

Департамент образования Вологодской области
ГОУ ДПО «Вологодский институт развития образования»
Лаборатория русской словесности
Серия «Живое русское слово»

С. Х. Головкина, С. Н. Смольников

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Материалы в помощь учителю-словеснику

Вологда
2006

Материалы подготовлены и изданы по заказу департамента образования в соответствии с областной целевой программой «Развитие образования Вологодской области на 2004–2006 гг.»

Рецензенты:

С. Б. Виноградова, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Вологодского государственного педагогического университета;

Н. И. Рублева, кандидат филологических наук, учитель высшей квалификационной категории средней общеобразовательной школы № 13 г. Вологды

ISBN 5-87590-232-9

© Департамент образования
Вологодской области, 2006
© ВИРО, издательский центр, 2006
© С. Х. Головкина, 2006
© С. Н. Смольников, 2006

ОТ АВТОРОВ

Текст – очень сложное, многоаспектное явление. С этим связаны те трудности, которые возникают в процессе его изучения, а также в ходе анализа конкретных произведений, как поэтических, так и прозаических.

Вопросы теории текста вошли в школьную программу изучения русского языка, но на страницах учебника представлены достаточно кратко. Предложенные в упражнениях тексты не всегда позволяют использовать разнообразные формы работы. Вероятно, предполагается, что учитель должен осознавать проблемы, возникающие при анализе текста, видеть пути их возможного решения и сам определять программу своих действий.

Выбор тем, рассматриваемых в пособии, был продиктован требованиями к уровню подготовки выпускников средней школы, к навыкам анализа текста, оцениваемым на едином государственном экзамене.

Камнем преткновения для учащихся часто оказывается определение типа речи, вида связи. Школьники не всегда видят все богатство способов связи в тексте, разновидности изобразительно-выразительных средств и затрудняются определить их функции.

Книга включает материалы, разработанные в соответствии с современными подходами в изучении и преподавании лингвистики текста. Она содержит сведения о понятии «текст», свойствах, единицах текста, его актуальном членении, видах и средствах связи предложений в тексте, смысловых типах речи, категориях изобразительности и выразительности и об основных художественных тропах (сравнении, эпитете, метафоре). В пособии можно обнаружить как большое количество примеров выявления и описания отдельных признаков художествен-

ного произведения, так и образцы анализа прозаических и поэтических текстов.

Для описания выбирались фрагменты произведений классической русской литературы, представляющие собой прекрасный объект филологического анализа.

Материалы этой книги помогут учителю и учащимся в работе на уроках развития речи и факультативных занятиях по русскому языку, а студентам-филологам – в подготовке к будущей профессиональной деятельности и в ходе учебно-педагогической практики.

Раздел 1

ПОНЯТИЕ О ТЕКСТЕ

Определение текста

Традиционно определение текста, приводимое в школьном учебнике русского языка для 6 класса: «*Текст* – это два и более предложений, связанных по смыслу и грамматически» (Баранов М. Т., Григорян Л. Т., Ладыженская Т. А. и др. – М., 1990.); или: «*Текст* – это сочетание предложений, связанных по смыслу и грамматически» (Никитина Е. И. Русская речь. – М., 1993). В школьном определении обращается внимание на такие признаки текста, как объем (текст превышает объем одного предложения, имеет более сложную структуру) и связность.

Между тем наличие нескольких взаимосвязанных предложений не всегда образует текст: *Вот он, все ближе, ближе. Этот ест обильно и не ворует, этот не станет пинать ногой, но и сам никого не боится, а не боится потому, что вечно сыт. Он умственного труда господин, с культурной острокопечной бородкой и усами седыми, пушистыми и лихими, как у французских рыцарей, но запах по метели от него летит скверный, больницей. И сигарой* (М. А. Булгаков «Собачье сердце»). Для текста необходима смысловая завершенность, самостоятельность.

Художественное произведение может состоять из одного предложения, ритмическая организация и графическое оформление которого придают ему структурную сложность, позволяют постепенно, поступательно сообщать информацию:

*Из высоких ворот,
Из заохтенских болот,
Путем нехоженым,
Лугом некошеным,
Сквозь ночной кордон,
Под пасхальный звон,*

*Незванный,
Несуженый, –
Приди ко мне ужинать.*
(А. Ахматова «Заклинание»)

Чтобы дать точное определение, нужно перечислить все признаки, делающие цепочку предложений текстом, выделить среди них существенные, обязательные и факультативные. Чем сложнее явление, тем труднее дать ему определение. Перечисление всех признаков текста обычно занимает несколько страниц в книге. Понятно, что такое громоздкое определение не удобно для употребления. Поэтому в научной и учебной литературе пользуются более краткими, основанными на разном понимании текста. Ученые учитывают различные признаки текста, которые, на их взгляд, являются более значимыми.

Исследователи, пытавшиеся систематизировать все существующие в филологической науке определения текста, пришли к выводу, что число их уже превышает две сотни.

Наиболее общее определение текста связано с представлением о нем как о сложном знаке. *Текст* – это знак высшего порядка, имеющий сложный смысл, который не сводится к значениям элементов, его составляющих.

С точки зрения семиотики, *текст* – это конечный конструктивный объект, построенный из конечного числа элементов по четким правилам [8, 12]. Как текст при широком семиотическом подходе может рассматриваться всякое линейно организованное интеллектуальное поведение людей (*обряд, ритуал, танец, образ жизни*); как текст могут оцениваться окружающая человека *среда, природа, пространство*, наделяемые смыслом и значением; результаты деятельности человека (*музыкальные произведения, живописные и графические изображения, буквы, предметы мебели, одежды* и т. д.). Все тексты делятся на *вербальные* (созданные при помощи естественного языка) и *невербальные* (созданные при помощи других знаков – жестов, цветов, музыкальных звуков, шумов, простых физических элементов и объектов и т. д.). Иногда говорят и о подобии, изоморфизме вербальных и невербальных текстов (про-

странство как текст и вербальный текст как пространство, реально расположенное на листе бумаги и мыслимое, существующее в сознании человека) [25; 26 и др.].

Несмотря на то, что изучение природы текста началось несколько тысячелетий назад в эпоху древности, античности, определение вербального текста до сих пор вызывает большие затруднения. При систематизации разных подходов к решению проблемы выделяют две основные разновидности определений текста: 1) лаконичные, образные формулировки и 2) развернутые, перечисляющие множество важнейших его признаков [2, 32–33].

Формулировки первого типа делают акцент на одном, но наиболее значимом свойстве текста, например: *текст* – это языковое выражение замысла его создателя (Д. С. Лихачев); *текст* – это основное средство вербальной коммуникации (О. Л. Каменская); *текст* есть функционально завершенное речевое целое (А. А. Леонтьев) и др.

Большинство определений текста – это комплексные определения. У разных авторов комбинация признаков текста варьируется. Например, особо акцентируются смысловая целостность и связность текста: «*Текст* представляет собой почти жестко фиксированную, передающую определенный связный смысл последовательность предложений, связанных друг с другом семантически, что выражено различными языковыми способами» [21, 28].

Существуют определения, подчеркивающие равнозначность признаков: *текст* – 1) сообщение в письменной форме; 2) характеризующееся содержательной и структурной завершенностью; 3) в нем выражается отношение автора к сообщаемому (авторская установка). На основе приведенных признаков текст можно определить как сообщение в письменной форме, характеризующееся смысловой и структурной завершенностью и определенным отношением автора к сообщаемому [14, 4].

Представление о тексте как застывшей структуре предполагает обязательное наличие письменной формы, оно не распространяется на устные сообщения, которые не имеют жесткой фиксации, сиюминутны, дословно не воспроизводимы. Поэтому

методы анализа письменного текста не могут быть без специальных оговорок перенесены, например, на фольклорный текст, существующий в бесконечном множестве вариантов и не являющийся произведением литературы.

Наиболее емкое определение было предложено И. Р. Гальпериным, который писал: «*Текст* – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [5, 18]. Однако это определение также нельзя назвать полным и совершенным.

Научную дискуссию вызывают вопросы о том, как соотносится текст с другими единицами речи – предложением, высказыванием, совокупностью высказываний одного лица; можно ли считать модели, по которым строятся тексты, *особыми единицами языка – текстемами*. Многочисленные филологические изыскания посвящены решению проблем соотношения текста и ситуации, в которой существуют текст, его создатель и читатель; соотношения текста и интертекста (совокупности общих мест, цитат, аллюзий, реализуемых в текстах), текста и сверхтекста (совокупности произведений одного автора, одного литературного направления или одной эпохи) и др.

Следует чуть подробнее остановиться на соотношении понятий *текст* и *художественное произведение*. Приведенные выше определения справедливы по отношению к любому тексту. Между тем художественный текст обладает только ему присущей спецификой. Многие исследователи говорят о его двойственной природе. С одной стороны, это зафиксированная (в соответствии с замыслом автора) в виде письменного сообщения информация, словесная структура, «молчащий» текст, занимающий место на полке с книгами. С другой стороны, это информация, воспринятая читателем, и несколько отличающаяся от той, которую запрограммировал автор. Ю. М. Лотман отмечал: «Следует решительно отказаться от представления о

том, что текст и художественное произведение – одно и то же. Текст – один из компонентов художественного произведения, конечно, крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно. Но художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений» [15, 24–25].

На осознание современными исследователями двойственной природы художественного текста во многом повлияла концепция, предложенная Р. Бартом, где соотношение понятий *текст* и *произведение* представлено иначе: «В противовес *произведению* (традиционному понятию, которое издавна и по сей день мыслится, так сказать, по-ньютоновски) возникает потребность в новом объекте, полученном в результате сдвига и преобразования прежних категорий. Таким объектом является *Текст*».

«Произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст – поле методологических операций <...> Текст <...> по природе своей должен *сквозь что-то* двигаться – например, *сквозь ряд произведений*. «Текст *всцело* символичен; *произведение, понятое, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы, – это и есть текст*». «Произведение не противоречит ни одной философии монизма <...> Текст же, в противоположность произведению, мог бы избрать своим девизом слова одержимого бесами <...> “Легион имя мое, потому что нас много”». «Произведение отсылает к образу естественно разрастающегося, “развивающегося” *организма* <...> Метафора же текста – *сеть* <...> В тексте, следовательно, не требуется “уважать” никакую органическую цельность; его можно *дробить* <...> можно читать, не принимая в расчет волю его отца; при восстановлении в правах интертекста парадоксальным образом отменяется право наследования» [3, 413–423].

Развивая эти идеи, Б. М. Гаспаров, создавший особую теорию «лингвистики языкового существования», противопоставил текстуальную рамку (словесную форму выражения, вклю-

чающую знаки начала и конца текста) и сам текст – изменчивую «смысловую плазму», неограниченную, бесконечную в интерпретациях [6].

В упрощенном виде затронутая проблема может быть охарактеризована как асимметрия плана выражения и плана содержания текста, хотя она и не исчерпывается этой оппозицией.

Таким образом, понятие текста в современной филологической науке разнопланово и в разной степени лингвистично. Под текстом понимаются разные стороны литературного произведения.

«Текст <...> 1) письменная или печатная фиксация речевого высказывания или сообщения в противоположность устной реализации;

2) выраженная и закреплённая посредством языковых знаков (независимо от письменной или устной формы их реализации) чувственно воспринимаемая сторона речевого, в том числе литературного, произведения;

3) минимальная единица речевой коммуникации, обладающая относительным единством (целостностью) и относительной автономией (отдельностью).

Текст во втором значении, являющийся одним из аспектов текста в третьем значении (а именно, его “планом выражения”), служит отправной точкой всех филологических процедур <...> Будучи созданным, текст вступает в сложные отношения со своими возможными читателями (слушателями) и с другими текстами, функционирующими в данном обществе (“диалогические отношения”, по М. М. Бахтину)» [7, 436].

Определение текста требует рассмотрения его основных признаков и свойств.

Общие признаки и свойства текста

Свойства и категории текста изучаются сравнительно недавно. Одни и те же явления нередко обозначаются разными терминами (например *целостность* – *интеграция* – *интегративность*; *модальность* – *авторизация* – *тональность* – *текстовая экспрессивность* и др.). И. Р. Гальперин связывал признаки текста с грамматическими текстовыми категориями, к ним

ученый относил интеграцию, когезию, автосемантию, модальность, проспекцию, ретроспекцию, континуум и др. [5]. М. Н. Кожина, оценивая текст прежде всего с позиций стилистики, к числу текстовых категорий отнесла *акцентность* (*привлечение внимания*), *оценку*, *логичность*, *гипотетичность*, *авторизацию* [11]. И. Г. Торсуева в числе других категорий назвала *сцепление*, *партитурность* [27]. В филологических источниках могут указываться и другие свойства и категории текста [2].

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

2) *Связность* – это один из важнейших признаков текста, определяющих его целостность. Различают два вида связности текста. Первый – *глобальная связность* (*когерентность*), которая достигается при помощи единиц, более сложных, чем слово или предложение (заголовок, цитаты, текст в тексте, стиль, форма речи и др.). Второй вид – *локальная связность* (*когезия*), средствами которой является повтор единиц разных уровней текста [17, 38–39].

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

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

5) *Диалогичность* – категория текста, выделенная М. М. Бахтиным. Это свойство может быть внутренним и внешним. Внут-

ренная диалогичность проявляется в тексте в виде диалога, но может отражаться и в монологической речи (смене «смысловых позиций», «точек зрения»), в обращениях автора к читателю, риторических вопросах, косвенной речи и др. Внешняя диалогичность отражает взаимодействие разных текстов, позволяет оценивать текст как реакцию на другие тексты, определяет межтекстовую полемику.

6) **Текстовая модальность** – это интерпретация субъектом речи отношения ситуации и ее элементов, отражаемых в тексте, к действительности, выражаемая при помощи различных языковых и речевых средств [5; 20; 28 и др.].

Нет единства в определении модальности на уровне текстовых единиц. Т. В. Матвеева, рассмотревшая модально-оценочный план текста в аспекте текстовых категорий, предложила называть данную функционально-семантическую категорию «тональностью текста», в первую очередь обращая внимание на «психологическую установку автора», «психологическое самораскрытие автора, обладающее эффектом воздействия на адресата текста» [18; 27]. В некоторых работах используется термин «авторская модальность» [4; 9].

По словам Г. Я. Солганика, главное средство выражения модальности – «категория производителя речи», центр которой – «субъективно-модальное» местоимение *я*; «это своеобразное наклонение производителя речи к действительности и собственно речи». Различное соотношение между производителем и субъектом речи, по Г. Я. Солганику, характеризует три текстовых наклонения: объективное, субъективное и субъективно-объективное [22, 364–372].

7) **Категория точки зрения**. В литературоведении и лингвопоэтике «точка зрения» рассматривается как композиционная единица текста, а категория «точки зрения» («перспективы») как одна из значимых текстовых категорий, связанная с «авторской» модальностью или, наоборот, абстрагированная от нее (разные определения понятия даются в литературоведческих работах [23; 24; 30] и др.). Система идеологических (аксиологических), пространственных и темпоральных точек зрения, проявляющихся в тексте, описывалась Б. А. Успенским [29].

8) **Напряженность текста** – свойство, выделенное В. Г. Адмони: «Художественный текст должен заинтересовать читателя уже с самых первых строк и усиливать интерес – то в большей, то в меньшей мере <...> вплоть до его завершения» [1, 130].

9) **Тематическая определенность** – категория текста, связанная с выражением конкретной темы при помощи лексических и фразеологических средств, внутритекстовых цепочек, парадигм [18].

10) **Тематическая недостаточность** – результат межтекстовых (интертекстуальных) отношений, формирующих смысл художественного произведения путем ссылки на другие тексты того же автора, предшественников, смежных видов искусства (цитаты, аллюзии, реминисценции, эпиграфы, пародии).

ЛИТЕРАТУРА К РАЗДЕЛУ

1. Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. – СПб., 1994.
2. Бабенко Л. Г., Васильева И. Е., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. – Екатеринбург, 2000.
3. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 413–423.
4. Валгина Н. С. Теория текста. – М., 2003.
5. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981.
6. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М., 1996.
7. Гиндин С. И. Текст // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 436.
8. Дмитревская И. Текст как система: Понимание, сложность, нормативность. – Иваново, 1985.
9. Емельянова Е. В. Неопределенный артикль и авторская модальность в художественном тексте // Диалектика текста. – Т. 2. – СПб., 2003. – С. 146–176.
10. Каменская О. Л. Текст и коммуникация. – М., 1990.
11. Кожина М. Н. О функциональных семантико-стилистических категориях текста // Филологические науки. – 1987. – № 2. – С. 35–47.

12. Леонтьев А. А. Признаки связности и цельности текста // Сборник научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореза. – Вып. 103. – М., 1976.
13. Лихачев Д. С. Текстология (На материале русской литературы X–XVII веков). – М., 1983.
14. Лосева Л. М. Как строится текст. – М., 1980.
15. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.
16. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В трех томах. – Т. 1. – Таллинн, 1992.
17. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М., 1999.
18. Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. – Свердловск, 1990.
19. Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. VIII. Лингвистика текста. – М., 1978.
20. Откупщикова М. И. Модальный компонент семантики текста // Предложение и текст: семантика, прагматика и синтаксис. – Л., 1988. – С. 89–92.
21. Откупщикова М. И. Синтаксис связного текста. – М., 1982.
22. Солганик Г. Я. О текстовой модальности как семантической основе текста // Структура и семантика художественного текста: Доклады VII Международной конференции. – М., 1999. – С. 364–372.
23. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия / Автор-сост. Н. Д. Тамарченко. – М., 2002.
24. Толмачев В. М. Точка зрения // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. – М., 1996. – С. 154–157.
25. Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мышления («преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М., 1995.
26. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983.
27. Горсучева И. Г. Детерминированность высказывания параметрами текста // Вопросы языкознания. – 1986. – № 1. – С. 65–74.
28. Тураева З. Я. Лингвистика текста и категория модальности // Вопросы языкознания. – 1994. – № 3. – С. 105–114.
29. Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 9–218.
30. Шмид В. Нарратология. – М., 2003.

Раздел 2

СВЯЗНОСТЬ И ЧЛЕНИМОСТЬ ТЕКСТА

Средства связи в тексте

Связность обусловлена организацией всех уровней текста. Она формируется и реализуется при помощи разных средств, выполняющих текстообразующую функцию. Связи могут быть контактными (между соседними единицами) и дистантными (между единицами, которые разделены отрезком текста) [10].

В семантическом аспекте связность текста обусловлена отражением в тексте единой картины мира, выражением общего смысла, последовательным развитием сюжета, реализацией мотивов, раскрытием сквозных тем, образов.

В логическом аспекте связность текста отражает особенности развития мысли, смысловое соотношение между высказываниями в структуре текста.

В грамматическом аспекте связность текста определяется законами сочетаемости, правилами построения развернутых высказываний с использованием морфологических и синтаксических средств языка.

В прагматическом аспекте связность обусловлена общей коммуникативной функцией текста, установками автора, она реализуется в субъектной организации текста, в системе пространственных, временных, оценочных точек зрения, пронизывающих текст на всем протяжении его развертывания.

Средства связи могут быть выделены и сгруппированы в соответствии с выполняемыми текстообразующими функциями.

Текстообразующие семантические связи

1) *Полный тождественный повтор.* Повтор одинаковых словоформ, имеющих один корень, – это наиболее простой механизм связи. Иногда на полном повторе может быть построен целый текст:

*В лоб целовать – заботу стереть.
В лоб целую.*

*В глаза целовать – бессонницу снять.
В глаза целую.*

*В губы целовать – водой напоить.
В губы целую.*

*В лоб целовать – память стереть.
В лоб целую.*

(М. Цветаева)

На повторе может быть основан фрагмент текста:

Темные обои. Темные занавеси. Темные ковры. Тяжелая темная мебель. Одинокая электрическая лампа, ласковая, под низким абажуром – и ласковые малиновые угли в камине с бегающими синими огоньками. Говорили – о будущем. Просто – о темноте будущей судьбы каждого человека, о желании всякого проникнуть в эту тьму, о предсказаниях, о предчувствиях, о пророчествах. Казалось бы – чем может будущее интересовать немолодых людей, у которых почти вся жизнь позади? Но они и говорили не только о себе, а обо всех людях, молодых и старых, об их стремлениях и о законах судьбы (З. Н. Гиппиус «Вымысел»).

Повтор одного и того же слова, связывающий предложения, можно обнаружить в любом тексте. Например, предложения во фрагменте главы «Тамань» из романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» связаны повтором существительного *десятник*, глагола *подъехали*, *подъедем*.

Тамань – самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голода, да еще вдобавок меня хотели утопить. Я приехал на перекладной тележке поздно ночью. Ямщик остановил усталую тройку у ворот единственного каменного дома, что при въезде. Часовой, черноморский казак, услышав звон колокольчика, закричал

спросонья диким голосом: «Кто идет» Вышел урядник и десятник. Я им объяснил, что я офицер, еду в действующий отряд по казенной надобности, и стал требовать казенную квартиру. Десятник нас повел по городу. К которой избе ни подъедем – занята. Было холодно, я три ночи не спал, измучился и начал сердиться. «Веди меня куда-нибудь, разбойник! хоть к черту, только к месту!» – закричал я. «Есть еще одна фатера, – отвечал десятник, почесывая затылок, – только вашему благородию не понравится; там нечисто!» Не поняв точного значения последнего слова, я велел ему идти вперед, и после долгого странствия по грязным переулкам, где по сторонам я видел одни только ветхие заборы, мы подъехали к небольшой хате, на самом берегу моря.

Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла избочась другая лачужка, менее и древнее первой (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Другие виды семантического повтора, при котором употребляются слова, формально не совпадающие, являются **частичным лексико-семантическим повтором**.

2) Повтор однокоренных слов. Связь предложений в приведенном выше тексте осуществляется за счет употребления слов *море*, *приморский*, *черноморский*.

3) Тематический повтор. Слова в составе текста обнаруживают общность лексических значений. Они связаны тем, что в языке служат для обозначения разных сторон, компонентов, составных элементов одной ситуации, явления, сферы деятельности и т. д. Слова одной тематической группы образуют внутритекстовую парадигму, которая связывает разные участки текста.

Фрагмент главы «Тамань» приобретает смысловую целостность благодаря словам таких тематических групп: *населенный пункт – город*, *въезд*, *ворота*, *каменный дом*, *изба*, *переулки*, *заборы*; *жилище – квартира*, *изба*, *фатера*, *хата*, *крыша*, *стены*, *жилище*, *двор*, *ограда*, *лачужка*; *транспорт* и *передвижение* на нем – *перекладная тележка*, *ямщик*, *остановил*, *трой-*

ка, звон колокольчика, подъехали; служба – часовой, урядник, десятник, офицер, действующий отряд, казенная надобность, казенная квартира, ваше благородие; речь – закричал, голос, объяснил, стал требовать, отвечал, значение слова, велел; состояние – усталая, спроне, холодно, не спал, измучился, начал сердиться, долгое странствие.

Слова одной тематической группы обуславливают смысловую преемственность предложений, которая проявляется в изображении события с разных сторон: *Я приехал на перекладной тележке поздно ночью. Ямщик остановил усталую тройку у ворот единственного каменного дома, что при въезде. Часовой, черноморский казак, услышав звон колокольчика, закричал спроне диким голосом: «Кто идет?»* Перекладная телега – это транспортное средство, тройка, управляемая ямщиком, передвижение которой сопровождается звоном колокольчика. Событие (приезд тройки) изображается в тексте с разных точек зрения. Для повествователя, находящегося в телеге, сигналом события являются действия ямщика, для часового – звон колокольчика. Часовой судит о случившемся только по внешнему признаку, для него событие является неопределенным. Изображение события при минимуме используемых языковых средств приобретает смысловую объем и выразительность.

4) Экспрессивный повтор – употребление слов, формирующих общий план оценки: *городишко, скверный, дикий, грязный, ветхий, лачужка*.

5) Синонимический повтор. Использование синонимов в тексте связано с выполнением ими нескольких функций: во-первых, они являются средством межфразовой связи, объединяют содержание разных предложений, во-вторых, они разнообразят названия однотипных ситуаций, явлений, предметов, служат средством изобразительности, показывают один и тот же предмет в его разных ипостасях; в-третьих, синонимы являются средством выразительности, помогают усиливать или приглушать экспрессивно-эмоциональное звучание текста.

В отрывке из главы «Тамань» использован синонимический ряд *дом, изба, хата, лачужка*. Синонимы объединяют содер-

жание фрагмента, показывают, как постепенно качественно изменялся объект поисков персонажей, выступают средством, при помощи которого показывается развитие сюжета. Синонимическая замена *небольшая хата – другая лачужка, древнее и менее первой* связана с выражением оценки жилища.

6) Повтор разных стилистических вариантов одного слова. Слова *квартира* и *фатера* различаются стилистической окраской: *квартира* – стилистически нейтральное слово, *фатера* – стилистически сниженное просторечное, несущее отрицательную оценку. Употребление этих слов не только дает речевую характеристику говорящим – офицеру Печорину и десятнику, но и отражает несоответствие предлагаемого Печорину дома тому жилищу, которое он желает найти.

7) Родо-видовая замена – разновидность семантического повтора, реализуемая в замене родового названия видовым (*дерево – яблоня; цветок – роза* и т. п.). Родо-видовая замена также служит для разнообразия наименований при тождестве объекта изображения.

Весенней яблони в нетающем снегу

Без содрогания я видеть не могу:

Горбатой девушкой – прекрасной, но немой –

Трепещет дерево, туманя гений мой...

(И. Северянин)

Не являясь синонимами в языке, эти слова становятся обозначениями одного и того же предмета, контекстуальными синонимами.

В отрывке из романа М. Ю. Лермонтова примерами такой замены являются пары *квартира – место, хата – жилище*.

8) Антонимический повтор. Особенностью антонимов является то, что они называют противоположные признаки, явления, предметы, имеющие общее основание для сопоставления, например, *молодой – старый* (возраст), *холодный – горячий* (температура). Их употребление в тексте также основано на семантическом повторе. Антонимы в тексте всегда образуют заметную оппозицию, связывающую части текста. Антонимы используются для того, чтобы подчеркнуть противоречие, конфликтность событий, состояний, создают антитезу образов.

Свежее майское утро, двор старой уездной церкви.

Уже ревет и гудит вверху, медью верещит в ушах большой колокол.

Сходятся во двор старухи, нищие, длинноволосые, увешанные мешками и жестяными чайниками странники с посошками в руках, на ходу с привычным притворством гнущиеся.

Во дворе еще тень.

Старухи, подходя, садятся в сторонке, на молодой траве, подстилая под себя, скромно подвертывая юбки и прямо вытягивая ноги.

Нищие опускаются на холодные каменные плиты возле паперти.

А странники идут на солнце, за церковь, где над старой могилой стоит на чугунном кубе позеленевшее чугунное Распятие.

На кресте никнет в колючем терновом венце голова Христа.

На кубе – череп и две кости, два скрещенных мослака.

И странники крестятся, кланяются, потом опускаются на колени, глядя вверх, в васильковое утреннее небо.

И солнце ярко и празднично освещает средневековую худобу Христа, его впалый живот и длинные, вытянутые к небу руки, греет серые волосы странников, их спины в заплатах, веревки, мешки, жестяные чайники и кружки (И. А. Бунин, «Распятие»).

В рассказе И. А. Бунина «Распятие» антонимы *свежее* – *позеленевшее*, *старая* – *молодая* раскрывают антитезу природы и европейской культуры (*свежее утро*, *молодая трава* – *старая церковь*, *старая могила*, *позеленевшее Распятие*), которая усиливается в противоречивом образе *старух*, сидящих на *молодой траве*. Оппозиция *небо* – *церковный двор* раскрывается при помощи слов *солнце*, *тень*. Эпитет *серые* (о волосах странников) в контексте произведения противопоставлен эпитету *васильковое* (о небе), эти слова становятся контекстуальными антонимами. Антитеза образов раскрывается также при помощи других слов: *ярко*, *празднично* (о солнце) и *серые*, *в заплатах* (о странниках).

Логико-смысловые средства связи

Логико-смысловое наполнение предложения принято связывать с понятием пресуппозиции (лат. *prae* – впереди, *suppositio* – предположение). В лингвистической семантике под *пресуппозицией* понимается компонент смысла предложения, который должен быть истинным для того, чтобы предложение не воспринималось как аномальное или семантически неуместное в контексте.

Информация, заключаемая в пресуппозиции, может относиться к фонду общих знаний, в этом случае она не зависит от контекста. Предложение *На дубу свинья гнездо свила* будет аномальным в любом контексте, поскольку свиньи не вьют гнезд и не живут на деревьях. Логические пресуппозиции сильнее контекста, они не могут быть устранены, подвергнуты отрицанию.

В художественных текстах пресуппозиции могут намеренно нарушаться, например, логические аномалии лежат в основе тропов. Пресуппозиция глагола *говорить* связывает это действие с одушевленным предметом, лицом и определяет лексическую сочетаемость. В поэтической фразе М. Ю. Лермонтова *И звезда с звездою говорит* семантическая пресуппозиция не соблюдается, предложение логически аномально. Оно объясняется только установкой поэтической речи на изображение особого условного мира, где звезды подобны людям, на создание художественного образа. Условность поэтического образа не позволяет оценивать высказывание с позиции истинности / ложности.

Носителем пресуппозиции является говорящий (производитель речи), он оценивает истинность или аномальность высказывания: *Это где ж такое видано, чтоб на дубу свинья гнездо свила*. Именно говорящий связывает предложение с истинным, известным, данным. Пресуппозиции, таким образом, тесно связаны с прагматикой речи и актуальным членением предложения. В современной научной литературе принято выделять, помимо семантических пресуппозиций, прагматические пресуппозиции.

Пресуппозиции, определяющие смысл высказывания, могут содержаться в предшествующем контексте речи. Приведем в качестве примера предложение из рассказа А. П. Чехова

«Каштанка», которое не может быть правильно понято без предшествующего контекста: *Иван Иванович подбежал к П, взял в клюв веревку и зазвонил в колокол.* Иван Иванович – имя человека конкретного, единственного в своем роде, хотя не ясно, кто этот конкретный человек, вместе с тем у человека не может быть клюва; П – это буква, к ней нельзя подбежать. Обратимся к предшествующему контексту:

Немного погодя опять вошел незнакомец и принес с собой какую-то странную вещь, похожую на ворота и на букву П. На перекладине этого деревянного, грубо сколоченного П висел колокол и был привязан пистолет; от языка колокола и от курка пистолета тянулись веревочки. Незнакомец поставил П посреди комнаты, долго что-то развязывал и завязывал, потом посмотрел на гуся и сказал:

– Иван Иванович, пожалуйста!

Гусь подошел к нему и остановился в ожидательной позе.

Именно за счет контекстуальных пресуппозиций устанавливаются смысловые отношения между разными названиями одного предмета. В речи обязательного пресуппозиционного обеспечения требуют слова, которые в языке допускают соотношение с множеством однородных предметов (*незнакомец, комната, гусь*), некоторые имена собственные, которые могут относиться к разным предметам или лицам (*Иван Иванович*), местоимения (*он*).

Рассмотрим основные единицы высказывания, использование которых в тексте требует обязательного обращения к предыдущему контексту. Одновременно они выступают как средства контактной и дистантной связи предложений в тексте.

1) Цепочки, включающие имена собственные и повторные номинации. Рассмотренный пример из рассказа А. П. Чехова «Каштанка» показывает, что имя собственное приобретает свою конкретную предметную отнесенность, только входя в состав цепочки названий.

Главная функция имен собственных – идентифицирующе-выделительная. Идентификация применительно к имени собственному – это, во-первых, установление тождества имени

собственного всем другим названиям того же индивида (иначе – установление соответствия имени представлениям о единичном объекте, обладающем индивидуальной совокупностью признаков). Во-вторых, идентификация предполагает установление тождества объекта самому себе при употреблении имени в разных контекстах [1, 273–293].

Номинация именем собственным может сопровождаться идентификацией объекта: *Маша – дочь покойного капитана Миронова* (отношения тождества объективны, статичны, постоянны, соединяют имена, относящиеся к одному предмету, симметричны) [1, 278]. В некоторых других случаях, напротив, может наблюдаться дезидентификация индивида (нетождественность объекта самому себе в разных ситуациях): *Это уже не та Маша, которую мы знали раньше.* Не идентифицируется объект и в случаях неопределенных номинаций: *А еще там была какая-то Маша.*

Номинативные цепочки могут формироваться при помощи разных средств: имена собственные, описательные обороты (*человек лет тридцати восьми, таинственная фигура*), общая (родовая) номинация (*человек, лицо, персона*), демографическая номинация (возраст, пол, профессия, происхождение, национальность: *старик, девочка, слесарь, парижанин, француз*); функциональная номинация, указывающая на связь лица с выполняемым или претерпеваемым им действием (*читатель, раненый*), относительная (реляционная) номинация (*брат, пациент*), оценочная номинация (*молодец, негодяй*) [5, 74–75].

Развертывание цепочки может определяться развитием сюжета произведения. Например, в описании сцены первого появления Мастера в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» при помощи последовательной смены номинаций от оборотов с неопределенным значением к имени собственному создается эффект постепенного знакомства Ивана Бездомного с Мастером, позволяющий М. А. Булгакову в динамичной форме изобразить портрет персонажа:

Сон крался к Ивану, и уже померещилась ему и пальма на слоновой ноге, и кот прошел мимо – не страшный, а веселый, и,

словом, вот-вот накроет сон Ивана, как вдруг решетка беззвучно поехала в сторону, и на балконе возникла таинственная фигура, прячущаяся от лунного света, и погрозила Ивану пальцем.

Иван без всякого испуга приподнялся на кровати и увидел, что на балконе находится мужчина. И этот мужчина, прижимая палец к губам, прошептал:

— Тссс! <...>

Итак, неизвестный погрозил Ивану пальцем и прошептал: «Тссс!»

Иван спустил ноги с постели и всмотрелся. С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми.

Убедившись в том, что Иван один, и прислушавшись, таинственный посетитель осмелел и вошел в комнату. Тут увидел Иван, что пришедший одет в больничное. На нем было белье, туфли на босу ногу, на плечи брошен бурый халат.

Пришедший подмигнул Ивану, спрятал в карман связку ключей, шепотом осведомился: «Можно присесть?» – и, получив утвердительный кивок, поместился в кресле <...>

Гость долго грустил и дергался, но наконец заговорил:

– Видите ли, какая странная история, я сижу здесь из-за того же, что и вы, именно из-за Понтия Пилата. – Тут гость пугливо оглянулся и сказал:

– Дело в том, что год тому назад я написал о Пилате роман.

– Вы – писатель? – с интересом спросил поэт. Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

– Я – мастер, – он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой «М». Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль и в фас, чтобы доказать, что он – мастер. – Она своими руками сшила ее мне, – таинственно добавил он.

– А как ваша фамилия?

– У меня нет больше фамилии, – с мрачным презрением ответил странный гость, – я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни. Забудем о ней (М. А. Булгаков).

По функции, выполняемой в тексте, элементы номинативной цепочки могут быть экзистенциальными, это первое упоминание предмета или лица (Жила-была девочка; На балконе возникла таинственная фигура), и повторными (идентифицирующими) (Ее звали Маша; Этот мужчина прошептал). Особо выделяются характеризующие номинации в функции сказуемого (Я – мастер) и номинации-обращения [2].

По мнению Н. С. Валгиной, повторные номинации могут быть не только информативно-описательными (бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми), ситуативными (пришедший), экспрессивно-оценочными (странный гость), но и редуцирующими (сокращающими объем текста). Все они выполняют текстообразующую функцию и делятся на две группы: 1) средства, усиливающие информативные качества текста, 2) средства, принадлежащие к чисто формальным показателям связи текстовых компонентов [3, 56–58].

Особой разновидностью повторной номинации является местоименная (дейктическая) замена (гость – он). Это типичный случай редуцирующей номинации.

В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную, жил в своем поместье Ненарадове добрый Гаврила Гаврилович Р. Он славился по всей округе гостеприимством и радушием; соседи поминутно ездили к нему поесть, попить, поиграть по пяти копеек в бостон, а некоторые для того, чтоб поглядеть на дочку, Марью Гавриловну, стройную, бледную семнадцатилетнюю девицу. Она считалась богатой невестой, и многие прочли ее за себя или за сыновей (А. С. Пушкин «Метель»).

2) **Дейктический повтор.** В основе дейктического повтора лежит указание на уже названные предметы, признаки, обстоятельства при помощи специализированных в этой функции слов – местоимений (он, этот, такой) и местоименных наречий (там, здесь, тогда, оттуда), семантически опустошенных слов, которые замещают другое слово или сочетание слов из предыдущего контекста (человек, дело, обстоятельство), числительных в роли подлежащего (первый, второй), простран-

ственных и временных наречий (*мимо, около, вблизи, после, скоро*) и др. Это универсальное средство связи, используемое в любом тексте.

Подъехав к подошве Койшаурской горы, мы остановились возле духана. Тут толпилось шумно десятка два грузин и горцев; поблизости караван верблюдов остановился для ночлега. Я должен был нанять быков, чтоб втащить мою тележку на эту проклятую гору, потому что была уже осень и гололедица, – а эта гора имеет около двух верст длины.

Нечего делать, я нанял шесть быков и нескольких осетин. Один из них взвалил себе на плечи мой чемодан, другие стали помогать быкам почти одним криком.

За мою тележкой четверка быков тащила другую, как ни в чем не бывало, несмотря на то, что она была доверху накладена. Это обстоятельство меня удивило. За нею шел ее хозяин, покуривая из маленькой кабардинской трубочки, обделанной в серебро (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Дейктические средства заметно сокращают текст и в то же время требуют точного соотношения с той или иной пресуппозицией, которое регулируется повествователем за счет построения текста (местоимения обычно замещают ближайшее к ним слово соответствующей семантики) или при помощи специальных пояснений:

Решительно, я никогда подобной женщины не видывал. Она была далеко не красавица, но я имею свои предубеждения также и насчет красоты. В ней было много породы... порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело; это открытие принадлежит юной Франции. Она, то есть порода, а не юная Франция, большею частью изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос очень много значит. Правильный нос в России реже маленькой ножки (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»). 3) **Деепричастные обороты в начале предложений.** Деепричастные обороты в начале предложения могут выполнять функцию обособленных обстоятельств со значением времени или оттенком причины, относящихся целиком ко все-

му предложению. Они устанавливают связь одного события с другим, указывают на последовательность действий:

День начался с того, что ее хозяин, столяр Лука Александрыч, надел шапку, взял под мышку какую-то деревянную штуку, завернутую в красный платок, и крикнул:

– Каштанка, пойдем!

Услыхав свое имя, помесь таксы с дворняжкой вышла из-под верстака, где она спала на стружках, сладко потянулась и побежала за хозяином. Заказчики Луки Александрыча жили ужасно далеко, так что, прежде чем дойти до каждого из них, столяр должен был по нескольку раз заходить в трактир и подкрепляться <...> Побывав у заказчиков, Лука Александрыч зашел на минутку к сестре, у которой пил и закусывал; от сестры пошел он к знакомому переплетчику, от переплетчика в трактир, из трактира к куму и т. д. (А. П. Чехов «Каштанка»).

Деепричастные обороты могут также обозначать действие, которое последовало за уже названным, но предшествовало далее описываемому. Такой прием позволяет рассказчику более динамично изобразить смену событий, не описывая их отдельно, но называя в качестве точки отсчета для другого действия: *Я ушел поздно. Въехавши на середину Рейна, я попросил перевозчика пустить лодку вниз по течению. Старик поднял весла – и царственная река понесла нас. Глядя кругом, слушая, вспоминая, я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце...* (И. С. Тургенев «Ася») 4) **Сочинительные и подчинительные союзы в присоединительной функции.** Смысловые отношения между предложениями в тексте могут выражаться при помощи союзов (начинающих предложение). В подобной функции могут выступать разные сочинительные (*и, а, но, зато, или, либо*) и подчинительные (*если, хотя, так как, так что, чтобы*) союзы. Выбор союза связан с характером смысловых отношений между компонентами текста (одновременности, последовательности событий, противопоставления, зависимости, альтернативного выбора и др.).

Пример такой связи видим в отрывке из романа М. А. Булгакова «Белая гвардия».

Вслед звезде черная даль за Днепром, даль, ведущая к Москве, ударила громом тяжело и длинно. **И** тотчас хлопнула вторая звезда, но ниже, над самыми крышами, погребенными под снегом.

И тотчас синяя гайдамацкая дивизия тронулась с моста и побежала в Город, через Город и навеки вон.

5) Интонационные средства выражения логико-смысловых отношений. Смысловые отношения между предложениями текста могут выражаться при помощи интонационных средств (паузы, повышения или понижения тона). В письменном тексте эти средства не имеют специальных форм выражения. Пунктуационный знак «точка» приобретает семантическую полифункциональность, а смысловые отношения между предложениями носят имплицитный характер, выявляются только в результате анализа.

Рассмотрим смысловые отношения между двумя предложениями:

Я вошел в лачужку. Печь была жарко натоплена, и в ней варился обед, довольно роскошный для бедняков (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Эти предложения могут быть преобразованы в бессоюзное сложное предложение, части которого связаны изъяснительными отношениями (*вошел и увидел, что...*), выраженными интонацией и на письме обозначенными специальными знаками препинания. Например:

Я вошел в хату: две лавки и стол, да огромный сундук возле печи составляли всю ее мебель (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Часто предложения в тексте связаны причинно-следственными отношениями: *Грушницкий целый вечер преследовал княжну, танцевал или с нею, или vis-a-vis; он пожирал ее глазами, вздыхал и надоедал ей мольбами и упреками. После третьей кадрили она его уж ненавидела* (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»). Второе предложение содержит логическое следствие из первого. Два предложения могут быть преобразованы в одно сложноподчиненное с союзом *так что*. Логиче-

ские отношения отражают особенности мышления повествователя-персонажа (Печорина). **6) Контекстуально неполные синтаксические конструкции.** Семантическая и структурная неполнота предложений связана с тем, что при обозначении новой ситуации отдельные элементы ее уже названы в предыдущем контексте и не требуют повторного обозначения. Неполные конструкции не способны к самостоятельному употреблению и свою коммуникативную функцию реализуют в контакте с другими предложениями.

Освещаемые ими, мелькают вдоль шоссе кучки щебня, металлически-меловая хвоя чахлого ельника, потом какие-то заброшенные каменные хижинки, за ними одинокий фонарь на маленькой площади, самоцветные глаза бессонной кошки, соскочившей с дороги, – и черная фигура размашисто шагающего, развеивая подол рясы, молодого кюре в больших грубых башмаках... Шагает, длинный, слегка гнутый, склонив голову, одиноко не спящий во всей этой дикой горной глуши в столь поздний час, обреченный прожить в ней всю свою жизнь, – шагает куда, зачем? (И. А. Бунин «В Альпах»)

7) Вводные слова. Textoобразующую функцию выполняют вводные слова, указывающие на порядок изложения мысли: *во-первых, во-вторых, итак, наконец*, способ изложения: *другими словами, короче говоря, одним словом, кстати* и др.

Пришедший человек, лет под сорок, был черен, оборван, покрыт засохшей грязью, смотрел по-волчьи, исподлобья. Словом, он был очень непригляден и скорее всего походил на городского нищего, каких много толчется на террасах храма или на базарах шумного и грязного Нижнего Города (М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита»).

Текстообразующие грамматические связи

Механизмы связности текста, зависимости в структуре мира, изображаемого в тексте, находят непосредственное выражение на грамматическом уровне организации литературного произведения.

Грамматический и поэтический уровни языка очень тесно взаимосвязаны. Не случайно известная работа Р. О. Якобсона на-

зывается «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» [19]. Грамматические категории в художественной речи реализуют свою эстетическую значимость и приобретают особую «художественную нагруженность» [7, 104–106].

Одним из средств грамматической связности является повтор грамматических значений, выполняющий текстообразующую функцию.

В организации текста имеет большое значение повтор категориальных значений частей речи (предметности, признаковости, процессуальности и др.), частных значений отдельных грамматических категорий.

1) Единство морфологического выражения текстообразующих элементов. Использование той или иной части речи определяется задачами текста и функционально-смысловым типом речи (описание пейзажа, характеристика человека, повествование о событиях и др.). В описании степи, увиденной глазами персонажей повести А. П. Чехова «Степь», значительную роль играют имена существительные, предметный ряд расширяется на протяжении описания, составляет его основу.

Как душно и уныло! Бричка бежит, а Егорушка видит все одно и то же – небо, равнину, холмы... Музыка в траве приутихла. Старички улетели, куропаток не видно. Над поблекшей травой, от нечего делать, носятся грачи; все они похожи друг на друга и делают степь еще более однообразной.

Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелою несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно. А вдали машет крыльями мельница...

Для разнообразия мелькнет в бурьяне белый череп или булыжник; вырастет на мгновение серая каменная баба или высохшая ветла с синей ракшей на верхней ветке, перебежит дорогу суслик, и – опять бегут мимо глаз бурьян, холмы, грачи...

В описании состояния природы текстообразующую функцию могут выполнять, например, ряды глаголов с семантикой изменения состояния:

Сжатая рожь, бурьян, молочай, дикая конопля – все, побуревшее от зноя, рыжее и полумертвое, теперь омытое росой и обласканное солнцем, оживало, чтоб вновь зацвести <...> Но прошло немного времени, роса испарилась, воздух застыл, и обманутая степь приняла свой унылый июльский вид. Трава поникла, жизнь замерла.

В исследованиях по лингвистической поэтике [6; 9] на основе «грамматической формульности» выделяются **модели текстов**, обусловленные грамматической природой составляющих их слов:

а) тексты, состоящие из сплошных номинативных предложений (*именной, безглагольной стиль*), например, стихотворения А. Фета «Чудная картина», «Это утро, радость эта...», «Шепот, робкое дыханье...» и др.;

б) тексты, образованные цепочками инфинитивных конструкций или перечислением действий (*глагольной стиль*), например, стихотворения А. Фета «Одним толчком согнать ладью живую...», А. Блока «Грешить бесстыдно, беспробудно...», В. Брюсова «Засыпать под рокот моря...», А. Ахматовой «Просыпаться на рассвете...» и др. [11, 73–76].

В современных работах по поэтике грамматики и грамматике поэзии предпринимаются попытки описания типов грамматической композиции поэтических текстов [20], видов грамматических «текстовых сеток» [12] и др.

2) Единство грамматических значений вида и времени, выражаемых глагольными формами. В приведенном выше тексте обращает на себя внимание использование глагольных форм прошедшего времени, которые объединяют явления общим временным планом существования, наблюдения и описания. Художественное *пространство-время* вслед за М. М. Бахтиным принято называть термином «хронотоп». Хронотопы могут характеризовать как отдельные отрезки текста, отдельные мотивы, отдельные образы, так и в целом тексты, сюжеты, жанры.

3) Синтаксический параллелизм. Параллельное построение предложений указывает на то, что по содержанию они

связаны. Синтаксический параллелизм характерен для описания одновременно существующих или сменяющих друг друга событий, действий, состояний, картин. Он проявляется в одинаковом порядке расположения членов предложения или его предикативной основы, в совпадении видо-временных форм глаголов-сказуемых. Параллельные конструкции связаны отношениями перечисления, сопоставления или противопоставления.

Каштанка съела много, но не наелась, а только пьянела от еды. После обеда она разлеглась среди комнаты, протянула ноги и, чувствуя во всем теле приятую истому, завалила хвостом. Пока ее новый хозяин, развалившись в кресле, курил сигару, она виляла хвостом и решала вопрос: где лучше – у незнакомца или у столяра? У незнакомца обстановка бедная и некрасивая; кроме кресел, дивана, лампы и ковров, у него нет ничего, и комната кажется пустою; у столяра же вся квартира битком набита вещами; у него есть стол, верстак, куча стружек, рубанки, стамески, пилы, клетка с чижиком, лохань... У незнакомца не пахнет ничем, у столяра же в квартире всегда стоит туман и великолепно пахнет клеем, лаком и стружками. Зато у незнакомца есть одно очень важное преимущество – он дает много есть и, надо отдать ему полную справедливость, когда Каштанка сидела перед столом и умилно глядела на него, он ни разу не ударил ее, не затопал ногами и ни разу не крикнул: «По-ошла вон, треклятая!» (А. П. Чехов «Каштанка»)

Синтаксический параллелизм характерен для описания. Он позволяет соотнести разные равноправные элементы общей картины, существующие одновременно в восприятии наблюдателя, сопоставить их и связать в единое целое:

У костра уж не было вчерашнего оживления и разговоров. Все скучали и говорили вяло и нехотя. Пантелей только вздыхал, жаловался на ноги и то и дело заводил речь о наглой смерти.

Дымов лежал на животе, молчал и жевал соломинку; выражение лица у него было брезгливое, точно от соломинки дурно пахло, злое и утомленное... Вася жаловался, что у него

ломит челюсть, и пророчил непогоду; Емельян не махал руками, а сидел неподвижно и угрюмо глядел на огонь. Томился и Егорушка. Езда шагом утомила его, а от дневного зноя у него болела голова (А. П. Чехов «Степь»).

Синтаксический параллелизм предполагает не только структурное подобие предложений, но и повтор грамматической семантики конструкций.

Прагматические факторы текстообразования и связность текста

Художественный текст является особой формой письменной коммуникации. Объективными факторами текстообразования принято считать цель (функцию) текста, объект текста, субъекта и адресата текста в их отношениях.

1) Цель (коммуникативные установки) текста. Свойства текста как единого связного целого определяются особыми целями, которые преследует его создатель. Установками, определяющими содержание и построение художественного текста, могут быть определение нового смысла предметов и явлений окружающего мира при помощи нового образа и его воплощения, создание особого виртуального мира, в котором человек может мысленно скрыться от волнующих его проблем, создание текста, производящего интеллектуальное, эстетическое и эмоциональное воздействие на других людей.

2) Объект текста. Объект – это содержательный компонент текстовой коммуникации. Объектом текста могут являться условный воображаемый мир во всем многообразии его связей и отношений, образ предмета или человека, чувства и переживания автора. Объект определяет целостность, завершенность текста, выбор средств изобразительности и выразительности.

3) Образ автора. В. В. Виноградов писал: «Образ автора – это внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения» [4, 92]. Автор может проявлять себя в тексте по-разному [8; 13; 16; 18].

Коммуникативное единство тексту или его фрагментам придает форма организации речи (монолог, диалог, формы диалогизации монологической речи – воображаемый диалог, вопрос-

но-ответные конструкции). На выбор той или иной формы повествования влияют и объект текста, и образ адресата, и точка зрения субъекта речи, определяющая степень участия автора в описываемых событиях.

Охарактеризуем основные типы организации монологической речи.

Таблица 1

Типы организации монологической речи

Тип организации речи	Краткая характеристика	Пример
1	2	3
Традиционная форма изложения от 1 лица	Аналогом говорящего является повествователь (Я), выступающий как субъект восприятия, наблюдения, знания и оценки	<i>Читателю, может быть, уже наскучили мои записки; спешу успокоить его обещанием ограничиться напечатанными отрывками; но, расставаясь с ним, не могу не сказать несколько слов об охоте</i> (И. С. Тургенев)
Традиционная форма изложения от 3 лица	Аналогом говорящего является повествователь, не принадлежащий миру текста (автор). Говорящий (Я) формально устранен, хотя точка зрения автора проявляется в пространственно-временной перспективе текста, системе оценок и т. д.	<i>На самом краю села Мироносицкого, в сарае старосты Прокофия расположились на ночлег запоздавшие охотники. Их было только двое: ветеринарный врач Иван Иванович и учитель гимназии Буркин</i> (А. П. Чехов)
Форма изложения от 2 лица, используемая в художественном или публицистическом тексте	Восприятие, знание или оценки говорящего приписываются адресату (Ты, Вы), в результате чего субъект действия, оценки, восприятия	<i>Пора домой, в деревню, в избу, где вы ночуете. Закинув ружье за плечи, быстро идете вы, несмотря на усталость... А между тем наступает ночь; за двадцать шагов уже не видно; собаки едва белеют во мра-</i>

1	2	3
	обобщается	<i>ке. Вон над черными кустами край неба смутно яснеет... Что это? пожар?.. Нет, это всходит луна. А вон внизу, направо, уже мелькают огоньки деревни... Вот наконец и ваша изба</i> (И. С. Тургенев)
Свободнокосвенная форма изложения	Аналогом говорящего является персонаж, которому приписывается модус восприятия, знания или оценки. Текст строится как несобственно-прямая речь, для которой характерны полифония, контаминация голосов автора и персонажа, «скольжение речи по разным субъектным сферам»	<i>...и молодые Турбины не заметили, как в крепком морозе наступил белый, мохнатый декабрь. О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же ты?</i> (М. А. Булгаков)

Соотношение образа автора, образа лирического героя, повествователя и персонажа в их языковом выражении требует всестороннего специального рассмотрения и в этой книге не описывается.

4) Образ адресата. Любое высказывание направлено на адресата и преследует цель изменить его интеллектуальное, эмоциональное, психическое, эстетическое, физическое состояние, побудить к действиям.

Образ адресата текста, присутствующий в сознании писателя в процессе создания текста, существенно влияет на облик текста, его содержание и особенности построения. Образ читателя моделируется и при чтении произведения.

Влияние адресата на текст многообразно. Смысловое развертывание и логическое построение текста во многом определяется ориентацией на осведомленность / неосведомленность

адресата. Например, описывая вид, открывшийся Печорину из окна его комнаты в Пятигорске, М. Ю. Лермонтов пишет: *Вид с трех сторон у меня чудесный. На запад пятиглавый Бешту синеет, как «последняя туча рассеянной бури»...* (цитируется стихотворение А. С. Пушкина «Туча»). В другом месте встречается аллюзия комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», служащая средством иронии: *Спустясь в один из таких оврагов, называемых на здешнем наречии балками, я остановился, чтобы напоить лошадь; в это время показалась на дороге шумная и блестящая кавалькада: дамы в черных и голубых амазонках, кавалеры в костюмах, составляющих смесь черкесского с нижегородским; впереди ехал Грушницкий с княжною Мери.* В тексте поясняется слово балка, но не поясняется слово *кавалькада*. И это не только создание речевой характеристики образованного и остроумного Печорина, но еще и ориентация на определенный тип читателя, которому понятны ассоциации, литературные аллюзии, книжная лексика. Образ читателя – это постоянная категория текста, присутствующая на всем протяжении его развития.

Адресат лирического произведения, передающего интимные размышления и чувства, как минимум, двулик. С одной стороны, это сам поэт, мысленно разговаривающий с собой, ищущий для себя ответы на волнующие вопросы, пытающийся при помощи творчества изменить свое эмоциональное состояние. Коммуникация, основанная на рефлексии субъекта речи, называется термином «автокоммуникация». С другой стороны, текст, созданный поэтом, предназначен для чтения другими людьми, определенным кругом лиц или широкой читательской аудиторией.

Образ адресата обычно скрыт, имплицитен. Но он может и вербализоваться в тексте, даже стать его объектом.

Фактор адресата является особенно значимым для актуального членения текста и разграничения информации на уже известную и новую.

5) Актуальное членение. Одной из основных задач любого текста является передача информации. Автор не может передать всю информацию сразу, поэтому он выстраивает текст – соот-

ветствующее его намерениям развернутое сообщение. Предложение в контексте речи распадается на две части – одна из них содержит уже известную для адресата сообщения информацию, а другая – новую. Речь человека линейна. Мысль автора развивается от известного (данного) к новому. Выделение в высказывании данного и нового называется *актуальным членением*.

Понятие актуального членения высказывания на тему и ремю было предложено чешским лингвистом, представителем Пражского лингвистического кружка В. Матезиусом. В настоящее время этой проблеме посвящен широкий круг научной литературы.

Тема и рема – актуальные для говорящего единицы информативного деления предложения на «данное, известное» (тема) и «новое, неизвестное» (рема). Иногда высказывание содержит только новую информацию, его нельзя разделить на тему и ремю. Такие предложения называются *нерасчленяемыми* (*Наступила весна. Идет дождь. Жили-были старик со старухой.*). Нечленяемые предложения обычны в начале текста:

Несколько лет тому назад в одном из своих поместий жил старинный русский барин, Кирила Петрович Троекуров (А. С. Пушкин «Дубровский»).

В первом предложении текста чаще всего наблюдается явление, характерное для художественной речи, – иллюзия данности. Формально структура такого предложения распадается на части, но вся информация является новой для текста: *На самом краю села Мироносицкого, в сарае старосты Прокофия расположились на ночлег запоздавшие охотники. Их было только двое: ветеринарный врач Иван Иванович и учитель гимназии Буркин* (А. П. Чехов. «Человек в футляре»). Приведенное начало рассказа предполагает, что читателю известны село Мироносицкое и староста Прокофий, у которого есть сарай. Этот прием позволяет автору сразу ввести читателя в мир текста, придает повествованию динамичность, минуя статичное вступление (например: *В одном из уголков России существует село, которое называется Мироносицкое. В этом селе живет староста, которого зовут Прокофием. У Прокофия есть сарай. Он расположен на краю села.*)

Актуальное членение выполняет несколько функций. Во-первых, оно организует предложение как целенаправленное высказывание. Во-вторых, осуществляет связь предложений между собой, их объединение в единицы текста. В-третьих, связывает единицы текста, определяет порядок их следования в тексте, соотношение композиционных частей текста в развертывании текстовой информации.

Деление высказывания на тему и ремю не всегда соответствует границам синтаксических конструкций в составе предложения. В предложении *Их было только двое: ветеринарный врач Иван Иванов и учитель гимназии Буркин* тема выражена местоимением *их*, остальная часть предложения относится к реме.

Средства актуального членения – это средства выделения темы и ремы. В их числе – интонация (*Дом у дороги; Дом – у дороги*), фразовое и логическое ударение, порядок слов (*Дом – у дороги; У дороги – дом*), указательные местоимения, выделительные частицы и др. При прямом порядке слов рема обычно располагается после темы.

Выделяться может наиболее значимое слово в составе ремы (наведение фокуса): *Наступила* \succ *весна* (в фокусе ремы нечленяемого предложения слово *весна*, средство – порядок слов и фразовое ударение); *Душа моя*^T *полна тобой*, \succ *Тобой*, *одной тобой*^P (в фокусе ремы местоимение *тобой*, которое выделено при помощи повтора и усилительной частицы).

Актуальное членение возможно только в тексте. С точки зрения информативной значимости рема играет в высказывании более важную роль, чем тема. Но в составе текста темы не менее значимы. Выявление и перечисление тем отражает содержательную основу текста.

Структура текста может быть представлена как цепочка чередующихся тем и рем, связывающая элементы текста друг с другом. Взаимодействие тем соседних предложений в составе единиц текста позволило чешскому лингвисту Ф. Данешу назвать такие структуры *тематическими прогрессиями*, их также называют и *темо-рематическими цепочками*.

Ф. Данеш выделил пять основных типов таких структур:

а) простая линейная прогрессия (с последовательной, цеп-

ной связью; рема предыдущего предложения становится темой последующего);

б) прогрессия со сквозной темой (тема повторяется в каждом из предложений, связанных параллельно);

в) прогрессия с производными темами (ряд частных тем раскрывает одну общую гипертему, которая может быть названа в тексте, но может и отсутствовать);

г) прогрессия с расщепленной темой (из одной сложной ремы развиваются разные тематические прогрессии);

д) прогрессия с тематическим прыжком (в прогрессии с цепной связью имеется разрыв, который восстанавливается из контекста) [17, 161–165].

ПРИМЕРЫ ТЕМАТИЧЕСКИХ ПРОГРЕССИЙ

Пример 1.

В это время¹ вошла в комнату T¹ — P¹
татарка¹. Она² уже успела нарезать T² — P²
ломтями принесенный рыцарем хлеб, T³ — P³
несла его на золотом блюде и поставила перед своею панною². Красавица³
взглянула на нее, на хлеб и возвела очи
на Андрия, – и много было в очах тех³
 (Н. В. Гоголь «Тарас Бульба»).

Предложения фрагмента связаны цепной связью. Рема каждого предыдущего предложения становится темой последующего.

Пример 2.

Имя твое¹ – птица в руке¹, T¹ — P¹
Имя твое¹ – льдинка на языке². T¹ — P²
Одно-единственное движение губ³. (T¹) — P³
Имя твое¹ – пять букв⁴. T¹ — P⁴
Мячик, пойманный на лету⁵, (T¹) — P⁵
Серебряный бубенец во рту⁶. (T¹) — P⁶
 (М. Цветаева «Стихи к Блоку»)

Текст объединен сквозной темой (имя твое). Ремы текста используют предметный ряд, метафорически характеризующий тему (тип речи – описание). Изменение ремы определяет развитие сюжета стихотворения. Необычность метафор, неожиданность и непредсказуемость их смены придают лирическому сюжету динамичность, а тексту – напряженность.

Пример 3.

<u>По деревне идет пьяный мужичонка^{1а},</u>	$P^1 (P^{1a} = T^1)$
<u>поет и вижжит на гармонике^{1б}. На лице его¹</u>	$T^1 — P^2$
<u>пьяное умиление². Он¹ хихикает и подплясы-</u>	$T^1 — P^3$
<u>вает³. Ему¹ весело живется, не правда ли⁴?</u>	$T^1 — P^4?$
<u>Нет, он¹ ряженный⁵.</u>	$T^1 — P^5$
<u>«Жрать хочется⁷», – думает⁶ он¹.</u>	$T^1 — P^6$
(А. П. Чехов «Ряженные»)	$[(T^1) — P^7]$

Тематическая прогрессия, использующая одну сквозную тему, связывает три текстовые единицы: описание (рема характеризует лицо по обычному действию, состоянию), рассуждение (в основе лежит фигура диалогизации речи – тезис-вопрос и антитезис-утверждение; рема включает качественный признак и его оценку *не правда ли – нет*), чужая речь (самохарактеристика).

Пример 4.

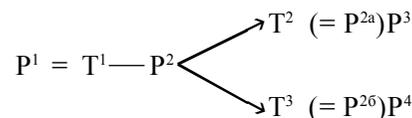
<u>Ноябрь¹</u>	$P^1 = (ГТ^1),$
<u>Как тускло² пурпурное пламя²,</u>	
<u>Как мертвы³ желтые утра³!</u>	
<u>Как сеть ветвей в оконной раме⁴</u>	$(ГТ^1) \begin{cases} \rightarrow T^2 — P^2 \\ \rightarrow T^3 — P^3 \\ \rightarrow T^4 — P^4 \end{cases}$
<u>Все та ж сегодня, что вчера⁴...</u>	
(И. Анненский)	

Тематический ряд объединяет производные от одной гипертемы (ГТ), заданной заглавием. Ряд выражен метафорами (*пурпурное пламя, желтые утра, сеть ветвей в оконной раме*) и представляет развитие темы в зрительных образах. Каждая

новая вариация темы представляет собой новую фазу в развитии сюжета. В ремах – качественный признак (тип – описание), его эмоциональная оценка (анафорическая восклицательная частица *как*).

Пример 5.

На самом краю села Мироносицкого, в сарае старосты Про-
кофия расположились на ночлег запоздавшие охотники¹. Их¹ было
только двое: ветеринарный врач Иван Иванович^{2а} и учитель гимна-
зии Буркин^{2б}. У Ивана Ивановича² была довольно странная двойная
фамилия — Чимша-Гималайский, которая совсем не шла ему,
и его во всей губернии звали просто по имени отчеству; он жил
около города на конском заводе и приехал теперь на охоту, что-
бы подышать чистым воздухом³. Учитель же гимназии Буркин³
каждое лето гостил у графов П. и в этой местности давно уже
был своим человеком (А. П. Чехов. «Человек в футляре»).



Тематическая прогрессия с расщепленной темой. Рема второго предложения состоит из двух компонентов. Первый компонент становится темой третьего предложения, а второй – четвертого.

Пример 6.

Я вошел в избу, или во дворец, как называли ее мужики.
Она освещена была двумя салными свечами, а стены оклеены
были золотою бумагою; впрочем, лавки, стол, рукомойник на
веревочке, полотенце на гвозде, ухват в углу и широкий шес-
ток, уставленный горшками, – все было как в обыкновенной
избе. Пугачев сидел под образами, в красном кафтане, в высо-
кой шапке и важно подбочась. Около него стояло несколько из
главных его товарищей с видом притворного подбострастия
 (А. С. Пушкин. «Капитанская дочка»).

В отрывке из XI главы повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» описывается, как Петр Гринев отправляется в мятежную слободу, чтобы спасти Машу Миронову. Цель этой поездки не уточняется, имя Пугачева в данной главе упоминается впервые в приведенном фрагменте. Все предложения отрывка связаны цепной связью. Между вторым и третьим предложениями связь разорвана, но она подразумевается. Пропущенное звено информации (*В избе находился Пугачев*) легко восстанавливается из контекста, оно излишне. Тематический прыжок делает появление Пугачева более неожиданным для читателя.

б) Парцелляция – разделение сложных или распространенных высказываний на несамостоятельные в смысловом и структурном отношении части (*парцелляты*).

Парцелляция служит средством смыслового выделения информативно значимых компонентов предложения. Она является особым способом смыслового акцентирования содержания высказывания наряду с актуальным членением. Парцелляты представляют собой отдельные ремы, связь которых носит особый характер, не сводимый к цепному и параллельному типу. Темы парцеллятов не ясны, размыты, содержатся в подтексте.

Парцеллированные структуры обладают повышенной рема-тичностью. По особенностям организации они близки к внутренней речи, обрывочной, фиксирующей внимание только на существенном. Парцелляция может использоваться для изображения внутреннего монолога персонажа-повествователя:

– Поручиться нельзя, – философски отвечает на кой-какие дилетантские мои соображения относительно непрочности и каверзости этой ночи сидящий у костра Терского 3-го конного казачок, – заскочить с хлангу. Бывало.

Ах, тупун на язык! «С хлангу!» Господи боже мой! Что же это такое! Навоз жуют лошади, дула винтовок в огненных отблесках. «Поручиться нельзя!» Туманы в тьме. Узун-Хаджи в роковом ауле...

Да что я, Лермонтов, что ли! Это, кажется, по его специальности. При чем здесь я!!

Заваливаюсь на брезент, съезживаюсь в шинели и начинаю глядеть в бархатный купол с алмазными брызгами. И тотчас взвизывает надо мной мутно-белая птица тоски. Встает зеленая лампа, круг света на глянцева-тых листах, стены кабинета... Все полетело верхним концом вниз и к чертовой матери! За тысячи верст на брезенте, в страшной ночи. В Ханкальском ущелье...

Но все-таки наступает сон. Но какой? То лампа под абажуром, то гигантский темный абажур ночи и в нем пляшущий огонь костра. То тихий скрип пера, то треск огненных кукурузных стеблей. Вдруг утонешь в мутноватой сонной мгле, но вздрогнешь и вскинешься. Загремели шапки, взвыли гортанные голоса, засверкали кинжалы, газыри с серебряными головками... Ах!.. Напали!

...Да нет! Это чудится... Все тихо. Пофыркивают лошади, рядами лежат черные бурки – спят истомленные казаки. И золой покрываются угли, и холодом тянет сверху. Встает бледный далекий рассвет.

Усталость нечеловеческая. Уж и на чеченцев наплевать. Век не поднимешь – свинец. Пропадает из глаз умирающий костер... Наскочат с «хлангу», как кур зарезжут. Ну и зарезжут. Какая разница...

Противный этот Лермонтов. Всегда терпеть не мог. Хаджи. Узун. В красном переплете в одном томе. На переплете золотой офицер с незрячими глазами и эполеты крылышками. «Тебя я, вольный сын эфира». Слякка-то с эфиром лопнула на солнце... Мягче, мягче, глуше, темней. Сон (М. А. Булгаков «Необыкновенные приключения доктора»).

Неполнота конструкций – характерное свойство разговорной речи, поэтому использование парцелляции также служит для речевой характеристики повествователя, стиля его речи, создания сказа:

К старухе Агафье Журавлевой приехал сын Константин Иванович. С женой и дочерью. Попроведовать, отдохнуть <...> Глеб посмеивался. И как-то мстительно щурил свои настырные глаза. Все матери знатных людей в деревне не любили Глеба. Опасались (В. Шукшин «Срезал»).

В поэтических текстах прием парцелляции используется для расчленения художественного образа на отдельные акцентуемые признаки, которые должны быть восприняты отдельно друг от друга:

*Ни дымных кухонь. Ни бездомных улиц.
Двенадцать бьет. Четыре бьет. И шесть.
И снова. Гулливер. Стоит. Сутулясь.
Плечом. На тучу. Тяжко! Опершись.*

(П. Антокольский)

Парцелляция усиливает наглядность образа и изобразительность текста.

С другими средствами связи парцелляцию также сближает повтор – повтор прерванных синтаксических связей, которые необходимо мысленно восстанавливать при чтении текста.

Единицы текста

Одним из свойств текста является его членимость. Теоретическое обоснование этой категории текста получила в работах И. Р. Гальперина. Можно выделить ряд признаков, характеризующих категорию членимости.

1. Она имеет субъективную природу (запрограммирована автором текста и осмысливается читателем).
2. Объективно обусловлена необходимостью отражения мира в его упорядоченности.
3. Имеет структурно-познавательную основу.

При конструировании текста используются единицы языка – *предложения*, которые становятся минимальными единицами речи – *высказываниями*. На базе высказываний строятся *сложные синтаксические целые*, которые в свою очередь объединяются в более крупные тематические блоки – *фрагменты текста*.

И. Р. Гальперин предлагает выделять два типа членения текста: *объемно-прагматическое* и *контекстно-вариативное*.

Первый связан с делением на *тома, книги, части, главы, абзацы*. В основе деления – количественный параметр. Суть такого членения заключается в графическом выделении в поэтическом тексте строф, в прозаическом – абзацев, глав, частей

и т. п. и зависит от замысла автора, его личных пристрастий, особой манеры письма и функций выделяемого текстового фрагмента. Поэтому при таком членении письменного высказывания один и тот же текст может быть по-разному разбит на абзацы.

Абзац – это часть текста между двумя отступами, или красными строками. Традиционно рассматривается как композиционно-стилистическая единица (Л. Ю. Максимов, Н. С. Валгина): графическое выделение абзаца в письменной речи осуществляется с установкой на внимание читателя, возможность охватить (мысленно и зрительно) тот или иной объем письменного высказывания. Важность содержания текстового фрагмента, акцентирование внимания на новой информации, необходимость выделения деталей описания, жесткое следование логике изложения или желание подчеркнуть логический (содержательный) разрыв в тексте (отделить частное от общего, показать разные хронологические планы повествования, разные состояния автора, рассказчика или персонажа) также могут стать причинами выделения абзаца. Тем не менее, текст, не разделенный на абзацы, как правило, воспринимается с трудом, что может привести к потере интереса и притуплению внимания.

Абзац может представлять собой одно предложение, даже часть предложения (например в деловом тексте). И наоборот, абзацное членение может отсутствовать вовсе (особый литературный прием подачи информации). Если писателю важно представить целостную по впечатлению картину, показать не событие, а сопричастность героя к окружающей обстановке, требуется замедленный ритм, «смягченность», «размытость» тематических переходов, что нередко и достигается отсутствием абзацного членения.

В диалогической речи абзац служит для разграничения реплик персонажей; в монологической – для выделения значимых частей, отражающих авторское восприятие текста, а также выполняет акцентно-выделительную, логико-смысловую (воздействие на интеллектуальное восприятие), эмоционально-экспрессивную (воздействие на эмоции читателя) функции.

Выделение единицы, называемой *сложным синтаксическим целым (сверхфразовым единством)*, предполагает учет не только объема, но и структуры, содержания текста, поэтому сложное синтаксическое целое можно считать особым структурно-смысловым компонентом. Основная структурно-семантическая единица членения текста не имеет в науке однозначного терминологического определения (сложное синтаксическое целое (ССЦ), сверхфразовое единство, межфразовое единство, компонент текста, коммуникативный блок, прозаическая строфа, синтаксический комплекс, микротекст). Чаще используется термин *сложное синтаксическое целое*.

ССЦ – это сложное структурное единство (смысловой, тематический блок), состоящее более чем из одного предложения, обладающее смысловой целостностью в контексте связной речи. В каждом сверхфразовом единстве заключена *микротема*.

В отличие от абзаца ССЦ не имеет определенной количественной характеристики, его границы не обозначены графически, что вызывает сложности в выделении этой единицы членения. Переход от одной мельчайшей темы (*микротемы*) к другой обнаруживает границу межфразовой связи. Один из способов проверки объема ССЦ вытекает из положения о том, что части сверхфразового единства легко объединяются в сложное предложение, если на месте точек поставить другие знаки препинания (абзац такому эксперименту не поддается, если он, конечно, не совпадает с ССЦ).

В структуре ССЦ большую роль играет первая фраза – зачин. Именно она задает тематическую и структурную перспективу единства. Эта фраза самодостаточна в содержательном плане, она как бы вбирает в себя все остальные высказывания ССЦ. Нередко в ней есть ключевые слова, включающие все содержание последовательно перечисляемых компонентов сверхфразового единства. Каждая фраза-зачин есть новая микротема. Если последовательно соединить все начальные фразы ССЦ (то есть все микротемы) одного текста, то получится сжатый рассказ без детализации и пояснений. Такой эксперимент демонстрирует роль фразы-зачина в процессе текстообразования. Связь предложений внутри сложного синтаксического целого

осуществляется прежде всего интонационно. Начало ССЦ предполагает большее повышение тона и некоторое изменение в тембре голоса. Понижение тона в конце сверхфразового единства более значительно, и пауза более длительна, чем в конце каждого предложения. Важную роль в формировании единства играют грамматические средства (прежде всего характер союзной или бессоюзной связи, наличие обстоятельственных детерминантов, относящихся сразу к целому ряду предложений одного ССЦ, параллелизм в строении предложений, вводные слова, видо-временное единство).

Границы ССЦ могут совпадать с абзацем (в этом случае говорят о тематическом, или классическом абзаце). При этом членение текста обычно основано на логико-смысловом принципе.

Несовпадение абзаца и сверхфразового единства может проявляться по-разному.

1. Абзац может включать в себя несколько ССЦ, особенно если микротемы обнаруживают логическую или смысловую связь.

В солнечное зимнее утро уезжаю из Рима.

Хмельной, возбужденный старик, везущий меня на вокзал, в одном пиджаке и каскетке сидящий на высоких козлах, дергает локтями, гонит свою узкую клячу по тесной длинной улице, в тени и свежей сырости. Но вот улица круто поворачивает вправо, обрывается спуском на просторную площадь, на слепящее теплое солнце. Кляча с разбегу садится на задние ноги, старик, упав на бок, быстро крутит тормоз. Колеса скребут и ноют, копыта крепко цокают по камню. || Впереди, в этом блеске, еще зыбком, влажном, густо дымится водяной пылью, валит в разные стороны серыми клубами огромный фонтан. А слева, рядом с нами, идет какая-то древняя руина, тянется дикая, как крепость, радостно озаренная солнцем стена, над обрезом которой ярко и густо синее небо. И старик, тормозя, косит глаза кверху, в дивное лоно его райских красок, и кричит, восклицает:

– Мадонна! Мадонна! (И. А. Бунин «Небо над стеной»)

Текст И. А. Бунина представляет собой 3 абзаца. Первый абзац включает одно предложение. Оно вбирает в себя основные направления будущего описания в обоих сверхфразовых единствах: солнечное зимнее утро в Риме и отъезд из города. Следующий абзац содержит два сложных синтаксических целых (граница показана в тексте с помощью знака ||).

Первое ССЦ раскрывает микротему «поездка на вокзал», заявленную во фразе-зачине. В 1–4 предложениях второго абзаца описываются характер и направление перемещения (*по тесной длинной улице, улица круто поворачивает вправо, обрывается спуском*), внешние признаки (*хмельной, возбужденный старик в пиджаке и каскетке*) и действия старика-возчика (*дергает локтями, гонит клячу, упав на бок, быстро крутит тормоз*), лошади (*кляча с разбегу садится на задние ноги, копыта крепко цокают по камню*).

Второе ССЦ (микротема «утренний город») включает описание атмосферы утра (*блеск, зыбкий, влажный, озаренная солнцем, ярко и густо синее небо, дивное лоно райских красок*), предметов (*фонтан*) и построек (*древняя руина, стена*). Оценочная лексика постепенно (от первого ко второму ССЦ она увеличивается количественно, и нарастает ее экспрессивность) готовит читателя к эмоциональной реплике персонажа (*Мадонна! Мадонна!*), перенесенной автором текста в новый абзац. Этот перенос, а также повтор реплики, по-видимому, являются средством усиления экспрессии и способом передачи целой гаммы чувств.

2. Абзац может разрывать одно смысловое объединение. В свою очередь сверхфразовое единство может раскрываться на протяжении нескольких абзацев (например при акцентировании внимания на отдельных деталях предмета, заявленного в микротеме, при эмоциональном акцентировании внимания на разных оценках предмета речи, разным к нему отношении).

Боже мой! Как все мрачно, скучно смотрело в квартире Обломова года полтора спустя после именин, когда нечаянно приехал к нему обедать Штольц. И сам Илья Ильич обрюзг, скука въелась в его глаза и выглядывала оттуда, как немочь какая-нибудь.

Он походит, походит по комнате, потом ляжет и смотрит в потолок; возьмет книгу с этажерки, пробежит несколько строк глазами, зевнет и начнет барабанить пальцами по столу.

Захар стал еще неуклюжее, неопрятнее; у него появились заплаты на локтях; он смотрит так бедно, голодно, как будто плохо ест, мало спит и за троих работает.

Халат на Облонове истаскался, и как ни заботливо зашивались дыры на нем, но он расползлся везде и не по швам: давно бы надо новый. Одеяло на постели тоже истасканное, кое-где с заплатами; занавески на окнах полиняли давно, и хотя они вымыты, но похожи на тряпки (И. А. Гончаров «Обломов»).

Весь фрагмент (четыре абзаца) представляет собой одно сложное синтаксическое целое. Восклицательное предложение в начале текста выражает только эмоциональное отношение к последующей информации и является своего рода связующим звеном с предыдущим контекстом. Второе предложение является зачином и содержит микротему ССЦ. Развитие ее в последующих предложениях связано с детальным описанием гипертемы (*все в квартире Обломова*) и гиперремы (*мрачно, скучно смотрело*) фразы-зачина. Гипертема раскрывается в темах предложений (*все → Илья Ильич, Захар, халат на Облонове, одеяло на постели, занавески на окнах*). Гиперрема соответственно детализируется в ремах следующих предложений (*скучно и мрачно → скука въелась в глаза; походит, ляжет и смотрит в потолок, зевнет; стал неуклюжее, неопрятнее, заплаты на локтях, смотрит бедно, голодно...; истаскался, зашивались дыры, расползлся везде и не по швам; истасканное, с заплатами; полиняли, похожи на тряпки*).

Разбивка сложного синтаксического целого на абзацы, по-видимому, связана с необходимостью сосредоточить внимание читателя на характеристике разных предметов, объединенных в микротеме, выделяет значимые для описания предметы, выстраивает своеобразную иерархию от лиц (сначала главного героя, а затем связанного с ним персонажа – слуги) к атрибутам и располагает к их сопоставлению.

Сложные синтаксические целые в тексте могут сочетаться с отдельными предложениями (простыми или сложными). Одиночное предложение в этом случае предваряет или заканчивает описание, может вводить авторские отступления, замечания по поводу сказанного ранее. Покажем это на примере (фрагмент рассказа А. П. Чехова «Огни»).

Мы взобрались на насыпь и с ее высоты взглянули на землю. В сажнях пятидесяти от нас, там, где ухабы, ямы и кучи сливались сплошную с ночною мглой, мигал тусклый огонек. За ним светился другой огонь, за этим третий, потом, отступя шагов сто, светились рядом два красных глаза – вероятно, окна какого-нибудь барака – и длинный ряд таких огней, становясь все гуще и тусклее, тянулся по линии до самого горизонта, потом полукругом поворачивал влево и исчезал в далекой мгле. // Огни были неподвижны. В них, в ночной тишине и в унылой песне телеграфа чувствовалось что-то общее. Казалось, какая-то важная тайна была зарыта под насыпью, и о ней знали только огни, ночь и проволоки...

Первое и последнее предложения не входят в состав сверхфразовых единств, они обрамляют текстовый фрагмент, состоящий из двух сложных синтаксических целых (ССЦ I с цепной связью предложений // ССЦ II – с параллельной). Первое предложение вводит описание того, что открывается взгляду персонажей. Последнее передает общее впечатление от увиденного (тайны, недоступной человеку).

На основании разных принципов может быть проведена классификация сложных синтаксических целых.

1) По содержанию, характеру ситуации (смысловому типу текста) выделяют *статические, динамические* и *смешанные* сверхфразовые единства. При этом учитываются и особенности строения предложений, и их лексическое наполнение, и характер морфологических средств. Статические ССЦ обычно содержат описание, динамические представляют текст-повествование.

2) По типу связи определяют ССЦ *с цепной, параллельной* и *смешанной связью*. Такое деление подробно описано, например, Г. Я. Солгаником [15].

Контекстно-вариативное членение подразумевает выделение основных форм речетворческих актов (*речь автора*, представленную в описании, повествовании, рассуждении; *чужую речь* (речь персонажа), проявляющуюся в диалогах, монологах – в том числе внутреннем монологе – в виде прямой и косвенной речи, цитации; *несобственно-прямую речь*). Термин «несобственно-прямая речь» появился в 20-е годы XX века. Он обозначает «наложение (контаминацию) признаков прямой и авторской речи». Графическое выделение (знаками препинания), как при прямой речи, отсутствует. Сигналом границы между речью автора и персонажа оказывается смена интонации и появление экспрессивных синтаксических конструкций, которые раскрывают внутренние переживания персонажа. Рассмотрим это на примере текстового фрагмента произведения Ч. Айтматова «Белый пароход».

Мальчик лежал на овчине между шоферов. Приткнулся возле Кулубека и во все уши слушал разговор взрослых. Никто не догадывался, что он даже рад был, что приключился вдруг такой буран, заставивший этих людей искать прибежища у них на кордоне. Втайне он очень хотел, чтобы не стихал буран много дней, – по крайней мере дня три. || Пусть они живут у них. С ними так хорошо! Интересно. Дед, оказывается, всех знает. Не самих, так отцов и матерей.

В плане выражения речь автора и персонажа не разделены. Тем не менее, граница эта легко устанавливается (мы обозначили ее ||). Авторский текст количественно доминирует. Предложения этой части сложные (подчинительная связь оказывается преобладающей), полные, простые распространены. Во второй части характер синтаксических структур меняется (предложения простые, часть из них односоставные). Вводится восклицательная синтаксическая конструкция, выражающая отношение персонажа (ребенка) к происходящему. Сигналы речи персонажа (его внутренних переживаний и оценок – радость новых впечатлений и разговоров, гордость за деда) – парцелированные конструкции, свойственные живой разговорной речи (попарно связанные последние четыре предложения). Отметим значительное количество местоимений – еще одна черта устной разговорной речи.

Несобственно-прямая речь получила большое распространение в литературе XX века. Голоса автора и персонажей в ней часто сливаются, так что трудно бывает найти границу между ними. Иногда в канву авторского повествования вплетаются реплики сразу нескольких героев. Примером такого «вписанного в авторский текст» диалога является следующий фрагмент произведения В. Набокова «Дар».

Весело ребятам бегать на морозце. У входа в оснеженный сад – явление: продавец воздушных шаров. Над ним, втрое больше него, – огромная шуришащая гроздь. || Смотрите, дети, как они переливаются и трутся, полные красного, синего, зеленого солнышка божьего. Красота! || Я хочу, дяденька, самый большой (белый, с петухом на боку, с красным детенышем, плавающим внутри, который, по убиении матки, уйдет к потолку, а через день спустится, сморщенный и совсем ручной). || Вот счастливые ребята купили шар за целковый, и добрый торговец вытянул его из теснящейся стаи. || Погоди, пострел, не хватай, дай отрезать. || После чего он снова надел рукавицы, проверил, ладно ли стянут веревкой с ножницами, и, оттолкнувшись пятой, лихо начал подниматься стояком в голубое небо, все выше и выше, вот уж гроздь его не более виноградной, а под ним – дымы, позолота, иней Санкт-Петербурга, реставрированного, увы, там и сям по лучшим картинам художников наших.

Многоголосие в несобственно-прямой речи (голос повествователя, персонажа-взрослого и персонажа-ребенка) графически не выделено. Отмеченные нами (знаком ||) реплики выявляются благодаря варьированию синтаксических структур (эллиптические неполные предложения, конструкции с обращением, повествовательные двусоставные предложения), смене наклонения глаголов (изъявительное – повелительное), лексике, маркирующей речь взрослого и ребенка. Границы между репликами несколько размыты. Например, восклицательное предложение *Красота!* может быть отнесено как к речи продавца шаров, так и к речи детей. Информация, представленная в скобках, с одной стороны, сходна с авторской ремаркой, описывающей невербальные (жестовые) и частично вербальные действия ребят. С другой стороны, в ней явно содержится точка

зрения ребенка на предмет наблюдения, о чем свидетельствует отбор лексических средств (*с петухом на боку, с красным детенышем, плавающим внутри, уйдет к потолку, спустится, сморщенный, совсем ручной*). Она относится к разным сторонам характеристики предмета (шара) и даже к разным предметам, но не разграничена в потоке речи. Если попытаться выстроить логику мысли, содержащейся в этой фразе, то получится примерно следующее: *Хочу белый шар, на котором изображен петух, а внутри этого большого шара есть еще один маленький красный. Если большой шар лопнет, то маленький поднимется вверх (до потолка); через день опустится, сморщенный, так что поместится в руке.*

Несобственно-прямая речь лежит в основе особой свободно-косвенной формы изложения. Эта форма речи противопоставлена традиционному повествованию. Для свободно-косвенной формы речи свойственны особые способы прагматической связности – «сложное согласование голосов разных персонажей друг с другом и с голосом повествователя» [14, 207].

Анализ организации текста как единого смыслового целого

Рассуждения о тексте связаны в первую очередь с определением таких его свойств, как членимость и связность. Обратимся к анализу этих свойств в конкретном тексте.

Был прекрасный июльский день, один из тех дней, которые случаются только тогда, когда погода установилась надолго. С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром; она разливается кротким румянцем. Солнце – не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно лучезарное – мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман. Верхний край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра... Но вот опять хлынули играющие лучи, – и весело и величаво, словно взлетая, поднимается могучее светило. Около полудня обыкновенно появляется множество круглых высоких облаков, золотисто-серых, с нежными белыми края-

ми. Подобно островам, разбросанным по бесконечно разлившейся реке, обтекающей их глубоко прозрачными рукавами ровной синевы, они почти не трогаются с места; далее, к небосклону, они сдвигаются, теснятся, синевы между ними уже не видать; но сами они также лазурны, как небо: они все насквозь проникнуты светом и теплотой. Цвет небосклона, легкий, бледно-лиловый, не изменяется во весь день и кругом одинаков; нигде не темнеет, не густеет гроза; разве кое-где протянутся сверху вниз голубоватые полосы: то сеется едва заметный дождь. К вечеру эти облака исчезают; последние из них, черноватые и неопределенные, как дым, ложатся розовыми клубами напротив заходящего солнца; на месте, где оно закатилось так же спокойно, как спокойно вошло на небо, алое сияние стоит недолгое время над потемневшей землей, и, тихо мигая, как бережно несомая свечка, затеплится на нем вечерняя звезда. В такие дни краски все смягчены; светлы, но не яркие; на всем лежит печать какой-то трогательной кротости. В такие дни жар бывает иногда весьма силен, иногда даже «парит» по скатам полей; но ветер разгоняет, раздвигает накопившийся зной, и вихри-круговороты – несомненный признак постоянной погоды – высокими белыми столбами гуляют по дорогам через пашню. В сухом и чистом воздухе пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой; даже за час до ночи вы не чувствуете сырости. Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба... (И. С. Тургенев «Бежин луг»)

На первом этапе анализа необходимо определить тему текста, выделить смысловые части – сложные синтаксические целые (предложения, связанные единой микротемой).

Данный фрагмент представляет собой относительно законченное в смысловом, грамматическом, интонационном плане единство. Текст представлен в виде 1 абзаца, включающего 4 смысловые части. Первое предложение задает тему всего текста («Прекрасный июльский день»), которая развивается в следующих частях.

Первая смысловая часть (ССЦ I – 2–5 предложения) раскрывает микротему «Утро». Микротема второй смысловой части (ССЦ II – 6–8 предложения) – «Полдень». Третья смысло-

вая часть представляет собой 1 сложное предложение и раскрывает микротему «Вечер». В четвертой части (ССЦ III – 10–13 предложения) описывается общее состояние окружающей среды в такие июльские дни. Последняя смысловая часть представляет собой обобщение всех признаков «постоянной погоды» и включает описание красок дня, температуры и запахов, отражает разные стороны восприятия человеком природы. Это описание вновь возвращает нас к теме текста, заданной в первом предложении («кольцевая композиция»).

Выделим ключевые слова текста, раскрывающие его тему. Рассмотрим средства связи предложений в тексте (лексические, образные, грамматические). Связность текста может осуществляться за счет лексического, тематического и синонимического повтора, местоименной замены, на уровне грамматики – повтора союзов, соотношения видо-временных форм глагола, употребления деепричастных оборотов, синтаксического параллелизма, неполноты предложения и др. Образная связь предполагает выявление образно-метафорических и культурных ассоциаций. Возможно установление связи на фонетическом уровне (звуковые повторы) и словообразовательном (повтор морфем). Продемонстрируем возможности такого анализа на примере данного фрагмента текста.

Описание в 1–3 смысловых частях включает характеристику ключевых слов – обязательных повторяющихся компонентов каждой части текста (*небо / небосклон, солнце / могучее светило, облака / тучи*). Связь предложений осуществляется за счет полного и частичного лексического повтора, а также тематического объединения слов: 1) природные явления и объекты (*небо, небосклон, солнце, лучи солнца, тучки, облака, гроза, дождь, звезда, ветер, вихри-круговороты, жар, зной, воздух*); 2) цветообозначения (*румянец, огнистый, тускло-багровый, лиловый, белый, синева, золотисто-серый, бледно-лиловый, черноватый, розовый* и др.). Следует подчеркнуть особую смену цвета от одной части текста к другой: неяркие, нежные, светлые тона (*кроткий румянец зари, светлое солнце, лиловый туман тучки, блеск серебра*) сохраняются и во второй части (в полдень), при этом дополняются насыщенными, яркими оттенками

(золотисто-серые облака, ровная синева неба), а затем (к вечеру) постепенно темнеют, размываются (черноватые и неопределенные облака; розовые клубы; алое сиянье над потемневшей землей; тихо мигая, затеплится вечерняя звезда). В первой смысловой части описание строится на цветовом контрасте, который устанавливается благодаря использованию отрицательных синтаксических конструкций (заря не пылает пожаром, она разливается кротким румянцем; солнце не огнистое, не тускло-багровое, но светлое и приветно лучезарное).

Статичность описания поддерживается использованием глаголов несовершенного вида настоящего времени, изменения цвета, состояния окружающей среды подчеркиваются глаголами совершенного вида прошедшего и будущего времени (верхний, тонкий край растянутого облачка засверкает змейками; солнце свежо просияет и погрузится в лиловый туман тучи; оно закатилось так же спокойно, как спокойно вошло на небо; хлынули играющие лучи, – и весело и величаво поднимается могучее светило и др.).

Образные связи в тексте проявляются благодаря широкому использованию выразительно-изобразительных средств (сравнения разного типа – край облачка засверкает змейками, облака, как дым, ложатся розовыми клубами, они так же лучезарны, как небо и др.; метафоры – румянец зари, рукава ровной синевы и др., эпитеты).

Учащиеся старших классов в качестве источника для анализа могут выбрать произведения разных литературных жанров, работа с текстом во многом будет определяться и спецификой того или иного литературного направления.

Обратимся к еще одному примеру такого анализа стихотворения поэта-символиста А. Белого (см. более подробно в учебном пособии Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М., 1999).

УТРО

(и-е-а-о-у)

Над долиной мгlistой в выси синей
Чистый-чистый серебристый иней.

Над долиной – как извивы лилий,
Как изливы лебединых крылий.

Зеленеют земли перелеском,
Снежный месяц бледным, летним блеском,

В нежном небе нехотя юнеет,
Хрусталея, небо зеленеет.

Вставших глав блистающая стая
Остывает, в дали улетающая...

Синева ночная, – там, над нами,
Синева ночная давит снами!

Молниями как золотом в болото
Бросит очи огненные кто-то.

Золотом хохочущие очи!
Молотом грохочущие ночи!

Заликует, – все из перламутра
Бурное лазуревое утро:

Потекут в излучине летучей
Пурпуром предутренние тучи.

Странный на первый взгляд подзаголовок «и-е-а-о-у» представляет собой схему фонетической связности текста, отражая одновременно состав гласных звуков (фонем) русского языка. Каждая буква подзаголовка обозначает ударные гласные соответствующих двух строф. Первая «и» соответствует [и] в 1–4 стихах, «е» – [э] в 5–8, «а» – [а] в 9–12 и т. д.

Лексическая связность осуществляется посредством цветообозначений: синий, чистый-чистый серебристый, лилии (по ассоциации лилия – ‘белый цвет’); лебединые крылья (‘белый’), зеленеть, снежный (‘белый’), бледный, синева, золото, перламутр, лазуревый, пурпур. Вместе с ними повторяются светобозначения: мгlistая, блеск, хрусталея, блистающий, ночная, огненный. Оба ряда выстроены от холодных и светлых к теп-

лым и насыщенным цветом и свету и знаменуют переход от ночи к утру. Кроме того, в тексте отмечается полный и частичный лексический повтор слов: *над долиной* (1 и 3 стихи), *зеленеют – зеленеет* (5 и 8 стихи), *блеском – блистающая* (6 и 9 стихи), *небо* (7, 8), *синева ночная* (11, 12), *очи* (14, 15), *утро – предутренние* (18, 20).

С лексической связностью согласуется грамматическая. При отсутствии глаголов в 1–4 стихах далее можно говорить о переходе от глаголов со значением состояния (*зеленеть, юнеть, хрусталея*) к глаголам со значением действия (*бросить, заликовать, потечь*). Такой переход от статичного описания к динамичному подчеркивает смену в тексте глаголов несовершенного вида настоящего времени (1–12 стихи) глаголами совершенного вида будущего времени (13–20). Отметим значимый для текста параллелизм структур: *Золотом хохочущие очи! Молотом грохочущие ночи!*

Заголовок, как ключевой знак текста, сближается с последними строками текста, определяет возможность кольцевой композиции текста.

Цельность текста лишь частично проявляется в самом тексте. Тема, смысл, идея текста (символическое становление – ‘утро’ – самосознающего «Я») рассредоточены в межтекстовом пространстве поэта-символиста, философа. Для того чтобы восстановить цельность текста, нужно обратиться к другим произведениям того же автора (например статье «Священные цвета», поэме «Глоссалия», другим стихотворениям автора с названиями «Утро», «Утро и вечер»).

ЛИТЕРАТУРА К РАЗДЕЛУ

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – М., 1999.
2. Арутюнова Н. Д. Номинация и текст // Языковая номинация: Виды наименований. – М., 1977.
3. Валгина Н. С. Теория текста: Учебное пособие. – М., 2003.
4. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963.
5. Гак В. Г. Человек в языке // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. – М., 1999. – С. 73–81.

6. Гаспаров М. Л., Дозорец Ж. А., Ковтунова И. И., Кожевникова Н. А., Красильникова Е. В., Панченко О. Н., Скулачева Т. В. Очерки истории языка русской поэзии XX в.: Грамматические категории. Синтаксис текста. – М., 1993.
7. Гин Я. И. Поэтика грамматического рода. – Петрозаводск, 1992.
8. Горшков А. И. Русская стилистика. – М., 2001.
9. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. – М., 1986.
10. Лосева Л. М. Текст как единое целое высшего порядка и его составляющие // Русский язык в школе. – 1973. – № 1.
11. Магомедова Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения. – М., 2004.
12. Ноздрина Л. А. Поэтика грамматических категорий: Курс лекций по интерпретации художественного текста. – М., 2004.
13. Одинцов В. В. Стилистика текста. – М., 2004.
14. Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). – М., 1996.
15. Солганик Г. Я. Стилистика текста. – М., 2000.
16. Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 9–218.
17. Филиппов К. А. Лингвистика текста: Курс лекций. – СПб., 2003.
18. Шмид В. Нарратология. – М., 2003.
19. Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. – М., 1983.
20. Яцкевич Л. Г. Структура поэтического текста. – Вологда, 1999.

Раздел 3

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВЫЕ ТИПЫ РЕЧИ В ТЕКСТЕ

Описание

Описание – функционально-смысловой тип речи, изображающий предметы и их признаки, одновременно сосуществующие в восприятии человека.

В описании подробно передаются состояние окружающего мира и человека, природа, местность, интерьер, внешность и другие воспринимаемые, непосредственно наблюдаемые или воображаемые явления.

Репродуктивное (изобразительное) описание воспроизводит средствами языка фрагменты, картины, события, непосредственно воспринимаемые органами чувств говорящего, наблюдателя. Наблюдатель и наблюдаемые явления существуют в едином пространстве и времени (хронотопе). Это отражается в преимущественном употреблении глаголов в форме настоящего времени. Говорящий реально или в воображении присутствует в описываемой ситуации. Для описания характерна ярко выраженная субъективная точка зрения.

Наконец вот и колодезь... На площадке близ него построен домик с красной кровлею над ванной, а подальше галерея, где гуляют во время дождя. Несколько раненых офицеров сидели на лавке, подобрав костыли, – бледные, грустные. Несколько дам скорыми шагами ходили взад и вперед по площадке, ожидая действия вод. Между ними были два-три хорошеньких личика. Под виноградными аллеями, покрывающими скат Машиука, мелькали порою пестрые шляпки любительниц уединения вдвоем, потому что всегда возле такой шляпки я замечал или военную фуражку, или безобразную круглую шляпу. На крутой скале, где построен навильон, называемый Эоловой Арфой, торчали любители видов и наводили телескоп на Эльборус; между ними были два гувернера с своими воспитанниками,

приехавшими лечиться от золотухи (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Информативное описание сообщает об известных говорящему предметах и их признаках, которые представлены как характерные, постоянные. Говорящий не воспринимает непосредственно признаки предметов, а знает об их существовании.

Жены местных властей, так сказать хозяйки вод, были благосклоннее; у них есть лорнеты, они менее обращают внимания на мундир, они привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум. Эти дамы очень милы; и долго милы! Всякий год их обожатели сменяются новыми, и в этом-то, может быть, секрет их неутомимой любезности. Подымаясь по узкой тропинке к Елисаветинскому источнику, я обогнал толпу мужчин, штатских и военных, которые, как я узнал после, составляют особенный класс людей между чающими движения воды. Они пьют – однако не воду, гуляют мало, волочатся только мимоходом; они играют и жалуются на скуку. Они франты: опуская свой оплетенный стакан в колодезь кислосерной воды, они принимают академические позы; штатские носят светло-голубые галстуки, военные выпускают из-за воротника брыжжи. Они исповедывают глубокое презрение к провинциальным домам и вздыхают о столичных аристократических гостиных, куда их не пускают (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

В романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» описание Печориным «водяного» общества включает признаки, которые проявлялись в разное время, но они одновременно присутствуют в сознании повествователя, обобщаются, суммируются.

Яркой характерной чертой описания считается статичность. Описание предполагает в первую очередь перечисление наблюдаемых предметов, сообщение их признаков. Основной смысл описания выражается словами, обозначающими предметы, признаки, состояния. Глаголы в описании либо семантически ослаблены (сидят, мелькали, торчали), либо передают свойство, характеристику предмета, а не обозначают активное действие. Они выполняют качественно-изобразительную функцию. Боль-

шей статичностью обладают действия, названные глаголами в форме настоящего времени.

Глаголы в описании могут опускаться. В результате этого возникает особый номинативный стиль, использующий односоставные и неполные предложения:

Пасмурный, дождливый день. Небо надолго заволокло тучами, и дождю конца не предвидится. На дворе слякоть, лужи, мокрые галки, а в комнатах сумерки и такой холод, что хоть печь топи (А. П. Чехов «Розовый чулок»).

Использование описания, его характер в художественном тексте непосредственно зависят от степени напряженности текста. Типичным случаем описания является *статическое описание*. Описание в его чистом виде – это статичная картина, приостанавливающая развитие действия:

Между тем подали свеч, и пока Варенька сердится и стучит пальчиком в окно, я опишу вам комнату, в которой мы находимся. Она была вместе и кабинет и гостиная и соединялась коридором с другой частью дома; светло-голубые французские обои покрывали ее стены... лоснящиеся дубовые двери с модными ручками и дубовые рамы окон показывали в хозяине человека порядочного. Драпировка над окнами была в китайском вкусе... и т. д. (М. Ю. Лермонтов «Княгиня Лиговская»).

Очень часто писатели прибегают к разным способам придания описанию динамики. Небольшие по объему описательные предложения и конструкции могут включаться в рассказ о событии. Причем описание часто дается через восприятие персонажа, действующего лица (пейзаж-маршрут, обстановка, предметы и лица, участвующие в событии). Описание, включенное в событие и не останавливающее ход его развития, называют термином *динамическое описание*.

Л. Н. Толстой в романе «Анна Каренина» умело включает описание внешности Кити в рассказ о ее действиях на балу. Для автора важно не просто описать внешний вид героини, а показать ее эмоциональное состояние, обусловленное атмосферой бала и подготовкой к нему. В описании активно используются глаголы. Они не связаны с описанием событий, а характеризуют состояние Кити, ее отношение к себе и своему туалету.

Динамичность описания органично вводит его в структуру повествования о событиях на балу, делает легким переход от описания к повествованию.

Несмотря на то, что туалет, прическа и все приготовления к балу стоили Кити больших трудов и соображений, она теперь, в своем сложном тюлевом платье на розовом чехле, вступала на бал так свободно и просто, как будто все эти розетки, кружева, все подробности туалета не стоили ей и ее домашним ни минуты внимания, как будто она родилась в этом тюле, кружевах, с этою высокою прической, с розой и двумя листками наверху.

Когда старая княгиня пред входом в залу хотела оправить на ней завернувшуюся ленту пояса, Кити слегка отклонилась. Она чувствовала, что все само собою должно быть хорошо и грациозно на ней и что поправлять ничего не нужно.

Кити была в одном из своих счастливых дней. Платье не теснило нигде, нигде не спускалась кружевная берта, розетки не смялись и не оторвались; розовые туфли на высоких выгнутых каблуках не жали, а веселили ножку. Густые косы белокурых волос держались как свои на маленькой головке. Пуговицы все три застегнулись, не порвавшись, на высокой перчатке, которая обвила ее руку, не изменив ее формы. Черная бархатка медальона особенно нежно окружила шею. Бархатка эта была прелесть, и дома, глядя в зеркало на свою шею, Кити чувствовала, что эта бархатка говорила. Во всем другом могло еще быть сомненье, но бархатка была прелесть. Кити улыбнулась и здесь на бале, взглянув на нее в зеркало. В обнаженных плечах и руках Кити чувствовала холодную мраморность, чувство, которое она особенно любила. Глаза блестели, и румяные губы не могли не улыбаться от сознания своей привлекательности. Не успела она войти в залу и дойти до тюлево-ленто-кружевно-цветной толпы дам, ожидавших приглашения танцевать (Кити никогда не стаивала в этой толпе), как уж ее пригласили на вальс, и пригласил лучший кавалер, главный кавалер по бальной иерархии, знаменитый дирижер балов, церемониймейстер, женатый, красивый и статный мужчина

Егорушка Корсунский. Только что оставив графиню Банину, с которою он протанцевал первый тур вальса, он, оглядывая свое хозяйство, то есть пустившихся танцевать несколько пар, увидел входившую Кити и подбежал к ней тою особенною, свойственною только дирижерам балов развязною иноходью и, поклонившись, даже не спрашивая, желает ли она, занес руку, чтоб обнять ее тонкую талию. Она оглянулась, кому передать веер, и хозяйка, улыбаясь ей, взяла его.

Для описательных текстов характерна параллельная связь между предложениями. Это связано с тем, что описываемые реалии соположены в пространстве и времени. Они могут представлять собой части, элементы, стороны описываемого явления, пейзажа, общей картины, обстановки.

При характеристике человека параллельная связь обусловлена подчинением описания единому тематическому плану (человек, его возраст, его внешность, его характер, его одежда и т. д.).

В изображении предметов иногда встречается цепная связь, особенно в тех случаях, когда предметы описываются по отношению друг к другу.

Схема 1.

Город (T_1) был старым (P_1).

Улицы его ($T_2 = T_1$) были узкими (P_2).

Дома ($T_3 = T_1$) были в основном одноэтажными (P_3).

Скверы ($T_4 = T_1$) густо заросли сиренью и акацией (P_4).

Тематический ряд *город, улицы, дома, скверы* раскрывает одну и ту же тему *город*, описываемые предметы – составные части одного целого. В ремах содержатся качественные признаки предметов. Связь параллельная.

Пример

И сейчас же с площадки сада под колонны на балкон двое легионеров ввели и поставили перед креслом прокуратора человека лет двадцати семи. Этот человек был одет в старенький и разорванный голубой хитон. Голова его была прикрыта

белой повязкой с ремешком вокруг лба, а руки связаны за спиной. Под левым глазом у человека был большой синяк, в углу рта – ссадина с запекшейся кровью. Приведенный с тревожным любопытством глядел на прокуратора (М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита»).

Схема 2.

В городе (T_1) была зима (P_1).

За окном (T_2) мела метель (P_2).

В комнате (T_3) топилась печь (P_3).

В доме (T_4) было тепло (P_4).

На душе (T_5) было спокойно (P_5).

В автономных темах отражаются разные стороны одной картины, они минимально зависят друг от друга. В ремах дается характеристика состояний. В целом они складываются в общее описание состояния среды или человека. Связь параллельная.

Пример

Луна в вечернем чистом небе висела полная, видная сквозь ветви клена. Липы и акации разрисовали землю в саду сложным узором пятен. Трехстворчатое окно в фонаре, открытое, но задернутое шторой, светило бешеным электрическим светом. В спальне Маргариты Николаевны горели все огни и освещали полный беспорядок в комнате (М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита»).

Схема 3.

За моим окном виден сад (P_1).

В саду ($T_2 = P_1$) растут старые яблони (P_2).

За яблонями ($T_3 = P_2$) темнеет лес (P_3).

Над лесом ($T_4 = P_3$) синее небо (P_4).

В небе ($T_5 = P_4$) плывут облака (P_5).

В темах перечисляются предметы, составляющие пейзаж, обстановку. Темой каждого последующего предложения становится рема предыдущего. Связь цепная.

Пример

Дверь раскрылась. Комната оказалась очень небольшой. Маргарита увидела широкую дубовую кровать со смятыми и скомканными грязными простынями и подушками. Перед кроватью стоял дубовый на резных ножках стол, на котором помещался канделябр с гнездами в виде когтистых птичьих лап. В этих семи золотых лапах горели толстые восковые свечи (М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита»).

Порядок описания определяется тематическим рядом. Рематический ряд отражает характер описания, его содержание. Для анализа функционально-смысловых типов речи Г. А. Золотова предложила учитывать семантико-грамматическую однородность выражения тем в единицах текста и использовать понятие *рематиической доминанты* текстового фрагмента [1, 306]. Доминанта определяется категориальным значением части речи, преобладающей в составе ряда рем. Для функционально-смысловых типов речи и их разновидностей свойственны разные типы доминант. В описании встречаются *предметная, качественная, статуальная, статуально-динамическая, импрессионная и комбинированная* доминанты. Поиск рематической доминанты позволяет правильно определить тип речи, разграничить описание и повествование.

Предметная доминанта характерна для описания, элементы которого – стороны, составные части, детали описываемого пейзажа, интерьера, человека, животного или неодушевленного объекта. На первый план в таком описании выдвигается предметный мир – природные объекты и явления, мир вещей, созданных человеком, мир людей, наполненный атрибутами их жизни и деятельности.

В описании пейзажа или интерьера чрезвычайно важной оказывается позиция наблюдателя. При этом действует принцип видеокамеры: последовательно изображаются предметы, причем порядок их описания полностью определяется движением камеры, изменением ракурса съемки, сменой ближнего и дальнего, крупного и общего планов. Последовательность перечисления предметов может быть любой, это зависит от пространственной позиции наблюдающего, значимости для него описываемых реалий, избранной отправной точки наблюдения.

Солнце на закате. Я выхожу на крышу, снимаю пробковый шлем, и по голове моей дует с запада сильный и прохладный ветер. Небо глубокое, бледно-синее, без единого облачка. Я на темени Иудеи, среди волнистого плоскогорья, лишь кое-где покрытого скудной зеленью. Все мягкого, но очень определенного серо-фиолетового тона. Застывшие перевалы, глубокие долины, куполообразные холмы... За мной, в закате – оливковые роци и раскиданные по холмам здания: католические приюты, школы, госпитали, виллы. На севере, на горизонте, – четкий известковый конус, гора Самуила. На востоке, за Кедром и горой Елеонской, – Иудейская пустыня, долина Иордана и стеной нежно-фиолетового дыма заступивший полнеба, ровный и высокий хребет от века таинственных Моавитских гор. Прямо же подо мною плоской, голой кровлей желто-розового цвета лежит каменная масса небольшого аравийского города, со всех сторон окруженного глубокими долинами и оврагами (И. Бунин «Иудея»).

Описание может строиться не по модели непосредственного наблюдения, а как воспоминание о наиболее ярких, значимых реалиях. В этом случае в одном ряду перечисляются предметы, которые в действительности не могут существовать вместе, но при этом одновременно присутствуют в сознании повествователя.

Около шалаша валяются рогожи, ящики, всякие истрепанные пожитки, вырыта земляная печка. В полдень на ней варится великолепный кулеши с салом, вечером греется самовар, и по саду, между деревьями, растластается длинной полосой голубоватый дым (И. А. Бунин «Антоновские яблоки»).

Предметная доминанта характерна и для описания внешности человека. Схема описания внешности во многом определяется художественными задачами, которые решает писатель в том или ином фрагменте текста.

Анна стояла, окруженная дамами и мужчинами, разговаривая. Анна была не в лиловом, как того непременно хотела Кити, но в черном, низко срезанном бархатном платье, открывавшем ее точеные, как старой слоновой кости, полные

плечи и грудь и округлые руки с тонкою крошечною кистью. Все платье было обшито венецианским гипюром. На голове у нее, в черных волосах, своих без примеси, была маленькая гирлянда анютиных глазок и такая же на черной ленте пояса между белыми кружевами. Прическа ее была незаметна. Заметны были только, украшая ее, эти своевольные короткие колечки курчавых волос, всегда выбивавшиеся на затылке и висках. На точеной крепкой шее была нитка жемчугу (Л. Толстой «Анна Каренина»).

Описание внешности Анны Карениной идет от описания общего облика, платья, фигуры к описанию мелких деталей, украшений, что создает эффект разглядывания, рассматривания женщины, выделенной из толпы на балу. Тем самым описание Анны способствует созданию атмосферы бала, включается в повествование о событиях.

Средствами выражения *качественной доминанты* выступают прилагательные, существительные признакового значения, именные сочетания, сравнительные обороты, качественные наречия.

Эта доминанта используется для качественной характеристики описываемых предметов и явлений. Она встречается в изображениях пейзажа, обстановки, интерьера, во внешней или внутренней характеристике предмета.

С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром; она разливается кротким румянцем. Солнце – не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно лучезарное – мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман. Верхний край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра... (И. С. Тургенев «Бежин луг»)

Качественная доминанта в отрывке из рассказа И. С. Тургенева «Бежин луг» выражена прилагательными, сравнениями. Состав рем осложнен глаголами, называющими изменение состояния, что говорит о комбинированном характере доминанты.

В описании человека в состав ремы входят слова, обозначающие признаки внешности, качества характера. Это могут быть признаки, не только воспринимаемые зрительно, но и определяемые производимым впечатлением.

Вернер был мал ростом, и худ, и слаб, как ребенок; одна нога была у него короче другой, как у Байрона; в сравнении с туловищем голова его казалась огромна: он стриг волосы под гребенку, и неровности его черепа, обнаженные таким образом, поразили бы френолога странным сплетением противоположных наклонностей. Его маленькие черные глаза, всегда беспокойные, старались проникнуть в ваши мысли. В его одежде заметны были вкус и опрятность; его худощавые жилистые и маленькие руки красовались в светло-желтых перчатках. Его сюртук, галстук и жилет были постоянно черного цвета (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

В описании человека могут использоваться глаголы различной семантики. Чаще всего это семантически недостаточные слова, указывающие на наличие, проявление или изменение признака (*бывает, делается, становится, кажется, выглядит* и др.), состояние (*прекрасное не трогает; драпируются в чувства*), производимое впечатление (*нравятся*). При характеристике человека могут употребляться и глаголы, обозначающие действия (*говорит, носит, ходит* и др.). В отличие от повествования использование глаголов в описании не связано с изображением событий, они обозначают обычные, типичные действия как постоянный признак лица. В этом случае характерно использование глаголов в форме настоящего времени с особым грамматическим значением. Время действия расширено или не локализовано – действие представлено как обычное, повторяющееся, способное происходить и в момент речи.

Грушицкий – юнкер. Он только год в службе, носит, по особенному роду франтовства, толстую солдатскую шинель. У него георгиевский солдатский крестик. Он хорошо сложен, смугл и черноволос; ему на вид можно дать двадцать пять лет, хотя ему едва ли двадцать один год. Он закидывает голову назад, когда говорит, и поминутно крутит усы левой рукой,

ибо правую опирается на костыль. Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект – их наслаждение; они нравятся романтическим провинциалкам до безумия. Под старость они делаются либо мирными помещиками, либо пьяницами – иногда тем и другим. В их душе часто много добрых свойств, но ни на грош поэзии (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Иногда описание действий может передавать характерную смену событий, действия следуют друг за другом, что сближает такое описание с повествованием. Такой тип речи можно рассматривать как разновидность динамического описания.

Грушницкого страсть была декламировать: он закидывал вас словами, как скоро разговор выходил из круга обыкновенных понятий; спорить с ним я никогда не мог. Он не отвечает на ваши возражения, он вас не слушает. Только что вы остановитесь, он начинает длинную тираду, по-видимому, имеющую какую-то связь с тем, что вы сказали, но которая в самом деле есть только продолжение его собственной речи (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Характеристика может включать и элементы рассуждения (причинно-следственные отношения). Рема в таких предложениях является сложной, двухвершинной, актуальное членение носит ступенчатый характер (в составе ремы также можно видеть соотношение данного и нового).

Он довольно остер: эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он никого не убьет одним словом; он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

В описательных текстах встречается *статуальная доминанта*. Средством ее выражения выступают слова категории состояния (*холодно, светло, пасмурно, душно и др.*), краткие прилагательные и причастия (*молчалив, спокоен, виден, непо-*

движен, наполнен звуками и др.), безличные глаголы (*темнеет, не спится и др.*), абстрактные существительные (*сон, темнота, сумерки и др.*).

Статуальная доминанта может выражаться при помощи глаголов, называющих состояние, проявление признака, пространственные отношения и другие свойства предметов, развивающиеся во времени. Обычно такие глаголы, как и глаголы-связки, в описании непосредственно наблюдаемого повествователем явления стоят в форме настоящего времени (наблюдатель и наблюдаемый объект существуют в одном времени).

Солнце только что скрылось, еще светло, но в жарком меркнувшем воздухе, в синеватой неопределенности неба, над кипарисами Алулки, уже реют и дрожат чуть видные, как паутина, летучие мыши (И. Бунин «Алупка»).

Ночная бездонность неба переполнена разноцветными висящими в нем звездами, и среди них воздушно сереет прозрачный и тоже полный звезд Млечный Путь, двумя неравными дымами склоняющийся к южному горизонту, беззвездному и поэтому почти черному. Балкон выходит в сад, усыпанный галькой, редкий и низкорослый. С балкона открывается ночное море. Бледное, млечно-зеркальное, оно летаргически-недвижимо, молчит. Будто молчат и звезды. И однообразный, ни на секунду не прерывающийся хрустальный звон стоит во всем этом молчаливом ночном мире, подобно какому-то звенящему сну (И. Бунин «Ночь»).

Одновременность описываемых явлений может передаваться и формами прошедшего времени.

С утра было светло и тихо. Низкое солнце блестело ослепительно. Белый, холодный туман затоплял реку. Белый дым таял в солнечных лучах над крышами изб и уходил в бирюзовое небо. В барском парке, прохваченном ночью сыростью, на низах стояли холодные синие тени и пахло прелым листом и яблоками... (И. А. Бунин «Учитель»).

Формы прошедшего времени могут указывать на то, что наблюдаемые или воспринимаемые явления последовательно сменяют друг друга. Доминанта в таких случаях становится

статуально-динамической, придает описанию некоторые признаки повествования.

С конца сентября наши сады и гумна пустыли, погода, по обыкновению, круто менялась. Ветер по целым дням рвал и трепал деревья, дожди поливали с утра до ночи. Иногда к вечеру между хмурыми низкими тучами пробивался на западе трепещущий золотистый свет низкого солнца; воздух делался чист и ясен, а солнечный свет ослепительно сверкал между листвою, между ветвями, которые живою сеткою двигались и волновались от ветра. Холодно и ярко сияло на севере над тяжелыми свинцовыми тучами жидкое голубое небо, а из-за этих туч медленно выплывали хребты снеговых гор-облаков (И. А. Бунин «Антоновские яблоки»).

Смена состояний может отражать последовательность восприятия человеком окружающего мира. Динамическое описание не только служит изображению окружающего мира, но и создает образ персонажа, становится событием текста. Например, в рассказе В. Белова описание сменяющихся друг друга картин косвенно сообщает о действиях повествователя, в результате чего возникает образ долго идущего по лесной дороге человека:

Дорога была суха, песчана и оттого тепла. Но иногда опускалась в низинки, становилась влажно-мягкой и потому холодила ногу. Она незаметно вошла в лес. Думается, так же вот входит по вечерам в свой дом женщина-хозяйка, называемая у нас большухой.

Июльский сумеречно-теплый лес неторопливо готовился отойти ко сну. Одна по-за одной смолкли непоседливые лесные птицы, замирали набухшие темной елки. Затвердевала смола. И ее запах мешался с запахом сухой, еще не опустившейся наземь росы.

Везде был отрадный, дремотный лес. Он засыпал, врачуя своим покоем наши смятенные души; он был с нами добр, широк, был понятен и неназойлив, от него веяло родиной и покоем, как веет покоем от твоей старой и мудрой матери... (В. И. Белов «Бобришный угор»).

Описываемое состояние окружающего мира, природы, обстановки может свидетельствовать о состоянии человека. На их сопоставлении строится прием психологического параллелизма: душевное состояние человека гармонично состоянию внешнего мира.

Долго-долго погорала заря бледным румянцем. Неуловимый свет и неуловимый сумрак мешались над равнинами хлебов. Темнело и в деревне, – одни оконца изб на выгоне еще отсвечивали медным блеском. Вечер был молчалив и спокоен. Загна-ли скотину, пришли с работ, поужинали на камнях перед избами и затихли... Не играли песен, не кричали ребятишки...

Все задумалось вечерней думой, задумался и Капитон Иваныч, сидя у поднятого окна.

Усадьба его стояла на горе; мелкорослый сад, состоявший из акаций и сирени, заглохший в лопухах и черныбыльнике, шел вниз к лощине. Из окна, через кусты, было далеко видно.

Поле молчало, лежало в бледной темноте. Воздух был сухой и теплый. Звезды в небе трепетали скромно и таинственно. И одни только кузнечики неутомимо стрекотали под окнами в черныбыльнике, да в степи отчетливо выкрикивал «паль-пальвать» перепел.

Капитон Иваныч был один – как всегда (И. А. Бунин «На хуторе»).

В художественном тексте описание со статуальной доминантой обычно сопутствует повествованию. Статуальная доминанта в динамическом описании может комбинироваться с предметной и качественной.

В поле было холодно, туманно и ветрено, смеркалось рано. Еле светили подкрученные фитили ламп и резко воняло керосином в пустом вокзале нашей захолустной станции, на буфетной стойке в третьем классе спал под туполом станционный сторож. Я прошел в комнату для господ – там медленно постукивали в полусумраке стенные часы, на столе желтела прошлогодняя вода в графине... Я лег на вытертый плюшевый диван и тотчас уснул, утомленный тяжелой дорогой под дождем и снегом. Спал я, как мне казалось, долго, но, открыв глаза, с тоской

увидел, что на часах всего половина седьмого (И. А. Бунин «Сны»).

В рассказе В. И. Белова «Речные излучия» чередование описания и повествования создает статично-динамичный образ парохода, медленно плывущего по реке, характеризует состояние реки, парохода и плывущих на нем людей:

*Пароход, приближаясь к излучию, опять загудел. Навстречу буксирчику капитан махал из рубки флагом; берега здесь как будто сдвинулись. Излучия огибала высокий холм с белой голо-
вастой церквухой. Судно миновало холм, река выпрямилась; навстречу медленно прошел длинный плот с шалашами плото-
гонов. Костры на плоту, разложенные ночью на дерновых подкладках, сейчас еле дымились, плотгоны отсыпались в шалашах, пользуясь тихим фарватером, и ноги их босые торчали из шалашей.*

Иван Данилович долго сидел на палубе. Потом спустился в буфет и выпил пива. Оно было резким и холодным. На нижней палубе, на рундучке, уже играли в «козла», мальчишка-матрос чинил тельняшку. За бортом, чистая как слеза, плескалась вода.

Первые две части (предложения 1 и 3) связаны параллельно при помощи общей темы (*пароход, судно*). Синтаксический параллелизм связывает их с третьей повествовательной частью, тема которой автономна (*Иван Данилович*). Переход от повествования к описанию осуществляется при помощи цепной связи (*излучия огибала холм – судно миновало холм; прошел плот – костры на плоту еле дымились; Иван Данилович выпил пива – оно было резким и холодным*). Контактные связи между 5 и 6, 8 и 9 предложениями ослаблены. Это границы ССЦ, микротемы которых соотносятся с микротемой первого предложения.

Импрессивная доминанта определяет описание субъективно-оценочного отношения к окружающей действительности или описываемым явлениям. Средствами выражения доминанты являются слова категории состояния со значением оценки, качественно-оценочные прилагательные, абстрактные существительные, называющие эмоции.

Уже начались морозы. Когда идет первый снег, в первый день езды на санях, приятно видеть белую землю, белые крыши, дышится мягко, славно, и в это время вспоминаются юные годы. У старых лиц и берез, белых от инея, добродушное выражение, они ближе к сердцу, чем кипарисы и пальмы, и вблизи них уже не хочется думать о горах и море (А. Чехов «Дама с собачкой»).

Описание эмоционального отношения может использоваться для создания образа лирического героя в поэтическом тексте, раскрытия его эмоционально-психического состояния:

*Цветы последние милей
Роскошных первенцев полей.
Они унылые мечтанья
Живее пробуждают в нас.
Так иногда разлуки час
Живее сладкого мечтанья.
(А. С. Пушкин)*

Тексты с импрессивной доминантой создают яркий и индивидуальный образ повествователя.

Я путешествовал без всякой цели, без плана; останавливался везде, где мне нравилось, и отправлялся тотчас далее, как только чувствовал желание видеть новые лица – именно лица. Меня занимали исключительно одни люди; я ненавидел любопытные памятники, замечательные собрания, один вид лон-лакея возбуждал во мне ощущение тоски и злобы; я чуть с ума не сошел в дрезденском «Грюне Гевелбе». Природа действовала на меня чрезвычайно, но я не любил так называемых ее красот, необыкновенных гор, утесов, водопадов; я не любил, чтобы она навязывалась мне, чтобы она мне мешала. Зато лица, живые человеческие лица – речи людей, их движения, смех – вот без чего я обойтись не мог. В толпе мне было всегда особенно легко и отрадно; мне было весело идти, куда шли другие, кричать, когда другие кричали, и в тоже время я любил смотреть, как эти другие кричат. Меня забавляло наблюдать людей... да я даже не наблюдал их – я рассмат-

ривал с каким-то радостным и ненасытным любопытством (И. С. Тургенев «Ася»).

Приведем другой пример, когда использование оценочных слов направлено на создание образа рассказчика:

И хотя мы покидаем родные места, все-таки мы снова и снова возвращаемся к ним, как бы ни грешили знакомством с другими краями. Потому что жить без этой малой родины невозможно. Ведь человек счастлив, пока у него есть родина...

Что ж, покамест у нас есть Бобришный, есть родина...

Нам нечего стыдиться писать это слово с маленькой буквы: ведь здесь, на Бобришном, и начинается для нас большая Родина. Да, человек счастлив, пока у него есть Родина. Как бы ни сурова, ни неласкова была она со своим сыном, нам никогда от нее не отречься (В. И. Белов «Бобришный угор»).

В художественном тексте, ориентированном на создание ярких образов, структура текстовых фрагментов менее схематична, шаблонна, поэтому обычно состав ремы имеет сложный характер. Разновидности *комбинированных* доминант изучены недостаточно, это не позволяет представить их полный обзор. Комбинированная доминанта обычно встречается в динамическом описании.

Места, по которым они проезжали, не могли назваться живописными. Поля, все поля тянулись вплоть до самого небосклона, то слегка вздымаясь, то опускаясь снова; кое-где виднелись небольшие леса и, усеянные редкими и низенькими кустарниками, вились овраги, напоминая глазу их собственное изображение на старинных планах екатерининского времени. Попадались и речки с обрытыми берегами, и крошечные пруды с худыми плотинами, и деревеньки с низкими избушками под темными крышами, и покосившиеся молотильные сарайчики, и церкви, то кирпичные с отвалившейся кое-где штукатуркой, то деревянные с наклонившимися крестами и разоренными кладбищами (И. С. Тургенев «Отцы и дети»).

Первое предложение фрагмента содержит рему, которая характеризуется *двуплановостью*: с одной стороны, называет пей-

заж (*места*), с другой – дает его качественную характеристику (*не могли назваться живописными*). Эта рема выступает в роли гиперремы для ряда рем последующих предложений. Рематическая доминанта ряда – *предметно-качественная* (*небольшие леса, усеянные редкими и низенькими кустарниками овраги, речки с обрытыми берегами, крошечные пруды с худыми плотинами, деревеньки с низкими избушками под темными крышами и др.*).

Во фрагменте романа М. Булгакова «Белая гвардия» использовано динамическое описание с импрессивной гиперремой *нехорошо*:

И во дворце, представьте себе, тоже нехорошо. Какая-то странная, неприличная ночью во дворце суета. / Через зал, где стоят аляповатые золоченые стулья, по лоснящемуся паркету мышинной пробежкой пробежал старый лакей с бакенбардами. Где-то в отдалении прозвучал дробный электрический звоночек, прозвякали чьи-то шпоры. / В спальне зеркала в тусклых рамах с коронами отразили странную неестественную картину. / Худой, седоватый, с постриженными усиками на лисьем бритом пергаментном лице человек, в богатой черкеске с серебряными газырями, заметался у зеркал. Возле него шевелились три немецких офицера и двое русских. Один в черкеске, как и сам центральный человек, другой во френче и рейтузах, обличавших их кавалергардское происхождение, но в клиновидных гетманских погонах. / Они помогли лисьему человеку переодеться. Была совлечена черкеска, широкие шаровары, лакированные сапоги. Человека облекли в форму германского майора, и он стал не хуже и не лучше сотен других майоров. / Затем дверь отворилась, раздвинулись пыльные дворцовые портьеры и пропустили еще одного человека в форме военного врача германской армии. Он принес с собой целую грудку пакетов, вскрыл их и наглухо умелыми руками забинтовал голову новорожденного германского майора так, что остался видным лишь правый лисий глаз да тонкий рот, чуть приоткрывавший золотые и платиновые коронки (М. Булгаков «Белая гвардия»).

Фрагмент состоит из шести смысловых частей, последовательно раскрывающих гиперрему.

1) Первая часть – описание общего состояния во дворце: И во дворце, представьте себе, тоже нехорошо. Какая-то странная, неприличная ночью во дворце суета.

Доминанта описания носит комбинированный характер – **импрессивно-статуальная**. Рема *нехорошо* развивается в последующей реме *странная, неприличная ночью суета*, сочетающей субъективную оценку с названием состояния. Предложения связаны параллельной связью.

2) Во второй части содержится повествование о событиях, раскрывающих рему *странная, неприличная ночью суета*: Через зал, где стоят аляповатые золоченые стулья, по лоснящемуся паркету мышинной пробежкой пробежал старый лакей с бакенбардами. Где-то в отдалении прозвучал дробный электрический звоночек, прозвякали чьи-то шпоры.

Доминанта этой части – **предметно-динамическая**, она включает не только название действий, но и название конкретных предметов, что определяется общей задачей фрагмента – описанием состояния во дворце. Предложения связаны параллельной связью.

3) В последующем тексте отдельно выделяется предложение: В спальне зеркала в тусклых рамах с коронами отразили странную неестественную картину. Рема этого предложения содержит оценку, как и в начале всего фрагмента. Она является гипертемой для всех последующих частей.

4) В четвертой части дается описание того, что происходило в спальне: Худой, седоватый, с постриженными усиками на лисьем бритом пергаментном лице человек, в богатой черкеске с серебряными газырями, заметался у зеркал. Возле него шевелились три немецких офицера и двое русских. Один в черкеске, как и сам центральный человек, другой во френче и рейтузах, обличавших их кавалергардское происхождение, но в клиновидных гетманских погонах.

Содержание слова *картина* раскрывается в предметном ряде, включающем персонажей и их внешние атрибуты. Предметная доминанта описания осложняется статуальной (*заметался, шевелились*) и может быть определена как **предметно-статуальная**. Предложения связаны цепной связью.

5) В следующей части повествуется о действиях, совершаемых персонажами: Они помогли лисьему человеку переодеться. Была совлечена черкеска, широкие шаровары, лакированные сапоги. Человека облекли в форму германского майора, и он стал не хуже и не лучше сотен других майоров.

Перевоплощение человека подразумевает изменение его внешних атрибутов, одежды, поэтому, помимо действий, для рассказчика оказываются значимыми и предметы. Доминанта – **предметно-динамическая**. Связь между предложениями – параллельная.

6) В шестой части повествуется о последующих событиях:

Затем дверь отворилась, раздвинулись пыльные дворцовые портьеры и пропустили еще одного человека в форме военного врача германской армии. Он принес с собой целую грудку пакетов, вскрыл их и наглухо умелыми руками забинтовал голову новорожденного германского майора так, что остался видным лишь правый лисий глаз да тонкий рот, чуть приоткрывавший золотые и платиновые коронки.

Доминанта шестой части также **предметно-динамическая**. Связь между предложениями – цепная.

В целом содержание фрагмента может быть охарактеризовано как описание с элементами повествования. Причем в рассказе о событиях особенно актуализируются предметы, используемые в действиях. Состав рематического ряда позволяет говорить о преобладании признаков описания в анализируемом тексте.

Повествование

Термин *повествование*, используемый при анализе художественного текста многозначен.

1. Повествованием могут называть в целом рассказ, сообщение о явлениях, ситуациях, событиях, их причинно-следственных связях, отношениях. В этом значении термин повествование синонимичен термину *narrativ* (лат. *narratio* – рассказываю, сообщаю) [6, 224].

2. Повествованием называют также особую форму организации прозаического текста, противопоставляющую его пьесе, драматическому произведению [6, 225].

3. Повествование – весь текст эпического литературного произведения за исключением прямой речи (голоса персонажей могут быть включены в повествование лишь в виде несобственной прямой речи). В повествовании выделяется описание, рассказ о событиях, рассуждение [8, 813].

4. Повествование – фуункционально-смысловой тип речи, предназначенный для изображения последовательного ряда событий или перехода из одного состояния в другое. Действия, события, изображаемые в повествовании, последовательно сменяют друг друга, представляют этапы, стадии в развитии сюжета. По содержанию и внутренней организации повествование как функционально-смысловой тип речи противопоставлено описанию и рассуждению [2; 3; 5, 288–289].

В исследованиях по лингвистике текста традиционно употребление термина «повествование» в последнем значении.

Повествование отличается от описания рядом признаков:

1) использованием видо-временных форм глаголов – описание строится в основном на использовании форм несовершенного вида, повествование – совершенного;

2) преобладанием цепной связи предложений в повествовании – для описания более характерна параллельная связь;

3) употреблением односоставных предложений – для повествования нетипичны номинативные предложения, безличные предложения, широко представленные в описательных контекстах [5, 289].

Эти характеристики не обязательны для всех повествовательных текстов, поэтому некоторые исследователи относят формально-грамматические свойства описания и повествования к несущественным признакам [4, 83]. Более важным оказывается характер смыслового развертывания текста – противопоставление статики и динамики.

Смысловая общность повествования проявляется на уровне актуального членения предложений в тексте.

Тематическая организация повествовательного текста определяется характером субъектов действия, сменой действующих лиц или предметов, представленных в темах предложений.

В гостиную входила Анна. Как всегда, держась чрезвычайно прямо, своим быстрым и легким шагом, отличавшим ее от походки других светских женщин, и не изменяя направления взгляда, она сделала те несколько шагов, которые отделяли ее от хозяйки, пожала ей руку, улыбнулась и с этой улыбкою оглянулась на Вронского. Вронский низко поклонился и подвинул ей стул.

Она отвечала только наклоением головы, покраснела и намурилась. Но тотчас же, быстро кивая знакомым и пожимая протягиваемые руки, она обратилась к хозяйке (Л. Н. Толстой «Анна Каренина»).

Схема 1.

Анна (T_1) оглянулась на Вронского (P_1).

Вронский ($T_2 = P_1$) поклонился и подвинул ей стул (P_2).

Цепная связь используется в повествовании о последовательных действиях разных персонажей, одно действие вызывает другое.

Схема 2.

Она (T_1) отвечала только наклоением головы (P_1).

Она (T_1) обратилась к хозяйке (P_2).

Параллельная связь представлена в повествовании о поступках одного персонажа, действия которого не взаимосвязаны, предложения объединены сквозной темой (*она*).

В повествовании о действиях одного субъекта может использоваться цепная связь, при которой темами последующих предложений выступают объекты, адресаты действия, цели, предметы, вовлеченные в действие, обстоятельства действия и т. п.

С этим словом она бросила ему кольцо и заперла окошко. Мальчик поднял кольцо, во весь дух пустился бежать – и в три минуты очутился у заветного дерева. Тут он остановился, задыхаясь, оглянулся во все стороны и положил колечко в дупло. Окончив дело благополучно, хотел он тот же час донести о том Марье Кирилловне, как вдруг рыжий и косой оборванный мальчишка мелькнул из-за беседки, кинулся к дубу и запустил руку в дупло (А. С. Пушкин «Дубровский»).

Субъектом действия в 2–4 предложениях является мальчик (он). Предложения фрагмента связаны цепной связью. Связь 1 и 2 предложений обусловлена повтором в теме второго предложения слов, называющих адресата (он, мальчик) и объект (кольцо), характеризующих действие в реме первого предложения. Связь 2 и 3 предложений вызвана повтором в теме (тут) компонента предыдущей ремы (у заветного дерева). Рема третьего предложения переходит в тему четвертого (окончив дело благополучно).

Схема 3.

Мальчик кольцо (T_1) поднял, пустился бежать и очутился у заветного дерева (P_1).

Тут ($T_2 = P_1$) он положил колечко в дупло (P_2).

Окончив дело благополучно ($T_3 = P_2$), хотел он донести о том Марье Кирилловне (P_3).

Для повествовательных текстов типична рематическая динамическая (акциональная) доминанта. Она выражается глаголами совершенного вида, обозначающими физические действия, движение, речь, межличностные отношения и другие активные действия (взглянула, оглянулась, поклонился, нахмурилась), устойчивыми или цельными глагольными словосочетаниями (сделала несколько шагов, пожала руку), сочетаниями глагола с зависимыми словами (подвинул стул, обратилась к хозяйке) и др.

Глаголы несовершенного вида встречаются в повествовании, выполняющем задачу характеристики состояния персонажа. В рассказе А. П. Чехова «Спать хочется» изображается состояние девочки Варьки.

Варька берет ребенка, кладет его в колыбель и опять начинает качать. Зеленое пятно и тени мало-помалу исчезают, и уж некому лезть в ее голову и туманить мозг. А спать хочется по-прежнему, ужасно хочется! Варька кладет голову на край колыбели и качается всем туловищем, чтобы пересилить сон, но глаза все-таки слипаются, и голова тяжела.

– Варька, затопи печку! – раздается за дверью голос хозяина.

Значит, уже пора вставать и приниматься за работу. Варька оставляет колыбель и бежит в сарай за дровами. Она рада. Когда бегаешь и ходишь, спать уже не так хочется, как в сидячем положении. Она приносит дрова, топит печь и чувствует, как расправляется ее одеревеневшее лицо и как проясняются мысли (А. П. Чехов «Спать хочется»).

Описание состояния (предложения 2, 3, 6, 8, 9) чередуется с повествованием о действиях персонажа (предложения 1, 4, 5, 7, 10). Повествование подчинено задачам описания, действия Варьки изображены как элементы ее общего состояния. Состояние Варьки не прерывается ее действиями. Глаголы употреблены в форме настоящего времени, что сближает повествование с описанием.

Динамика действия может передаваться при помощи номинативных и неполных предложений, в реме которых использованы отглагольные существительные, а также предложно-именные формы со значением направления, наречия, характеризующие действие, в роли обстоятельств при пропущенном глаголе-сказуемом. Г. А. Золотова рассматривает такие случаи как грамматико-стилистическую разновидность текстов с динамической доминантой [1, 310–311].

Мимо дома – рысью в садок. Залегли под плетнем. Глухой говор. Звяк стремян. Скрип седел. Ближе (М. А. Шолохов «Тихий Дон»).

К повествованию близки некоторые разновидности динамического описания со статуально-динамической доминантой.

В повести А. П. Чехова «Степь» динамические описания тесно связаны с повествованием о событиях. Но, тем не менее, они представляют собой разные смысловые типы речи.

Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо.

— А он обложной! — крикнул Кирюха.

Между далью и правым горизонтом мигнула молния и так ярко, что осветила часть степи и место, где ясное небо гра-

ничило с чернотой. Страшная туча надвигалась не спеша, сплошной массой; на ее краю висели большие, черные лохмотья; точно такие же лохмотья, давя друг друга, громоздились на правом и на левом горизонте. Этот оборванный, разломаченный вид тучи придавал ей какое-то пьяное, озорническое выражение. Явственно и не глухо проворчал гром. Егорушка перекрестился и стал быстро надевать пальто.

Фрагмент содержит повествование (предложения 1–5). Динамическая доминанта выражена глаголами совершенного вида, обозначающими действие: *мелькнула, потухла, прошелся, проворчал, крикнул, мигнула, осветила*. Каждое действие – новый этап в развитии событий. Повествование продолжается в 8–9 предложениях (*проворчал гром – Егорушка перекрестился и стал надевать пальто*).

В шестом и седьмом предложениях фрагмента дается описание тучи. Туча, увиденная Егорушкой, – это одно из событий общего повествования. В описании тучи используются глаголы несовершенного вида (*надвигалась, висели, громоздились, придавал озорническое выражение*). Основное внимание повествователя сосредоточено не на действии, а на самом предмете, его форме и состоянии. Описание помогает ярче изобразить события, оно служит для их наглядно-образного представления. Картина, описанная в восприятии Егорушки, позволяет увидеть надвигающуюся грозу глазами персонажа, вовлекает читателя во внутренний мир произведения.

Вдруг рванул ветер и с такой силой, что едва не выхватил у Егорушки узелок и рогожу; встрепенувшись, рогожа рванулась во все стороны и захлопала по тюку и по лицу Егорушки. Ветер со свистом понесся по степи, беспорядочно закружился и поднял с травой такой шум, что из-за него не было слышно ни грома, ни скрипа колес. Он дул с черной тучи, неся с собой облака пыли и запах дождя и мокрой земли. Лунный свет затуманился, стал как будто грязнее, звезды еще больше нахмурились, и видно было, как по краю дороги спешили куда-то назад облака пыли и их тени. Теперь, по всей вероятности, вихри, кружась и увлекая с земли пыль, сухую траву и перья, поднимались под самое небо; вероятно, около самой черной

тучи летали перекасти-поле, и как, должно быть, им было страшно! Но сквозь пыль, залеplявшую глаза, не было видно ничего, кроме блеска молний.

Егорушка, думая, что сию минуту польет дождь, стал на колени и укрылся рогожей.

В приведенном выше фрагменте выделяются три смысловые части.

Первая часть – повествование (предложения 1–2). В ней изображаются последовательно сменяющие друг друга действия, названные глаголами совершенного вида: *ветер рванул – рогожа рванулась и захлопала – ветер понесся по степи, закружился, поднял шум*.

Вторая часть – динамическое описание (предложения 3–6). В них описываются разные стороны одного события, рисуется общая картина состояния природы (признаки ветра, изменение состояния луны, звезд, состояние облаков пыли, пространственное положение вихря, состояние растений перекасти-поля, состояние человека). Используемые в описании глаголы несовершенного вида (*дул, спешили, поднимались, летали*) называют действия-состояния, не сменяющие друг друга, а существующие одновременно. Изменение состояния как результат действия выражено глаголами совершенного вида (*затуманился, нахмурились*). От глаголов в повествовании глаголы в описании отличаются тем, что не называют активных действий.

Описание включено в повествование как одно из событий, за которым следует действие, названное в третьей повествовательной части (последнее предложение фрагмента) – *Егорушка стал на колени и укрылся рогожей*.

Чередование повествования и описания продолжается и в последующем тексте. Повествование строится на использовании глаголов совершенного вида, называющих действия, следующие одно за другим:

Загремел сердито гром, покотился по небу справа налево, потом назад и замер около передних подвод.

– Свят, свят, свят, господь Саваоф, – прошептал Егорушка, крестясь, – исполнь небо и земля славы твоя...

Чернота на небе раскрыла рот и дыхла белым огнем; тотчас же опять загрел гром; едва он умолк, как молния блеснула так широко, что Егорушка сквозь щели рогожи увидел вдруг всю большую дорогу до самой дали, всех подводчиков и даже Кирюхину жилетку. Черные лохмотья слева уже поднимались кверху, и одно из них, грубое, неуклюжее, похожее на лапу с пальцами, тянулось к луне. Егорушка решил закрыть крепко глаза, не обращать внимания и ждать, когда все кончится.

В предложении *Черные лохмотья слева уже поднимались кверху, и одно из них, грубое, неуклюжее, похожее на лапу с пальцами, тянулось к луне* не изображается действие, а описывается картина, увиденная Егорушкой. Это описание объясняет действия персонажа, изображенные в последнем повествовательном предложении фрагмента.

Рассуждение

Рассуждение – функционально-смысловой тип речи, соответствующий форме абстрактного мышления – умозаключению, выполняющий особое коммуникативное задание – придать речи аргументированный характер (прийти логическим путем к новому суждению или аргументировать высказанное ранее) и оформляемый с помощью лексико-грамматических средств причинно-следственной семантики [5, 321–322].

Рассуждение отражает логический, рациональный тип мышления, поэтому основная сфера его использования – это научная речь, где рассуждение представлено в его основном виде. В текстах других стилей рассуждение представлено обычно в трансформированном виде, приспособленном к задачам другого плана.

В художественном тексте собственно рассуждение как строгая логическая структура, содержащая умозаключение – аргументированный вывод из сопоставляемых тезисов, обычно не встречается, оно представлено в виде свободного, непринужденного размышления.

Я шел медленно; мне было грустно... Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле – разрушать чужие

надежды? С тех пор как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?.. Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов – или в сотрудники постановщику повестей, например, для «Библиотеки для чтения»?.. Почему знать?.. Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее, как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?.. (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»)

Свободное размышление Печорина использует такой способ рассуждения, как подтверждение тезиса, сформулированного в виде риторического вопроса (предложения 2–4; 5–8).

В художественной разновидности рассуждения, ориентированной на условность изображаемого, отсутствует жесткая логическая последовательность тезисов, обычно не используются доказательства. В рассуждении повествователя может быть приведен аргумент *во-первых*, а аргумент *во-вторых* может отсутствовать:

Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак, погодите или, если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую, потому что переезд через Крестовую гору (или, как называет ее ученый Гамба, le Mont St.-Christophe) достоин вашего любопытства (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Обратимся к другому примеру. Рассуждение может строиться при помощи подтверждения (1 абзац), опровержения тезиса, используемого в качестве доказательства логического вывода (2 абзац), альтернативного выбора между опровержением и обоснованием (3 абзац):

Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? К чему это женское кокетство? Вера меня любит больше, чем княжна Мери будет любить когда-нибудь; если б она мне казалась непобедимой красавицей, то, может быть, я бы завлекся трудностью предприятия...

Но ничуть не бывало! Следовательно, это не та беспокойная потребность любви, которая нас мучит в первые годы молодости, бросает нас от одной женщины к другой, пока мы найдем такую, которая нас терпеть не может: тут начинается наше постоянство – истинная бесконечная страсть, которую математически можно выразить линией, падающей из точки в пространство; секрет этой бесконечности – только в невозможности достигнуть цели, то есть конца.

Из чего же я хлопочу? Из зависти к Грушицкому? Бедняжка! он вовсе ее не заслуживает. Или это следствие того скверного, но непобедимого чувства, которое заставляет нас уничтожать сладкие заблуждения ближнего, чтоб иметь мелкое удовольствие сказать ему, когда он в отчаянии будет спрашивать, чему он должен верить:

«Мой друг, со мною было то же самое, и ты видишь, однако, я обедаю, ужинаю и сплю преспокойно и, надеюсь, сумею умереть без крика и слез!» (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Звенья рассуждения могут только подразумеваться, заключаться в подтексте. Рассуждение может быть намеренно недосказанным, побуждает читателя самого искать ответы на вопросы, делать свои выводы вместе с персонажем и за него.

Рассуждение помогает создать образ говорящего (повествователя, персонажа), делает наглядным ход его мыслей, психологически достоверно изображает внутренний мир героя.

Таблица 2

Основные средства оформления рассуждения [5, 323–324]

Разновидности рассуждения	Союзы	Союзные аналоги (вводные слова, наречия)	Конструкции с каузальными и перформативными лексемами
1	2	3	4
Собственно рассуждение	Поскольку, так как, так	Следовательно, итак, таким об-	Из этого следует, что...;

1	2	3	4
	что, в связи с чем, вследствие чего, в результате чего, если	разом, поэтому, потому, отсюда	отсюда заключаем, что...; из этого вытекает, что...; это позволяет предположить, что...
Доказательство	Так как, так что, если	Следовательно, итак, таким образом, поэтому, отсюда, откуда, тогда	Отсюда имеем...; будем иметь...; получим...; отсюда вытекает...; следует...; получается...; предположим, что...; допустим, что...
Подтверждение	Поскольку, ибо, потому что	Например	Это подтверждается тем, что...; об этом свидетельствует...; доказательством служит...
Обоснование	Поскольку, так как, ибо, потому что, в связи с тем что, в связи с чем, для того чтобы, чтобы	Поэтому	Это обусловлено тем, что...; оправдано...; это связано с...; это необходимо для того, чтобы...; это целесообразно потому, что...; нуждается в дополнительном обосновании...
Объяснение	Так как, потому что, поскольку		Причина состоит в следующем...; укажем на причины...; это объясняется тем, что...; объяснение заключается в том, что...; это зависит от...; это связано с тем, что...; это обусловлено...; является следствием того, что...

ЛИТЕРАТУРА К РАЗДЕЛУ

1. Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. – М., 2001.
2. Лосева Л. М. Основные функциональные типы сложных синтаксических целых // Русский язык в школе. – 1977. – № 1.
3. Нечаева О. А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). – Улан-Удэ, 1974.
4. Одинцов В. В. Стилистика текста. – М., 2004.
5. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожинной. – М., 2003.
6. Теоретическая поэтика: Понятия и определения / Авт.-сост. Н. Д. Тармарченко. – М., 2002.
7. Филиппов К. А. Лингвистика текста: Курс лекций. – СПб., 2003.
8. Чудаков А. П. Повествование // Краткая литературная энциклопедия: В девяти томах. – М., 1962 – 1978. – Т. 5.

Раздел 4

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Изобразительность и выразительность речи

Изобразительной называют речь, способную вызывать конкретное представление, создавать яркие (зрительные, слуховые, вкусовые и др.) образы. Такая речь рождает эмоциональный отклик в душе читателя, сопереживание и поэтому лучше сохраняется в памяти. Сравним два высказывания: 1) *Внизу вода была так прозрачна, что видны были камни, дальше ее поверхность становилась неровной, а еще дальше море казалось полосой течений и оттенков;* 2) *Внизу, по извилистой линии заливов, зеленая вода была так прозрачна, что даже с обрыва видны были темно-лиловые спины камней под нею; дальше ее поверхность кое-где морщилась, как поверхность шелковой ткани, под набегавшим легким ветром, доносившим до нас свежий морской запах, а еще дальше спокойный простор моря убежал к горизонту длинными и тонко начертанными полосами течений и оттенков.* Несомненно, первое предложение обладает меньшей изобразительностью и выразительностью, чем второе. Благодаря выразительности речи привлекается внимание читателя к предмету, значимым признакам и обстоятельствам речи. Создаются неповторимые художественные образы. Своеобразие выбора и сочетание языковых средств обеспечивает авторскую индивидуальность, индивидуальный стиль, *идиостиль* (греч. *idios* – свой, своеобразный).

В качестве средств усиления изобразительности выделяют *атрибуцию, гипонимизацию, экспрессивную синонимию.*

Атрибуция предполагает конкретизацию речи с помощью разного рода определений и обстоятельств, уточняющих форму, размер, запах, цвет предмета, место, время, условия действия. Например: *Свет луны ложился на влаге бассейнов. – Слабый свет луны серебряными полосами ложился на влаге черных мраморных бассейнов.*

Гипонимизация – это замена общего названия (гиперонима) частным (гипонимом). Например: *Деревья в саду были покрыты снегом. – Яблони, вишни, рябины в саду были покрыты снегом.* Гипонимизация может проявляться в добавлении гипонимов в предложение (текст) с гиперонимом. *Каждое деревце в саду: будь то яблоня или вишня – было покрыто снегом.*

Экспрессивная синонимия основана на замене нейтрального слова более ярким синонимом: *Была хорошая погода – Была чудесная погода.*

В художественном тексте перечисленные средства изобразительности обычно проявляются в комплексе.

К средствам усиления выразительности традиционно относят тропы и фигуры речи (стилистические фигуры). *Троп* – от греческого *tropos* (оборот, поворот, переворачивание), *trepo* (переворачиваю).

В поиске наиболее точного определения понятия *троп* исследователи отмечают ряд признаков, раскрывающих данное понятие. Подчеркивается двухчастность (двуплановость) тропа. С одной стороны, он предполагает перенесение смысла слов, употребление слова в переносном, образном значении (скрытый, внутренний, иносказательный план тропа); с другой стороны, при реализации переносного значения сохраняется прямой (буквальный) смысл слова. Характер связи этих двух сторон тропа определяет его конкретные разновидности. Сближение прямого и переносного значений по принципу смежности дает метонимию и синекдоху, по сходству – метафору, на основе противопоставления – иронию. При объединении слов в троп происходит «обогащение значения» (Квинтилиан). Тропы располагают к эмоциональному отношению к теме, внушают те или иные чувства, приобретают оценочный смысл.

Традиционно основными видами тропов считаются эпитет, сравнение, метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, литота, ирония.

Эпитет

Рассуждения о роли эпитетов (греч. *epitheton* – приложение), об источниках их возникновения встречаются уже в ан-

тичности (в трудах Аристотеля, Квинтилиана, Деметрия и др.). О языковой природе этого тропа в разное время писали А. Н. Веселовский [2], В. М. Жирмунский [12], Б. В. Томашевский [27; 28; 29], А. П. Евгеньева [10], И. Р. Гальперин [5] и др. Несмотря на большое количество существующих исследований, законченной и общепринятой теории эпитета пока не существует. Неоднозначно, например, определяется место эпитета в системе тропов. В. М. Жирмунский рассматривал эпитет как разновидность метафоры [12]. А. Н. Веселовский полагал, что эпитет «подготовлен» метафорой, а случаи типа *черная тоска*, *мертвая тишина* классифицировал термином *эпитет-метафора* [2]. Тем не менее традиционно эпитет и сравнение рассматриваются как более древние, предшествующие метафоре, элементы образности [1].

Нет единства мнений и в отношении объема понятия *эпитет*.

Сторонники узкого подхода рассматривают эпитет как определяющее слово, обладающее особой художественной выразительностью, способное передавать чувства автора к изображаемому предмету, создавать живое представление о предмете, подчеркивать индивидуальный признак предмета или явления. За словом *эпитет* обычно закрепляется синтаксическая позиция определения, выраженного именем прилагательным в полной форме. При таком подходе вряд ли можно считать эпитетами к слову *небо* прилагательные *голубое*, *синее*, *серое*, зато определения *стальное*, *бездонное*, *грозное*, *щедрое* отвечают всем отмеченным требованиям.

Тем не менее провести четкую грань между художественным и нехудожественным определением бывает довольно сложно. Экспрессивно-образную функцию могут выполнять и нейтральные слова. Постоянные поиски поэтичности в самом простом, будничном свойственны поэзии А. С. Пушкина, прозе И. С. Тургенева, А. П. Чехова. Л. И. Тимофеев отмечает, что «в широком смысле слова эпитетом является всякое слово, определяющее, поясняющее, характеризующее какое-либо понятие. В этом смысле эпитетом является любое прилагательное» [26]. При широком понимании в разряд эпитетов могут попасть и наречия (*непостижимо тайное провидение*), и существитель-

ные (*волшебница-зима*), и причастия (*ревущее небо*), и деепричастия (*волны несутся, гремя и сверкая*) [18].

И. Р. Гальперин, характеризуя эпитет, определяет его как выразительное средство, основанное на выделении качества, признака описываемого явления, которое оформляется в виде атрибутивных слов или словосочетаний. Эпитет всегда субъективен (отражает индивидуальное восприятие явления), содержит эмоциональную окраску. Эмоциональное значение в эпитете может сопровождать предметно-логическое либо существовать как единственное значение в слове. Эпитет рассматривается как основное средство утверждения индивидуального, субъективно-оценочного отношения к описываемому явлению. Посредством эпитета достигается желаемая реакция на высказывание со стороны читателя [5].

Отметим, что эпитет может быть употреблен и без определяемого слова; этот стилистический прием называется *антономазией*. Условие его успешности – достаточная прочность ассоциативных связей между эпитетом и определяемым словом. Например, «*И тихо, с измененным ликом, / В мерцаньи мертвенном свечей, / Бужу я память о Дзуликом / В сердцах молящихся людей...*» (А. Блок). По определению Квинтилиана, антономазия (устар. антономасія) есть «эпитет, который после устранения определяемого слова получает значение имени».

В основу классификации эпитетов могут быть положены разные основания.

В риториках прошлого различали эпитеты *поэтические*, или *украшающие* (epitheton ornans), и эпитеты *необходимые* (epitheton necessitas). Задача последнего – выделение предмета из ряда подобных (например *роза белая, а не красная*). Украшающий эпитет просто называет, выделяет один из признаков предмета, как бы само собой подразумевающийся. По мнению Б. В. Томашевского, эпитет «как бы перегруппировывает признаки, выдвигая в ясное поле сознания тот признак, который мог бы и не присутствовать» [28, 201]. Эпитет выделяет одно из возможных свойств – *конь буйный (гордый, умный и др.)*.

А. Н. Веселовский отмечает свойство эпитетов «холодеть», то есть утрачивать свою новизну и экспрессивность [2, 74].

Активность употребления эпитетов варьируется от эпохи к эпохе, отношение к одним и тем же определениям со временем меняется. Появляется возможность выделять эпитет античный, классический, романтический, реалистический [10].

Одна из традиционных классификаций эпитетов представлена в словаре К. С. Горбачевича [8]. Первую многочисленную группу составляют *общеязыковые* эпитеты – характеризующие определения, имеющие относительно устойчивую связь с определяемым словом. Словосочетание с таким эпитетом обладает свойством воспроизводимости и неоднократности употребления в литературном языке. Среди них прилагательные как со свободным (*багровый закат, пронизательный взгляд, ироническая улыбка, высокий лоб*), так и со связанным значением (*понуры взгляд, бисерный почерк, трескучий мороз*). Среди общеязыковых эпитетов оказываются слова в прямом значении (*полная тишина, темный дуб*) и в переносном (*могильная тишина, темноголовый дуб*); стилистически нейтральные (*сильный мороз*) и окрашенные (*ядренный мороз*).

Вторая группа – *народно-поэтические* (постоянные) эпитеты. Например, *чистое поле, синее море, красное солнце, серый волк, сизый орел, рожь ужинистая, чужа-дальня сторона, шапка чернобархатная, гусли звончатые, крутые горы, добрый молодец, малые детушки и др.* Характерные черты подобных эпитетов: употребление прилагательного в краткой форме в функции не только сказуемого, но и определения (*сыра земля, красно солнышко*), возможный перенос ударения (*зеленó вино, шелкóвые луга, сердце ретивóе*), инверсия (*сабля острая, горе горькое*). В фольклорной речи встречается эпитет тавтологический (с повтором корня опорного слова) – *горе горькое, воля вольная, диво дивное, чудо чудное*. Освоенные литературным языком эпитеты фольклорного происхождения используются в художественной литературе с целью стилизации:

*Будет деревце шуметь,
Про девицу песни петь,
Про девицу песни петь,
Сладким голосом звенеть:
«Баю, баюшки, баю,*

Баю девочку мою!
 Ветер в поле улетел,
 Месяц в небе побелел.
 Мужики по избам спят,
 У них много есть котят.
 А у каждого кота
 Были **красны ворота**,
Шубки синеньки у них,
 Все в **сапожках золотых**,
 Все в **сапожках золотых**,
 Очень, очень дорогих...»

(Н. Заболоцкий)

Третья группа – *индивидуально-авторские* эпитеты, в основе которых лежат неожиданные, часто неповторимые смысловые ассоциации. Использование таких образных определений носит окказиональный характер. Например, *картонная* сорочка (Н. Заболоцкий), *мармеладное* настроение (А. П. Чехов), *голубая* радость (А. И. Куприн).

По способу обозначения соответствующего признака, то есть по характеру номинации, выделяют эпитеты с *прямым* значением (*зеленый лес*) и с *переносным*. В зависимости от типа переноса различают *метафорические* эпитеты (луч солнца *золотой*) и *метонимические*, иначе *смещенные* (*зеленый шум*). Метонимические эпитеты основаны на стилистическом приеме смещения: *шум зеленого леса* → *зеленый шум* [18]. Определения, основанные на переносном значении, в художественном тексте обычно выполняют функции усиления признака, содержащегося в определяемом слове (*холодное* равнодушие, *зеркальная* гладь); уточнения свойств предмета (формы, объема, величины, цвета, возраста и т. д.): *седой* петух, *огненный* блеск; введения контраста (в оксюмороне): *радостная* печаль, *ненавидящая* любовь.

В зависимости от стилистического назначения художественных определений И. Б. Голуб обосновывает выделение *изобразительных* и *эмоциональных* эпитетов [7, 203]. Первые значительно преобладают в художественных описаниях. Эмоциональные встречаются реже, они передают чувства, настроения

поэта. Например, «*Вечером синим, вечером лунным / Был я когда-то красивым и юным. / Неудержимо, неповторимо / Все пролетело... дальше... мимо*» (С. Есенин). Назначение их в тексте лирическое, поэтому слова, выступающие в роли эмоциональных эпитетов, часто получают условное, символическое значение. Например, цветовые эпитеты *розовый, голубой, золотой* и др. способны служить для передачи радостного, светлого чувства, а эпитеты *черный, серый* – мрачных, тягостных переживаний.

Все эпитеты (как с прямым, так и с переносным значением) могут быть распределены на группы с учетом ключевого для определяющего слова компонента значения.

1) Признак цвета (цветовой эпитет) – «*В лиловом домике обои, / Стареет мама с каждым днем...*», «*Заря упала, глубоко, / Танцуют девочки с зарею / У голубого ручейка*».

2) Материал, вещество – «*Горит садок подводным светом, / Где за стеклянной стеной / Плывут леици*»; «*Одно болотце / Осталось в глиняном полу / И утро выплыло в углу*».

3) Размер, форма предмета (физические свойства) – «*И над круглыми домами... / Только море, только сон, / Только неба синий тон*», «*Каждый маленький цветочек / Машет маленькой рукой*», «*Могучий дом стоит во мраке*», «*Сквозь окна хлещет длинный луч*», «*Она среди густого пара / Стоит, как белая гитара*», «*Два тоненькие мужичка / Стоят, сгибаясь, у шеста*», «*Затвердевают мягкие тела, блаженно дервенеют вены*».

4) Оценочные эпитеты – «*И жирные автомобили, / Схватив под мышки Пикадилли, / Легко откатывали прочь*», «*Только вымысел, мечтанье, / Сонной мысли колыханье, / Безумешное страданье, – / То, чего на счете нет*», «*У животных нет названья, / Кто им зваться повелел? / Равномерное страданье – / Их невидимый удел*», «*Деревья пусть поют и странным разговором / Пугает бык людей*», «*А бедный конь руками машет*», «*Стоят чиновные деревья, / Почти влезая в каждый дом*».

5) Кинестетические эпитеты (называют ощущения человека при прикосновении к предмету) – «*И великаном подошел шершавый конь*».

Принимая во внимание особенности структуры, выделяют эпитеты *простые* и *сложные*. Представление о сложном эпитете не однозначно. С одной стороны, к сложным относят полиосновные прилагательные (*пшенично-желтые усы, черногривый конь*) [18]. Например, у В. Брюсова наряду с простыми отмечаем яркие полиосновные эпитеты, передающие сложные оттенки цвета: «*И в воде желто-лазурной / Заметались, заблестали / Красно-огненные птицы*»; «*Как огненная птица, / Золотая колесница / В дымно-рдяных облаках*». Объем таких эпитетов обычно ограничивается двумя компонентами, но встречаются иногда и более сложные индивидуально-авторские образования. Например, Л. Толстой в романе «Анна Каренина» при описании сцены бала так характеризует дам: «*Не успела она (Кити) войти в залу и дойти до тюлево-ленто-кружевно-цветной толпы дам, ожидавших приглашения танцевать, как ее уже пригласили на вальс...*». Кажущаяся избыточность, нагромождение компонентов в сложном эпитете на самом деле служат усилению признака (пестроты и пышности бальных нарядов дам).

С другой стороны, сложными нередко называют эпитеты, представляющие собой словосочетания («*И навестим поля пусты, леса, недавно столь густые, и берег, милый для меня*») [7].

Как указывает В. П. Москвин, сложный эпитет выступает «как средство свертывания» сравнений (белый, как снег – белоснежный), цепочки эпитетов (грустная сырая погода – грустно-сырая погода), конструкций со значением принадлежности (конь с черной гривой – черногривый конь) [18, 30]. По мнению А. Н. Веселовского, такие эпитеты получили распространение относительно поздно: «Позднему времени отвечают сложные эпитеты, сокращенные из определений <...> и сравнений» [2, 70].

В художественном тексте несколько образных определений, «дополняющих друг друга» (А. Н. Веселовский) и дающих «разностороннюю характеристику объекта» (И. Р. Гальперин), образуют *цепочку эпитетов*. Длина цепочки может составлять два эпитета (так называемая «вилка»): «*Тропами тайными, ночными, / При свете траурной зари, / Придут замученные*

ими, / Над ними встанут упыри»; «*Вот какой ты стала – в униженьи, / В резком, неподкупном свете дня!*» (А. Блок). Иногда встречаем три компонента и более. Например, в стихотворении А. Блока «Перед судом» (1915) читаем: «*Я и сам ведь не такой – не прежний, / Недоступный, гордый, чистый, злой*» или «*Страстная, безбожная, пустая, / Незабвенная, прости меня!*» Цепочки эпитетов широко представлены и в творчестве Н. Заболоцкого: «*Белый, серый, оловянный, / Дым выходит из трубы*» («На даче»); «*Льется в чашку длинный-длинный, тонкий стройный кипяток*» («Самовар»). Цепочка эпитетов может быть представлена и рядами обособленных определений: «*Есть в болоте странный мох, / Тонок, розов, многоног, / Весь прозрачный, чуть живой, / Презираемый травой*» (Н. Заболоцкий).

Сочетание с фигурами повтора обнаруживается в тексте в виде *сквозных* эпитетов (термин Н. Ф. Познанского). Такое употребление предполагает повторение художественного определения сразу при нескольких словах: «*Застенчивый укор / застенчивых лугов, / застенчивая дрожь / застенчивейших роц*» (А. Вознесенский). К таким эпитетам приближаются и случаи *частичного (корневого) повтора*: «*Лишь на улице глухой / Слышу: бьется под ногами / Заглушенный голос мой*» (Н. Заболоцкий).

Если учитывать взаимодействие тропов в художественном тексте и понимать под эпитетом «троп, создаваемый или прилагательным – индивидуальным неологизмом, или сложным неметафоричным прилагательным, или повторами» – как определяет О. К. Кочинева [15, 87], то эпитет (иногда вместе с метафорой) может войти в состав сравнения: «*Внизу, как зеркало стальное, / Сияют озера струи...*» (Ф. И. Тютчев).

Сравнение

Сравнение, по-видимому, является одним из самых распространенных средств образности и представляет собой наиболее простую форму образности речи. В нем оба компонента сопоставления (объект и субъект сравнения) выражены двумя словами, в отличие от метафоры, где компоненты сравне-

ния не разделяются, мыслятся как нерасчлененные, совмещенные в едином художественном образе. Отнесение сравнения к тропам, как констатирует И. Б. Голуб, вызывает полемику среди лингвистов. Одни считают, что в сравнениях значения слов не претерпевают изменений; другие утверждают, что и в этом случае происходит «приращение смысла» и образное сравнение является самостоятельной семантической единицей, и только в этом случае сравнение можно считать тропом в точном значении термина [7]. Сравнения используются не только в художественной речи, но и в научной (реализуют свойства доступности речи, гипотетичности, введения аналогий и др.), публицистической и разговорной (как средство яркой речевой экспрессии). Одним из значимых признаков художественного сравнения является «элемент неожиданности, новизны, изобретательности» [11, 224]. Необычность сравнения во многом зависит от того общего признака сопоставляемых объектов, который называют основанием сравнения. Эту особенность сравнения А. И. Ефимов демонстрирует следующим примером: «Когда волосы сравниваются со снегом на основании признака белизны, образность речи ослабевает, потому что основание для такого сопоставления слишком общеизвестное» [11, 224]. Не случайно Б. В. Томашевский предлагал отделять от изобразительных средств языка формы сравнений, сопоставления, не выполняющие функции художественного тропа. «Не надо думать, что всякий раз, как человек скажет словно, как, то при этом непременно будет сравнение. Иногда формой сравнения пользуются для сообщения чего-нибудь нового» (например в деловой прозе: «дирижабли строились вытянутые, подобно сигаре») [27, 216]. Такие случаи употребления исследователь называет «логическим сравнением»; в отличие от него художественное сравнение вызывает образ для того, чтобы подчеркнуть, выделить тот или иной признак. По наблюдениям О. К. Кочиневой, одним из лингвистических факторов, характеризующих сравнение как художественный троп, является «отнесенность компонентов сравнения к разным лексико-семантическим группам» [15, 85], что и создает художественную экспрессию.

Функционально-стилистический подход к изучению сравнений теоретически обосновал В. В. Виноградов. Исследова-

тель предлагает изучение сравнений на фоне других образных средств языка, а также выявление особенностей этого приема в художественных текстах разных авторов. В. В. Виноградов определяет сравнение как «подчеркнутую форму сопоставления с внешне (морфологически) выраженными признаками его». По мнению ученого, цель сравнений – «создание новых семантических нюансов вокруг целостного символа-предложения, <...> они обычно относятся к предикату как к смысловому ядру, собирающему вокруг себя другие части» [3, 409]. Это говорится прежде всего о тех случаях, когда сравнения вводятся посредством частиц-союзов. Если же сравнение используется как прием «фразового» преобразования, то оно, как отмечает В. В. Виноградов, облекается в форму сравнительной степени с именным дополнением (например существительным в Р. п.) или «творительного сравнения»: «*И слаще хвалы Серафима / Мне губ твоих милая леть*» (А. Ахматова); «*Их сердца горят перед Тобюю, / Восковыми свечками горят*» (Н. Гумилев).

Для того чтобы представить все многообразие форм выражения и семантическое богатство этого тропа, обратимся к существующим классификациям сравнений. В качестве материала для демонстрации разных типов сравнений были выбраны стихотворения Н. А. Заболоцкого, включенные в его первую поэтическую книгу «Столбцы». В стихотворениях Н. А. Заболоцкого при внимательном прочтении обнаруживается целая система художественных сравнений, которые отличаются структурной оригинальностью и семантической новизной. Это является яркой чертой индивидуального стиля поэта.

В. П. Вомперский [4] предлагает выделять следующие типы сравнений:

– нераспространенные сравнения: «*Зерно, как кубик, вылетает*»;

– распространенные сравнения: «*А мы, приклеены к земле, / Сидим, как птенчики в дупле*»;

– сравнения, образ которых осложнен причастными, деепричастными конструкциями или придаточными предложениями: «*Как корабли, уходящие в дальнее плавание, / Младенцы имеют полную оснастку органов*»;

– сравнения, образованные с помощью приема повтора: «Тройка бешеная стала, / Коренник упал. **Как дым, / Словно дым**, клубилась степь, / Ночь сидела на холме»;

– сравнение-параллелизм (характерное для народной поэзии): «**Над ним не поп ревел обедню, / Махая по ветру крестом, / Ему кукушка не певала / Коварной песенки своей: / Он был закован в звон капусты...**»;

Б. В. Томашевский [27] характеризует предмет и образ сравнения по степени их развития в художественном тексте:

– предмет и образ сравнения краткие, лаконичные: «**На последний страшный номер / Вышла женщина-змея**»;

– предмет представляется в виде развитого положения, а образ дается кратко: «**Желудок, в страсти напряжен, / Голодный сок струями точит, / То вытянется, как дракон, / То вновь сожмется, что есть мочи**»;

– предмет только указан, а образ сравнения очень развит: «**Неслись извозчики гурьбой, / Как бы фигуры пошехонцев / На волокнистых лошадях**».

По мнению Б. В. Томашевского, действенность сравнения определяет его новизна и распространенность [27]. Широко распространенный образ сравнения может становиться законченным и самостоятельным. Такое сравнение в античности называлось *гиперболой*. У Н. А. Заболоцкого можно встретить усложнение образа за счет нанизывания сравнений: «**Мы услышали бы слова. / Слова большие, словно яблоки. Густые, / Как мед или крутое молоко. / Слова, которые вонзаются, как пламя, / И, в душу залетев, как в хижину огонь, / Убогое убранство освещают**».

Е. А. Некрасова рассматривает два типа сравнений на основе характера восприятия их адресатом [19]: а) сравнения общезыковые (их признак и образ заранее известны): «**Здесь бабы толсты, словно кадки**»; б) сравнения, представляющие неожиданное сопоставление: «**Глаза упали, точно гири, / Бокал разбили, вышла ночь**»; «**В глаза мои смотрела кошка, / Как дух седьмого этажа**». Такого типа сравнения преобладают в творчестве Н. А. Заболоцкого.

На основе психологического метода Т. А. Тулина выделяет ряд смысловых групп сравнений, где ассоциации связаны со

зрительным восприятием образов [30]. Для Н. Заболоцкого стремление к «изобразительности» стиха часто реализуется в прорисованном зримом образе, так создается поэтом эффект «разглядывания» картины: «**И пасть открыта, словно дверь**»; «**И вот, качаясь, он висит, / Как колокол на колокольне**»; «**И ночь стоит, как рыцарь на часах**».

Для выражения сравнения важной оказывается форма его представления. Е. Т. Черкасова [31, 34] называет ряд средств разных уровней, которыми располагает язык для выражения сравнительного значения:

1. Морфологические средства:

– формы степеней сравнения: «**И все, о чем она ни пела, / Легло в бокал белее мела**»;

– суффиксальные элементы слова: суффикс -ист- со значением «подобный тому, что выражено производящей основой»: «**Как бы фигуры пошехонцев / На волокнистых лошадях**»; «**Раздвинув скулы вековые, / Ее притиснул каменистый лоб**»;

– сложные формы наречий: «**Тихо-тихо** ночь ступает, / **Слышен запах тополей**», «**Колыхаясь еле-еле / Всем ветрам наперерез, / Птицы легкие висели, / Как лампы среди небес**».

2. Синтаксические средства:

– сравнительные обороты с союзами *как, словно, будто, точно, что* и др., вносящими разные стилистические оттенки: «**И хлебопеки сквозь туман, / Как будто идолы в тиарах, / Летят...**», «**И взвизгнул палец, словно крот**», «**И ворон с каменным крылом / Стоит на крыше, словно поп**»; «**И слезы, точно виноград, / Из глаз по воздуху летят**».

Иногда для сравнения в обороте используются сразу два образа, связанных разделительным союзом: автор как бы предоставляет право читателю выбрать наиболее точное сравнение: «**Слова большие, словно яблоки. Густые, / Как мед или крутое молоко**». Возможно употребление нескольких сравнений, раскрывающих различные стороны одного и того же предмета: «**Человек, как гусь, как рак, / Носом радостно трубя, / Покидая дна овраг, / Шел, бородку теребя**»; «**Словно череп, безволос, / Как червяк подземный, бел, / Человек, расправив хвост, / Перед волнами сидел**».

– придаточные сравнительные: «Премудрый волк, уму непо-стижим / Тот мир, который неподвижен, / И так же просто мы бежим, / **Как вылетает дым из хижин**».

Стилистически значимой оказывается и позиция сравнения в структуре предложения. «Сравнения, употребленные в начале фразы, становятся более экспрессивными» [11, 228–229], в постпозиции к определяемому слову их эмоциональный эффект несколько ослабевает.

Формальное представление сравнений не исчерпывается указанными средствами. Дополним этот перечень, опираясь на исследование О. К. Кочиневой, посвященное описанию основных тропических средств. Так, сравнения в структуре простого предложения могут быть выражены:

1) существительным-сказуемым (возможно, с зависимым прилагательным). При таком существительном-сказуемом могут быть частицы *как, словно, будто, точно*: «Он мог бы жить в условиях лучших / **И почитаться как кумир**»;

2) существительным-приложением (необособленным или обособленным, нераспространенным или распространенным): «На последний страшный номер / Вышла **женщина-змея**»; «И чугуны, **купели слез**, / Венчают зла апофеоз»;

3) существительным в творительном падеже (возможно, с зависимым прилагательным): «Влага **нежною гусыней** / Щиплет части юных тел»; «Ура! Ура!» – поют заводы, / **Картошкой дым под небеса**»;

4) глаголом-сказуемым типа *походит на...* или кратким прилагательным типа *сходна с..., похож на..., подобен (чему-либо)* и зависимым от них существительным: «Дерево моа **похоже на мед** – / Пчеловодов учитель»; «Дым, **подобно белой тройке**, / Скачет в облако вверх». А. И. Ефимов рассматривает в этой группе только сравнения, образованные с помощью прилагательного *похожий*, синонимичного союзу *как* [11, 225];

5) формами сравнительной и превосходной степеней не только прилагательных («Тут тело розовой **севрюги**, / **Прекраснейшей из всех севрюг**, / Висело, вытянувши руки»), но и наречий, а также слов категории состояния с зависимым от них существительным. Последние А. И. Ефимов определяет как сравнения, выраженные

родительным падежом вместе со сравнительной степенью прилагательного: «горит жарче огня», «темнее тучи» и т. п. [11, 224]. «Они поистине **металла тяжелей** / В зеленом блеске сомкнутых кудрей»; «Ведь им бутылка словно мать, / Души медовая салопница, / Целует **слаще** всякой девки, / А холодит **сильнее** Невки».

В сложном предложении, кроме сравнительного придаточного, сравнение может выражаться предложением, распространенные предикативные части которого образуют период со словом *так* на границе основных частей (при понижении).

Сравнения, которые указывают на несколько общих признаков в сопоставляемых предметах, называются *развернутыми*. В развернутое сравнение включаются два параллельных образа, в которых автор находит много общего. А. И. Ефимов относит к развернутым только «спадающие», представляющее собой своеобразную антитезу. По мысли ученого, такое сравнение «обычно состоит из двух самостоятельных и иногда очень больших предложений (и, может быть, даже абзацев), которые как бы противопоставляются друг другу. Обычно вторая часть такого сравнения начинается со слова *так*» [11, 225].

Такие сравнения часто замыкают развернутые художественные описания и придают им особую выразительность.

*Иные, кроны поднимая к небесам,
Как бы в короны спрятали глаза,
И детских рук изломанная прелесть,
Одетая в кисейные листы,
Еще плодов удобных не наелась
И держит звонкие плоды.
Так сквозь века, селенья и сады
Мерцают нам удобные плоды.
(Н. Заболоцкий «В жилищах наших»)*

Еще один пример. Стихотворение «Незрелость» замыкают строки: «**Так он урок живой науки** / Душе несчастной преподал».

В поэтических текстах встречаются также неопределенные сравнения; в них дается высшая оценка описываемого, не получающая, однако, конкретного образного выражения: «**Не то сирены, не то девки**, / Но нет, сирены, – на заре, / Все в синеватом серебре, / Холодноватые...».

Стилистические функции сравнений разнообразны [7, 206]. Так, сравнение может помогать образному описанию самых различных *признаков предметов, качеств, действий*. Очень часто сравнение дает точное описание *цвета* («В бокале плавало окно. / Оно, как золото, блестело», «Ночь легла / Вдоль по траве, как мел бела»); *звука* («Звук самодержавный, / Глухой, как шум Куры», «Глухим орлом / Был первый звук»); *формы* («Меж камней тела устроя, / Змеи гладки, как стекло», «Руки крепкие, как палки, / Груды круглые, как репа», «Подумай только: среди ручек, / Которы тонки, как зефир»).

Сопоставляемые предметы могут сближаться также на основании сходства по *функции, назначению* («На долю этому герою / Осталось брюхо с головою / Да рот большой, как рукоять, / Рулем веселым управлять»). Сравнения могут уточнять *характер действия* («И снаряды междометий / Рвутся над головами, / Как сигнальные ракеты», «Стоит, как башня, часовая»).

Вместе с тем, по мысли А. И. Ефимова, необходимо установить, при каких лексических единицах, при каких частях речи употребляются сравнения. «Сравнение *дополняет смысловую структуру слов образными ассоциациями*. Если бы Пушкин просто сказал, что Ольга скромна, послушна и весела, то эти прилагательные без сравнений были бы обычными характеристиками. Но когда Пушкин говорит, что Ольга, как утро, весела, что она простодушна, как жизнь поэта, то качественные характеристики лица становятся более экспрессивными» [11, 226].

Употребляемые при *качественных* прилагательных сравнения помогают уточнять заложенные в них качественные признаки. Такие сравнения обычно используются поэтами и писателями для создания портрета (описания внешности, характера персонажа): «Подумай только: среди ручек, / Которы тонки, как зефир, / Он мог бы жить в условиях лучших / И почитаться как кумир»; «Прижаться к палевым губам и неподвижным, как медали»; «Безобразный, конопатый, / Словно толстый херувим, / Дремлет дядя Волохатый / Перед домиком твоим»; «Меж камней тела устроя, / Змеи гладки, как стекло» (Н. Заболоцкий).

Сравнения помогают ярко, красочно отобразить реальность, создать свежий образ, а иногда могут выступать как средство создания комического эффекта. Так, в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», как показывает А. И. Ефимов, «встречаются прилагательные сравнения, окрашенные юмором, который переключается с народным острословием: «На длинном, шатком плотике / С вальком поповна толстая / Стоит, как стог подципаный, / Подтыкавши подол» [11, 228].

Анализ тропов в поэтическом и прозаическом тексте связан с описанием художественных образов. «По-видимому, каждый поэтический образ существует не сам по себе, он не случаен, не обусловлен только данным контекстом, а реализует некоторую «вечную идею», модель, образец, инвариант, или парадигму» [21, 33]. Цепочки (парадигмы) образов сравнений могут быть составлены по текстам одного автора, произведениям поэтов (писателей) одной эпохи. Методику такого описания образов сравнений, существующих в русской литературе XVIII – XX веков предлагает Н. В. Павлович [21]. Структура поэтических образов представляется в виде оппозиций: то, что сравнивается, отождествляется → то, с чем сравнивается, отождествляется. Стрелка указывает направление сопоставления. Например, *время* (век, столетие, минута, миг) → *вода* (море, река, волна, капля), *человек* → *птица* (лебедь, орел, зяблик и др.) и т. п. Созданные на основе текстов одного автора парадигмы позволяют сделать выводы о характере образов, их повторяемости (традиционности) для того или иного поэта, об особенностях индивидуального стиля.

Цепочки, охватывающие произведения разных писателей, позволяют увидеть традиции («универсальный характер образов») и новаторство в художественном творчестве того или иного периода, той или иной личности. Такой путь анализа выразительных средств (метафор, сравнений) в текстах поэтов-символистов выбран Н. А. Кожевниковой. Исследователь представляет «пучки разных образов при одном и том же предмете речи» [14, 80]. Например, в поэтических текстах К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Блока, В. Иванова, Ф. Сологуба *душа* сравнива-

ется с пчелой, альбатросом, буревестником, дельфином, алмазом, зеркалом, рекой, морем, озером, тайником, мечтой, чертогом, светом звезды и т. д. Предмет сравнения – абстрактное понятие (*душа*) соотносится с разными образами сравнения – отвлеченными понятиями, животными, растениями, драгоценными камнями и т. п.

Результат подобного исследования может быть представлен в виде словаря. Приведем примеры такого описания образов, используя материалы словаря парадигм, созданного Н. В. Павлович [21, 88–95].

1. Время → живое существо

а) *Время → птица*. «Летело **время соколом**» (Н. Некрасов), «Как **лебеди**, стаи **веков** пролетели» (Н. Гумилев), «Где **время** убито, как **вальдшнеп**» (Н. Асеев).

б) *Время → животное*. «Увидишь **Предвечность – коровой** она / Уснула в пучине, не ведая дна» (Н. Клюев), «Это белая ночь, это длинный рассвет, / Где крадутся **минуты**, как **серые кошки**» (Луговской) и т. д.

2. **Время (век, годы, дни) → вода (воды, волны, река, океан, ручей)**. «Подумай только: не было разлуки, / Смыкаются, как **воды, времена**» (А. Тарковский); «**Временем** как **океаном** / Прокрасться, не встревожив **вод...**» (М. Цветаева); «**И время** движется, как **реки Вавилона**» (Седакова); «**И** проходят, проходят, как **волны**, как тени, / Бесконечно проходят **века бытия**» (В. Брюсов); «Будто **воды**, наши **годы** / Станут прибывать» (А. Фет); Как быстрые **воды** / Поток свой лют – / Так быстрые **годы** / Веселье младое с любовью несут» (В. Жуковский); «Бегите **дни**, как эти **воды**» (Н. М. Языков); **Льются дни** без счета, как **вода** в тиши» (В. Брюсов); «**Дни** мои, как маленькие **волны**, на которые гляжу с моста» (М. Цветаева); «**Дни**, как **ручьи**, бегут / В туманную **реку**» (С. Есенин).

Подобным образом могут быть описаны, например, такие цепочки (парадигмы) образов, включающие в качестве объекта сравнения понятие о времени: *время → ткань, время → танец, время → сосуд, время → орудие, время → огонь, время → растение, время → свет, время → звук, человек, божество* и др.

Метафора

Из всех тропов метафора (греч. *metaphora* – перенос) отличается особой экспрессивностью.

В основе метафоры лежит косвенное сравнение. Слово, помещенное в необычный контекст, приобретает новое, переносное значение. Метафору (как образную форму речи) по праву считают главным тропом, возникающим (по Квинтилиану) из «сокращенного сравнения, в результате того, что слово перенесено из собственной взаимосвязи в другую, чуждую область представлений» [25, 133]. Поэтому в метафоре и возникает возможность «сравнения несравнимого». В отличие от сравнения, где присутствуют все члены сопоставления, в метафоре один из элементов может быть опущен, только подразумевается [17, 148].

В метафорах различные признаки (объект сравнения и свойства самого предмета) не представлены в качественной разделности, как в сравнении, а сразу даны в новом нерасчлененном единстве художественного образа, своего рода множественном единстве несовместимого. Таким образом, метафора – «скрытое сравнение, доведенное до такой степени близости сравниваемых предметов, когда они полностью сливаются, уподобляются, отождествляются в воображении автора, в результате чего название одного предмета переносится на другое и замещает его» [25, 135].

Образность в метафоре возникает в результате уподобления предметов неодушевленных чувствам и состояниям человека и живого мира в целом. Такой распространенный в русской поэзии прием называется олицетворением (олицетворенной метафорой, метафорой-олицетворением). Чаще всего узнавание олицетворения происходит благодаря глаголам, называющим действия человека: «**Земля по временам сочувственно вздыхает**, / **И пахнет смолами, и пылью, и травой**, / **И нудно думает, но все-таки не знает**, / **Как усмирить души мятежной торжество**» (Н. Гумилев). Тем не менее важно обращать внимание на все лексические единицы, связанные с тематической группой «Человек» и в единстве создающие неповторимые образы живого существа: «**И солнце пыльное вдали / Мечтало**

снами изобилья / И целовало лик земли / В истоме сладкого бессилья» (Н. Гумилев); «*Небес далеких синева / Твердит неясные упреки, / В ее душе зажглись слова / И манят огненные строки*» (Н. Гумилев); «*А фонарь то мигнет, то захохочет / Безгубой своей головой*» (С. Есенин); «*Вот сдавили за шею деревню / Каменные руки шоссе*» (С. Есенин). В последнем примере прилагательное *каменные* является перенесенным эпитетом (ср. руки каменного шоссе). Благодаря такой перестановке определение приобретает новый смысл (реализуется одновременно и прямое значение ‘сделанные из камня, и в сочетании со словом *руки* переносное – ‘сильные, крепкие, твердые’. Поэтический текст может быть целиком построен на метафоре-олицетворении (развернутая метафора в стихотворении Н. Гумилева «На берегу моря»).

*Уронила луна из ручек –
Так рассеянна до сих пор –
Веер самых розовых тучек
На морской голубой ковер.*

*Наклонилась... достать мечтает
Серебристой тонкой рукой,
Но напрасно! Он уплывает,
Уносимый быстрой волной.*

*Я б достать его взялся... смело,
Луна, я б прыгнул в поток,
Если б ты спуститься хотела
Иль подняться к тебе я мог.*

Отождествление природы с человеком (частями его тела, поступками, мыслями, чувствами, состояниями) определяется как антропоморфизм (*антропоморфная метафора*). Наделение предметов и явлений признаками животного обозначается как зооморфизм (*зооморфная метафора*). Приведем несколько примеров зооморфной метафоры в поэтических текстах С. Есенина.

*Я люблю, когда синие чащи,
Как с тяжелой походкой волы,
Животами, листвою хрипящими,*

*По коленкам марают стволы.
Вот оно, мое стадо рыжее!
Кто ж воспеть его лучше мог?
Вижу, вижу, как сумерки лижут
Следы человеческих ног.*
(«Хулиган»)

*Знаю я, что не цветут там чащи,
Не звенит лебяжьей шеей рожь.
Оттого пред сонмом уходящих
Я всегда испытываю дрожь.*
(«Мы теперь уходим понемногу»)

Признаки предметов внешнего мира могут переноситься на человека, его духовную жизнь. Этот прием называется овеществлением. «*Так беспомощно грудь холодела*» – А. Ахматова отождествляет внутреннее состояние человека (*грудь* здесь синоним слова *душа, сердце*) с признаком, свойственным миру природы. В стихотворении А. Белого процесс «таяния снега» («*Тают в душе многолетние боли*») сопоставляется с состоянием души человека, тем самым создается необычный овеществленный индивидуально-авторский художественный образ. Метафора-овеществление нередко встречается в стихотворениях С. Есенина: «*В голове болотный бродит омут, / И на сердце изморозь и мгла...*»; «*Не больна мне ничья измена, / И не радуется легкость побед, – / Тех волос золотое сено / Превращается в серый цвет*»; «*По-осеннему кычет сова / Над раздольем дорожной рани. / Облетает моя голова, / Куст волос золотистый вянет*». Такая метафора (в сочетании с поддерживающими ее эпитетами и сравнениями) может охватывать значительную часть произведения, а иногда и весь текст.

*Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.*

*С алым соком ягоды на коже,
Нежная, красивая, была*

*На закат ты розовый похожа
И, как снег, лучиста и светла.*

*Зерна глаз твоих осыпались, завяли,
Имя тонкое растаяло, как звук.
Но остался в складках смятой шали
Запах меда от невинных рук.*

Нередко олицетворение и овеществление соединяются в одном контексте. В поэтическом тексте Н. Гумилева человек отождествляется с музыкальным инструментом: «**Он – скрипка, покорно плачущая**». В свою очередь музыкальный инструмент представляется как образ олицетворенный.

В зависимости от средств выражения метафоры выделяют метафору именную и глагольную. По-видимому, любая самостоятельная часть речи может взять на себя роль ключевого элемента метафоры. Рассмотрим это на примере стихотворения Н. Гумилева «Сахара».

1. Метафора – имя существительное. Это скрытое сравнение, в котором характеризующая роль одного из членов сопоставления принадлежит имени существительному: «**Дико ринутся хищные стаи песков**» (прил. + сущ. Им. п. + сущ. Р. п.). За счет связи слов «стаи» и «хищные» пески «оживают», уподобленные диким зверям (одушевление, зооморфная метафора). Глагольное сочетание поддерживает образ, создаваемый именной (генитивной) метафорой.

2. Метафора – имя прилагательное. Это скрытое сравнение, в котором перенос свойств с одного предмета на другой осуществляется с помощью точно подобранного имени прилагательного: «**Пустынные ветра горды**». С помощью краткого прилагательного (*горды*) осуществляется уподобление ветра (явление природы) человеку (антропоморфная метафора – олицетворение).

3. Метафора – глагол. Это уподобление, овеществление или олицетворение, которое происходит при использовании глагола или его форм – причастия и деепричастия. Глагол здесь передает новые свойства предмету или явлению: 1) «**Легкие спят облака, бродят радуги**». С помощью глаголов, которые пере-

дают действие и состояние живого организма предметам неживой природы сообщаются новые качества. 2) «**Струи пролитого солнца...**» Солнечный свет уподобляется воде с помощью причастия, определяющего основание сравнения. 3) «**И звенит, и поет, поднимаясь, песок / Он узнал своего господина**». Песок уподобляется живому существу, и это уподобление основано на выделенных глагольных формах.

4. Метафора-наречие. Это скрытое сравнение, в котором наречие преобразует значение понятия, придавая ему новые свойства, показывая его в другом ракурсе (явление синестезии): «**Я верю. Я так сладко знаю...**».

В художественном тексте метафора способна выполнять самые разные функции: дает новое именование объекту (*номинативная*, или функция фиксации значения), воздействует на воображение читателя (*функция воздействия*), формирует образное представление о мире (*инструментальная функция*), делает образ более ярким и наглядным (*изобразительная*), представляет индивидуально-авторскую модель мира (*моделирующая*), помогает осознать, создать предположение о сущности объекта (*гипотетическая*).

Примеры анализа выразительных средств в поэтическом тексте

Весенней яблони в нетающем снегу

Без содрогания я видеть не могу:

*Горбатой девушкой – прекрасной, но немой –
Трепещет дерево, туманя гений мой...*

Как будто в зеркало – смотрясь в широкий плес,

Она старается смахнуть росинки слез,

И ужасается, и стонет, как арба,

Вняв отражению зловещего горба.

Когда на озеро слетает сон стальной,

Бываю с яблоней, как с девушкой больной,

И, полный нежности и ласковой тоски,

Благоуханные целую лепестки.

Тогда доверчиво, не сдерживая слез,

Она касается слегка моих волос,

*Потом берет меня в ветвистое кольцо, –
И я целую ей цветущее лицо...*

(И. Северянин «Весенняя яблоня»)

В стихотворении И. Северянина создается олицетворенный образ яблони-девушки, который возникает в воображении лирического героя. Уже в 1 строке использована именная метафора *нетающий снег* (белый цвет яблони весной). Мы видим совмещение несовместимого (*весна – нетающий снег*). Это и рождает особую эмоциональную реакцию лирического героя (*без содрогания я видеть не могу*).

В 1–2 строках яблоня является объектом созерцания и эмоциональной оценки. В 3–4 строках дерево уподобляется (в сравнительной конструкции с сущ. в Тв. п. *горбатой девушкой*) живому существу, человеку. Введение цепочки эпитетов (*прекрасной, немой*) усиливает выразительность и создает контраст (*горбатая, немая ↔ прекрасная*). В 5–8 строках яблоня отождествляется с человеком (антропоморфная глагольная метафора: *смотрясь, ужасается, стонет, вняв*). В этом фрагменте можно отметить сравнения, выраженные оборотами с союзами *как будто, как*; метафору (*росинки слез*), оценочный эпитет (*зловещего горба*). Первое сравнение поддерживает олицетворенный образ (девушка, смотрящаяся в зеркало), второе возвращает в мир предметов (*стонет, как арба → скрипит*).

Если 1 часть (1–8 строки) строится на наблюдении, то в следующем фрагменте (9–16 строки) описание признаков сменяется повествованием о действиях лирического героя, изображается ситуация «свидания». При этом используются оценочные эпитеты, которые и передают ощущения лирического героя, его отношение к изображаемому предмету: *девушкой больной* (эпитет включен в сравнительный оборот с союзом *как*), *ласковой тоски, благоуханные лепестки*. Метафорический эпитет *стальной* (сон) основан на ассоциативной связи (*сталь – ‘прочный металл’ и стальной сон – ‘крепкий, прочный, не нарушаемый ничем’*).

В результате превращения (яблоня → живое существо, девушка) не происходит полного очеловечивания. Предмет сохраняет свою двойственную природу, которая раскрывается в сра-

внении (*с яблоней, как с девушкой больной*) и в метафорах (*берет в ветвистое кольцо, цветущее лицо*).

*О, сад ночной, таинственный орган,
Лес длинных труб, приют виолончелей!
О, сад ночной, печальный караван
Немых дубов и неподвижных елей!*

*Он целый день метался и шумел.
Был битвой дуб, и тополь – потрясеньем.
Сто тысяч листьев, как сто тысяч тел,
Переплетались в воздухе осеннем.*

*Железный Август в длинных сапогах
Стоял вдали с большой тарелкой дичи.
И выстрелы гремели на лугах,
И в воздухе мелькали тельца птички.*

*И сад умолк, и месяц вышел вдруг,
Легли внизу десятки длинных теней,
И толпы лип вздымали кисти рук,
Скрывая птиц под купами растений.*

*О, сад ночной, о, бедный сад ночной,
О, существа, заснувшие надолго!
О, вспыхнувший над самой головой
Мгновенный пламень звездного осколка!*

(Н. Заболоцкий «Ночной сад»)

Стихотворение начинается и заканчивается риторическими (поэтическими) обращениями. Поэтическое обращение к неодушевленному предмету (фигура аверсии) способствует созданию олицетворения. Яркий антропоморфный образ создается в метафоре «*И толпы лип вздымали кисти рук, / Скрывая птиц под купами растений*». Олицетворенный образ поддерживают также эпитеты *немых дубов, бедный сад*; обращение (*О, существа, заснувшие надолго*) и сравнение (*Сто тысяч листьев, как сто тысяч тел, / Переплетались в воздухе осеннем*). Выразительность сравнения усиливается за счет гиперболы *сто тысяч листьев*.

Внутри риторических обращений используются и другие выразительные средства. Например, анафорический повтор (*О, сад ночной*) в 1 и 5 строках создает композиционное «кольцо».

В основе стихотворения лежит развернутая метафора. Уже в первой части текста проявляется контраст: сад «звучащий» днем ↔ сад «немой» ночью, сад «подвижный» днем (*метался, был битвой, переплетались в воздухе, металась тельца птички*) ↔ «неподвижный» ночью (*неподвижных елей; существа, заснувшие надолго*). Образ движения – неподвижности поддерживается лексикой со значением «звучания» (*орган, лес труб, приют виолончелей, шумел, выстрелы гремели* ↔ *сад умолк, караван немых дубов*). Экспрессия дневного сада (описание изобилует яркими индивидуально-авторскими метафорами) противопоставляется приглушенности образов ночного сада (стертые метафоры: *сад умолк, месяц вышел, десятки теней легли*). Большинство метафор – именные генитивные конструкции (сущ. + сущ. в Р. п.): *лес труб, приют виолончелей, караван дубов, пламень звездного осколка*. Эпитеты с составе таких метафор ярко характеризуют один и тот же предмет сравнения (сад) с разных сторон (таинственный, печальный – оценка производимого образом впечатления, длинный, неподвижный – физические свойства).

В третьей строфе формируется образ Августа – воина, охотника (антропоморфная метафора): *«Железный Август в длинных сапогах / Стоял вдали с большой тарелкой дичи. / И выстрелы гремели на лугах, / И в воздухе мелькали тельца птички»*. Определение *железный* основано на переносе признака по сходству производимого впечатления на базе ассоциативной связи. В основе переноса лежит ломаная метафора (катахреза).

*Над тихо дремлющим прудом –
Где тишина необычайная,
Есть небольшой уютный дом,
И перед домом – роза чайная.*

*Над нею веера стрекоз –
Как опахала изумрудные;
Вокруг цветы струят наркоз
И сны летают непробудные.*

*В пруде любитесь фасад
Своей отделкой прихотливою;
И с ней кокетничает сад,
Любуясь розою стыдливою.*

*Но дни и ночи, ночи дни –
Приливы грусти необычные.
И шепчет роза: «Мы – одни
С тобою, сад мой, горемычные»...*

Фрагмент стихотворения
И. Северянина «Чайная роза»

В этом тексте для создания поэтического образа используются выразительные средства, позволяющие представить неживое как живое и наоборот. Этот эффект достигается прежде всего с помощью включения в текст метафор, олицетворения (одушевление: *тихо дремлющим прудом, сны летают..., в пруде любитесь фасад..., кокетничает сад, любуясь розою стыдливою, роза шепчет*; овеществление: *веера стрекоз*). Используются в стихотворении сложные тропы: внутри сравнительного оборота *как опахала изумрудные* заключен метафорический эпитет *изумрудные*. И это не единственный эпитет в приведенном фрагменте (традиционные устойчивые эпитеты – *непробудные сны, мы горемычные, прихотливая отделка, тишина необычайная*; метафорический эпитет – *стыдливая роза*). Повтор слов сочинительного сочетания *дни и ночи* в подчинительной конструкции создает оксюморонное сочетание *ночи дни*.

*Весна, я с улицы, где тополь удивлен,
Где даль пугается, где дом упасть боится,
Где воздух синь, как узелок с бельем
У выписавшегося из больницы.*

*Где вечер пуст, как прерванный рассказ,
Оставленный звездой без продолженья
К недоуменью тысяч умных глаз,
Бездонных и лишенных выраженья.*

Б. Пастернак

Стихотворение Б. Пастернака – первое в цикле «Весна» – представляет собой период. Деление на тему и ремю в тексте носит ступенчатый характер. Именительный темы *весна* называет тему, ремой для которой будет являться весь последующий текст. В первой части периода (*Я с улицы*) рема *с улицы* становится гипертемой для членов периода. Тематический ряд деривационного типа (*тополь, даль, дом, воздух, вечер*) является производным от гипертемы, раскрывает понятие *улица*. Повторяющееся наречие *где* выполняет анафорическую функцию, подчеркивает параллелизм членов периода. Рематический ряд содержит олицетворения (*тополь удивлен* – метафорический эпитет; *даль пугается, дом упасть боится* – глагольная антропоморфная метафора), сравнения (сравнительные обороты с союзом *как* – «*Воздух синь, как узелок с бельем / У выписавшегося из больницы*»; «*вечер пуст, как прерванный рассказ...*»). В состав второй сравнительной конструкции включен метафорический эпитет (обособленное распространенное определение, выраженное причастным оборотом) и метонимия (*недоуменье тысяч глаз*). Метонимический образ (глаза – человек) поддерживается эпитетом *шумных* (глаз) и представляется как гиперболизированный. Текст завершает цепочка эпитетов (*бездонных и лишенных выраженья*) к определяемому слову *глаз*. Таким образом, формируется развернутый образ весенней улицы, где предметы оживают, а человек сливается с окружающим миром в одно целое, передает ему свои чувства, эмоции до полного внутреннего опустошения. За счет параллелизма членов периода образ развивается и постепенно усиливается его выразительность.

ЛИТЕРАТУРА К РАЗДЕЛУ

1. Баевский В. С. Эпитет // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 512–513.
2. Веселовский А. Н. Из истории эпитета // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
3. Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. – М., 1976. – С. 405–427.

4. Вомперский В. П. К характеристике стиля прозы М. Ю. Лермонтова (Стилистические функции сравнений) // Русский язык в школе. – 1964. – № 5. – С. 25 – 32.
5. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981.
6. Глинг О. А. Тропы // Введение в литературоведение: Литературное произведение. Основные понятия и термины. – М., 1999. – С. 432–446.
7. Голуб И. Б., Розенталь Д. Э. Секреты хорошей речи. – М., 1993.
8. Горбачевич К. С. Словарь эпитетов русского литературного языка. – М., 2001.
9. Горбачевич К. С. Язык неистощим в соединении слов // Русская речь. – 1973. – № 4. – С. 3–8.
10. Евгеньева А. П. О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII–XIX вв. (постоянный эпитет) // Труды отдела древнерусской литературы. – Т. VI. – М. – Л., 1948.
11. Ефимов А. И. Стилистика русского языка. – М., 1969.
12. Жирмунский В. М. К вопросу об эпитете // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977.
13. Ковтунова И. И. Очерки по языку русских поэтов. – М., 2003.
14. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – М., 1986.
15. Кочинева О. К. О языковых средствах выражения метафор, сравнений, эпитетов // Русский язык в школе. – 1972. – № 4. – С. 85–88.
16. Красильникова Е. В. Об устойчивом и изменчивом в поэтическом языке Н. А. Заболоцкого // Язык русской поэзии XX века. – М., 1989. – С. 223–237.
17. Литературный энциклопедический словарь / Под. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М., 1987.
18. Москвин В. П. Эпитет в художественной речи // Русская речь. – 2001. – № 4. – С. 28–32.
19. Некрасова Е. А. Сравнения // Языковые процессы современной художественной литературы. Поэзия. – М., 1977. – С. 240–294.
20. Некрасова Е. А. Функциональная роль сравнений в стихотворных идиостилиях различных типов // Бакина М. А., Некрасова Е. А. Эволюция поэтической речи XIX–XX веков. Перифраза. Сравнение. – М., 1986.
21. Павлович Н. В. Язык образов. – М., 2004.

22. Плисецкая А. Д. Биологическая метафора в русской лингвистике XX века // *Формула круга: Сборник статей.* – М., 1999. – С. 73–84.
23. Синельникова Л. Н. О взаимодействии тропов (метафор, перифраз, сравнений) в контексте стихотворения // *Вопросы синтаксиса и лексики современного русского языка.* – М., 1973. – С. 220–231.
24. Скребнев Ю. М. Функциональный аспект лингвистики текста // *Лингвистика текста.* – Т. 2. – М., 1974.
25. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов. – М., 2002.
26. Тимофеев Л. И. Теория литературы. – М., 1948.
27. Томашевский Б. В. Стилистика. – Л., 1983.
28. Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. – Л., 1959.
29. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996.
30. Тулина Т. А. С чем мы сравниваем? // *Русская речь.* – 1974. – № 4. – С. 81–84.
31. Черкасова Е. Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов // *Вопросы языкознания.* – 1968. – № 2. – С. 28–38.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРОВ	3
Раздел 1. ПОНЯТИЕ О ТЕКСТЕ	5
Определение текста	5
Общие признаки и свойства текста	10
Литература к разделу	13
Раздел 2. СВЯЗНОСТЬ И ЧЛЕНИМОСТЬ ТЕКСТА	15
Средства связи в тексте	15
Текстообразующие семантические связи	15
Логико-смысловые средства связи	21
Текстообразующие грамматические связи	29
Прагматические факторы текстообразования и связность текста	33
Единицы текста	44
Анализ организации текста как единого смыслового целого	53
Литература к разделу	58
Раздел 3. ФУНКЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВЫЕ ТИПЫ РЕЧИ В ТЕКСТЕ	60
Описание	60
Повествование	79
Рассуждение	86
Литература к разделу	90
Раздел 4. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ	91
Изобразительность и выразительность речи	91
Эпитет	92
Сравнение	99
Метафора	109
Примеры анализа выразительных средств в поэтическом тексте	113
Литература к разделу	118

Г 61 Головкина С. Х., Смольников С. Н.

Лингвистический анализ текста: Материалы в помощь учителю-словеснику. – Вологда: Издательский центр ВИРО, 2006. – 124 с.

В пособии рассматриваются некоторые избранные теоретические и практические вопросы лингвистического анализа художественного текста. Материалы адресованы учителям, учащимся старших классов общеобразовательных школ, лицеев, гимназий для использования на уроках русского языка и литературы, на факультативных занятиях и спецкурсах.

ISBN 5-87590-232-9

**ББК
81.2 Рус
Г 61**

С. Х. Головкина, С. Н. Смольников

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

*Материалы в помощь
учителю-словеснику*

Корректор *Н. В. Козелло*
Компьютерная верстка *З. В. Жуковой*

Подписано в печать 01.09.2006 г. Формат 60x84/16.
Печать офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 7,2. Тираж 800 экз. Заказ 1160

Издательский центр Вологодского института развития образования
160012, г. Вологда, ул. Козленская, 99а