

Семинар «Особенности языка русской художественной литературы XVIII–XIX веков»

К вопросу о фоносемантике художественного прозаического текста (на примере романа Ф. М. Достоевского «Бесы»)

Н. Ф. Александрова

Липецкий государственный педагогический университет

Eals70@mail.ru

Фоносемантика, дистантный звуковой повтор, ключевые слова, семантизация звуковой формы, фонетико-ассоциативный уровень текста, особое поэтическое содержание

Summary. In the present paper the question on phonosemantics of the art prosaic text is considered. The phonetic analysis of some lexical units of the text of the novel of F. M. Dostoevsky «Demons» Has shown that some keywords of the novel, possessing a similar sound complex, approaches at associative level that leads to creation in product of special fonetiko-associative sense. The sense of the novel of F. M. Dostoevsky is set on событийном level, expressed on lexical and supported with level phonetic.

1. В последнее время все с большей силой проявляется интерес к вопросу соотношения между планом выражения и планом содержания в языке вообще и в прозаической художественной речи в частности. В работах исследуются смысловые функции звуковых повторов. Особое внимание филологов привлекает звукоимовизм. С изучением звукового символизма связаны имена М. В. Ломоносова, Ю. М. Лотмана, Ф. де Соссюра, О. Г. Ревзиной, А. П. Журавлева, В. В. Левицкого, В. А. Кухаренко и др. Под звукоимовизмом понимается такое соотношение между звуком и содержанием, когда связь между ними носит мотивированный характер. Признание за содержательностью языковой формы символического значения позволяет считать символику звуков речи фонетическим значением. Безусловно, легче всего обнаружить символику звуков в поэтической речи. Однако и поэты, и прозаики отмечают такое важное свойство звука, как быть носителем некоторого значения, так как эта особенность звуков речи открывает дополнительные возможности ярче выразить содержание. Обусловленность некоторых ощущений физическими свойствами звуков носит потенциальный характер и проявляется тогда только, когда между формой и содержанием в языке устанавливается структурное сходство, то есть когда звучание слова в силу разных причин приходит в соответствие с его содержанием.

2. Существенное значение в фоносемантике, по мнению В. П. Москвина, принадлежит вопросу «о расстоянии между словами-носителями звукового повтора». Чаще всего звуковые повторы «располагаются „гнездами“, т. е. в близких строках» [Л. И. Тимофеев]. В случае же удаленности так называемые дистантные повторы (в том числе и звуковые) усиливаются за счет симметризации их носителей (в нашем случае — близкзвучных слов) [В. П. Москвин].

3. Как известно, «звукопись позволяет оттенить идею, способствует ее выражению: Слово из чувства, мысли — не обрывок, а звучащая фраза. <...> Надо записывать тотчас зазвучавшую фразу, по ней потом все оживет, она никогда не заглухнет» [А. М. Ремизов]. В лексической структуре текста романа Ф. М. Достоевского «Бесы» при описании главных героев романа, которые, по мысли писателя, являются одержимыми бесовской болезнью, часто встречаются слова со сходным звуковым комплексом. Это, с одной стороны, слова разнокорневые (*скрежетать*, *вскричать*, *сверкнуть*, *Скворешники*). Но в семантической структуре текста они оказываются сближенными по общему отрицательному значению и по одному семантическому полю, в которое они входят (семантическое поле болезни например, кроме имени собственного *Скворешники*). В результате исследования нами отмечен звуковой комплекс *сквр*, полностью или частично повторяющийся в ключевых словах текста. Любопытно, что этими ключевыми словами исследуемого романа стали слова с явно отрицательной, негативной

семантикой (*Скворешники*, *вскричать*, *сверкнуть* (глазами), *проскрежетал* зубами, *крик*. Эта отрицательная, бесовская, тема подчеркивается еще и одинаковым созвучием этих слов, одинаковым звучанием (схожим). «В зависимости от объема текста и от количества повторяемых звуковых комплексов можно выделить несколько функций повторов, которые, тем не менее, восходят к одной главной: формированию внутри произведения особого поэтического содержания» [Г. Ю. Загородняя]. В результате установленных нами дистантных повторов с повторяющимися согласными в начале слов все произведение в целом обогащается дополнительными смыслами.

4. Выделенные нами звуки *с*, *к*, *в*, *р* в их разнообразном сочетании вызывают у нас, согласно исследованиям по символике звуков А. П. Журавлева, ассоциации с чем-то зловещим, таинственным, угрожающим и, таким образом, способствуют созданию атмосферы тревожного состояния не только на лексическом уровне, но и на фонетико-ассоциативном уровне, дополняют событийные картины, придавая тексту особую звучность. (Давно отмечено, что среди всех произведений Достоевского роман «Бесы», пожалуй, самый мрачный. Так, действие происходит поздней осенью, чаще всего герои действуют в ночное время суток. И, пожалуй, самое главное, в этом произведении 7 смертей: убьют Кириллова, Шагова, зарежут брата и сестру Лебядкиных, Лизу Тушину, в конце жизни от нравственного потрясения умрет Степан Трофимович Верховенский, самоубийством покончит жизнь Николай Ставрогин.)

5. Анализ звуковой стороны ряда лексем текста показывает, что некоторые ключевые слова романа обладают сходным звуковым комплексом — повторением чаще всего в начале слов сочетания звуков *сквр* (*Скворешники*), *вскр* (*вскричать*, *вскрикнуть*, *вскрик*, *крик*), *скр* (*скрежет*, *проскрежетать*), *сврк* (*сверкнуть глазами*), *сквр* (*скверный*). Это сближает их в качестве лексических средств выражения духовного состояния (злости, болезни и т. д.) на понятийном уровне, а на уровне ассоциативном, что не маловажно, ведет к созданию в произведении особого фонетико-ассоциативного смысла.

6. Таким образом, можно сделать вывод о том, что аллитерация — это не просто художественное приложение к смыслу, не орнамент, не украшательство художественной речи. Фонологическая организация художественной речи всегда подчинена смысловому заданию. Принцип фонологической повторяемости, нагнетение аллитераций создают разнообразные ассоциации на фонетическом уровне. И как гениальный чтец (Т. Касаткина), и как гениальный писатель, Ф. М. Достоевский не мог не осознавать, что «словотворчество — есть хождение по следу *слуха* народного и природного, хождение по *слуху*. Все остальное есть не подлинное искусство, а литература» [М. Цветаева].

Неполный диалог как компонент идиостиля М. Ю. Лермонтова

Т. В. Бердникова

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

sintax2@yandex.ru

Неполный диалог, мнимый диалог, лиризм, идиостиль

Summary. The paper is about one of the dialogue's type — the dialogue without one speech. This dialogue's type in the Lermontov's poetry is the component of poet's idiosyle.

Диалог (буквально «черезсловие», «взаимословие») — разговор двух или более лиц. «Диалог как языковая категория есть обмен такими высказываниями, которые естественным образом порождаются одно другим в процессе разговора. <...> Эта взаимозависимость не смысловая, но языковая: интонационная (всегда) и — в определенных случаях — собственно формальная» [5: 281]. Наличие реплики-стимула и реплики-реакции — формальные признаки диалогического единства. Особую реализацию имеет диалог в поэтическом тексте. Диалог в поэтическом тексте является стилизацией живого разговорного диалога: «Воспроизведение разговорной речи в художественном тексте исполняется как стилизация, а не копирование, и, следовательно, в нем участвует стилизованная имитация, стилизованное перемещение, стилизованное пародирование» [2: 41–42]. Диалог в поэтическом тексте выступает в качестве эмотивной доминанты стихотворения, к которой стягиваются все экспрессивно-смысловые «нити» лирического произведения. Поэтический диалог не всегда предусматривает наличие двух собеседников, один из участников диалога может отсутствовать, подразумеваться, реплика может быть отправлена к воображаемому адресату. Значимое отсутствие одной из реплик — особенность диалога в поэтическом тексте. Это — неполный диалог.

В докладе мы обращаемся к лирическим стихотворениям М. Ю. Лермонтова в период с 1837 г. по 1841 г. По мнению исследователей (Б. Эйхенбаума, Д. Максимова и др.), именно с 1837 г. начинается эстетическая эволюция М. Ю. Лермонтова, в этот период поэт отходит от субъективной лирики. Но лиризм, лирическая стихия, присущая ранним стихотворениям Лермонтова, остается в качестве доминанты и в более поздний период. Лирическая стихия реализуется посредством разных элементов «лирического универсума» (А. В. Кузнецова), в том числе и с помощью диалога.

Неполный диалог выражает идею одиночества человека в мире, представленную в поэзии Лермонтова. В таком типе диалога значимым является характер адресата: конкретное лицо или обобщенное «ты», а также неодушевленный субъект.

В качестве конкретного адресата выступают и собственные имена, и нарицательные. Так, в стихотворении, посвященном А. А. Олениной, в качестве адресата выступает собственное имя: *Ах! Анна Алексеевна, / Какой счастливый день! / Наричательные имена представлены лексемами «брат», обобщенным «ты». В стихотворении «Завещание» лексема «брат» помимо номинативной и аппелятивной функций выполняет и оценочную функцию, а также функцию придания доверительности в отношениях с адресатом: *Наедине с тобою, брат, / Хотел бы я побыть. / Духовная близость лирического героя и его собеседника, которая усиливается номинацией адресата лексемой «друг», представлена в стихотворении «Любовь мертвеца»: *Пускай холодною землею / Засыпан я, / О друг! Всегда, везде с тобою / Душа моя.***

Однако большую часть занимают стихотворения, в качестве адресата которых является обобщенное «ты». «Ты — это второй <...> „семантический центр“ стихотворения, одно из составляющих его „сюжетной схемы“» [3: 31]. Ме-

стоимение 2 л. ед. ч. («ты») в поэзии получает функциональное определение: «ты» в поэтическом тексте является значимым, поскольку оно может включать в себя «любимого» персонажа — возлюбленную лирического героя, военного товарища, друга, родственника и т. д. Отсутствие ответной реплики при обращении к обобщенному «ты» свидетельствует о замкнутости лирического героя в собственном внутреннем мире, о его одиночестве и духовном конфликте с окружающим миром. Такие диалоги в поэзии Лермонтова пронизаны лиризмом, стихотворение сконцентрировано на лирическом субъекте.

При обращении к «ты» лирический герой Лермонтова выражает свои переживания, тягость существования в мире, ощущение одиночества, непонятости: *Мне грустно, потому что я тебя люблю; Нет, не тебя так пылко я люблю, / Не для меня красы твоей блистанье; / Люблю в тебе я прошлое страданье / и молодость погибшую мою* и др. Чаще всего в поэзии Лермонтова «ты» — это возлюбленная лирического героя, с которой его роднят общие воспоминания. «Любимая» лирического героя воспринимается им как жестокая, самолюбивая девушка, не понимающая любящего ее человека. Отношения лирического субъекта и его возлюбленной трагичны. Об этом свидетельствует активность неполных диалогов в поэзии М. Ю. Лермонтова, в которых реплики героя не находят ответа любимой.

Неполный диалог представлен в еще одной разновидности — в «мнимом» [1] диалоге, где адресатом выступает неодушевленный субъект. Обращение к неодушевленному субъекту — миру природы, миру вещей — также свидетельствует об одиночестве лирического героя, который беседует с неодушевленным собеседником, делясь с ним своими размышлениями, душевной болью, страданиями. Так, в стихотворении «Ветка Палестины» лирический герой обращается к ветке, которая имеет для него значение святыни: *Скажи мне, ветка Палестины: / Где ты росла, где ты цвела? / <...> Заботой тайною хранима / Перед иконой золотой / Стоишь ты, ветвь Ерусалима, / Святыни верный часовой!*

Таким образом, активность неполного диалога (с одушевленным или неодушевленным адресатом) выражает ощущение одиночества, непонятости лирического героя Лермонтова.

Литература

1. Бердникова Т. В. Диалог в поэтическом тексте как проявление идиостиля (на материале лирики А. А. Ахматовой и И. Ф. Анненского): Дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2008.
2. Винокур Т. Г. Воспроизведение особенностей разговорной речи в художественном тексте (к построению типологии приема) // Принципы функционирования языка в его речевых разновидностях. Пермь, 1984. С. 31–46.
3. Ионова И. А. Эстетическая продуктивность морфологических средств языка в поэзии. Кишинев, 1989.
4. Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1988.
5. Шведова Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., 1965.

Пушкинская интонация поэмы «Цыганы», измененная редакторской правкой

Г. Н. Иванова-Лукьянова

Московский государственный лингвистический университет

ivluk@inbox.ru

Авторская заданность интонации, интонома ровного типа

Summary. The author's intonation is included in the writing text through punctuation signs, therefore maintenance of author punctuation in all subsequent editions is the obligatory condition of maintenance of artistic text as work of art.

Авторская интонация, вписанная в поэтический текст, под воздействием многократных редакторских изменений в области пунктуации испытывает на себе постоянное давле-

ние. В своем истинном виде она сохраняется только в редакции автора и в черновиках. Как свидетельствуют черновики Пушкина, поэт много раз переписывал слова и фразы,

но не вносил отдельные изменения в знаки препинания: они срастались с фразами, обозначая синтаксический строй произведения и его интонацию. В редакторских вариантах, наоборот, слова и фразы оставались без изменения, но менялись знаки препинания в соответствии с меняющимися правилами. И вместе с этим менялась исконная интонация поэмы. Интересно, что в зоне редакторских правок на протяжении всего послепушкинского периода оказывается одна и та же интонационная единица — интонома ровного типа. Это вполне закономерно, так как из трех **интоном**, смысло-различительных единиц языка на уровне интонации: **интономы восходящего типа (ИВТ)**, **интономы нисходящего типа (ИНТ)** и **интономы ровного типа (ИРТ)** — именно ИРТ в своих реализациях разрешает вариативное интонирование.

Для определения смысла трех интоном мы используем универсальные синтаксические значения, которые имеются в любом синтаксически оформленном образовании. Это значения **законченности / незаконченности** и **зависимости / независимости**. Так, интонома восходящего типа (ИВТ) определяется как обозначающая незаконченность и зависимость, интонома нисходящего типа (ИНТ) — законченность и независимость, интонома ровного типа (ИРТ) — незаконченность и независимость, а также законченность и зависимость.

Таким образом, значение ИРТ складывается из элементов двух разнонаправленных интоном и образует два различных сочетания:

- 1) незаконченность и независимость и
- 2) законченность и зависимость,

которые будут соответствовать двум разновидностям этой интономы: первую разновидность обозначим **ИРТ-1**, вторую **ИРТ-2**. Первая разновидность допускает широкую вариативность (вверх — вниз — ровно), а вторая ограниченную (ровно — вниз). Это происходит оттого, что в значение второй разновидности входит идея законченности, не допускающая восходящего тона.

Старик

Не плачь: (ИРТ-2) тоска тебя погубит. (ИНТ)

Алеко

Отец, (ИРТ-2) она меня не любит. (ИРТ-2)

Старик

Утешься, друг: (ИРТ-2) она дитя. (ИНТ)

Твое унынье безрассудно: (ИРТ-2)

Ты любишь горестно и трудно, (ИРТ-1)

А сердце женское — (ИВТ) шутя. (ИНТ)

Особое внимание привлекает фраза *она меня не любит*, которая должна бы быть прочитана ровным тоном. Если прочитать ее с низким тоном, то исчезнет оттенок страдания и жалобы... Но почему тогда Пушкин поставил здесь точку? Ведь таким образом он обозначил интоному нисходяще-

*Я мирно спал — заря блеснула,
Проснулся я, подруги нет!
Ищу, зову — пропал и след — —
Тоскуя, плакала Земфира,
И я заплакал — с этих пор
Постыли мне все девы мира;
Меж ними никогда мой взор
Не выбирал себе подруги —*

Сравнение авторских знаков с измененными говорит о том, что в произведении искусства все значимо. Пунктуационные знаки в художественном произведении являются той

го типа, которая реализуется только нисходящим тоном, а не ровным, как можно было бы предположить... Ответ нашелся: в черновиках после этой фразы шло продолжение: *а. А я; б. Она другому предалась; в. Земфира неверна; г. Моя Земфира неверна*. В окончательном варианте продолжение исчезло, а первоначальная интонация осталась; следовательно, здесь задумывалась не ИНТ, а ИРТ — и ровный тон точно соответствует авторскому заданию (Пушкин. Сочинения. Т. 4. С. 419. Изд. Академии наук, 1937).

Вообще ИРТ проявляет удивительное свойство: благодаря ей вариативности, она способна передать всю сложность синтаксических отношений, противопоставляя не только союзную и бессоюзную связь, но и оттенки сочинения и подчинения в бессоюзной связи. И хотя эти оттенки кажутся подчас неуловимыми, поэты остро чувствуют их и стремятся передать на письме различными способами, и прежде всего пунктуацией.

Однако пунктуационных знаков оказывается явно недостаточно для обозначения мелодики стиха. Причем если ИВТ и ИНТ обычно легко обозначаются имеющимися знаками, то ИРТ с ее множественными реализациями требуют от автора определенных усилий. Это видно из того, какие комбинации знаков придумывал Пушкин, чтобы обозначить интонационное своеобразие каждой ИРТ. Ее неуловимость и мучит и притягивает своей возможностью уловить в ней авторскую интенцию. Вот, например, в двух следующих отрывках одинаковая интонация отмечена разными знаками.

*Прошло два лета. Так же бродят
Цыганы мирною толпой;*

*Старик уснул... и все в покое,
В шатре и тихо и темно.*

Подчеркнутые синтагмы произносятся с одинаковым нисходящим тоном. Но автор поставил после них различные знаки, обозначив тем самым две разные интономы. Там, где стоит точка, — ИНТ, а где точка с запятой и многоточием, — ИРТ. Интонома, выделенная точкой, может быть произнесена только с нисходящим тоном, а ИРТ — с любым. Неуловимость этой интономы проявляется в этих стихах в полной мере. Не случайно именно в этих местах пушкинская пунктуация претерпела несколько изменений и, вероятно, не раз еще изменится в будущем.

Старик уснул — и все в покое... (1936 г., 1997 г.)

Старик уснул;... и все в покое, (1937 г.)

Старик уснул... и все в покое, (1949 г., 1954 г.)

Пушкинские знаки сохранены только в академическом собрании сочинений поэта 1937 года. К примеру, только в этом издании сохранился необычный авторский знак — сдвоенное тире. Он встретился в поэме всего два раза и имел одинаковый смысл, объединив одинаковые ситуации, разделенные временем.

*Алеко спит: в его уме
Виденье страшное играет;*

*Он, с криком пробудясь во тьме,
Ревниво руку простирает;
Но оробелая рука
Покровы холодные хватает — —
Его подруга далека...*

связующей нитью, которая соединяет интонацию пишущего и читающего для создания и понимания единственного для данного произведения смысла.

Казахские повести В. Даля в контексте евразийства

Х. О. Карасаева

Актауский филиал университета «Кайнар» (Казахстан)

karassaeva@mail.ru

Евразийство, общечеловеческая цивилизация, этнокультурный смысл символики, инонациональная действительность, толерантные межнациональные отношения

Summary. The writer recreates the steppe world not for the sake of exotic, in its stories the thought is traced that the Kazakh ethnoscapes at all originality makes an organic part of the Euroasian and universal civilisation, life, a material and which moral way of life are natural and original.

Евразийские взгляды В. И. Даля прослеживаются во всем его творчестве, и они не случайны. В течение восьми лет

своей службы в Оренбурге писатель не раз совершал путешествия вдоль реки Урал, заезжая в степные аулы, в Буке-

евскую орду, добираясь до самого Каспия, до Гурьева. В своих поездках по аулам и стойбищам писатель знакомится с нравами, культурно-бытовым укладом жизни казахских родов, с богатейшим народным творчеством, записывая сказания и песни акынов. Даль пишет о степи: «Край здешний, необыкновенный, странный и многообразный... Быт и жизнь этого народа цветиста, ярка, обильна незнакомыми картинами». Гостеприимство и хлебосольство писатель называет основой уклада местного населения: «...вы можете завязать и, пожалуй, запечатать кошелек... никто не возьмет платы за съестные припасы, радушно вам предлагаемые» [1, т. 3: 132]. В то же время, В. Даль не умалчивает тяжелую жизнь казахской бедноты, жившей под двойным гнетом, с одной стороны, власти феодально-байской верхушки, а с другой стороны, беспощадного надзора царских чиновников. Уже в то время традиционному занятию казахов, как кочевое скотоводство, учинялись запреты и ограничения, среди которых сужение привычного пространства джайляу для выпаса скота. В связи с этим, часть казахского населения переходила к оседлости, осваивая навыки ремесла хлебороба в суровых условиях степи. Акын Махамбет Утемисов писал оренбургскому генерал-губернатору Перовскому: «...пришли праведных чиновников, которые бы вникли в бедственное положение... Особенно мы желаем, чтобы жалобы наши были исследованы господином подполковником Далем». Писатель пользовался огромным уважением среди казахов за свою человечность, доброту и искренний интерес к степному краю.

Писатель воссоздает мир степи не ради экзотики, в его повестях прослеживается мысль, что казахский этнос при всем своеобразии составляет органическую часть евразийской и общечеловеческой цивилизации, бытие, материальный и нравственный уклад жизни которого закономерны и самоценны.

В творчестве В. Даля заметна своей самобытностью повесть «Бикей и Мауляна», сюжетно перекликающаяся с известными в мировой литературе произведениями о юных возлюбленных. Бикей — юноша, соответствующий всем требованиям к казахскому батыру «сегіз кырлы, бір сырлы», что подразумевает многогранно талантливого человека с чистой и честной душой. Красота души Мауляны раскрывается через мотив ее причастности к народной культуре. Бикей впервые увидел Мауляну во время игры кыз-куу — «догони девушку», и полюбил ее. Но любви не суждено сбыться: у Бикей уже есть нареченная невеста, а Мауляна засватана за брата Бикей Джан-Кучука. Семейно-родовые традиции стоят на их пути, они непреодолимы, герои погибают.

Этнокультурный компонент органично вошел в поэтику повести, отражаясь в сюжете, характерах героев, мотивации их чувств и поступков, описаниях быта. Именно эти тради-

ции объясняют поступки героев. Так, в основе создания образа Исянгельды автор воплотил неизбежность векового патриархально-родового уклада степняков, все его поступки объясняются его положением главы семейства и рода. В образах Бикей и Мауляны воплощены лучшие качества кочевников. Бикей проявляет безусловное уважение к аксакалам (родовые старшины), прежде всего к отцу, беспрекословно соблюдает традиционные обряды. Мауляна же научена традиционному хозяйствованию, ее внутренний мир определен народной культурой.

В то же время В. Даль показывает своих героев незаурядными личностями, которые могут поступить вразрез с традициями, когда дело касается жизненных принципов. Бикей женится по любви, дружит с русскими, не желает подчиняться несправедливому разделу имущества в семействе. В любви Мауляна также поступает не по степным правилам: после смерти Бикей не соглашается стать женой его убийцы Джан-Кучука и ищет защиты у русской власти.

Без высокомерия европейца к «дикому» миру В. Даль описывает своеобразие степного правления, юридических норм, торговли, родовых обычаев, при этом он замечает и негативные стороны степной жизни и традиций, как имущественное расслоение казахского общества, незыблемый патриархально-родовой уклад, барымта — угон скота и др.

В. Даль со знанием дела рассуждает о традициях и обычаях казахского народа, описывает обряды сватовства, ритуалы поминок, национальные игры, как ат шабыс (скачки), курес (борьба), кыз куу (догони девушку), о национальной еде, а также довольно уместно использовал этнокультурный смысл символики некоторых атрибутов обихода казахов. Например, головной убор саукеле является символом юной девушки, Бикей сообщает своему отцу, что собирается сделать бесік (колыбель), что означает достижение мужчиной самостоятельности и готовности создать семью.

Стилистика авторской речи восходит к восточному красноречию, заметно, что писатель освоил казахскую пословичную традицию и реализовал ее в афористичной речи персонажей, в которой преобладают метафоры и эпитеты из мира природы, степи.

Впервые в казахских повестях В. Даля рельефно и красочно показаны самобытный образ жизни, обычаи, традиции казахов. Евразийские взгляды Владимира Даля выразились в стремлении создать у соотечественников адекватное восприятие инонациональной действительности, что имеет свою позитивную роль, служа фундаментом будущих толерантных межнациональных отношений.

Литература

1. Даль В. (Казак Луганский). Полное собрание сочинений: В 8 т. М., 1995.

Роль номинализаций в рассказе Л. Н. Толстого «Три смерти»

Е. А. Кокарева

Тулский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого

keatula@tula.net

Номинализации, речь, сознательно, бессознательно

Summary. The analysis of nominalization in a literature work helps us understand what the writer expressed subconsciously.

1. Понятие номинализации и его психолингвистическое значение

Под номинализацией в лингвистике подразумевается трансформация предиката в существительное: *бежать* — *бег*; *В комнате холодно* — *в комнате холод*. Как отмечает Ю. С. Степанов, «эта трансформация предназначена для того, чтобы использовать производное в качестве субъекта нового предложения» [3].

В отличие от других существительных номинализации способны сочетаться с прилагательными, эквивалентными обстоятельствам времени: *Прогулка детей была долгой*. — *Дети гуляли долго*; *Твои вчерашние слова пугают меня*. — *То, что ты вчера сказал, пугает меня*.

По мнению психологов, представляя непрерывные процессы в форме событий-номинализаций, человек (говоря-

щий) утрачивает над ними контроль: *Я боюсь того, о чём ты говоришь*. — *Твои слова пугают меня* [2]. События-номинализации наименее зависимы от говорящего в качестве субъекта высказывания.

Анализ номинализаций в речи персонажей рассказа «Три смерти» может помочь нам глубже понять и автора, и произведение, поскольку речь человека отражает его мировосприятие.

2. Л. Толстой о рассказе «Три смерти»

Рассказ Л. Н. Толстого «Три смерти» впервые был опубликован в 1859 г. В эти годы писатель с все большим недоверием относится к христианству. Объясняя свою точку зрения на рассказ, Л. Толстой писал: «Моя мысль была: три существа умерли — барыня, мужик и дерево. Барыня жалка и гадка, потому что жила всю жизнь и жлет перед смертью».

Христианство, как она его понимает, не решает для нее вопроса жизни и смерти. Зачем умирать, когда хочется жить? В обещания будущие христианства она верит воображением и умом, а все существо ее становится на дыбы, и другого успокоения (кроме ложнохристианского) нету, — а место занято... Мужик умирает спокойно, именно потому, что он не христианин. Его религия другая, хотя он по обычаю и исполнял христианские обряды; его религия — природа, с которой он жил... Дерево умирает спокойно, честно и красиво... — потому что не лжет, не ломается, не боится, не жалеет. Вот моя мысль...» [4: 514]. Таким образом, высшим выражением истины для Л. Толстого является смерть дерева, именно потому, что оно *не создаёт*. Находясь под влиянием идей Руссо, Л. Толстой исключительное значение придавал всему бессознательному, природному, потому что цивилизация, образование противны природе, разрушают ее гармонию.

Тема смерти, как отмечалось уже многими исследователями, занимала важное место в произведениях писателя. По мнению П. М. Бицилли, Толстой понимал смерть как завершение и отрицание жизни, как загадку самой жизни [1]. Сознательно, в соответствии со своими идеями, писатель хотел изобразить три смерти как круговорот природы, не имеющей ни души, ни разума, и в то же время показать лживость христианских обещаний загробной жизни.

Наша задача — в ходе анализа номинализаций выявить то, что отражено писателем в рассказе *подсознательно*.

3. Анализ номинализаций

В произведении можно выделить следующих основных персонажей: автор-повествователь, больная барыня, ее муж, доктор, священник, дочь смотрителя и ее подруга, ямщики, кухарка. Цитаты из Евангелия нами не рассматривались, так как они относятся к речи Л. Толстого.

Итак, в речи автора нами отмечено всего 55 номинализаций, то есть около 2,3%. Из них в качестве субъекта — наиболее независимом — 22. В речи барыни отмечено всего 7 номинализаций (2,2%), в качестве субъекта 2. В речи мужа больной отмечено всего 7 номинализаций (2,4%), в качестве субъекта 1. В речи доктора 2 номинализации (2,4%), в качестве субъекта 1. В речи священника 1 номинализация (предикат) — 1,6%. В речи больного ямщика 3 номинализации (5,7%), в роли субъекта 1. В речи ямщика Серёги 4 номинализации (3,3%), все в качестве субъекта. В речи Кухарки Настасьи 5 номинализаций (4,2%), из них 1 в роли субъекта. В речи дочери смотрителя 3 номинализации (7,3%), из них 1 в роли субъекта.

На основании количественного анализа номинализаций можно сделать следующие выводы. В речи образованных и материально обеспеченных людей (к ним относится и автор) процент номинализаций примерно в два раза меньше, чем в речи простых, необразованных людей, зарабатывающих на жизнь тяжким трудом (ямщики, дочь смотрителя и ее подруга, кухарка). Это означает, что образованные и материально обеспеченные люди ощущают себя в большей степени контролирующими события жизни, чем люди простые.

Семантический анализ номинализаций показывает, что в речи образованных героев рассказа наибольшее количество раз повторяются слова «кашель» и «слёзы». Это означает, что в речи представителей этой социальной группы неподконтрольными представлены *физиологические* и *эмоциональные состояния* человека. В речи простых людей как наименее неподвластные контролю представлены *явления природы* (слова «грязь», «мокнуть» в роли субъекта высказывания), *смерть, грех, страх*. В речи автора и Настасьи повторяется также слово «сон». Вспомним сны, о которых рассказывает Настасья. Сначала она видит во сне Фёдора, который помогает ей рубить дрова и говорит, что здоров. Проснувшись, она обнаруживает, что Фёдор мертв. Месяц спустя Настасья напоминает Серёге об обещанном Фёдору памятнике и говорит: «Он уж приходил к тебе раз просить, не купишь, еще раз придет, душить станет». Видимо, речь идет о сне, который приснился Серёге. Так в сознании людей отражаются древние языческие верования в значение снов и в то, что загробная жизнь существует.

Творческой манере Л. Толстого свойственно показывать внутренний мир героев не через мысли, облеченные в слова, а через ощущения. Смерть дерева писатель передает через аудиальные ощущения. «Вдруг странный, чуждый природе звук разнесся и замер на опушке леса. Но снова послышался звук и равномерно стал повторяться внизу... Топор низом звучал глуше и глуше, ... и легкий *треск* послышался из-за ударов. Дерево вздрогнуло всем телом, погнулось и быстро выпрямилось... *На мгновение* все затихло, но снова погнулось дерево, снова послышался *треск* в его стволе, и, ломая сучья и спустив ветви, оно рухнулось макушкой на сырую землю. *Звуки* топора и *шагов* затихли». Изображая смерть дерева с использованием номинализаций (в данном отрывке их 7), автор подчеркивает беспомощность дерева перед человеком. Л. Толстой, используя олицетворение, представляет дерево как живое существо. Оно не может видеть и говорить, но *слышит* и *чувствует* человека, который его губит. Это тоже можно рассматривать как отражение древнего языческого культа деревьев.

4. Выводы

Итак, анализ номинализаций показал, что в рассказе «Три смерти» Л. Толстой выразил не только взгляды Руссо и критику христианства, но и древнюю мифологическую систему народного мировосприятия. Эти взгляды, видимо, в большей или меньшей степени проявляются у всех людей, и можно предположить, что подсознательно их разделял и сам Л. Толстой.

Литература

1. Бицилли П. М. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого (1928) // Лев Толстой: pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / Сост. К. Г. Исупова. СПб., 2000. С. 473–499.
2. Бэндлер Р., Гриндер Дж. Структура магии. Т. I и II. СПб., 2007.
3. Степанов Ю. С. Имена, предикаты, предложения (семиологическая грамматика) / Под ред. Ю. Н. Караулова. Изд. 2-е, стереотип. М., 2002.
4. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 18. М., 1984.

Проблемы описания рифмы русских поэтов XVIII века (на материале словаря рифм М. В. Ломоносова)

Е. М. Матвеев

Институт лингвистических исследований РАН (Санкт-Петербург)

ematveev@list.ru

Ломоносов, рифма, рифменный сегмент, поэтическая речь

Summary. The presentation focuses on the problems of rhyme description of 18th-century Russian poetry that appear in the process of work on Lomonosov's Rhyme Dictionary.

В настоящее время в Институте лингвистических исследований Российской Академии наук в рамках большого проекта «Словарь М. В. Ломоносова» готовится словарь-справочник «М. В. Ломоносов и русская поэзия XVIII века», основной целью которого является комплексное описание поэтического наследия Ломоносова в стиховедческом аспекте. В состав многотомного словаря языка М. В. Ломоно-

сова будет включен словарь-справочник «М. В. Ломоносов и русская поэзия XVIII века», состоящий из двух частей — словаря рифм М. В. Ломоносова и метрико-строфического справочника.

Основной характеристикой описываемой в словаре рифмы является рифменный сегмент (часть конечного слова стиха, которая участвует в создании рифменного созвучия).

При его вычленении мы встречаемся сразу с несколькими сложностями.

Первая сложность касается вопросов соотношения фонетики и орфографии. Выделяя рифменные сегменты при описании рифмы Ломоносова (как, впрочем, и других поэтов XVIII века), мы имеем дело исключительно с письменным текстом. И если в ряде случаев на основании письменного текста мы можем быть с большой долей вероятности предположить, как произносилось то или иное слово (например, оглушение звонкого согласного в конце первого слова рифмопары *виноград — бежат*), то в других — это неочевидно. Так, например, неясно, как произносилось слово «голова» ([голова́] или [галава́]) в рифмопаре *трава — голова*. Итак, первый существенный вопрос, который возникает в связи с соотношением фонетики и орфографии в поэтической речи XVIII века, — это проблема фиксации рифменного сегмента у слов, произношение которых отличается от их орфографического облика (для «голова»: ОВА, АВА или ВА; для «виноград»: АД или АТ).

Вторая важнейшая проблема, с которой мы сталкиваемся при вычленении рифменного сегмента, — это вопрос о границе рифмы и, соответственно, о границе рифменного сегмента. Помимо «классических» точных рифм, господствующих в поэзии XVIII века (*лед — бьет, божество — торжество*) при составлении словаря рифм Ломоносова встретилось более сложное явление: созвучия, имеющих непосредственное отношение к рифме. И здесь нужно рассмотреть две группы явлений: 1) созвучия, усиливающие точность рифмы, и 2) созвучия, ослабляющие точность рифмы.

1. Созвучия, усиливающие точность рифмы:

а) примеры, когда в качестве опорных согласных выступают согласные, парные по звонкости-глухости: *пойдут — цветут, возглашали — подражали, вседержитель — нарушитель, солдат — хотят, мудрейший — острейший* и др.;

б) примеры, когда в качестве опорных согласных выступают согласные, парные по твердости-мягкости: *тишу — ишу;*

в) примеры, когда в качестве опорных согласных выступают согласные, сходные по какому-либо фонетическому признаку, например:

– по признаку места образования: *обид — вид* (губные), *дверь — зверь* (переднеязычные), *клокочет — хочет* (заднеязычные);

– по признаку способа образования: *доброт — щедрот* (смычные), *весны — тьмы* (сонорные);

г) «дистанционные совпадения» отдельных согласных, гласных и групп звуков в рифмующихся словах: *рвет — ржет, полях — полках, десницу — денницу, лежащих — летящих, парящий — палящий, скрыла — сила, мозгу — низу* и др.

Иногда звуковое сходство рифмующихся слов настолько велико, что они отличаются только одним звуком: *подобну — подробну, злился — залился, ограда — отрада*. В некоторых случаях наблюдаются сочетания нескольких факторов: созвучие согласных, сходных по признаку места образования и «дистанционные совпадения»: *рабы — рвы*.

2. Созвучия, ослабляющие точность рифмы.

а) примеры неточных рифм, а именно ассонансные рифмы, например: *Своим — Константин, снег — след*;

б) палиндромические рифмы, в которых звуки первого слова рифмопары повторяются во втором слове в обратном порядке: *ковры — рвы*.

Совместными усилиями ряда специалистов (в частности, Н. Н. Казанского, Е. В. Хворостьяновой, С. С. Волкова) было выработано следующие принципы вычленения рифменных сегментов:

1. Сегмент выделяется по орфографическому принципу (только на основе написания). Помимо чисто практического удобства этого принципа, следует сказать, что он имеет отношение к восприятию рифмы поэтами XVIII века, когда существовало особое понятие, подчеркивающее важность графики, — «рифма для глаза»; часто «в угоду графической точности искажалась орфография: брался редкий или изобретался новый орфографический вариант („слышешь — пишешь“, „нада — рада“, „спокоен — достоин“ и пр.)».

2. В рифмованном стихе рифменный сегмент выделяется не для рифмопары, а для каждого из рифмующихся слов отдельно. Так, например, в рифмопаре *пленил — забыл* для слова «пленил» выделяется сегмент ИЛ, для слова «забыл» — сегмент ЫЛ, в рифмопаре *виноград — бежат* для слова «виноград» выделяется сегмент — АД, для слова «бежат» — АТ, в рифмопаре *пленил — проронил* для слова «пленил» выделяется сегмент НИЛ, для слова «проронил» — также сегмент НИЛ. Для безрифменных окончаний под рифменным сегментом понимается часть конечного слова стиха от ударной гласной до конца.

3. С учетом орфографического принципа все приближенные созвучия согласных (включая и парные согласные по звонкости / глухости), а также «дистанционные совпадения» звуков в рифмующихся словах, о которых шла речь выше, в рифменный сегмент не входят: для обоих слов рифмопары *клокочет — хочет* выделяется сегмент ОЧЕТ; для обоих слов рифмопары *весны — тьмы* — сегмент Ы; в рифмопаре *скрыла — сила* для слова «скрыла» выделяется сегмент ЫЛА, для слова «сила» — ИЛА; в рифмопаре *десницы — денницы* для обоих слов выделяется сегмент НИЦЫ. Преимущество такого подхода заключается в том, что при анализе словаря все отмеченные примеры усиливающих точность рифмы созвучий можно будет рассматривать на фоне других случаев. Так, например, на первый взгляд кажется, что именно мужские открытые рифмы (типа *весны — тьмы*) требуют некоей компенсации своей недостаточности. Если все подобные рифмы окажутся в словаре рядом (в данном случае — на сегмент Ы), то данную гипотезу будет легче подтвердить либо опровергнуть.

4. Для спорных случаев предлагается использовать такой же принцип, какой используется для безрифменных окончаний: под рифменным сегментом понимать часть конечного слова стиха от ударной гласной до конца. Например, в рифмопаре *Своим — Константин* для слова «Своим» выделяется сегмент ИМ, для слова «Константин» — ИН, в рифмопаре *ковры — рвы* для обоих слов выделяется сегмент Ы.

В настоящее время заканчивается описание рифмы Ломоносова согласно сформулированным принципам. Словарь-справочник «М. В. Ломоносов и русская поэзия XVIII века» выйдет в свет к концу 2010 года (общий объем издания — 30 а. л.).

Церковнославянизмы в сатирическом тексте А. С. Пушкина («Гавриилиада»)

Т. М. Николаева

Казанский государственный университет

iraa.ksu@mail.ru

Церковнославянизмы, сатира, стилистическая маркированность

Summary. In the work the author demonstrates the methods of purposeful use by A. S. Pushkin Church-Slavic lexics as a means of creating a satirical text.

В научных изысканиях оказались обойденными вопросы, касающиеся нетрадиционного, но весьма активного функционирования архаичных лексем, выступающих в качестве значимых элементов в произведениях специфической жанровой ориентации, а именно — средств организации сатирического, пародийного пушкинского текста.

Наиболее явственно реализуется А. С. Пушкиным принцип сцепления семантических «крайностей», при котором высокое, книжное контрастирует с «грубой натурой», «низкой природой»: «Подземный царь, буян широкоплечий, Вотще кряхтел с увертливым врагом, И, наконец, желая кончить разом, с архангела пернатый сбил шелом... Схватив врага за

мягкие власы». Подобное столкновение достигает большей контрастности в случаях своеобразных «стилистических бросков» автора, дающего характеристику лицу или явлению в сравнительном аспекте: «румян, как верный *херувим*».

Эффект иронии, сарказма проявляется в стилистических синтагмах на уровне оксюморона, что актуализирует их алогизм, придает им окказиональное звучание: «докучная мольба», «какой-то богомаз», «обжорливая младость», «благородная интрига», «любовные псалмы» и др. Стилистическая маркированность речи и деяний бога, верховных церковных служителей способствует переводу их в сферу бытовых реалий: «Архангел Гавриил, *шатаясь, ...рек*», «струнами арф *бряцают херувимы*», «награда всех *дьячков осиплых пенье*». То же — по отношению к традиционным образам церковной символики: «*сатана... наморщив лоб, косясь, кусая губы, архангела ударил прямо в зубы*», «*и крадется под ризы торопливо*». Сюда же можно отнести прием антропоморфизации.

Пушкинский текст актуализирует угасающую связь устаревшей семантики с современной, выявляя в авторском значении забытый смысл: «Готовь себя к неведомой судьбине, *Жених грядет*, грядет к своей рабыне». Сочетание «жених грядет» используется Кириллом Туровским в его знаменитой проповеди «Слово в новую неделю по пасце», где церковнославянское «жених» — олицетворение бога, божественного начала. У Пушкина эта лексема синкретич-

на, наполнена двойственной семантикой: это и бог, и жених в современном понимании этого слова, что придает тексту ироничное звучание.

Реализация пушкинского замысла особенно явственно ощущается на словообразовательном уровне. Целенаправленно сталкивает поэт имена со значением лица с суффиксом -ник «угодник» — «сводник»: «...стал нехотя *услужливый угодник* Царю небес... а по-земному *сводник*» Тем самым лексема «угодник» лишается церковного содержания, чему в немалой степени способствует контаминация атрибутивного сочетания (вместо «святой» — «услужливый угодник»), в нем интенсифицируется значение лица по действию «угождать», благодаря чему «угодник» становится идентичным негативно окрашенному «сводник».

Особую роль в организации сатирической окраски играют церковнославянские префиксы типа вос-, из-, рас-, а также сложные слова, созданные по продуктивным моделям способом трансфиксации: «благослов», «смиреномудрие», «веротерпимость» и другие.

Привлекают внимание факты участия славянизмов в эксплицировании контрастивного композиционного построения.

Творческое освоение церковнославянизмов, используемых в качестве средства создания иронии, сатиры, является одним из направлений литературно-художественной практики А. С. Пушкина.

Творческое наследие Ф. М. Достоевского: эстетическое восприятие текста и лингвистическая статистика

Е. А. Осокина

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН (Москва)

lenazar@yandex.ru

Достоевский, Библия, соотношение словников, христианский писатель, гений искусства

Summary. The report is devoted to statistical comparison of two lexicones and to the conclusions about the basis of consepation of witer's heritage — factual, estetical or myphological.

1. Творчество Ф. М. Достоевского определяют как «христианский реализм», т. е. реализм в высшем смысле, считают его русским православным писателем, говорят о Христологии Достоевского.

2. С использованием в изучении текстов информационных технологий стало возможным «гармонию поверить алгеброй» и посмотреть, что из этого получается. Результаты могут быть самые неожиданные.

3. Сопоставление словаря языка Достоевского и библейской лексики.

4. Анализ результатов сопоставления по жанрам и периодам творческого наследия Ф. М. Достоевского.

5. Вывод: на каком основании формируется представление о творческом наследии писателя — фактическом, эстетическом или мифологическом.

Языковая картина мира в мемуарах русских журналистов второй половины XIX — начала XX века»

Е. Н. Пенская

Государственный университет — Высшая школа экономики

e.penskaya@gmail.com

Мемуары, журналистика, плутовской роман, мифология

Summary. The corpus of texts of Russian journalists' memoirs forms the cycles of publications in the issues of 1880-1910th historical magazines. Stylistic and language methods of self-consciousness description and the language approach to the analys of the mass-media space are close to the fiction principles and the tradition of the novel of adventure and the road. This form applies to the reader's imagination and involves the audience into the rhythm of rapid review, intensive language and stylistic changings. Journalists' memoirs give some keys to understanding of Russian classics as national mythology.

По мере становления журналистики как отдельной самостоятельной сферы и одновременно междисциплинарной территории, самым тесным образом связанной с другими областями — в первую очередь литературой и политикой — естественным и стихийным образом накапливался ресурс, в котором собирались материалы особого документального характера. Речь идет о мемуарах тех, кто так или иначе был причастен к журнально-газетной работе. На наш взгляд, этот корпус документов чрезвычайно важен для понимания того, как на самом деле устроена данная сфера, какими языковыми, стилистическими средствами она оперирует.

Личное документирование собственного пребывания в сфере журналистики становится публичным фактом, переходит границы внутреннего, интимного, закрытого, домашнего пространства переписки после череды европейских

революций 1848–1855, когда пресса вступила и технологически и содержательно в новую стадию развития.

Неизбежность рефлексии — смысловой, языковой в новых условиях кажется очевидной. И эта журналистская рефлексия, скапливаясь, находила выход в специфике мемуарных публикаций.

Мемуары русских журналистов появляются нередко в 1870–1890-х годах в журнале «Исторический вестник». Публикуются как сериалы. В них создается специфическая словесная картина мира.

В этих материалах, печатающихся из номера в номер, с непременным указанием «продолжение следует» возникала чрезвычайно пестрая, мозаичная словесная картина, использующая все языковые регистры — от просторечья до высокой книжной лексики. Мы рассмотрим прежде всего такие серий-

ные публикации как воспоминания С. С. Окрейца, (1836 — после 1921), писателя, издателя, журналиста, автора более 10 романов, в которых история самым причудливым образом сочеталась с публицистикой [3]. Он издавал журнал «Луч», еженедельник политики, литературы и общественной жизни и в 1880-х публиковал там свои воспоминания, в которых, как он сам признавался, «раскрывал журнальные секреты и открывал карты своих романов». Особенно это касалось его романа «Последние язычники» о жизни западных губерний России накануне польского восстания (1870–1871). В мемуарах он «обнажал» языковые приемы и образные ходы, которые он использовал при описании той или иной ситуации.

И еще один цикл воспоминаний — это записки журналиста А. Е. Кауфмана в «Историческом вестнике» [2]. Любопытно, что при всей разнице биографий, опытов, судеб эти материалы строятся словно бы одной схожей канве и напоминают по своей сути единый плутовской роман, в котором герой-автор, этакий журнальный пикаро, перекаати-поле, повествует о своих приключениях, похождениях по редакциям и наблюдениях за журнально-газетными нравами. Установка на конкретный факт, деталь, смачную подробность делает язык сухим, а повествование сжатым, динамичным. Текст строится в духе старинных романов, каждая глава содержит «афишу» («Сотрудничество в еженедельнике и в газете «ОхЭ». — Издатель газеты и «этуаль» из кафешантана. — Заказ блинов через почтовый ящик газеты. — П. С. Усов — автор первой политической передовой статьи в русской печати. — Меры предосторожности редактора Греча. — Телеграмма о франко-прусской войне, отложенная за недосугом. — Литературные рестораны. — Д. Д. Минаев и бегство генерала. — Издатели судебной газеты»). «Афиша» — это анонс микротем, структурное предупреждение задают тематический и языковой ключ ко всему повествованию в целом, которое строится как кумулятивный ряд зарисовок, штрихов, напоминает современный «Декамерон», только посвященный реальному литературно-журнальному быту.

Доминирует образ «муравейника», в котором кишат разнообразные личности. Они оказываются то на гребне славы, в фокусе общественного внимания, то погружаются в пучины неизвестности. В этом повествовательном универсуме благо-

даря «беглой», быстрой речи автора-мемуариста в правах уравнивы фигуры первой величины и совершенно безвестные люди. Масштаб и ракурс смешены. «Колесо обозрения» тождественно «колесу Фортуны». Анекдоты, притчи, мимолетные зарисовки — вот принцип портретирования персонажей.

Таким образом, российские журнальные мемуаристы, отошедшие по большей части от журнальных дел к моменту написания текста, тем не менее воссоздают атмосферу «кипящего котла», в том числе языкового, поскольку эти записи переполнены живыми диалогами, перебросом реплик, и тем самым воспроизводят иллюзию реального времени, а сами, и вслед за ними читатели находятся в роли участников или «включенных наблюдателей». Автор — внутри процесса. Он словно бы возвращается к «делам давно минувших дней», но прошлое возвращает нам в «упаковке» настоящего. Отсюда спешка хроникера, несоразмерность деталей, языковая необработанность, «сырость», очерковость. Мемуары журналиста — это рабочий инструмент, подстрочник, черновик, густой комментарий, который в свою очередь требует объяснений, новой расшифровки. Мемуары отечественных журналистов ориентированы на жанр плутовского романа. Они воспроизводят принципы и языковую картину, на которую эта романная форма опирается и разрабатывает: принцип обозрения, перехода из одной точки пространства в другую, возможность добраться до «изнанки», вскрыть тайные пружины, предъявить публике то, что от нее скрыто, находится вне поля зрения. Мемуары журналистов, как описания в плутовском романе создают особую оптику наблюдения за реальностью. Язык в ней — один из главных инструментов. Кроме того, журналистские воспоминания — это фактографическое суфлерство и объяснение того, как складывалась мифология русской классики [1].

Литература

1. Журавлева А. И. Русская классика как национальная мифология // Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.
2. Кауфман А. Е. Из журнальных воспоминаний // Исторический вестник. 1912. № 11. С. 611–635.
3. Окрейц С. С. Далекие годы. Автобиограф. хроника. СПб., 1899.

Особенности изображения женской улыбки и смеха в романах А. И. Гончарова «Обломов» и «Обрыв»

К. М. Старчеус

Южный федеральный университет (Ростова-на-Дону)

starcheus@yandex.ru

Семантика, языковые конструкции, мимика, улыбка, смех

Summary. The paper is dedicated to description of woman's smile and laughter in Goncharov's prose.

У И. А. Гончарова особое отношение к улыбкам, они являются ключами к сокровенным тайнам души: *Улыбку можно читать, как книгу* [2: 313]. Душа улыбающегося человека открыта, в нем нет тайн.

А. И. Гончаров мастерски изображает женские улыбки:

Он [Обломов] взглянул: улыбка так и ползает у ней [Ольги] по лицу, то осветит глаза, то разольется по щекам, только губы сжаты, как всегда [2: 310].

Улыбка в данном случае представлена как самостоятельное явление, не зависящее от человека. Это искренняя улыбка, добрый смех над человеческими слабостями. Следует особо отметить, что улыбка здесь — это не привычное положение губ, а выражение всего лица, что свидетельствует о ее искренности.

Все героини произведений А. И. Гончарова улыбаются по-разному. Каждая обладает единственной в своем роде улыбкой:

Он [Райский] заметил еще появляющуюся по временам в одну и ту же минуту двойную мину на лице [Веры], дрожащий от улыбки подбородок, потом не слишком тонкий, но стройный, при походке волнующийся стан, наконец мягкий, неслышимый, будто кошачий шаг [1: 241–242].

При описании улыбки Веры автор акцентирует внимание на дрожащем подбородке. Не раз на протяжении романа читатель столкнется с фразой: *сказала с дрожащим от*

улыбки подбородком, — которая повторяется так часто, что писатель может позволить просто отметить, что у *ней дрожжал подбородок*, и читатель квалифицирует такое описание как очередную улыбку.

Каждая созданная писателем улыбка уникальна. Она помогает автору более ярко и полно нарисовать образ персонажа. Иногда героини И. А. Гончарова улыбаются несвойственным им образом, что свидетельствует о душевных переживаниях. В романах «Обломов» и «Обрыв» Ольга и Вера после пережитых событий начинают улыбаться по-другому. Так описывает И. А. Гончаров поведение Веры после рокового свидания с Марком:

— Пустое! Ноги промочила вчера, голова болит! — с улыбкой старалась договорить она [Вера].

Но губы не улыгнулись, хотя и показались из-за них два, три верхние зуба.

— Надо было натереть вчера спиртом; у тебя нет? — сдержанно сказала бабушка, стараясь на нее не глядеть, потому что слышала принужденный голос, видела на губах Веры какую-то чужую, а не ее улыбку, и чуяла неправду [1: 542–543].

Здесь уже читатель не увидит дрожащий от улыбки подбородок Веры. Впрочем, нет и самой улыбки, есть лишь неудавшаяся попытка улыбнуться. На душе у героини настолько тяжело, что улыбка получается неестественной,

чужой и впоследствии описывается как «мертвая»: *а лице всего мертвая улыбка Веры поразила ее* [бабушку]. То же самое мимическое поведение Веры представлено и в разговоре с сестрой, она старалась улыбнуться:

Но улыбка не являлась. Губами она [Вера] сделала движение, а глаза не улыбались. Приветствию противоречил почти неподвижный взгляд, без лучей, как у мертвой, которой не успели закрыть глаз [1: 535].

Здесь И. А. Гончаров делает акцент на выражении глаз героини, ее неподвижном взгляде.

Ольга после разрыва с Обломовым становится более сдержанной, и это в первую очередь проявляется в ее мимике:

Громкий, детский, серебряный смех Ольги уступает место сдержанной улыбке. Эпитеты, которыми писатель наделяет эти два явления показывают, насколько разительна перемена, произошедшая с героиней. Прежний смех и настоящая улыбка различаются по громкости, контролю над эмоциями, умению держать себя в руках, непосредственности реакции.

Усмешка может выступать в качестве персонажной характеристики. В этом плане особо примечательна усмешка вдовы Пшеницыной:

Усмешка у ней была больше принятая форма, которую прикрывалось незнание, что в том или другом случае надо сказать или сделать [2: 376].

И. А. Гончаров расширяет значение усмешки героини и объясняет причину подобной мимической реакции. Ее усмешка почти никогда не сопровождается какими-либо языковыми операторами, за исключением тех редких случаев, когда этот жест определяется как выражение покорности и простодушия. Именно этим и вызван пренебрежительный отзыв о героине из уст ее брата:

— *Разве умеет свои выгоды облюбить? Корова, суцая корова: ее хоть ударь, хоть обни — все ухмыляется, как лошадь на овес. Другая бы... ой-ой!* [2: 416].

Иван Матвеевич квалифицирует вечную усмешку сестры, как ухмылку. Следует отметить, что это единственный случай подобной номинации.

Смех в подавляющем большинстве случаев является признаком веселья, доброго расположения духа, легкого нрава:

Только что Штольц уселся подле нее [Ольги], как в комнате раздался ее смех, который был так звучен, так искретен и заразителен, что кто ни послушает этого смеха, непременно засмеется сам, не зная о причине [2: 308].

В прозе И. А. Гончарова смех так же, как и улыбка может выступать в качестве персонажной характеристики. Так, например, автор описывает Ульяну:

Она [лицо Ульяны] имело еще одну особенность: постоянно лежащий смех в чертах, когда и не было чему и не расположена она была смеяться. Но смех как будто застыл у ней в лице и шел больше к нему, нежели слезы, да едва ли кто и видал их на нем [2: 161].

Писатель делает акцент на особом выражении лица героини. Говоря об Ульяне Андреевне, И. А. Гончаров часто упоминает о сдержанном смехе, застывшем в чертах ее лица.

Женские улыбки в прозе И. А. Гончарова может выражать симпатию, дружеское расположение, грусть, лукавство, веселье и т. д. Усмешка может выступать в качестве синонима улыбки, а может быть характерной реакцией на любые жизненные ситуации.

Литература

1. Гончаров И. А. Обрыв. Ашхабад, 1965.
2. Гончаров И. А. Обыкновенная история; Обломов: Романы. М., 1986.

Каузальная семантика «двойника» в тексте романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

Т. А. Яценко

Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского (Симферополь, Украина)

T-Yashchenko@yandex.ru

Каузация, двойничество, архетип, роман Достоевского «Преступление и наказание»

Summary. The talk deals with the research of causal semantics of such manifestations of double phenomenon, as *evil spirits, dream, heart and werewolf* in the novel «Crime and Punishment» by F. Dostoevsky.

1. Каузация рассматривается как релятивная мегакатегория, отражающая генетивные связи в мире и языке и включающая категории условия, причины, следствия, уступки и цели [3]. Исследование феномена «двойничество» как архетипической проекции каузации не только помогает прояснить путь становления логико-лингвистической категории, но и открывает новые возможности для осознания каузации как феномена психологии и культуры. Самим названием романа, в котором заключена одна из основных и древнейших идей каузации, восходящая к мифологеме «Воздаяние», «прогнозируется» каузальная цепь явлений, в значительной мере определяющая его архитектуру.

2. Обращение к данной теме обусловлено следующим: а) трагическое ощущение Достоевским раздвоенности собственной личности; б) типичность для его текстов «двойничества» как литературного приема [1], [2]; в) обретение «двойниками» семантики психологического, мифологического и религиозного объяснения каузальной связи между психо-физическим состоянием, характером и поведением человека. Предметом дискурсивного анализа являются такие проявления «двойничества», как *нечистая сила, мечта, сердце, оборотничество и сон*.

3. В романе «Преступление и наказание» представители *нечистой силы (дьявол, черт, бесы)* в роли двойников героя не играют столь важной роли, как в более поздних произведениях Достоевского. Но весьма показательно, что в ответе на главный вопрос о мотивации преступления, включающей и причину, и цель его совершения, в роли каузатора выступает именно *дьявол*. В реплике Сони «дьявольское начало» преступления находит каузальное объяснение в отходе от евангельской правды: *От Бога вы отошли, и вас Бог порази, дьяволу предал!* Раскольников, пытаясь вначале иронизировать по поводу такого объяснения (... *когда я в темноте*

те лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?), затем признает: *...я ведь и сам знаю, что меня черт тащил!* Показательна синтаксическая конструкция последнего высказывания, в которой актуализация персонафицированного каузатора достигается за счет использования синтаксической позиции подлежащего.

Характерной особенностью текста романа является «дистантная близость» таких, казалось бы, взаимоисключающих каузальных версий, как «бесы», с одной стороны, и «рассудок», «точный расчет», «арифметика» — с другой: *Не рассудок, так бес! — подумал он, странно усмекаясь.* «Точность расчетов» как средства достижения цели, в которых все «справедливо как арифметика», вступает в противоречие с номинацией замысла как *мечты* в сочетании с эпитетами *проклятая* и *безобразная*, что свидетельствует об употреблении лексемы *мечта* в устаревшем значении «призрак, помрачение, наваждение».

Желание Раскольникова отречься «от проклятой мечты» появляется в состоянии катарсиса, наступившего после пробуждения от «сна о лошади», когда возникает одновременное отождествление себя и с жертвой, и с палачом (своеобразное проявление раздвоенности).

Но это счастливое состояние освобождения от призрака «проклятой мечты», которая также может быть трактована как манифестация «двойничества», было прервано в тот же вечер — «точным расчетом» (V глава I части романа). Дискурсивный анализ V и VI глав позволяет проследить, как «точный расчет» и «рассудок» вступают во взаимодействия с «темными силами» и ведут к преступлению: *Каузустика его выточилась как бритва...* Отмеченное явление, на наш взгляд, объясняется глубоким убеждением Ф. М. Достоевского в первенстве сердца перед умом и «сердечным мышлением» любимых героев писателя.

4. В романе «Преступление и наказание», отражающем такую особенность русского языкового сознания, как преобладание эмоционально-интуитивного понимания над рациональным (Н. Бердяев, В. Розанов), «состояние сердца» — это каузальное объяснение не только поведения героев (*Соня, у меня сердце злое <...> этим, можно многое объяснить...*), но и настроений эпохи: *...нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое* (реплика Порфирия Петровича).

Посредством метафоры «опустение сердца» представляется трагическое ощущение мучительного одиночества, отдаленности от людей, утраты реальности бытия. В тексте романа прослеживается связь между метафорой «опустение

сердца» и мифологемой оборотничества. Центральная христианская идея финала романа (обновление человека, преодоление противоречия между «человеком внешним» и «человеком внутренним») находит воплощение в образе сердца, из которого ушли злоба и опустошенность: *сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого.*

Литература

1. Ф. М. Достоевский и Православие. М., 1997.
2. Фудель С. И. Наследство Достоевского / Общ. ред., вступит. ст., подготовка текста и примеч. Л. И. Сараскиной. М., 1998.
3. Яценко Т. А. Каузация в русском языковом сознании: Монография. Симферополь, 2006.