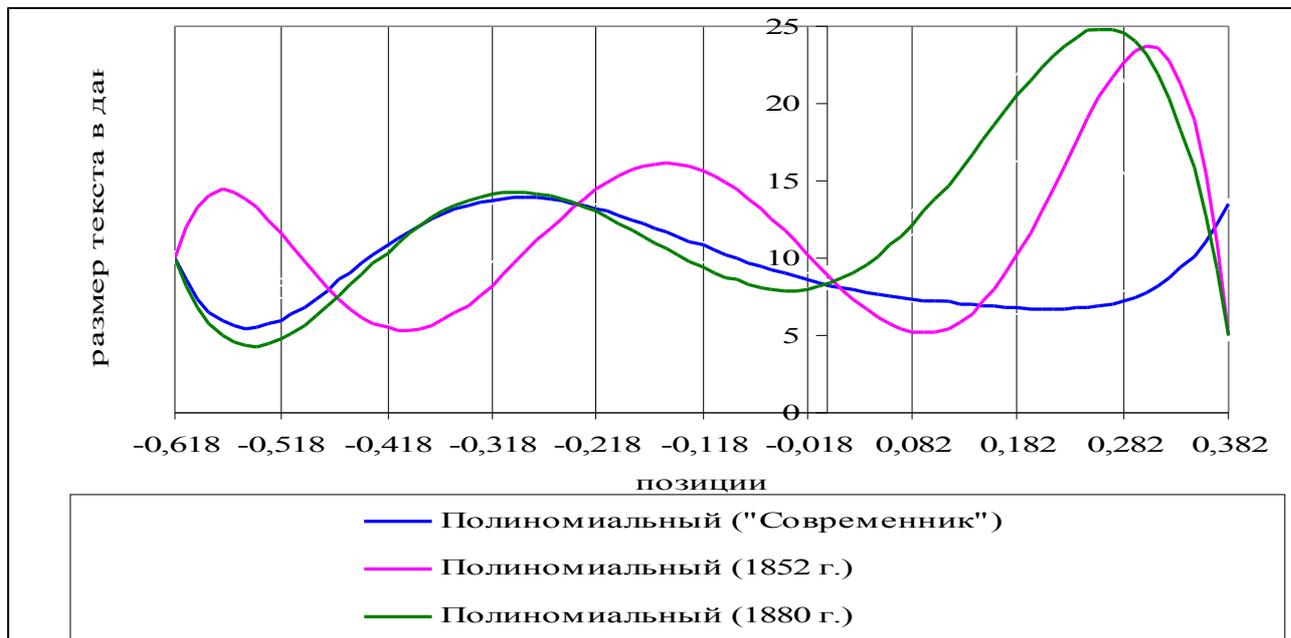


Рис. 3. Сравнение трех редакций по синхронизированным позициям цикла

При организации серии рассказов в цикл писатель тщательно работал над их расположением и внутренними группировками (см.: Табл. 1). Содержательный же анализ содержательных и композиционных преобразований цикла от издания к изданию очень подробно изложен в литературоведческих работах весьма подробно [Гришунин; Громов; Ковалев; Шаталов и др.].

ЛИТЕРАТУРА

1. Волошинов А.В. Математика и искусство. – М.: Просвещение, 2000. – 399 с.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1979. – 139 с.
3. Гришунин А.Л. О тексте «Записок охотника» // Тургенев И.С. Записки охотника. – М.: Наука, 1991. – С. 581–594. (Серия «Литературные памятники»).
4. Громов В.А. Судьба «Записок охотника» // Тургенев И.С. Записки охотника. – М.: Наука, 1991. – С. 532–580. (Серия «Литературные памятники»).
5. Ковалев В.А. «Записки охотника» И.С. Тургенева: Вопросы генезиса. – Л.: Наука, 1980. – 133 с.
6. Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 296 с.

7. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. – М.: Наука, 1979. – 312 с.

Скоморохова С.В. Структурная типология фразеологических единиц предикативного строения

ОГТИ (филиал) ГОУ ВПО ОГУ, г.Орск

Специфика фразеологизмов заключается в том, что отдельные слова, объединившиеся в составе фразеологизма и семантически трансформировавшиеся в единое смысловое целое, лексически перестают быть словами. Но если семантическая природа фразеологизмов достаточно широко описана в трудах отечественных лингвистов Виноградова В.В., Жукова В.П., Шанского Н.М., Чепасовой А.М., то грамматическая структура фразеологических единиц в меньшей степени подвергалась лингвистическому анализу.

В данной статье мы опишем структуру лишь тех фразеологизмов, которые по внешней модели представляют собой предикативное сочетание слов.

Группа фразеологических единиц (далее ФЕ), имеющих предикативное строение, делится на два структурных типа: 1) ФЕ со структурой простого предложения и 2) ФЕ со структурой сложноподчинённого предложения. Эти типы представлены в нашем материале неравномерно: первый тип является одним из самых распространённых (152 ФЕ), фразеологические единицы второго типа немногочисленны (4 ФЕ).

Предикативные фразеологические единицы, структурно равнозначные простому предложению, разнообразны: среди них выделяются ФЕ, построенные по образцу двусоставного простого предложения, и ФЕ со структурой односоставного предложения. Из 248 фразеологизмов предикативной структуры, проанализированных нами, структуру двусоставного предложения имеют 164 единицы, структуру односоставного – 80 ФЕ.

Фразеологизмы, имеющие структуру простого двусоставного предложения

Фразеологизмы как устойчивые сочетания существуют в том виде, в каком они превратились в данные единицы. Они могут быть распространёнными или нераспространёнными по своей природе. В относительно застывшем виде они структурно совпадают с той или иной разновидностью предложений. Одни включают в свой состав только предикативную основу без распространяющих членов, структурно они соответствуют простому нераспространённому предложению. Другие, наряду с предикативной основой, включают в свой состав и распространяющие члены и структурно соответствуют простым распространённым предложениям.

Рассмотрим фразеологизмы со структурой простого нераспространённого предложения.

Среди них выделяются двухкомпонентные фразеологизмы, однотипные с предикативным ядром двусоставного предложения и имеющие структуру: «имя сущ. в форме И.п. + глагол, координированный с существительным в числе, а в прошедшем времени – в роде и числе»: *акции падают (кого), акции повышаются (поднимаются) (кого, чего), бог не обидел (кого чем), голова варит (у кого), голова вскружилась (у кого), голова пухнет (у кого), душа (сердце) перевёртывается (у кого), кровь играет (в ком), песок сыплется (из кого), сердце падает (отрывается, обрывается) (кого, у кого), язык отнялся (у кого), язык чешется (у кого)* и другие. Например:

И в самом деле, по каблuku сапога стекала кровь. *Сердце* Упильмалика так и *обмерло*, в то же время он поразился терпению этого человека. (Д. Досжанов. Наездник).

Анализируемые двухкомпонентные фразеологизмы образованы по одной из двух моделей:

- 1) «имя сущ. + координированный невозвратный глагол»;
- 2) «имя сущ. + координированный возвратный глагол».

Фразеологизмы, построенные по данным моделям, близки по своей структуре к двусоставному нераспространённому предложению, однако, как отмечает В. А. Архангельский, «вне предложения они не обладают живой интонацией сообщения, они не замкнуты и в речи легко дополняются названием субъекта, испытывающего то или иное состояние, передаваемое фразеологизмом»¹. Например:

- К чему вы это сказали? – спросил Белецкий
- А к тому, что кто-то из нас предупредил Гришку.
- Только не я, – сразу же отпёрся Комиссаров.
- Про меня тоже не подумаешь, – сказал Хвостов.

– Выходит, на меня *шишки падают*? – спросил Степан. (В.Пикуль. Нечистая сила).

– Когда меня будут вешать, – сказал он, – ты можешь меня спасти. Для этого вручи письмо императрицы лично в руки царя, и тогда у него *глаза-то откроются*. (В. Пикуль. Нечистая сила).

ФЕ, соотносительные с простыми двусоставными нераспространёнными предложениями, могут быть и трёхкомпонентными, если омонимичны отрицательным предложениям. Модель «сущ. + не + глагол» представлена 20 фразеологизмами: *бог не дал (кому что), бог не обидел (чем), взгляд не отрывается (от кого, от чего), глаза не осушаются (у кого), глаза не отрываются (от кого, от чего), душа (сердце) не лежит (к кому, к чему), конь не валялся (у кого), ноги не держат (не носят) (кого), рука не дрогнет (у кого), рука не поднимется (на кого), руки не отвалятся (у кого), руки не доходят (до чего), язык не поворачивается (не повёртывается) (у кого)* и другими. Например:

¹ Архангельский В.Л. Устойчивые фразы в современном русском языке: Изд. Ростовского ун.-та, 1964. – С.193.

Каждый чувствовал, что у этого человека *не дрогнет рука* подписать, что хотите. (Н. Шелгунов. Воспоминание).

Манэн ответил – без поклона:

– Это Трейсак де Вержи... А кто он такой – вы можете справиться у него лично, благо языком его *бог не обидел*. (В. Пикуль. Пером и шпагой).

Нами выявлено 88 двухкомпонентных фразеологизмов, соотносимых с нераспространённым двусоставным предложением, и 20 трёхкомпонентных ФЕ, соотносимых с отрицательным нераспространённым двусоставным предложением.

Далее рассмотрим фразеологизмы, организованные по моделям распространённых двусоставных предложений.

ФЕ, соотносимые с двусоставными распространёнными предложениями, представлены моделями утвердительных (53 единицы) (*ветер в голове бродит (свистит, гуляет, ходит) (у кого), ветер свистит в карманах (у кого), глаза на лоб лезут (у кого), душа уходит в пятки (у кого), земля горит под ногами (у кого), земля (почва) уходит (ускользает) из-под ног (у кого), какая муха укусила (кого), мокрое место останется (от кого), сердце кровью обливается (у кого), смешинка в рот попала (кому), язык плохо подвешен (у кого) и другие*) и отрицательных предложений (3 единицы) (*зуб на зуб не попадает (у кого), кусок в горло не идёт (кому), молоко на губах не обсохло (у кого)*), полных по структуре предложений (54 единицы) (*какой ветер занёс (кого), кошки скребут на душе (у кого), сердце в пятки уходит (у кого) и другие*) и неполных по структуре предложений (2 единицы) (*зубы съел (на чём), собаку съел (на чём)*). Приведём примеры употребления в речи подобных фразеологических оборотов.

К чему я вспомнил эту беседу? Только к тому, что впоследствии, когда *земля горела у меня под ногами*, я оказался в секретном вагоне Бонч-Бруевича, стоявшем на запасных путях революционного Петрограда, и, может, именно потому из генералов царской армии я сделался генералом советским... (В. Пикуль. Честь имею).

Маркиз Лопиталь появился на пороге кабинета Воронцова.

– Сударь, неприятный разговор, – начал Лопиталь. – Имею распоряжение из Версаля прервать с вами всякие отношения.

У вице-канцлера даже *глаза на лоб полезли*. (В. Пикуль. Пером и шпагой).

Данные фразеологизмы состоят из трёх компонентов, т.е. предикативного ядра и одного второстепенного члена, употреблённого без предлога (19 ФЕ) (*голова соломой набита (кого, у кого), медведь (слон) ухо отдавил (кому), язык хорошо подвешен (у кого) и другие*); из четырёх компонентов, т.е. из предикативного ядра и одного второстепенного члена в предложно-падежной форме (32 ФЕ) (*камень с души свалился (у кого), медведь (слон) на ухо наступил (кому), ум за разум заходит (у кого)*); из пяти компонентов в тех случаях, когда предикат употреблён с отрицательной частицей, а второстепенный член – в предложно-падежной форме (3 ФЕ) (*зуб на зуб не попадает (у кого), кусок в горло не идёт (кому), молоко на губах не обсохло (у кого)*). Два фразеологических оборота представляют собой структуру двусоставного распространённого неполного предложения и поэтому являются

двухкомпонентными: *зубы съел (проел) (на чём), собаку съел (на чём)*. Приведём пример употребления фразеологического оборота, имеющего структуру простого распространённого неполного предложения, в речи.

Ступин сам навещал семью Крюденера, говорил матери ученика:

– Ты, Акулина Ивановна, раньше времени за сына не пугайся. Уж я не одну *собаку* в своём деле *съел* и вижу, что Васенька не пропадёт с талантом своим... (В. Пикуль. Музы города Арзамаса).

В зависимости от того, какой второстепенный член распространяет предикативное ядро, выделяются следующие разновидности предикативных ФЕ:

1) ФЕ, равнозначные двусоставному предложению с второстепенным членом обстоятельственного характера: *душа уходит в пятки (у кого), земля горит под ногами (у кого), искры из глаз посыпались (у кого), камень с души свалился (у кого), кровь бросилась (кинулась, ударила) в голову (кому), молоко на губах не обсохло (у кого), откуда ноги взялись (у кого), язык плохо подвешен (у кого);*

2) ФЕ, равнозначные двусоставному предложению с второстепенным членом атрибутивного характера: *какая муха укусила (кого), какой ветер занёс (кого), мокрое место останется (от кого), чёрная кошка пробежала (между кем);*

3) ФЕ, равнозначные двусоставному предложению с второстепенным членом объектного характера: *сердце обросло мохом (у кого), лавры спать не дают (кому).*

Приведём примеры употребления в контекстах некоторых фразеологических единиц, построенных по указанным моделям.

В довершение всего предводитель и царь одновременно бросились ловить крутящееся по залу блюдо и нечаянно треснулись лбами так, что у обоих *искры из глаз посыпались*. (В. Пикуль. Нечистая сила).

Не знаю, *какая муха* меня укусила, но с этого момента настроение вдруг испортилось, и я не счёл нужным даже скрывать этого. (В. Пикуль. Честь имею).

И хотя между нею и Потёмкиным давненько *пробежала чёрная кошка*, он все-таки не выдержал – со всей силой чувства сказал:

– Отныне и навеки в этом доме я не слуга. (В. Пикуль. Фаворит).

Далее рассмотрим структурные разновидности фразеологических единиц, имеющих структуру простого односоставного предложения.

2. Фразеологизмы, имеющие структуру простого односоставного предложения

При описании языкового материала мы ориентировались на традиционную классификацию односоставных предложений, в соответствии с которой в числе односоставных сказуемых предложений выделяются определённо-личные, неопределённо-личные, безличные и инфинитивные.

Критерием для отнесения ФЕ к группе определённо-личных односоставных предложений было наличие в её компонентном составе

синтаксически независимого компонента – сказуемого, генетически восходящего к глаголу в форме 2 лица единственного/множественного числа будущего времени изъявительного наклонения или 2 лица единственного/множественного числа повелительного наклонения. Некоторые из фразеологических единиц данной структуры бытуют в языке в двух в равной мере употребительных формах: с компонентом-глаголом в личной форме и в форме инфинитива: *калачом не заманишь (кого) – калачом не заманить (кого), слова не вытянешь (из кого) – слова не вытянуть (из кого), на мякине не проведёшь (кого) – на мякине не провести (кого)*. Эту особенность отмечал, например, В.Л. Архангельский¹, что позволило ему определить положение данных единиц как промежуточное между моделями предложений и словосочетаний.

Вошедшие в нашу картотеку фразеологизмы, равнозначные по структуре односоставным определённо-личным предложениям, можно разделить на следующие группы.

Первую группу образуют трёх- и четырёхкомпонентные фразеологические единицы, в которых компонент – сказуемое восходит к глаголу в форме 2 лица единственного/множественного числа будущего времени изъявительного наклонения. В данную группу входят 18 трёхкомпонентных ФЕ (1) и 4 четырёхкомпонентных фразеологизма (2): 1) *громом не прошибёшь (кого), далеко не уедешь (без кого, без чего, с кем, с чем), клином не вышибешь (из кого), пушкой не прошибёшь (кого), слова не вытянешь (из кого) и другие*; 2) *зимой снега не выпросишь (у кого), на козе не объедешь (кого), на козе не подъедешь (к кому), на мякине не проведёшь (кого)*. Фразеологизмы данной группы построены по модели распространённого односоставного предложения. При этом в двух случаях в качестве структурных распространителей выступают компоненты, генетически восходящие к наречиям (*далеко не уедешь (без кого, без чего, с кем, с чем), далеко не уйдёшь (без кого, без чего, с кем, с чем)*). В других фразеологизмах структурные распространители являются по происхождению конкретными существительными, употреблёнными в формах косвенных падежей с предлогами и без предлогов: Р. п. – *следа не отыщешь (кого, чего), слова не вытянешь (из кого), из пушки не прошибёшь (кого), шубы не сошьёшь (с кем)*; Т. п. – *громом не прошибёшь (кого), зубами не вырвешь (кого, что), калачом не выманишь (кого), колесом не объедешь (кого), рычагом не выворишь (из кого) и другие*; П. п. – *на козе не объедешь (кого), на козе не подъедешь (к кому), на мякине не проведёшь (кого)*. Два четырёхкомпонентных фразеологизма имеют в своём составе наречный и субстантивный распространители: *зимой снега не выпросишь (у кого), днём с огнём не найдёшь (кого, что)*. Например:

¹ Архангельский В.Л. Устойчивые фразы в современном русском языке: Изд.- во Ростовского ун.- та, 1964. – С.146.

Притихла и Рига: мира доискивается магистр со Псковом и Новгородом. Ещё бы, на одних попах латынских *далеко не уедешь!* А кнехтов и рыцарей из «фатерланда» – *их* теперь и *пшеничным калачом не заманишь* на орденскую службу: им и в отечестве хватает добычи! (А. Югов. Александр Невский).

Но Воронихина, старого воробья, *на такой мякине не проведёшь.* (М. Щукин. Имя для сына).

Вторую группу образуют ФЕ, в которых компонент-сказуемое восходит к глаголу в форме 2 лица единственного/множественного числа повелительного наклонения (5 ФЕ), в двух из них присутствует компонент-обращение: *враг расшиби* (кого), *дай бог* (кому что), *не поминайте лихом* (кого), *пальца в рот не клади* (кому), *хлебом не корми* (кого).

Ирма повезла Сергея на смотрины, убедив, что всё это – чистая формальность, причуда щепетильных стариков, которых *хлебом не корми* – дай только соблюсти обряд. (С. Алексеев. Рой).

Третью группу составляют ФЕ, созданные по модели придаточной части сложного предложения (7 ФЕ). Дифференциальным признаком для выделения этой подгруппы явилось наличие компонента-союза *хоть*: *хоть верёвки вей* (из кого), *хоть кол на голове теши* (кому), *хоть косой коси* (чего), *хоть лопатой гребни* (чего), *хоть отбавляй* (кого, чего), *хоть пруд пруди* (чего), *хоть под колокол подводи* (кого).

Один фразеологизм образован по модели однотипных предикативных частей с бессоюзной или союзной сочинительной связью: *ищи – свищи* (кого, что) (*ищи да свищи* (кого, что)).

В целом в анализируемом материале насчитывается 37 ФЕ, равноструктурных односоставным определённо-личным предложениям.

При выделении фразеологических единиц, структурно подобных безличным предложениям, мы учитывали отнесённость глагольного компонента, генетически восходящего к синтаксически независимому сказуемому, к безличному глаголу, к личному глаголу в безличном значении или к краткому страдательному причастию. В нашем материале фразеологизмы, структурно равнозначные безличному предложению, имеют 3 разновидности:

1) фразеологические единицы со структурой односоставного безличного предложения со сказуемым – безличным глаголом (5 ФЕ);

2) фразеологические единицы со структурой односоставного безличного предложения со сказуемым – личным глаголом в безличном значении (30 ФЕ);

3) фразеологизмы со структурой безличного предложения со сказуемым – кратким страдательным причастием (3 фразеологизма).

В связи с этим можно выделить три группы ФЕ названных разновидностей.

1. «Безличный глагол (в форме 3 л. ед. ч. наст. вр. или в форме ср. р. прош. вр.) + сущ. в Р., П.п. (с предлогами и без них)»: *винтиков не хватает* (у

кого), *отлегло на душе (у кого), отлегло от сердца (у кого), порошу не хватает (кому, у кого)*. Выявлено 5 трёхкомпонентных фразеологизмов, построенных по данной модели. Приведём пример употребления ФЕ *отлегло от сердца (у кого)*:

Увидев возле будки капитана, Митя слегка пал духом... Тот подошёл быстрым шагом, почти подбежал, и у Мити *отлегло от сердца*: значит, не нарушение. (В. Мазаев. Танюшка).

2. «Личный глагол в безличном значении (в форме 3 л. ед. ч. наст. вр. или в форме ср. р. прош. вр. + сущ. в В., Р., П.п. (с предлогами и без них)»: *бросает в жар (кого), бросает в краску (кого), в глазах темнеет (у кого), захлестнуло в памяти (у кого), приводит на память (кому что), скребёт на душе (у кого), хмель вышибло (у кого)*.

К данной группе относятся 30 фразеологических оборотов, среди них 18 единиц являются трёхкомпонентными, 6 единиц – четырёхкомпонентными (*не идёт в голову (кому), не идёт на ум (кому) и др.*), 6 ФЕ – пяти- или шестикомпонентными (*бросает в жар и /в/ холод (кого), крошки во рту не было (у кого), маковой росинки во рту не было (у кого) и др.*).

3. «Краткое страдательное причастие + на + П.п. сущ.»: *на лбу написано (у кого), на лице написано (у кого), на роду написано (кому)*.

В отдельных случаях при обращении фразеологизмов к речевому функционированию можно наблюдать появление при названных фразеологических единицах таких компонентов контекста, которые явно напоминают подлежащее, однако, как показал материал нашего исследования, употребление таких языковых единиц регулярным и частотным не является, поэтому мы считаем возможным говорить о фразеологизмах с конструкциями безличных предложений.

Например:

– Это почему так?

– А потому, что ты и сейчас... Первый мой недруг! Это нам *на роду было написано*, врагами родились. (В. Белов. Кануны).

Нами отмечены и единичные случаи уподобления фразеологизмов неопределённо-личным и инфинитивным предложениям. При уподоблении анализируемых ФЕ неопределённо-личным предложениям мы руководствовались формальным признаком – наличием компонента-сказуемого, генетически восходящего к глаголу в форме 3 л. мн. числа настоящего/будущего времени или мн. числа прошедшего времени изъявительного наклонения (2 ФЕ): *как будто холодной водой окатили (кого), по головке не поглядят (кого)*.

Нами отмечено 5 фразеологических единиц со структурой инфинитивного предложения: *не детей крестить (кому с кем), не занимать статью (чего), не сносить головы (кому), рукой подать (до чего), только за смертью посылать (кого)*. Уподобление анализируемых фразеологизмов односоставным инфинитивным предложениям осуществлялось нами в том случае, если глагольный компонент отличался фиксированной формой, а в

семантике присутствовал модальный элемент, допускающий введение в состав ФЕ компонента с модальным значением: можно, надо, необходимо. Приведём примеры.

– Тебя, девка, *только за смертью посылать*. Кабаны, бесы окаянные, обревелись начисто...Мать Катерина взяла у Дуняши траву и унесла к свиньям. (И. Акулов. Касьян Остудный).

Отлучиться разрешите,
Дескать, случай дорогой,
Мол, поскольку местный житель,
До двора *подать рукой*. (А. Твардовский. Василий Тёркин).

В нашем материале встретилось несколько фразеологических единиц со структурой сложноподчинённого предложения.

К данному типу относятся ФЕ, соотносительные с придаточным предложениями, имеющими постоянный ведущий член, который является компонентом фразеологизма. Такими ведущими членами являются слова показать и не знать: *показать, где раки зимуют (кому)*, *не знать, с какими глазами явиться (к кому)*, *не знать, куда глаза девать (от чего)*, *не знать, куда себя девать (от чего)*.

В числе анализируемых единиц обнаружено четыре такие единицы. Приведём пример:

– Какое имели право самовольничать? Ну, погодите... Я *покажу* вам, *где раки зимуют*. (П. Беляков. Атака началась на рассвете).

Таковой нам представляется структурная типология фразеологизмов, построенных по модели предложения. Она составлена на основе языкового материала, избранного для анализа и находящегося в нашем распоряжении.

Степанова Ю.В. Художественный текст и категория автора как объекты лингвистического исследования

Тюменский государственный университет, Тюмень

Статья посвящена одной из актуальных проблем современной лингвистики – проблеме исследования художественного текста и такого понятия как «категория автора».

Понятие «текст» в последние годы приобрело немалую популярность в различных научных кругах.

Нужно прежде всего сказать, что есть два – серьезно отличающихся один от другого – подхода к теме – лингвистический и семиотический. И даже не различные подходы, а совершенно разное понимание сущности текста, содержания, которое заключено в этом понятии. Отсюда и неодинаковый круг проблем, которые интересуют лингвистов и семиотиков. Если лингвисты рассматривают «текст» как явление, тесно связанное со словом, как языковую категорию, то семиотики трактуют «текст» как совокупность значений той или иной группы знаков, что выходит далеко за границы словесных структур.

Что такое «текст» с лингвистической точки зрения? Вот одно из его определений, принадлежащее видному лингвисту И. Р. Гальперину. «Текст, - пишет он, - это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющей определенную целеноправленность и прагматическую установку». (1; 18)

Существует немало и иных определений текста. Однако преобладающая тенденция в различных его характеристиках в том, чтобы установить основные признаки, границы текста, те внутренние связи, которые формируют его как единое целое. Важнейшими признаками текста нередко признаются его развернутость, последовательность, связность, законченность. Очевидно, что отдельные признаки сами по себе не могут образовать определенную целостность. Необходимо найти основу, источник их единства.

По мнению Жинкина Н. И., решающая роль в формировании единства текста принадлежит замыслу его создателя, смысловой связи отдельных частей высказывания. Замысел охватывает текст в целом – от его начала и до конца, оказывая свое воздействие на его структурные свойства. Смысловые связи проникают не только в структуру, но и соединяют «предложения между собой». (2; 78)

Некоторые лингвисты считают, что попытки создания всеобщей модели не приведут к существенным результатам и поэтому целесообразнее сосредоточить внимание на анализе отдельных видов текста.

Вероятно, тут есть зерно истины, но при этом необходимо иметь в виду то обстоятельство, что некоторые виды текста обладают своей резко выраженной спецификой. Это в первую очередь относится к художественному тексту. Многие лингвисты долго и упорно стремились его унифицировать, «подвести» его под заранее установленный ранжир, но ощутимых успехов не добились.

Источники этих неудач в достаточной мере ясны. В своем анализе художественного текста, так же как и языка художественной литературы, лингвисты обычно учитывали коммуникативную функцию языка, в то время как вместе с ней в художественном тексте находит свое рельефное выражение и выполняет главенствующую роль эстетическая функция языка. А это во многом меняет самую сущность проблемы.

В основу понятия текста, видимо, удобно будет положить следующие определения.

1. Выраженность. Текст зафиксирован в определенных знаках и в этом смысле противостоит внетекстовым структурам. Для художественной литературы это в первую очередь выраженность текста знаками естественного языка. Выраженность в противопоставлении невыраженности заставляет рассматривать текст как реализацию некоторой системы, ее материальное воплощение.

2. Ограниченность. Тексту присуща ограниченность. В этом отношении текст противостоит, с одной стороны, всем материально воплощенным знакам, не входящим в его состав, по принципу включенности – невключенности. С другой стороны, он противостоит всем структурам с невыделенным признаком границы – например, и структуре естественных языков, и безграничности («открытости») их речевых текстов. Однако в системе естественных языков есть и конструкции с ярко выраженной категорией ограниченности – это слово и в особенности предложение. Не случайно они особенно важны для построения художественного текста. Об изоморфности художественного текста слову в свое время говорил А. Потемкин. Как показал А. М. Пятигорский, текст обладает единым текстовым значением и в этом отношении может рассматриваться как нерасчленимый сигнал. «Быть романом», «быть документом» - означает реализовывать определенную культурную функцию и передавать некоторое целостное значение. Понятие границы по-разному манифестируется в текстах различного типа: это начало и конец текстов со структурой, развертываемой во времени, рама в живописи, рампа в театре. Ограниченность конструктивного (художественного) пространства от неконструктивного становится основным средством языка.

3. Структурность. Текст не представляет собой простую последовательность знаков в промежутке между двумя внешними границами. Тексту присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое. Поэтому для того, чтобы некоторую совокупность фраз естественного языка признать художественным текстом, следует убедиться, что они образуют некую структуру вторичного типа на уровне художественной организации.

В современной лингвистике художественное творчество стало объектом социального интереса для психологии, философии, культуры и филологии. Важнейшим аспектом исследования творчества в кругу гуманитарных дисциплин является вопрос о соотношении произведения искусства и личности автора. В общем виде проблему можно сформулировать следующим образом: какова мера отчуждения произведения от его творца? С одной стороны, произведение и его автор предельно близки, ибо творец – вольно или невольно выражает в своем сознании собственный глубинный жизненный опыт; именно поэтому произведение искусства уникально и являет миру новый смысл. С другой стороны, произведение включено в объективный общечеловеческий поток культуры, рождаясь из него, произведение должно туда вернуться. На стадии возникновения произведения в него входит множество неавторских смыслов; будучи законченным, произведение начинает жить в сфере восприятия, причем логика этой жизни может оказаться совершенно неожиданной для автора. Так или иначе, бесспорно то, что все в произведении восходит к творческой личности, но столь же очевиден факт наличия в нем огромных массивов «чужого», неавторского. Проблема «своего» и «чужого» (по отношению к автору) стоит, таким образом, весьма драматично.

Каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакция на реакцию); в этом смысле автор интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли, чувства, подобно тому, как и в жизни мы ценностно реагируем на каждое проявление окружающих нас людей; но эти реакции в жизни носят разрозненный характер, суть именно реакции на отдельные проявления, а не на цельное человека, всего его; даже там, где мы даем такое законченное определение всего человека, определяем его как доброго, злого, хорошего человека, эгоиста и проч., эти определения выражают ту жизненно практическую позицию, которую мы занимаем по отношению к нему, не столько определяют его, сколько дают некоторый прогноз того, что можно и чего нельзя от него ожидать, нас в жизни интересует не цельное человека, а лишь отдельные поступки его.

В художественном же произведении в основе реакции автора на отдельные проявления героя лежит единая реакция на «целое» героя, и все отдельные его проявления имеют значение для характеристики этого целого как моменты его. Специфически эстетической и является эта реакция на целое человека-героя, собирающая все познавательные-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-воззрительное и смысловое целое. Эта тотальная реакция на героя имеет принципиальный и продуктивный созидательный характер.

Автор не сразу находит неслучайное, творчески принципиальное видение героя, не сразу его реакция становится принципиальной и продуктивной и из

единого ценностного отношения развертывается целое героя: много гримас, случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков обнаружит

герой в зависимости от тех случайных эмоционально-волевых реакций, душевных капризов автора, через хаос которых ему приходится прорабатываться к истинно ценностной установке своей, пока, наконец, лик его не сложится в устойчивое, необходимое целое.

Когда автор творил, он переживал только своего героя и в его образ вложил все свое принципиально творческое отношение к нему; когда же он в своей авторской исповеди как Гоголь и Гончаров, начинает говорить о своих героях, он высказывает свое настоящее отношение к ним, уже созданным и определенным, передает то впечатление, которое они производят на него теперь как художественные образы, и то отношение, которое он имеет к ним как к живым определенным людям с точки зрения общественной, моральной и проч.; они стали уже независимы от него, и он сам, активный творец их, стал также независим от себя – человек, критик, психолог и моралист.

Если же принять во внимание все случайные факторы, обуславливающие высказывания автора-человека о своих героях: критику, его настоящее мировоззрение, могшее сильно измениться, его желания и претензии, практические соображения и проч., становится совершенно очевидно, насколько ненадежный материал должны дать эти высказывания автора о процессе создания героя.

Не только созданные герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире, но в равной степени и действительный автор-творец их.

Автор – носитель напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения. Изнутри самого героя, поскольку мы вживаемся в него, это завершающее его целое принципиально не может быть дано, им он не может жить и руководиться в своих переживаниях и действиях, оно нисходит на него – как дар – из иного активного сознания – творческого сознания автора. Сознание автора есть сознание сознания, т. е. объемлющее сознание героя и его мир. Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно и в этом всегда определенном и устойчивом избытке видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого – как героев, так и совместного события их жизни, т. е. целого произведения.

Сознание героя, его чувства и желания мира – предметная эмоционально-волевая установка – со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора. Жизненная (познавательная-этическая) заинтересованность в событии героя объемлется художественной заинтересованностью автора.

Автора мы находим (воспринимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем) во всяком произведении искусства. Так называемый «образ автора» - это,

правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это *образ*, а он имеет своего автора, создавшего его. Образ рассказчика в рассказе от «я», образ героя автобиографических произведений (автобиографии, исповеди, дневники, мемуары), автобиографический герой, лирический герой и т.п. Все они измеряются и определяются своим отношением к автору – человеку (как особому предмету изображения), но все они изображенные образы, имеющие своего автора, носителя чисто изображающего начала. Мы можем говорить о *чистом* авторе, в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его.

Проблема автора самого обычного, стандартного, бытового высказывания. Мы можем создать образ любого говорящего, воспринять любое слово, любую речь, но этот объектный образ не входит в намерение и задание самого говорящего и не создается им как автором своего высказывания.

Это не значит, что от чистого автора нет путей к автору-человеку, - они есть, конечно, и притом в самую сердцевину, в самую глубину человека, но эта сердцевина никогда не может стать одним из образов самого произведения. Он в нем как целом, притом в высшей степени, но никогда не может стать его составной образной (объектной) частью.

Выразить самого себя – это значит сделать себя *объектом* для другого и для себя самого («действительность сознания»). Это – первая ступень объективации. Но можно выразить и свое отношение к себе как объекту (вторая стадия) объективации. При этом собственное слово становится объектным и получает второй – собственный же – голос. Но этот второй голос уже не бросает (от себя) тени, ибо он выражает чистое отношение, а вся объективирующая, материализующая плоть слова отдана первому голосу.

Увидеть и понять автора произведения – значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, то есть другой субъект. При объяснении только одно сознание, один субъект; при понимании – два сознания, два субъекта. Понимание всегда в какой-то мере диалогично.

Текст как субъективное отражение объективного мира, текст – выражение сознания, что-то отражающего. Когда текст становится объектом нашего познания, мы можем говорить об отражении отражения. Понимание текста и есть правильное отражение отражения. Отношение автора к изображенному всегда входит в состав образа. Авторское отношение – конститутивный момент образа. Это отношение чрезвычайно сложно. Его недопустимо сводить к прямолинейной оценке. Такие прямолинейные оценки разрушают художественный образ. Впервые увидеть, впервые осознать нечто – уже значит вступить к нему в отношение: оно существует уже не в себе и для себя, но для другого (уже два соотнесенных сознания). Понимание есть уже очень важное отношение. Понимание никогда не бывает тавтологией или дублированием, ибо здесь всегда двое и потенциальный третий.

Автора нельзя отделять от образов и персонажей, т.к. он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть (образы двуедины и иногда двухголосы). Образ автора можно отделить от образов персонажей. Но этот

образ сам создан автором и, потому, также двуедин. Часто вместо образов персонажей имеют в виду как бы живых людей.

Разные смысловые плоскости, в которых лежат речи персонажей и авторская речь. Персонажи говорят как *участники* изображенной жизни, говорят, так сказать, с *частных* позиций, их точки зрения так или иначе *ограничены* (они знают меньше автора). Автор *вне* изображенного (и в известном смысле созданного им) мира. Он осмысливает весь этот мир с более высоких и качественно иных позиций. Наконец, все персонажи и их речи являются объектами авторского отношения (и авторской речи). Но плоскости речей персонажей и авторской речи могут пересекаться, т.е. между ними возможны диалогические отношения.

Существенно различны диалогические контексты и ситуации речей персонажей и авторской речи. Речи персонажей участвуют в изображенных диалогах внутри произведения и непосредственно не входят в реальный идеологический диалог современности, то есть в реальное речевое общение, в котором участвует и в котором осмысливается произведение в его целом (они участвуют в нем как элементы этого целого). Между тем автор занимает позицию именно в этом реальном диалоге и определяется реальной ситуацией современности. В отличие от реального автора, созданный им «образ автора» лишен непосредственного участия в реальном диалоге (он участвует в нем лишь через целое произведение), зато он может участвовать в сюжете произведения и выступать в изображенном диалоге с персонажами (беседа «автора» с Онегиным). Речь изображающего (реального) автора, если она есть, - речь принципиально особого типа, не могущая лежать в одной плоскости с речью персонажей. Именно она определяет последнее единство произведения и его последнюю смысловую инстанцию, его, так сказать, последнее слово.

Я думаю, эта работа не поставит точку в исследовании таких проблем современной лингвистики как категория художественного текста и образ автора, т.к. эта тема слишком велика, чтобы быть до конца рассмотренной в рамках одной статьи.

Список литературы

1. Гальперин И. Р., Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981-135с
2. Жинкин Н. И., Речь как проводник информации. М., 1982 – 78с

Стренёва Н.В. Человек -пространство-текст

Оренбургский государственный университет, г. Оренбург

До недавнего времени в современной лингвистике исследовались, как правило, лишь развернутые тексты больших размеров и сложной структуры. Но в реальных процессах коммуникации развернутыми текстами пользуются далеко не всегда. В повседневной жизни мы (иногда помимо своей воли) гораздо чаще сталкиваемся с проявлениями «отрицательного языкового материала». Еще Л.В. Щерба говорил о «необходимости теоретического осмысления подобного языкового материала как феномена речевой деятельности и построению более общих моделей, описывающих эту деятельность». Этот материал все больше привлекает внимание ученых, поскольку в нем воплощается реальное общение, наблюдения за которым позволяют рассматривать языковые проявления в рамках конкретных коммуникативных ситуаций, что дает возможность исследователю издать не свои представления о языке, а «живую жизнь языка», описать явления, происходящие в «живом» повседневном общении людей [4].

В последнее время появляется все больше работ, посвященных «отрицательному языковому материалу». На данном этапе изучают самые различные тексты представляющие «отрицательный языковой материал»: армейские письма (Л.А. Белова), школьные записки (А.Н. Ростова), уличные объявления (Е.А. Яковлева), граффити (Н.И. Косых, Т.И. Доценко, С.С. Шляхова) [2].

Одним из наиболее важных типов структур отрицательного языкового материала являются тексты-примитивы, к характерным признакам которых относится небольшой размер и относительно простая структура, сопровождаемая полным (или почти полным) отсутствием привычных для литературной нормы специальных средств связности (типа набора ключевых слов). Другой отличительной особенностью этих текстов является тот факт, что подобные тексты создаются человеком, пишущим в неформальной ситуации, «для себя». Порой даже таясь от других (как в случае с надписями на партах в учебных аудиториях), но с надеждой на «признание», с явным намерением довести до других свои переживания и мысли, с уверенностью «кто-нибудь прочтет и допишет». Все вышеперечисленные характеристики в полной мере присущи такому распространенному явлению как граффити. Граффити в словарях определяют как «посвятительные, магические и бытовые надписи на стенах зданий, металлических изделиях, сосудах и т.п.» (от итал. *graffiti*, мн. число от *graffito*, букв. – нацарапанный).

Данная работа рассматривает некоторые аспекты пространственного расположения граффити (надписи на предметах, не предназначенных для письма).

Изучались тексты, авторами которых являются молодые люди: преимущественно студенты. Тексты выборки можно условно разделить на 2

группы. Большую часть выборки составили тексты, написанные на партах, стульях, стенах туалетов Оренбургского государственного университета. К рассмотрению также были приняты тексты, написанные на мосту реки Урал (центральное место отдыха города). Эти тексты относятся к студенческому и молодежному фольклору, характерными признаками которого являются повышенная метафоричность и экспрессивность. Молодежи, как правило, свойственно критическое, ироническое отношение ко многим вещам, она стремится противоречить традициям, нарушать их. Молодые люди высоко ценят эпатаж, неординарный жест, поступок, слово. Все это находит отражение в многочисленных надписях на партах, настенных «шедеврах», которыми бывают, испещрены подъезды, заборы и учебные аудитории.

И.М. Сеченов писал: «Все разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению – мышечному движению». Согласно И.М. Сеченову, даже самые сложные переживания находят, в конечном итоге, свое выражение в обычном сокращении мышц, постоянно информирующих окружающих обо всех нюансах душевного состояния. Ведь движения, продиктованные эмоциональным состоянием человека, это, одновременно, и знаки такого состояния, которые в своем большинстве одинаково понятны всем людям. Создание, написание текста есть ни что иное, как деятельность мышц, целью которой является передача эмоционального состояния. Подросток, студент, пишущий в общественном месте, на парте, стене открыто противопоставляет себя, свое поведение обществу, демонстрируя анти-культуру, нарушая запреты.

Можно увидеть надписи, призванные, «оставить след в истории», помочь выразить себя, свою причастность к определенной группе социума. Например:

Аня и Маша были здесь 06.08.2005 или *Здесь был Гегель* (во всех приведенных в данной работе примерах сохранены орфография и пунктуация).

Поскольку основным видом деятельности молодых людей является учеба, именно она вызывает бурю переживаний и эмоций, далеко не всегда положительных. Встречается очень много текстов, посвященных предметам, учителям, учебным заведениям. Порой попадаются такие слова и выражения, которые приводят в ужас родителей и учителей. Например:

Лучше вскрыть на попе вены чем дожидаться перемены или
декан студенту: «Не плач, солдаты не плачут» или
ты гнидолу-пянин Олень

А.Я. Бродецкий в своей книге рассматривает вопрос о некоторых самостоятельных психологических значениях векторов (направлений). Он считает, что основное значение имеет не та или иная форма движения, но его конкретная координация по осям трехмерного пространства (1, с. 18).

Человек существует как бы в двух пространствах: физическом и психологическом. Пространство физическое – безграничное реальное пространство, где человек существует как физическое тело. Пространство же психологическое – это пространство, в котором проходит та или иная деятельность человека, ограниченное пределами этой деятельности. Таким

образом, молодой человек создает свой текст именно в психологическом пространстве, ограничивая свою деятельность пределами парты или стены.

Очевидно, что если тот или иной процесс проходит в границах психологического пространства, мы можем определить пространственные координаты локализации такого процесса. Разумеется, границы и координаты психологического пространства также психологичны. А.Я. Бродецкий выделяет «элементарную частицу» психологического пространства, именуя ее «топономой». Топонома – это не просто то или иное место в пространстве, а комплекс стереотипных ассоциаций, связанных у человека с такими понятиями как верх, низ, фронт, тыл, право, лево и центр-Я и областями пространства, заключенными в пределах этих ассоциативных координат (1,с. 169). Любой наблюдаемый объект, в нашем случае текст, может быть с достаточной точностью скоординирован по трем основным осям трехмерного психологического пространства (1,с.19). Таким образом, в пределах трех координат (вертикали, сагиттали и горизонтали) появляется огромное количество текстов, передающих всю гамму эмоций подрастающего поколения.

Согласно А.Я. Бродецкому, часть топоном можно отнести к координируемым, а другую – к координирующим. Мы встречаемся со следующими типами координирующих топоном: вертикальной, сагиттальной, горизонтальной и одной центральной. При этом координирующие топономы каждого типа подразделяют на шесть групп: верхние, нижние, передние, задние, правые и левые. Различие значений топоном внутри каждой группы определяется лишь степенью удаленности каждой из них от центральной топономы.

Координирующие топономы – это особые знаки, не имеющие формы. Они условны и невидимы точно так же, как и линии координат, которые они образуют. И подобно тому, как изображение осей координат – это фиксация некоторой общей договоренности об ориентирах окружающего человека пространства, так и изображение их составляющих топоном есть не более чем условное изображение основных стереотипов психологии восприятия пространства, связанного у нас с такими понятиями как «вверху», «внизу», «сзади», «спереди», «справа» и «слева» (1,с.22).

Всем спектром пространственных координат – расположением предметов, мебели, людей друг относительно друга в различных формах общения (переговоры, тренинги, семинары, лекции, личное общение) занимается психотопография – отрасль прикладной психологии. Психотопография, пусть и в неосознанных формах, известна человеку очень давно, с тех пор как расположение людей друг относительно друга без слов говорило о том, кто является главным, а кто подчиненным. Например, на Руси существовало понятие "красный угол". Про того, кого сажали на это место, сразу становилось ясно: это почетный гость. В современных политических протокольных мероприятиях почетный гость садится справа от приглашающей стороны, второй почетный гость – слева. Очевидно, это уже не просто традиция, а некий язык коммуникации, который принят в политике и бизнесе.

Это тот язык, который, так или иначе, всегда был понятен в большинстве культур.

О центральной топономе следует сказать особо. Центральная топонома, как наиболее значимая, соответствует понятию "красный угол". Поскольку цель создания каждого текста – передача информации, его просто необходимо расположить так, чтобы содержание дошло до потребителя. Согласно Бродецкому, «исходная точка отсчета находится у кончика носа» (1,с.90). Отсюда, вероятно, закономерность расклеивать различного рода объявления на уровне носа стоящего человека среднего роста.

Применительно к расположению текста в пространстве следует сказать, что, проведя анализ около 100 «пространств» (поверхностей парт и стен), мы пришли к выводу, что практически всегда центральное пространство изученных объектов является заполненным. Каждый автор, считая свое «произведение» более важным, стремится расположить его как можно ближе к центру своего психологического пространства.

Чем дальше удаленность от центра, тем меньшее количество пространства использовано. Нет ни одного текста, написанного прямо на углу. Что, вероятно, объясняется бытующим мнением о скоплении отрицательной энергии на углах. («Не садись на угол за столом», балующихся детей ставят в угол, чтобы создать им дискомфорт и успокоить и т.д.) Даже если текст располагается в непосредственной близости от окончания парты, на плоскости он расположен поперек как бы скрывая этот угол, снимая его остроту.

Особо следует сказать о пространстве нижнего левого угла. Расположенный в левом нижнем углу пространства объект будет иметь стереотипное значение левого нижнего угла или значение тех, общих для всех людей ассоциаций и переживаний, связанных с понятием «левый нижний угол». Поскольку это место считается самым «неблагополучным», наблюдается практически полное отсутствие текстов в данной области пространства. Следует заметить, что большинство художников это место на картинах считают тяжелым, мрачным и т.п.

Таким образом, расположение текста тесно связано с психической деятельностью и результатом высказывания является выбор вектора направления психической устремленности. То есть автор текста сам выбирает что писать и самое главное – какую часть пространства заполнить. Выбор этого пространства не случаен, что нуждается в специальном изучении.

Литература:

1. Бродецкий А.Я. Внеречевое общение в жизни и в искусстве: Алфавит молчания: Учебное пособие для творческих учеб. заведений, фак. педагогики и психологии. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 192 с.
2. Естественная письменная русская речь: исследовательский и образовательный аспекты. Материалы конференции. Ч. II: Теория и практика современной письменной речи / под ред. Н.Д. Голева. – Барнаул: Изд-во Алтайского университета, 2003. – 280с.

3. Сахарный Л.В. Тексты-примитивы и закономерности их порождения // Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи М.: Наука, 1991.
4. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики: уч. пос. М.: Центр, 1997. – 224 с.

Чувильская Е.А. Перцептивная точка зрения в нарративе короткой истории (на материале категории вводности)

Тюменский государственный университет, Тюмень

На современном этапе развития языкознание характеризуется более углубленным (внутренним) анализом семантики и структуры текста. Нарратология, являясь литературоведческой дисциплиной, расширяет сферу проведения лингвистических исследований. Анализ нарратива, как объекта нарратологии, позволяет осуществить подход к тексту с двух сторон: извне и изнутри: с одной стороны, с точки зрения автора и читателя, и с другой стороны, с точки зрения самого текста с его сложным семантическим и структурным устройством. Таким образом, нарратологические исследования, проводя параллель между автором/читателем и текстом (совокупностью упорядоченных языковых единиц), сближают два научных подхода к тексту-нарративу: литературоведческий и лингвистический, что дает возможность проводить наиболее основательный, многоярусный анализ нарратива. Однако тот факт, что нарратология сформировалась сравнительно недавно (в 60-х гг. 20 века), влечет за собой существование множества спорных вопросов. Наибольшую проблему представляет собой основная категория нарратологии – точки зрения в нарративе, точнее ее реализация на лингвистическом уровне.

В нашем исследовании осуществлен новый подход к рассмотрению перцептивной точки зрения в нарративе: а именно, сопоставлены литературоведческий и лингвистический уровни нарратива: т.е. проанализирована реализация перцептивной точки зрения посредством категории вводности (вводных слов и предложений) в новом стремительно развивающемся жанре немецкой литературы, виде нарратива – короткой истории. В качестве материала использовались короткие истории Курта Тухольского из цикла „Panter, Tiger & Co” на немецком языке.

В настоящее время точка зрения рассматривается в 4-х планах: идеологическом, фразеологическом (языковом), пространственно-временном и психологическом (перцептивном). Традиционная же классификация основана на противопоставлении в рамках перцептивного плана внешней (точки зрения к.-л. постороннего наблюдателя) и внутренней (точки зрения самого человека или всевидящего наблюдателя) точки зрения. В работе за основу взята 4-х членная классификация нарратора в рамках перцептивной точки зрения, предложенную Клинтон Бруксом и Р. Пеппом Уорреном:

1. герой излагает свою историю;
 2. очевидец излагает историю героя;
 3. автор-аналитик/всеведущий излагает историю;
 4. автор излагает историю извне.
- 1-й и 3-й тип нарратора являются показателями внутренней точки зрения, 2-й и 4-й – внешней.

В ходе исследования получены следующие результаты:
характер выражаемой перцептивной точки зрения зависит от функций вводных слов и предложений (модальных или структурных, обусловленных признаками короткой истории) и типа речи, в рамках которого последние употреблены.

Единицы категории вводности в нарративе (короткой истории) являются показателями восьми типов перцептивной точки зрения:

1. **ВНУТРЕННЯЯ Точка Зрения** – ее показателями являются вводные слова и предложения с модальным назначением, включенные во внутреннюю речь и отрезки повествования, изложенные нарратором, повествующим свою историю (1-й тип).

(“Vielleicht war es gar kein Pferdchen...” [Т 1993, 27]

“Unglücklicherweise ist es auch noch Sonntag...” [Т 1993, 97])

2. **ВНЕШНЯЯ Точка Зрения** проявляется во вводных единицах со структурной функцией в прямой речи и повествовании, которое ведется нарратором 2-го типа (очевидец рассказывает историю героя). (“...In Ihrer Aussage... also hier im Protokoll kann ich davon nichts finden.” [Т 1993, 233] – “... schließlich sagt der Anderl, er müsse dort stehen...” [Т 1993, 64])

Индикатором данного вида точки зрения выступают также вводные слова с модальной функцией, нейтрализуемой второстепенной структурной, в рамках 4-го типа нарратора (история описывается извне). (“Da die Operation selbstverständlich misslingt, wird Kammerjäger P. trübsinnig” [Т 1993, 276])

3. **РАВНОЕ** соотношение внешней и внутренней точки зрения показывают вводные слова и предложения в рамках косвенной речи, выражающие отношение говорящего к действительности высказывания и субъективную оценку высказывания с эмоциональным оттенком или являющиеся компонентом актуального членения предложения. (“Die Wachmeisterin an der Garderobe:..mit der anschließenden Frage, ob ich vielleicht Löcher in den Hosen hätte...” [Т 1993, 208]- “...ich sei wohl vom wilden Strinberg gebissen...” [Т 1993, 187])

4. **ДОМИНИРОВАНИЕ** Внутренней Точки Зрения по отношению к внешней наблюдается в контексте вводных компонентов, выполняющих функцию скрепы-связки, компонента актуального членения предложения и служащие образованию неполных предложений в рамках внутренней речи. (“Vielleicht, wenn du ihnen die Augen nimmst...” [Т 1993, 245] – “Hoffentlich nicht.” [Т 1993, 68])

5. О **СДВИГЕ ВНЕШНЕЙ** Точки зрения в направление внутренней свидетельствуют вводные слова и предложения с модальным назначением в контексте прямой речи (“Die Zimbern und Teutonen stammen eigentlich voneinander ab.” [Т 1993, 156])

6. **ИМПЛИЦИРОВАНИЕ** Внутренней Точки зрения и эксплицитное выражение внешней реализуется вводными компонентами с модальными и структурными функциями в тех частях повествования, которые излагаются всеведущим нарратором (3-й тип). (“Sie haben gewissermaßen der Justitia auf den Kopf geschlagen.” [Т 1993, 224] – “Manche Menschen lesen Bücher in einem Boot

oder auf ihrem Bauch, auf einer grünen Wiese. Besonders um diese Jahreszeit” [Т 1993, 125])

7. Сигнализаторами ВНЕШНЕЙ Точки зрения СО ССЫЛКОЙ на внутреннее состояние являются вводные единицы, указывающие на отношение говорящего к действительности высказывания и оценку говорящим собственного суждения в том случае, если повествование ведется от лица нарратора 2-го типа (очевидец излагает историю героя). (“Das sind gar keine Witze mehr – das ist die Luft dieser Schulstuben, die übrigens am besten in jener deutschen Humoreske “Der Besuch im Karzer” eingefangen ist...” [Т 1993, 155])

8. Реализация ВНЕШНЕЙ Точки зрения и СУБЪЕКТИВНОЕ СТРУКТУРИРОВАНИЕ текста обеспечивается единицами категории вводности со структурной функцией в ситуациях, излагаемых нарратором 1-го типа: изображающим свою историю. (“...zum Beispiel, ich habe jahrelang nicht richtig niesen können.” [Т 1993, 278] – “Wie ich in der Zeitung gelesen habe, sind die Reden... genauso gewesen wie das Denkmal.” [Т 1993, 89])

В нарративе (короткой истории) может быть реализован один вид перцептивной точки зрения либо совмещены несколько ее типов, что определяется композиционными задачами произведения.

Проведенное исследование подтвердило возможность использования данного подхода к интерпретации и анализу нарратива посредством учета данных о перцептивной точке зрения, т.е. информация о перцептивной точке зрения, реализуемой вводными компонентами, облегчает понимание текста-нарратива и способствует проведению более глубокой интерпретации.

Список использованной литературы

Алгадина, Т.С. Об особенностях употребления вводно-союзных компонентов со значением обобщения / Т.С.Алгадина // Русский язык в школе. – 1994. - №2. – С.97-100.

Андреева, К.А. Текст-нарратив: опыт структурно-семантической интерпретации: учеб. пособие / К.А.Андреева. – Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 1993. – 110с.

Андреева, К.А. Грамматика и поэтика нарратива: монография / К.А.Андреева. – Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 1996. – 192с.

Анисимова, Л.В. О некоторых дополнительных функциях вводно-модальных слов в составе предложения / Л.В.Анисимова // Синтаксис русского предложения. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1981. – С.106-113.

Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М.Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 345с.

Брокмейер, Й. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й.Брокмейер, Р.Харре // Вопросы философии. – 2000. - №3. – С.29-42.

Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р.Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 139с.

Домашнев, А.И. Интерпретация художественного текста: учебное пособие для пед. институтов по специальности 2103 “Иностранный язык” / А.И.Домашнев. – М.: Просвещение, 1989. – 208с.

Женетт, Ж. Фигуры / Ж.Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.2. – 472с.

Зенкин, С.Н. Введение в литературоведение: теория литературы: учебное пособие / С.Н.Зенкин. – М.: Российский Государственный Гуманитарный университет, 2000. – 81с.

Зенкин, С.Н. Критика нарративного разума – 2 (заметки о теории 7): О книге Шмида В. “Нарратология “ / С.Н.Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2004. - №1. – С.366- 375.

Зубрилина, Л.Н. Предложение с вводными и вставными компонентами / Л.Н.Зубрилина. – Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1985. – 80с.

Зубрилина, Л.Н. Предложение с прямой речью / Л.Н.Зубрилина. – Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1987. – 134с.

Казаков, В.П. Вводные слова в прагматическом описании и тексте / В.П.Казаков // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 1997. – Вып.1. – С.52-56.

Лукин, В.А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа: учебник для филологических вузов / В.А.Лукин. – М.: Изд-во Ось-89, 1999. – 192с.

Ноздрина, Л.А. Поэтика грамматических категорий: курс лекций по интерпретации художественного текста / Л.А.Ноздрина. – М.: Тезаурус, 2004. – 212с.

Падучева, Е.В. Семантические исследования / Е.В.Падучева. – М.: Школа “Языки русской культуры “, 1996. – 464с.

Пименов, Е.Н. О “связях “ вводного слова / Е.Н.Пименов // Синтаксические связи в русском языке. – Владивосток: Изд-во Владивостокского университета, 1978. – С.70-78.

Попова, Е.А. О лингвистике нарратива / Е.А.Попова // Филологические науки. – 2001. - №4. – С.87-90.

Пузиков, Ю.К. Вводные слова в аспекте внутрипредметных связей / Ю.К.Пузиков // Межпредметные и внутрипредметные связи лингвистических дисциплин. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1985. – С.81-87.

Реформатский, А.А. Введение в языкознание / А.А.Реформатский. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 536с.

Ризель, Э.Г. Стилистика немецкого языка: учебник для институтов и факультетов иностранных языков / Э.Г.Ризель, Е.И.Шендельс. – М.: Высшая школа, 1968. – 281с.

Смирнов, И. Смысл как таковой / И.Смирнов. – СПб.: Академический проект, 2001. – 352с.

Соколова, Л.А. Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория / Л.А.Соколова. – Томск: Изд-во ТомГУ, 1968. – 281с.

Тамарченко, Н.Д. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Н.Д.Тамарченко. – М.: Высшая школа, 1999. – 590с.

Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А.Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 352с.

Шевченко, Н.В. Основы лингвистики текста: Учебное пособие / Н.В.Шевченко. – М.: Приор-издат, 2003. – 160с.

Шмид, В. Нарратология / В.Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312с.

Arssenjew, M.G. Grammatik der deutschen Sprache / M.G.Arssenjew. – Moskau: VYSSAJA ŠKOLA, 1962. – 427S.

Erben, J. Abriss der deutschen Grammatik / J.Erben. – Berlin: Akademie-Verlag-Berlin, 1958. – 280S.

Helbig, G. Geschichte der neueren Sprachwissenschaft / G.Helbig. – Leipzig: Verlag Bibliographisches Institut, 1973. – 450S.

Riesel, E.G. Stilistik der deutschen Sprache / E.G.Riesel. – Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1959. – 467S.

Schendels, E.I. Deutsche Grammatik / E.I.Schendels. – Moskau: VYSSAJA ŠKOLA, 1973. – 379S.

Список цитируемой литературы

Tucholsky, K. Schloss Gripsholm. Panter, Tiger & Co / K.Tucholsky. – Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1993. – 286S.

Список сокращений

T - Tucholsky

