

Министерство высшего образования РФ
Новосибирский государственный педагогический университет
Кафедра общего и исторического языкознания

Лариса Николаевна Кретьова

Элементы идиолектной семантики в ранней лирике Н.А. Заболоцкого
(на материале глагольной лексики)

Специальность 10.02.01 – русский язык

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических
наук

Научн. рук. –

доктор филолог. наук

проф. Ю.В. Фоменко

Новосибирск

2003 г.

Содержание

Введение	4
Глава 1. Специфика поэтического текста и личность автора	
§1. Специфика поэтического текста	11
§2. Специфика семантики слова в поэтическом тексте в свете интегральной концепции значения	25
§3. Концептуальная картина мира и языковая картина мира личности и ее роль в создании поэтического текста	41
§4. Поэтический идиолект и критерии его выделения	55
§5. Языковые средства формирования идиолектной семантики и типология мотиваций	68
Выводы	82
Глава 2. Типология общеязыковых парадигм глаголов в ранней лирике Н.А. Заболоцкого	
§1. Парадигма в языке и критерии ее выделения	84
§2. Общеязыковые парадигмы глаголов в ранней лирике Н.А.Заболоцкого. Глаголы перемещения в пространстве	89
§3. Глаголы однонаправленного перемещения	94
§4. Актуализация потенциальных ассоциативных сем в семантической структуре глаголов	101
§5. Переносное употребление глаголов перемещения по вертикали	107
§6. Статальные глаголы (глаголы положения в пространстве)	113
§7. Особенности употребления глаголов звучания в ранней лирике Н.Заболоцкого (парадигматические и синтагматические характеристики)	118
§8. Глаголы устной речи	127
Выводы	138
Глава 3. Индивидуально-авторские парадигмы в ранней лирике Н.Заболоцкого	
§1. Специфика индивидуально-авторских парадигм глаголов	140

§2. Парадигма повторов (однокоренных слов)	144
§3. Синонимические и антонимические парадигмы	149
§4. Парадигмы ключевых слов	158
§5. Ассоциативные парадигмы и их роль в структурной организации текста	165
Выводы	172
Заключение	174
Список использованной литературы	180

Введение

На современном этапе развития лингвистики внимание исследователей привлекает проблема понимания и взаимопонимания в аспекте изучения художественного текста как формы опосредованной коммуникации. Автор настоящего исследования рассматривает художественный текст как форму опосредованной коммуникации, с позиций отправителя и получателя речи.

Внимание коммуникативной лингвистики к человеческому фактору распространилось и на язык художественной литературы: автор поэтического текста как языковая личность реализует в художественном тексте свои интенции и производит отбор языковых средств, позволяющих отразить индивидуальное восприятие мира, авторское отношение к нему и передать его читателю.

Особенности словоупотребления, отличающие идиостиль конкретного автора, в основном касаются области значения слов. В анализе поэтического слова мы используем идеи семемной и семной семасиологии, интегральную концепцию значения слова.

Актуальность настоящего исследования определяется вниманием лингвистов к изучению личностного фактора и его роли в формировании текста как продукта коммуникативной деятельности, стремлением проследить за сложным взаимодействием объективной действительности, человеческого мышления и языка; отсутствием достаточной семасиологической базы при анализе многомерного понятия «идиостиль», терминологической нечеткостью и неопределенностью, характерной для многих работ по языку художественной литературы. Интерес к художественным текстам возрастает. Из области литературоведения он перешел в область лингвистики, стилистики, психологии, философии и герменевтики. Спецификой художественного текста является его эстетическая функция, что отличает его от других видов текстов, а поскольку механизм возникновения чувства

прекрасного у человека недостаточно хорошо изучен, то мы будем обращаться к достижениям ряда других наук, позволяющих внести коррективы в процесс анализа поэтического текста.

Научная новизна работы заключается в попытке изучения ранней лирики Н.Заболоцкого с позиций семемной и семной семасиологии и интегральной концепции значения, в стремлении уточнить понятие поэтического дискурса, в использовании типологий общеязыковых и индивидуально-авторских парадигм для изучения текстов Н.А. Заболоцкого.

Специфика глагольного слова в узусе и тексте, семное варьирование значения слова в зависимости от целеустановки автора поэтического текста, исследование парадигматики и синтагматики текста, а также рассмотрение парадигматики в функциональном аспекте - вот тот круг вопросов, который мы стремимся рассмотреть. Изучение слова в художественном тексте позволит оценить вклад поэта в развитие русской литературы и в развитие русского литературного языка в целом, выйти на авторский замысел и восстановить концептуальную картину мира Н.А. Заболоцкого - в частности. Описание раннего этапа формирования идиостиля – вот основная задача нашего исследования.

Теоретическая значимость работы заключается в уточнении понятий «идиолект», «идиостиль», «поэтический дискурс». Связь типологии мотиваций с определенными средствами создания образности позволяет, на наш взгляд, внести некоторые уточнения в вопрос соотношения идиолекта и идиостиля и с позиции психолингвистики рассмотреть мотивы создания художественного произведения. В число разрабатываемых понятий входит понятие «парадигма», применяемое по отношению к узусу и речи, что позволяет говорить о функциональном аспекте его рассмотрения.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования результатов исследования в качестве практического руководства для изучения текстов ранней лирики Н.А. Заболоцкого, для

разработки спецкурсов и спецсеминаров по проблемам истолкования поэтических текстов, для составления словаря поэзии Н.А. Заболоцкого.

Объектом исследования является ранняя лирика Н.А. Заболоцкого, рассматриваемая с позиции теории поэтического дискурса.

Предметом исследования – глагольная лексика в поэтическом идиолекте раннего Заболоцкого с точки зрения ее функциональной значимости в процессе порождения и восприятия поэтического текста, глагольные парадигмы как конституирующие элементы стихотворных текстов.

Материалом для исследования послужила ранняя лирика Н.А. Заболоцкого: «Столбцы» и стихотворения 1926 - 1936 гг., поэмы «Торжество земледелия», «Деревья», «Птицы» и «Безумный волк». Всего проанализировано 84 стихотворных текста. Обращение к творчеству Заболоцкого продиктовано уникальностью его поэтического эксперимента, соединившего лучшие черты русской лирики, оды, баллады и стихотворного романа. Особенностью творчества Н.А. Заболоцкого является регулярное употребление слов в новых, необычных значениях, что приводит к возможности появления в сознании читателей множества разных интерпретаций одного и того же текста (микротекста). Традиционные средства создания образности перестают быть традиционными за счет необычных сочетаний, «дуэлей и дуэтов звучаний». Разрушается привычное представление о языке поэзии как о гладком, красивом языке. Рождается новый образ поэтического слова: шокирующий, эпатажирующий, поражающий своей «несуразностью».

Цель данной работы - выявление специфики функционирования общеязыковых и индивидуально-авторских глагольных парадигм в поэтическом дискурсе Н.А. Заболоцкого, рассмотрение начальной стадии формирования поэтического идиостиля - идиолекта, а также элементов идиолекта, отражающих особенности автора поэтических текстов как

языковой личности. Для реализации данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Определить роль личности автора в формировании поэтического дискурса.
2. Выделить ЛСГ глаголов, наиболее широко представленные в поэтических текстах раннего Н.Заболоцкого.
3. Произвести систематизацию глагольной лексики с учетом особенностей личностных смыслов (типологизацию индивидуально-авторских смыслов).
4. Осуществить анализ общеязыковых и индивидуально-авторских парадигм, благодаря чему станет очевидной специфика индивидуального мировосприятия поэта.
5. Определить место парадигм в поэтических текстах и их функциональную значимость.
6. Осуществить выход на «мотивационный уровень» (Караулов, 1987), что позволит наиболее адекватно интерпретировать поэтический текст, ответить на вопрос о цели его создания.

В работе используются следующие **методы и приемы**:

сравнительно-стилистический, семантико-стилистический, метод компонентного анализа значения, вероятностно-статистический, лингвистического эксперимента, частичного лингвистического комментирования.

В ходе работы мы опирались на такие принципы анализа художественного текста, как принцип историзма, принцип единства формы и содержания, принцип координации общего и отдельного, принцип уровневого подхода.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Поэтический текст рассматривается как компонент человеческой деятельности, следовательно, как поэтический дискурс.

2. Анализ поэтического текста требует учета мотивов его создания, что побудило нас попытаться создать типологию мотиваций и проследить за связью между языковыми средствами и мотивами создания текста.

3. «Идиолект» рассматривается как составляющая идиостиля, как начальный этап формирования последнего.

4. Общеязыковые и индивидуально-авторские парадигмы, рассмотренные с позиций семемной и семной семасиологии, интегральной концепции значения, позволяют говорить об особенностях поэтического идиолекта Н.Заболоцкого.

5. Количественные и качественные особенности состава общеязыковых парадигм глаголов перемещения в пространстве, статальных глаголов, глаголов звучания и речи в ранней лирике Н.А. Заболоцкого определяются спецификой концептуальной картины мира поэта.

6. Особенности поэтического мышления Н.Заболоцкого обнаруживаются прежде всего в индивидуально-авторских парадигмах глаголов: парадигмах повторов, синонимических, антонимических и ассоциативных парадигмах и парадигмах ключевых слов.

Апробация работы проведена на заседаниях кафедры общего и исторического языкознания ИФМИП НГПУ, в докладах на научных конференциях и в 4 статьях; материалы диссертационного исследования использованы для проведения семинаров по лингвистическому анализу художественного текста у студентов-филологов 4 курса дневного отделения ИФМИП и 5 курса заочного отделения ИФМИП, при работе с учащимися 10-11 классов средних школ № 110 и 103 Калининского района г. Новосибирска и средней школы № 79 Центрального р-на г. Новосибирска. Курс лингвистического анализа на базе диссертационного исследования прочитан на методическом семинаре учителей Калининского района г. Новосибирска, материалы исследования легли в основу спецкурса «Типология мотиваций и лингвистический анализ текста».

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав и заключения.

Во введении характеризуются предмет и цель исследования, его теоретическая и практическая значимость, актуальность и научная новизна работы, методы исследования.

В первой главе сделана попытка проанализировать существующие подходы к художественному тексту, рассматривается функционирование слова в поэтическом тексте в свете интегральной концепции значения, характеризуются понятия «концептуальная картина мира», «языковая картина мира», «идиолект».

Во второй главе представлена типология общеязыковых парадигм глаголов в ранней лирике Н.Заболоцкого и охарактеризованы количественные и качественные особенности текстовых парадигм. Сравнение парадигм глаголов в узусе и тексте позволяет говорить о семантическом новаторстве поэта.

В третьей главе описаны индивидуально-авторские парадигмы, позволяющие говорить об уникальности творчества Н.Заболоцкого, о специфике его языковой картины мира.

Результаты исследования и основные итоги отражены в выводах по главам и в заключении.

Список литературы насчитывает 175 наименований.

Основные положения диссертационного исследования опубликованы в следующих статьях:

Вершинина (Кретьова) Л.Н. Об особенностях употребления глаголов звучания в ранней лирике Заболоцкого// Молодая филология. – Новосибирск: Изд. СО РАН, 1996. – С.138 – 142.

Вершинина (Кретьова) Л.Н. Глаголы в составе творительного сравнения в ранней лирике Заболоцкого// Молодая филология. – Новосибирск: Изд. СО РАН, 1998. – С.189 – 193.

Кротова Л.Н. Множественность истолкований как художественный прием в творчестве Н.Заболоцкого// Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – С.49 – 50.

Кротова Л.Н. Типология мотиваций и ее роль в интерпретации художественного текста // Современная русистика. Поиски и проблемы. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – С.32 – 38.

Глава 1

Специфика поэтического текста и личность автора

§1. Специфика поэтического текста

Наше обращение к языку поэзии и к языку художественной литературы в целом требует ясного и четкого представления о природе явления, именуемого «художественный текст». Чтобы определить содержание этого понятия, нам предстоит обратиться к истории вопроса, проанализировать существующие подходы, отметить релевантные признаки художественного текста, обратиться к вопросу порождения и восприятия художественного текста языковой личностью, изучить взгляды исследователей на анализ функционального аспекта текста.

«Можно ли рассматривать его (текст) как явление, однопорядковое по отношению к языку и речи? Нет, нельзя. Ведь текст - это произведение речи, зафиксированное на письме (Ахманова, 1966, 470), это всякая записанная речь (Кривоносов, 1986, 31). Иначе говоря, текст - это «понятие видовое по отношению к родовому понятию речи» (Фоменко, 1990, 15). Итак, текст - это явление речи, но ее письменная разновидность, что определяет ряд специфичных черт текста. Так, например, если в устной речи «вербальный канал реализует себя фонетически», то в письменной речи (тексте) «вербальный канал использует графические знаки» (Кузнецова, 1993, 91). Поэтому нежелательно называть словом *текст* речевой материал, не зафиксированный на письме.

Большая краткость устного текста по сравнению с письменным, его нахождение «в непосредственном соответствии с актом коммуникации» (Кузнецова, 1993, 91) способствуют его пониманию в момент общения, тогда как письменный текст, реализуя основную функцию языка - коммуникативную, в момент написания может эту функцию не выполнять: должно пройти какое-то время, прежде чем письменный текст «дойдет до адресата» и вызовет ответную реакцию.

Трудности осмысления письменного текста объясняются и тем, что в письменной речи не используются паралингвистические средства (мимика, жест). Интонация, передаваемая на письме знаками препинания, не всегда с достаточной степенью полноты выражает эмоции автора, поскольку существует множество интонационных нюансов, которые невозможно зафиксировать с помощью знаков (удивление, огорчение и др.). Это приводит к расширению границ текста, к включению в него компонентов, являющихся эквивалентами паралингвистических средств, к возрастанию нагрузки на слово, поскольку возникает риск быть неправильно понятым. Пространственная и временная отдаленность отправителя и получателя текста создает дополнительные трудности в восприятии. Так называемая «множественность интерпретаций» обусловлена именно этим фактором. Смысл фраз текста можно понять только из контекста, контекст же лишен опоры на конкретную ситуацию речевого общения, более того, сам автор - отправитель сообщения - в ситуацию текста не включается, он выступает либо в роли автора художественного произведения и представлен в тексте как образ автора (текст передается от 3-го лица), либо субъективным повествователем (текст передается от 1-го лица) - в любом случае авторское «Я» реализовано в тексте лишь частично, поэтому читатель не может получить представление о личности автора, не прибегнув к дополнительным источникам информации.

Ситуация общения в письменном тексте требует экспликации, поскольку получатель текста в ней непосредственно не участвует. Пресуппозиция в письменном тексте «более емкая и менее четкая, поскольку основана она не на конкретной ситуации, а на всей сумме знаний коммуникантов» (Кузнецова, 1993,98). «При создании письменного текста партнер является предполагаемым. Имеет место отсроченность восприятия, что исключает обратную связь между партнерами по коммуникации» (Новиков А.И.,1983,22), но пространственная развернутость письменного

текста дает возможность более тщательно его изучить, что, несомненно, является его преимуществом.

Вопрос о природе текста остается одним из важных. Так, неправомерным является рассмотрение текста как языковой единицы наивысшего уровня (такой точки зрения придерживаются Л.С.Бархударов, И. Р. Гальперин и нек. др.). Текст не обладает теми признаками, которыми должна обладать единица языка, он состоит из фраз (индивидуальных комбинаций словесных знаков), которые характеризуются субстанциональностью, дискретностью, линейностью, неоднородностью, иерархичностью, цельностью, двусторонностью и самостоятельностью, но не отличаются воспроизводимостью и номинативностью. «Фразы ... не существуют в языке, не извлекаются из памяти как цельные, готовые образования, а возникают в речи, строятся говорящим с целью оформления и передачи той или иной конкретной мысли...» (Фоменко, 1990,30). Текст, как и фраза, имеет «смысл, возникающий в речи и находящийся за пределами языка» (Фоменко, 1990,32), что позволяет говорить о тексте как о «свободной, индивидуальной комбинации единиц (слов), выполняющей коммуникативную функцию» (Фоменко, 1990, 34).

Текст - наивысшая единица речи, выполняющая коммуникативную функцию. Рассмотрим конституирующие признаки текста.

В работах ряда исследователей (Ю.М. Лотмана, И.Р. Гальперина, Л.Новикова, И.Я. Чернухиной, Н.С. Болотновой и др.) в качестве основных признаков текста названы цельность, связность, коммуникативная установка, системность и содержательность (информативность).

Одним из основных параметров художественного текста является цельность. Цельность текста понимается как «потенциальное проекционное (концептуальное) состояние строевых и нестроевых элементов языка/речи» (Сорокин, 1991, 30). Другими словами, текст это такое образование, в котором каждый компонент - составляющая эстетического целого, не

допускающая изъятия, добавления и других вмешательств. С психологической точки зрения в тексте есть «нечто целое.., некий концепт, то ментальное образование, которое в лингвистической литературе именуется цельностью текста» (Сорокин, 1991, 6). Цельность текста также является отражением не столько лингвистических, сколько экстралингвистических параметров. Так, например, замена слова в тексте с точки зрения лингвистики не внесет существенных изменений в текст, но с точки зрения образности, авторского замысла, авторских интенций и т.п. текст уже не будет прежним, его цельность будет нарушена.

Связность текста - многоплановый признак, проявляющийся на лингвистическом и экстралингвистическом уровнях. Ю.А. Сорокин понимает связность как «рядоположенность и соположенность строевых элементов языка / речи, как дистрибуцию, законы которой определены технологией соответствующего языка» (Сорокин, 1991, 30). Лингвистическая связность текста осуществляется лексическими и грамматическими средствами, но может проявляться и на уровне фонетики. Экстралингвистическая связность базируется на знании ситуации, стоящей «за текстом», авторского замысла, основных мотивов творчества, обеспечивающих связность не только внутри текста, но и внутри цикла произведений, всего творчества в целом. Экстралингвистическая связность эксплицируется в тексте элементами разных уровней языка, но основным является лексический уровень.

Можно также говорить и об образной связности текста, заключающейся в корреляции микрообразов текста. Некоторые исследователи пишут об ассоциативной связности элементов текста, т.е. о способности слов вступать в ассоциации с другими словами текста и - шире - языка.

Коммуникативная установка текста понимается как авторская интенция, замысел, задача, решаемая пишущим субъектом. Этот параметр

текста рассматривается в работах коммуникативного направления.

Одним из обязательных признаков текста современные исследователи (Ю.М.Лотман, Л.А. Новиков, И.Р. Гальперин, Ю.С. Сорокин и др.) называют системность. Системность текста понимается как взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов.

Содержательность (информативность) текста рассматривается как его информационная насыщенность. «Содержание базируется на денотативных (референтных) структурах, отражающих объективное «положение вещей» в мире. Смысл же базируется в определенной степени на такой организации текста, которая позволяет уяснить имплицитный замысел автора» (Новиков, 1997, 11). Смысл текста иногда отождествляют с содержанием, что, на наш взгляд, неправомерно: содержание представляет собой эксплицированную в тексте информацию, тогда как смысл может быть как эксплицирован, так и имплицитен, восприниматься как личностный, глубинный, поверхностный, т.е. требует дополнительных усилий для понимания, декодировки, расшифровки, и направлен на понимание авторского замысла. Таким образом, смысл можно истолковать как результат восприятия и понимания текста, хотя, с точки зрения И.Р. Гальперина смысл есть «кусочек содержания», что, на наш взгляд, сужает понимание этого термина.

М.М. Бахтин рассматривает текст как двухполюсную субстанцию, как диалог между автором и читателем и диалог между разными текстами: «Произведение - звено в цепи речевого общения... оно связано с другими произведениями... высказываниями: и с теми, на которые оно отвечает, и с теми, которые на него отвечают, в то же время ... оно отделено от них абсолютными границами смены речевых субъектов...» (Бахтин, 1986, 268). Диалогичность текста рассматривается М.М. Бахтиным как один из важных признаков текста.

Характеристика текста с позиции автора и читателя представлена в работах Ю.Н. Караулова и Г. М. Дридзе: «Смысловое восприятие текста - это

не только и не столько проблема общего его понимания, как, прежде всего, проблема ориентации реципиента в том, что является целью или основным мотивом получаемого сообщения (т.е. замысел или подтекст), и в этой связи в концептуальной организации текста (тезаурус текста) и текстовой комбинаторике (понимание синтактики и семантики слов)» (Караулов, 1987,52). Таким образом, диалогичность текста естественным образом предполагает его прагматику (А. Д. Кутыбаева, Е.Г. Петрова, Т.В. Радзиевская и др.).

Все многообразие подходов к тексту сводят (С.Г. Ильенко) к трем основным: лингвистике текста (И.Р. Гальперин), грамматике текста (О.И. Москальская, Г.А. Золотова, Г.Я. Солганик и др.) и стилистике текста (В.В.Одинцов, О.И. Нечаева и др.). Лингвистика текста рассматривает текст как структуру, характеризующуюся признаками целостности и завершенности; грамматика текста - как систему, состоящую из сверхпредложенческих единств; стилистика текста изучает функционально-смысловые типы речи (Ильенко, 1988, 8).

И.Р. Гальперин выделяет 10 основных признаков текста: информативность, когезия (сцепление), континуум (логическая последовательность, основанная на темпоральной или пространственной взаимосвязи отдельных сообщений), членимость, автосемантия отрезков текста (относительная самостоятельность фрагментов), ретроспекция (соотнесенность с предшествующей содержательно-фактуальной информацией), проспекция (соотнесенность с последующей содержательно-фактуальной информацией), модальность (субъективно-оценочная характеристика предмета мысли), интеграция (объединение составляющих частей в единое целое при нейтрализации их автосемантии), завершенность (исчерпывающее выражение замысла с точки зрения автора текста).

А.И. Новиков представляет совокупность текстовых категорий несколько иначе: развернутость текста, последовательность, связность,

законченность, глубинные перспективы, статика и динамика. Можно согласиться только с некоторыми признаками, например, связность; последовательность, на наш взгляд, является частным случаем указанного признака.

Ю.М. Лотман останавливается на трех признаках текста: выраженность, понимаемую как зафиксированность «в определенных знаках и в этом смысле противопоставленность внетекстовым структурам», отграниченность, базирующуюся на «текстовом значении» (Лотман, 1987, 67), структурность, понимаемую как «присущую тексту внутреннюю организацию» (Лотман, 1987, 67).

В работах С.Г. Ильенко основными категориями текста признаются только целостность, членимость и модальность (Ильенко, 1988, 8), но не все эти признаки, на наш взгляд, являются релевантными.

Анализ указанных выше точек зрения позволяет считать, что не все признаки текста можно назвать релевантными, так как некоторые из них свойственны речи в целом (информативность), при выделении других нарушен принцип соотнесенности общего и частного (проспекция и ретроспекция - частный случай связности текста). Если А.И. Новиков и И.Р. Гальперин расширяют набор текстовых признаков, то С.Г. Ильенко, напротив, слишком сужает набор признаков текста, лишая текст специфичности. Кроме того, модальностью, членимостью и целостностью может обладать и фраза - составляющая текста, а это приведет к сужению понятия «текст» до понятия «фраза».

Изложенный материал касается всех видов текстов, что свидетельствует о его универсальности. Обращение к художественным текстам требует внести в набор признаков текста некоторые коррективы, связанные с выдвижением на первый план эстетической функции художественных текстов. Художественный текст - продукт творческой деятельности автора по воплощению замысла. В художественном тексте

может найти отражение как реальная, так и вымышленная действительность.

Художественный текст информативен, но преобладающей оказывается информация содержательно-концептуальная, частично вербализованная в тексте, и содержательно-подтекстовая, которая в тексте может быть не вербализована. Сочетание «содержательно-фактуальная информация», на наш взгляд, содержит скрытый плеоназм, так как слова *содержание* и *информация* дублируют друг друга. Поэтому мы будем пользоваться терминами «фактуальная информация», «концептуальная информация» и «подтекстовая информация».

Под фактуальной информацией (ФИ) мы (вслед за И.Р. Гальпериным) понимаем информацию, содержащую сообщение о фактах, событиях, процессах, происходящих, происходивших и тех, которые будут происходить, в окружающем нас мире, действительном или воображаемом. Концептуальная информация (КИ) – это авторская интерпретация изображаемых фактов, событий и явлений.

Подтекстовая информация (ПИ) представляет собой скрытую информацию, извлекаемую из ФИ благодаря способности человеческого сознания находить ассоциативные связи между фактами объективной действительности. «Приращение смысла» в художественном тексте, происходящее благодаря способности художника улавливать очень тонкие, отдаленные признаки предметов реального и вымышленного мира, передаваемое посредством окказиональных значений, необычных сочетаний слов, особого порядка слов, особой звуковой организации текста, представляет собой подтекстовую информацию.

Опираясь на существующие подходы к тексту, мы выделили специфические признаки художественного текста: эстетическая ориентированность, образность, компрессивность и динамичность.

Эстетическая ориентированность (функция) понимается как способность художественного текста вызывать эстетические эмоции, чувство

прекрасного у читателя. С другой стороны, это отражение неповторимости творческой индивидуальности автора и его эстетического отношения к действительности (Болотнова, 1992, 12). Специфика эстетической функции текста такова, что « в реакции на него читателя доминирует эмоциональный момент, хотя всегда присутствует и интеллектуальный» (Чернухина, 1987, 14).

Точка зрения на язык художественной литературы как на особый язык имеет свою историю. Еще в 20-е годы в работах Л.П. Якубинского, Е.Д. Поливанова, Б.М. Эйхенбаумана и др. наметилось противопоставление языка художественной литературы - поэтического языку практическому на основе «абсолютизированных функциональных различий» (Максимов, 1975, 12). С точки зрения Д.Н. Шмелева, такое противопоставление означает лишь то, что «в художественной литературе язык выступает в особой функции, несводимой к другим его функциям» (Шмелев, 1964). Другой подход предполагает, что язык художественной литературы противопоставляется литературному языку «не на основе абсолютизированных функциональных различий, а лишь на основе преимущественного проявления одной из функций или на основе признания добавочной функции эстетической нагрузки в языке художественной литературы при равном проявлении коммуникативной функции в той и другой области» (Максимов, 1975, 12). Правомерным, на наш взгляд, является рассмотрение языка художественной литературы как одного из стилей русского литературного языка, так как в этом случае подчеркивается функциональная направленность художественной литературы - эстетическая. Более точным можно считать подход к языку художественной литературы, позволяющий рассматривать эстетическую функцию в ином качестве - как эстетически «преображенную коммуникативную функцию» (Максимов, 1975, 12).

Значимость элементов всех уровней в языке художественного произведения, их активное участие в формировании авторского смысла,

«содержательность, а не формальность» (Тарасов, 1972, 17) каждого уровня, доминирование личностных смыслов и формирование внутритекстовых связей, отражающих специфику индивидуально-авторского мышления и личностные представления художника о прекрасном позволяют языку художественного произведения выступать в эстетической функции. С этой позиции любой признак художественного текста понимается как эстетически ориентированный. Так, например, выделение «эстетически обусловленной прагматичности текста» (Болотнова, 1992,12), понимаемой как способность вызывать эстетический эффект (качество, создаваемое всей системой художественного произведения), и «эстетически ориентированной концептуальности», отражающей неповторимость творческой индивидуальности автора и его эстетическое отношение к действительности, позволяет говорить об эстетичности художественного текста как о релевантном признаке, позволяющем отличить «хорошее» произведение от «плохого». Условность такого деления очевидна, как очевидно и наличие индивидуальных представлений человека о прекрасном. Но существующие классические «каноны» красоты, каноны эстетики позволяют говорить о некоем «усредненном» представлении о прекрасном у человечества в целом. Если художественное произведение отвечает этим представлениям, оно выполняет эстетическую функцию, если нет - мы имеем дело с конъюнктурной литературой, с так называемым «китчем». К сожалению, в последнее время эстетическая функция художественной литературы постепенно отходит на второй план, вытесняемая «антиэстетизмом», а иногда и экспрессией, базирующейся на неэстетичных фактах внеязыковой действительности. Поэтому эстетическая функция непосредственно связана с экстралингвистическими факторами создания художественного произведения.

Видимо, именно этот факт побуждает исследователей рассматривать текст как многоуровневое образование, включающее систему подуровней.

Так, например, в работах Н.С. Болотновой художественный текст представлен как субстанция с двумя уровнями - информационно-смысловым и прагматическим. Информационно-смысловой уровень представлен в лингвистическом аспекте фонетическим, лексическим, морфологическим и синтаксическим подуровнями, а прагматический - экспрессивно-стилистическим и функционально-стилистическим подуровнями. Такое деление обусловлено стремлением развести передачу информации и «эмоции, всевозможные оценки, включенные в содержание речи, ориентированные на конкретного партнера» и придающие «языку ту окраску, которая в целом называется прагматикой» (Колшанский, 1975, 140). Именно прагматический уровень позволяет говорить о языковом выражении эстетической функции языка художественной литературы.

Экстралингвистический аспект информационно-смыслового уровня представлен предметно-логическим, тематическим, сюжетно-композиционным подуровнями, отражающими реальное положение объектов изображения, авторское понимание фактов окружающего мира, расположение и комбинацию фактов внеязыковой действительности при их трансформации в действительность художественного текста. Прагматический уровень в экстралингвистическом аспекте представлен эмоционально-образным и идейным подуровнями (Колшанский, 1975, 140; Болотнова, 1992, 14).

Выделение двух уровней художественного текста в лингвистическом и экстралингвистическом аспектах, вероятно, позволяет повысить эффективность анализа художественного текста. На практике мы имеем дело с тесным переплетением всех уровней и подуровней произведения, поскольку любая идея, эмоция, образ облечены в словесную (языковую) форму. Различие существует лишь в процессе порождения-восприятия текста: автор идет от экстралингвистических факторов к лингвистическим, читатель, напротив, от лингвистических к экстралингвистическим (идеям,

замыслу автора, фактам, ставшим основой написания, и т.п.).

Перспективность такого подхода к тексту заключается в том, что текст предстает перед исследователем как многоаспектное явление динамического характера, эстетически ориентированное, имеющее свою прагматическую установку и отражающее авторское восприятие окружающей действительности. К недостаткам подхода можно отнести некоторую искусственность вычленения уровней и подуровней, которая, при отсутствии синтеза, может привести к распадению текста на компоненты разной значимости, что вряд ли облегчит читательское восприятие.

Образность художественного текста понимается как способность каждого элемента текста участвовать в создании художественного образа. Образность определяется как синоним фигуральности; образный – «содержащий в себе образ, насыщенный образами» (Ахманова, 1966, 275). Образность часто связывают с использованием тропов, а под образной речью понимают «иносказательную речь, связывающую с называемым предметом ряд побочных представлений, вызывающих то или иное эмоциональное переживание» (Ахманова, 1966, 387). Существует и другая точка зрения на образность как на способность каждого элемента текста участвовать в создании художественного образа (например, в работах А.М. Пешковского).

Компрессивность художественного текста рассматривается как насыщенность художественного текста информацией при сравнительно небольшом объеме. Компрессивность возможна благодаря наличию в художественном тексте не только ФИ, но и ПИ и КИ, что позволяет автору реализовать на практике принцип: «Краткость - сестра таланта», наполнить текст скрытыми смыслами.

Динамичность текста проявляется в развертывании его содержательной и смысловой сторон. Любой художественный текст - это движение, развитие, причем не столько событийное, сколько смысловое: происходит развертывание одного (или нескольких) ведущего смысла,

создающего художественные образы произведения. Особенно интересна динамичность поэтических текстов, в которых основой изображения становится состояние лирического героя. Тончайшие смысловые нюансы, наслаиваясь друг на друга, создают динамику чувств, эмоций, позволяют сформировать в сознании читателя образ, наиболее приближенный к авторскому, вызвать у читателя те эмоции, которые испытывал автор поэтического текста в момент написания.

В последнее время наибольший интерес исследователей (в том числе и зарубежных) вызывает подход к тексту как одному из видов человеческой деятельности. Согласно теории Т.А. ван Дейка, текст, взятый в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами, понимается как дискурс. Другими словами, текст, взятый в событийном аспекте, речь, рассматриваемая как социальная деятельность субъекта, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах) понимается как дискурс. Эта точка зрения позволяет рассмотреть текст с точки зрения отправителя и получателя текста, учесть экстралингвистические факторы, такие, как ситуация общения или ее модель (фрейм), знания о мире, мнения автора и читателя, установки, цели адресата и реакция адресанта.

Опираясь на теорию Т.А. ван Дейка, мы попытались разработать некоторые положения о поэтическом дискурсе. Под поэтическим дискурсом мы понимаем поэтический (художественный) текст, рассматриваемый как компонент деятельности автора, имеющий определенную прагматику (целевую установку создателя текста), опирающийся на конкретную ситуацию реальной действительности или ее модель (когда речь идет о несуществующих событиях), предполагающий определенную «обратную реакцию» читателя (одобрение, осуждение, игнорирование), выраженную не столько в интеллектуальном, сколько в эмоциональном плане; включающий

в себя часть концептуальной картины мира автора и часть глобальной картины мира автора и читателя.

Несмотря на объемность такого определения, в нем, на наш взгляд, отражены все основные признаки поэтического дискурса, или текста, взятого в ситуативном аспекте, с учетом лингвистических и экстралингвистических факторов, позиций отправителя и получателя текста. Это позволяет проследить за мотивом выбора того или иного языкового средства, поскольку механизмы «работы» сознания языковой личности, рассматриваемой в определенной ситуации, становятся более доступными, более открытыми, подкреплены событийными и психологическими факторами деятельности человека.

На первый план в процессе анализа поэтического дискурса выдвигаются такие понятия, как экспрессивность (сила воздействия на читателя), эстетичность (способность вызывать у читателя эстетические эмоции) и интертекстуальность (связь текста с другими текстами и культурой в целом).

Поэтический дискурс - это не просто текст, рассматриваемый в настоящий момент конкретным исследователем, это совокупность ситуации написания (чередa событий, сопутствующих моменту написания, события, отраженные в тексте, ситуация в языковой и литературной среде), авторских целей и задач (для чего создавался текст), читательского восприятия («впечатлений» от текста, читательского тезауруса, который может быть шире или уже авторского), языковых средств в функциональном аспекте (речи). Уточнение «момент написания», на наш взгляд, очень существенно. Художественный текст (как и другие тексты) отсрочен во времени от процесса восприятия. Чем дальше отстоит момент восприятия от момента написания (и публикации), тем большее количество событий отделяет автора от читателя. Тезаурус читателя расширяется, обогащаясь новыми концептами, совокупность знаний о мире становится большей, чем в момент

написания текста. Наконец, к моменту восприятия текст «обрастает» дополнительными смыслами, которые ему приписывают читатели, исследователи, исходя из собственного языкового опыта.

Причина этого - экстралингвистическая: общество знает больше, чем знал автор в момент создания текста, оно накопило определенный культурный потенциал, который в процессе прочтения текста актуализируется, делая текст более богатым и многоплановым. Это особенно существенно в случае отсроченности восприятия текста на десятки и сотни лет. Кроме того, происходит переоценка эстетических идеалов, что также искажает восприятие текста. Вот почему необходимо «погружение» в ситуацию написания, в тот момент и в ту языковую ситуацию, которая предшествовала и сопутствовала моменту написания художественного текста. При этом идеальном условии восприятие текста может быть адекватным. Но поскольку в процессе анализа художественного текста восстановить некоторые события практически невозможно, возникает возможность интерпретаций художественного текста. И в этом случае наиболее точен тот исследователь, который изучил максимальное количество источников информации о жизни и деятельности автора, обратился к языку произведения и учел его исторические изменения, сравнил разные типы реакции читателей на художественный текст и отзывы исследователей.

§2. Специфика семантики слова в поэтическом тексте в свете интегральной концепции значения

Бесспорной и общепринятой является точка зрения на слово как на основную единицу языка. Поэтому закономерен интерес к слову в поэтическом тексте, к его специфике, к особенностям функционирования. Исследователи неоднократно обращались к указанной проблеме, казалось бы, все аспекты рассмотрены, «акценты» расставлены, нам остается только обозревать художественные тексты с высоты накопленных знаний о слове и

о его модуляциях в художественной речи. Однако на самом деле картина не столь проста. До сих пор исследователи не пришли к единому мнению относительно природы слова в художественном тексте, не ответили на вопрос, что же такое поэтическое слово - особая традиция словоупотребления или слово в новой функции.

«При помощи слова, - писал А.А. Потебня, - человек вновь узнает то, что уже было в его познании» (Потебня, 1990, 137), - тем самым называя основное свойство слова – вызывать в сознании говорящего представления о предметах реального мира и подчеркивая ассоциативный характер связи образа звукокомплекса с понятием, выражаемым словом. Ассоциативный характер связи позволяет не только закрепить в сознании человека представления о мире, но и передавать эти представления из поколения в поколение. «Микрокосмом человеческого сознания» называл слово Л.С. Выготский (Выготский, 1987, 20), подчеркивая его многоплановость, многозначность и многофункциональность. К функционированию слова в художественном тексте обращались В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, М.М. Бахтин, В.П. Григорьев, А. Д. Григорьева, И.Р. Гальперин, Н.И. Иванова, Л.А. Новиков, Ю.М. Лотман и многие другие. Интерес к слову, на наш взгляд, обусловлен рядом причин, основной из которых является особая смысловая нагрузка на слово в любом языке, ведущая роль лексического уровня в системе языка и в системе текста.

«Слово в стихе – это слово из естественного языка, единица лексики, которое можно найти в словаре. И тем не менее оно оказывается не равно самому себе» (Лотман, 1972, 85). Обращенность слова не только к «общенародному языку.., но и к тому миру действительности, который творчески создается или воссоздается в художественном произведении» (Виноградов, 1963,125) побуждает исследователей художественного слова искать в нем новые качества, отличающие слово поэтического языка от слова обычного. Существуют ли подобные отличия?

Слово в поэтическом тексте, являясь средством создания образности, выполняя коммуникативную и эстетическую функции, совпадает по форме со словом естественного языка. Отличным является содержание, точнее, смысл слова. Поскольку интегральный подход к значению слова включает в лексическое значение слова семы, отражающие периферийные признаки, свойства предмета, семы, связанные в сознании говорящего с определенными жизненными ситуациями, с определенными представлениями, набор признаков предметов расширяется, количество сем – тоже. Если объединить представления всех людей о каком-либо предмете и на основании этого создать словарную статью, она заняла бы, по меньшей мере, увесистый том. Поэтому только наиболее яркие признаки входят в ядро семантической структуры слова, менее яркие составляют периферию. Употребление слова в художественном тексте – актуализация периферии семантической структуры, представлений индивида или группы индивидов о предмете или явлении. Вот почему часто говорят о приращении смысла в художественном тексте, что на самом деле является актуализацией какого-либо смысла, вот почему смысл в художественном тексте оказывается шире значения: в словарных статьях периферийные семы просто не находят отражения. Текстовые связи слов отражают периферийные компоненты значения, являются вторичными по отношению к стандартным языковым связям. «Новые значения ... потенциально содержатся в языковой системе» (Золян, 1985, 64).

Неоднократно отмечались коммуникативные свойства слова в художественном тексте. Так, в работах И.А. Стернина, В.А. Пищальниковой, Г.Я. Солганика, Э.С. Азнауровой, Н.С. Болотновой и др. упоминается способность слова связывать все уровни языковой системы, его стабильность, «чтобы идентифицировать обозначаемые предметы во множестве актов употребления» (Солганик, 1987,9), и гибкость, «чтобы удовлетворять особенностям индивидуального употребления и

разнообразным условиям речи...»(Солганик, 1987, 9). Двухаспектность слова позволяет ему выступать в языке одновременно как «номинативной и коммуникативной единице, но коммуникативно релевантными оказываются далеко не все компоненты значения слова как номинативной единицы: значение в коммуникативном акте включает только компоненты, необходимые в силу коммуникативного задания» (Стернин, 1985, 9). Включение в значение слова достаточно широкого круга признаков, «проявляющихся у предмета в разных ситуациях, в разные периоды его функционирования, признаков более или менее существенных» (Стернин, 1987,15), актуализация в речи «коммуникативно релевантных сем» (Стернин, 1987, 97) позволяет объяснить самые неожиданные сочетания слов в поэтическом тексте, отводя активную роль человеческому сознанию и рассматривая контекст как вспомогательный инструмент при актуализации наиболее существенных для говорящей личности признаков предмета и явления.

Коммуникативность слова и его коммуникативный потенциал, т.е. способность слова служить средством межличностного общения, обусловлены, по мнению ряда исследователей, ассоциативностью слова. Лингвистический эксперимент Н.С. Болотновой позволил сделать вывод о способности слов-реакций на полнозначное слово информировать читателя «не только о многообразии сфер деятельности, в которую может быть вовлечен соответствующий денотат, но и сообщать о сферах коммуникаций, в которых может участвовать соответствующее слово-стимул» (Болотнова, 1994, 105). Но указание на сферу общения содержится и в самом слове, в частности, благодаря его стилистическому компоненту. Ассоциативное поле слова играет важную роль в процессе порождения/восприятия текста, но связь между ассоциативностью и коммуникативностью не является закрепленной. В частности, слова, имеющие очень небольшое по объему ассоциативное поле, могут участвовать в процессе коммуникации так же

активно, как и слова с обширным ассоциативным полем. Нам кажется, что ассоциативные семы в структуре лексического значения слова важны в процессе анализа художественного текста, поскольку именно они отражают менее существенные признаки предмета и явления, находятся на периферии языкового сознания, несут информацию о связи слова с другими словами и, следовательно, информацию о связях предметов реального мира. В ассоциативных семах слова в свернутом виде представлено ассоциативное поле слова – совокупность слов-реакций на слово-стимул.

Более тесной является связь между понятием ассоциативность и понятием образность. К образности неоднократно обращались А.А. Потебня, А. М. Пешковский, В.В. Виноградов, И.Р. Гальперин, Л.А. Новиков и другие. «В чисто лингвистическом плане образность – это языковое средство воплощения какого-то абстрактного понятия в конкретных предметах, явлениях, процессах действительности, и, наоборот, каких-то конкретных предметов или понятий в абстрактных или других конкретных понятиях» (Гальперин, 1981, 81).

В.В. Виноградов, обращаясь к проблеме переносного употребления слов и выражений, отмечал, что ее решение не сводится «к проблеме тропов, метафор, сравнений...», а относится «к центральным вопросам эстетики художественного слова» (Виноградов, 1963,123). Слово в поэтическом тексте уже само по себе становится средством создания образности, поскольку оно выражает авторское представление о мире, соответствует авторской системе ценностей.

Концепция образности, связанная с психологической основой этого явления, трактует образность как способность вызывать различные представления об означаемом (Чижики-Полейко, 1962,40; Болотнова, 1994, 122). Связь образности с экспрессивностью, эмоциональностью и оценочностью отмечена в работах Ш.Балли, а связь образности с семантической структурой образных средств отмечена в работах Н.А. Купиной, Н.А. Лукьяновой и др.

Можно согласиться с тем, что, создавая художественный образ, автор опирается на образный потенциал слова, на его способность вызывать различные представления о денотате: зрительные, слуховые, осязательные; «образный потенциал обусловлен выразительными возможностями, базирующимися на языковых особенностях: характере значения, стилистической маркированности, грамматических свойствах, специфике звучания» (Болотнова, 1994, 122). Связь образности со значением слов, в которых существует твердая смысловая база, позволяет формулировать понятие «образность», опираясь на материальные и объективированные свойства слов. Так, слова, имеющие коннотативный компонент в содержании, обладают большей воздействующей силой, в большей степени соотносятся с понятием «образность». Отсутствие коннотации не лишает слово возможности быть образным, а лишь снижает уровень образного потенциала.

Эстетическое воздействие слов на слушателей/читателей обусловлено их соответствием/несоответствием речевой ситуации, задано логической соотнесенностью слов с миром действительности, характером эмоционально-оценочных компонентов в содержании слов, семами, отражающими качественно-количественные особенности предмета, признака, действия. «Чем больше количество сем, входящих в значение слова, тем большими выразительными возможностями в плане наглядности, конкретности, изобразительности оно обладает» (Болотнова, 1994, 125). С этим утверждением можно согласиться, поскольку большое количество сем в значении слова позволяет более точно отразить денотат, дает возможность автору текста выбирать актуальный признак денотата, отраженный в значении, расширяет ассоциативный ряд семемы, так как каждая сема может ассоциироваться в сознании автора и читателя с другими компонентами смысла. С другой стороны, это расширяет возможности для более

адекватной интерпретации текста, поскольку получатель текста опирается на конкретность языковых признаков, а не на собственную интуицию.

Эстетическое воздействие слова на читателя часто связывают с понятием экспрессивности (Л.А. Киселева, В.К. Харченко и др.). Широкое понимание экспрессивности связано с понятиями «выразительность», «яркость», «необычность» речи. Е.М. Галкина-Федорук считает, что экспрессия – «это усиление выразительности, изобразительности, увеличение воздействующей силы сказанного» (Галкина-Федорук, 1958, 107). Такая точка зрения принята в работах М.Н. Кожиной, Л.М. Болдыревой и многих других (Кожина, 1967,20; Болдырева, 1967, 38). Экспрессию часто связывают с использованием знака в переносном значении. И.В. Арнольд пишет: «Слово обладает экспрессивным компонентом значения, если своей образностью или каким-либо другим способом подчеркивает, т.е. усиливает то, что называется в этом слове или в других синтаксически связанных с ним словах» (Арнольд, 1973, 110).

Иногда под экспрессивностью понимают эмоциональность или оценочность речи. В частности, О.Н. Селиверстова рассматривает экспрессивность как эмоциональное отношение к предмету, о котором сообщает данный знак (Селиверстова, 1975). В.К. Харченко отмечает, что в основе экспрессивности лежит несоответствие каких-либо языковых средств языковым стандартам, т.е. экспрессивность возможна там, где возникает отклонение от нормы, выступающее как «нерегулярное, нетипичное и поэтому необычное, свежее, выразительное» (Харченко, 1990,70).

Разводя понятия языковой и речевой экспрессии, И.А. Стернин считает, что языковая экспрессия, являясь компонентом системного значения слова, фиксируется словарем, базируется на компонентах «усиление, «уничужение» и др., обнаруживается при сравнении слов с разной степенью выраженности этих компонентов. Включение экспрессивного компонента в коннотацию слова отличает работы Н.С.

Болотновой, Е.Г. Ковалевской и др. исследователей: «Коннотативное содержание слова включает 4 типа коннотативных элементов (компонентов): эмоционально-оценочный, эмоционально-экспрессивный, стилистический и эстетический» (Ковалевская, 1988, 28). С нашей точки зрения, «экспрессивный компонент содержания слова» (Болотнова, 1994, 122) не может быть признан составляющей содержания слова, поскольку понятие «экспрессивность» связывается не с областью языка, а с областью речи. «Экспрессивность – не компонент содержания слов, а выразительно-изобразительное качество речи, создаваемое средствами фонетики, лексики, фразеологии, словообразования, морфологии и синтаксиса. Это эффект, впечатление, производимое речью на слушателя» (Фоменко, 1991,46). Экспрессивность будет пониматься нами в дальнейшем как выразительность, яркость, необычность речи, создаваемая за счет отклонения от стандарта (необычных сочетаний слов), актуализации коннотативного компонента в содержании слова, наличия сем, отражающих качественно-количественные характеристики предмета, явления, признака. Поскольку это свойство речи, то закономерна связь экспрессивности с прагматикой текста и с таким специфическим свойством художественного текста, как образность.

Многофункциональность слова в художественном тексте бесспорна: она состоит прежде всего в том, что слово выполняет сразу несколько информативных и прагматических функций. Слово сообщает о денотате, называя его и характеризуя (оценочный компонент), отражает элементы ситуации (микроситуации и макроситуации), маркирует эмоциональную тональность текста (эмоциональный компонент), несет информацию о сфере общения (стилистический компонент), способствует реализации прагматических задач, воздействуя на реципиента, выполняет эстетическую функцию, являясь средством создания художественного образа. Слово участвует в коммуникации благодаря способности соотноситься в сознании

языковой личности с представлениями об окружающей действительности и с рядом других слов. Ассоциативные связи слов в тексте отражают объективную связь предметов и явлений реального мира; субъективное восприятие индивидом этих связей способствует формированию образной системы текста, связанной с другими системами, с другими текстами, со стилем эпохи.

Ориентированность коммуникативных свойств слова на стандарт обусловлена стремлением автора текста быть правильно понятым, отступления от стандарта характеризуют текст как эстетическое явление, созданное личностью с собственными представлениями о прекрасном.

Переход от семемной к семной семасиологии, наметившийся в 80-е годы 20 века, позволяет рассматривать слова не как совокупности значений (семем), а как совокупности сем, или компонентов значения (семемы). Коммуникативный подход к значению предполагает его изучение как системы сем, предназначенных для выполнения разных коммуникативных задач, в ходе чего происходит приспособление семной структуры слова к условиям конкретного речевого акта.

Особенностью лексического значения можно считать двойственность «характера его формирования в сознании индивида» (Стернин, 1985, 77), проявляющуюся в способах (путях) его формирования. Коммуникативный способ формирования значения предполагает вычленение компонентов значения из коммуникативных актов, поскольку значение слова характеризуется коммуникативностью, реализуется в акте коммуникации.

Некоммуникативный способ формирования значения предполагает обращение к общественной практике, которая находит отражение в значении слова в качестве составляющего компонента номинативного знака. Кроме того, конкретный индивид может включать в значение слова информацию, известную только ему и не ставшую еще явлением языка. В связи с тем, что в индивидуальной семантической компетенции индивида есть свой «резерв»

значения, обусловленный его личным опытом и знаниями, «значение как психологическая реальность никогда не может быть сведено при описании к сумме зафиксированных употреблений – ни в речевом опыте отдельного индивида, ни в зафиксированном на данный момент опыте языкового коллектива в целом» (Стернин, 1985, 10).

В ходе выполнения коммуникативной задачи важной для говорящего/пишущего оказывается только та часть значения, которая адекватно передает коммуникативные намерения говорящего. Признание членимости значения слова на составляющие компоненты требует решения вопроса о составе значения: какие компоненты следует считать составляющими элементами значения, а какие - нет. В лексикологии сложились два подхода к значению слова – дифференциальный и интегральный. Сторонники первой концепции представляют значение как совокупность минимального числа дифференциальных сем, «достаточных для отличия данного значения от всех других значений языка» (Фоменко, 1991,18). Прагматическим основанием этой концепции является стремление к простоте и ясности в описании изучаемого явления, а также желание разграничить языковое и внеязыковое мыслительное содержание. Критикуя ограниченность минималистического подхода к значению слова, сторонники интегрального подхода (М.В. Никитин, А.Ф. Лосев, И.Р. Гальперин, В.В. Мартынов, В.М. Солнцев и др.) называют значение гибкой системой, в которой не все поддается логическим противопоставлениям.

«Кроме дифференциальных семантических компонентов, число которых, как правило, невелико, в значении выделяется значительное число недифференциальных компонентов разного типа, которые не нужны для построения каких-либо оппозиций, структурно значимых для данного языка» (Стернин, 1985,14). Объем значения в интегральной концепции расширен, что, по мнению Л.М. Васильева, растворяет языковое значение « в необъятном море других знаний о предмете» (Васильев,1988,15) и делает

субъективными любые исследования значений с позиции интегрального подхода.

Интегральный подход к значению слова, используемый в нашей работе, не отрицает дифференциальный, а включает его как частный случай. Несмотря на то, что объем значения расширен, границы значения все же есть, но их практическое обнаружение затруднено; представленные в словарях модели значений отражают лишь определенный уровень проникновения в значения слов. «Вербальный мир, - по мнению Г.В. Колшанского, - есть, собственно, не мир, а способ человеческого представления реального мира, детерминированный в итоге его законами». Значение представляет собой совокупность знаний, «сведений о внешней действительности»; «каждое слово вбирает в себя опыт людей, становится сгустком этого опыта, который и превращается в орудие мысли следующих поколений» (Супрун, 1988).

Поскольку лексическое значение есть отражение предмета в сознании, закономерно его членение на части, отражающие признаки именуемого предмета. Семы, семантические множители, элементы смысла – таковы наиболее распространенные термины для обозначения составляющих значения. Наиболее распространенный термин «сема», предложенный В. Скаличкой, до настоящего времени не может быть вытеснен другими (информема, прагмема и др.). «Сема понимается как семантический микрокомпонент, отражающий конкретные признаки обозначенного словом явления» (Стернин, 1985, 44). Предел членения семемы на семы определяется мерой человеческих знаний о денотате: чем обширнее знания, тем большее количество сем можно обнаружить в значении слова. Деление сем на родовые (интегральные) и видовые (дифференциальные), ядерные и периферийные соответствует разным подходам к способам классификации сем. Заслуживающими внимания нам представляются классификации В.Г. Гака, Д.Н. Шмелева, Ж.П. Соколовской, Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова, И.В. Арнольд,

Л.М. Васильева, Р.М. Гайсиной, И.А. Стернина и др. Поскольку в настоящей работе мы будем опираться на концепцию И.А. Стернина, есть необходимость остановиться на его классификации более подробно.

И.А. Стернин выделяет денотативные семы, отражающие реальные признаки денотата, и коннотативные семы, передающие отношение говорящего к денотату, информацию о сфере общения. По отношению к системе языка предлагается выделять узувальные семы (входящие в структуру языка) и окказиональные (не входящие в языковую структуру значения); системные семы (регулярно повторяющиеся в процессе словоупотребления) и личностные (связанные с индивидуальным личностным смыслом говорящей личности); дизъюнктивные и инвариантные семы. По различительной силе выделяются дифференциальные семы (несущие основные, главные отличительные признаки) и интегральные (информирующие о нерелевантных, нетипичных признаках предмета или явления). По степени яркости семы делятся на слабые и сильные (в основе чего, вероятно, лежит их способность воздействовать на реципиента в плане адекватности вычленения и степени производимого впечатления). По характеру выявленности в значении различают эксплицитные и скрытые семы (что обусловлено вербализацией компонента смысла в системе значения или ее отсутствием). По характеру конкретного содержания выделяются вероятностные (появление которых вероятно, возможно при определенном контекстном употреблении) и постоянные семы (присутствующие в значении независимо от контекстуального варьирования). Поскольку в акте коммуникации реализуется какая-либо часть значения, наиболее существенная для говорящего/пишущего, то целесообразно деление сем на актуализированные, т.е. входящие в актуальный смысл слова, и неактуализированные, т.е. оставшиеся нереализованными в акте речи. В первую очередь сема квалифицируется как ядерная или периферийная, а при необходимости дается классификация по

обозначенным параметрам. Ядерные семы обозначают постоянные признаки предмета, являются обязательными компонентами значения. При исчезновении ядерной семы нарушается установленное тождество между значением и денотатом, утрачивается качественная или функциональная определенность. Периферийные семы обозначают непостоянные и необязательные признаки предмета. По степени яркости сем различают ближнюю и дальнюю периферию: семы ближней периферии ярче, тогда как семы дальней периферии слабее. Если количество ядерных сем может быть четко определено, то количество периферийных варьируется в зависимости от наших представлений о денотате. Например, лексическое значение слова «мужчина» представляет собой комбинацию ядерных сем «человек» + «взрослый»+ «мужского пола» и периферийных «способный защитить» + «мужественный» + «высокий» + «красивый» и т.д. в зависимости от представлений говорящего об объекте номинации. Актуализация семы есть коммуникативно обусловленное выделение семы в структуре значения, приводящее к восприятию ее участниками акта общения как коммуникативно релевантной, входящей в «актуальный смысл слова»; под актуальным смыслом мы понимаем «совокупность коммуникативно релевантных сем в конкретном акте речи» (Стернин, 1985, 97).

Наряду с актуализацией семы в речи может происходить усиление и ослабление семы, представляющее собой процесс изменения яркости семы в сторону ее повышения/понижения; расщепление семы, понимаемое как неполная актуализация семы в результате переносного словоупотребления, модификация сем, заключающаяся в переосмыслении содержания части семы, конкретизация семы, представляющая конкретные вариации семы, обусловленные коммуникативными намерениями говорящего в ситуации общения; поддержание семы, выражающееся в экспликации актуализированной семы, т.е. ее вербальном дублировании в контексте, и др. Все перечисленные явления представляют собой частные случаи процесса

актуализации.

Преимущества интегрального подхода представляются нам очевидными, так как именно благодаря включению в значение максимального количества признаков можно наиболее полно отразить представления человека о денотате, адекватно интерпретировать коммуникативные намерения говорящего, истолковать любые тексты, объяснить самый сложный и оригинальный художественный образ. Типология сем дает возможность определить, прямое или переносное употребление слова встречается в контексте: при прямом употреблении обязательна актуализация ядра с усилением или без усиления остальных компонентов, при переносном употреблении ядро актуализируется в какой-то части при усилении периферийных компонентов семантической структуры значения. Следует отметить, что в составе значения могут быть ассоциативные (потенциальные) семы, актуализируемые говорящим чаще всего при переносном словоупотреблении. В классификации И.А. Стернина эти семы названы вероятностными: «В процессе употребления слова могут актуализироваться как основные, так и производные, а также вероятностные семы - признаки денотата. Чем дальше отстоят актуализируемые признаки от основных, тем необычнее будет выглядеть употребление слова в данном смысле» (Стернин, 1984,67).

Окказиональное употребление слова, характерное для художественного текста, предполагает не только актуализацию определенных сем в семантической структуре слова, но и – соответственно - наличие нетипичного для слова окружения, что способствует созданию эффекта яркой образности значения. «При наличии яркой образности в употреблении слова нельзя говорить о новом значении данной единицы или считать, что у соответствующего предмета появилось новое название. Цель подобных употреблений – не номинация нового предмета, а создание более выразительного образа предмета... В случае окказионального образного

употребления слова правильнее говорить о том или ином актуальном смысле знака, об употреблении слова, а не о его значении» (Стернин, 1984, 71). Позиция И.А. Стернина, видимо, близка к позиции исследователей, считающих необходимым выделять оттенки значения. «Наличие яркой образности значения свидетельствует как об окказиональности данного употребления, так и о том, что мы имеем дело не с новым отдельным значением, а с актуализацией определенных признаков старого, известного значения» (Стернин, 1984, 71). К недостаткам подхода можно отнести лишь тот факт, что И.А. Стернин не говорит, где проходят границы старого значения и когда оно перерастает в новое. Вероятно, актуализация дальней периферии может быть воспринята адресатом речи как новое значение, поскольку связь с ядром очень слаба и часто носит ассоциативный характер. Ослабление связи с ядром в сознании носителя языка, а также общность, похожесть двух явлений окружающего мира, обнаруженная индивидом, приводит к формированию на базе определенных сем производящего значения производного значения.

В поэтической речи актуальными оказываются именно личностные смыслы, отражающие авторское представление о предмете и находящиеся на периферии языкового сознания и на периферии семантического поля слова. Это не означает игнорирование «общественных» смыслов, на которых базируются системные значения слов; это означает поиски автором текста глубинных, сущностных признаков и свойств предметов, способных отразить авторское мировосприятие.

Наше представление о художественном слове не исключает обращения к интегральной и дифференциальной концепциям. Но, поскольку нам ближе концепция И.А. Стернина, мы постараемся ее углубить, связав ее с концепцией поэтического дискурса. Как уже отмечалось, в значении слова есть ядро и периферия; роль последней в процессе создания поэтического текста заметно возрастает по причине действия закона экономии языковых

средств и совершенствования практики речевого употребления. «Слово помнит все контексты, в которых оно употреблялось», - вот более точная формулировка причины появления периферийных сем. Точнее, в значении слова отражается все многообразие его употреблений; частотные употребления становятся базой для выделения ядерных сем, индивидуально-авторские (низкочастотные) – основа для выделения периферийных сем. Если рассматривать периферийные семы с точки зрения теории личностного смысла, то мы обнаружим, что при перемещении от ядра семантической структуры слова к периферии число личностных смыслов возрастает. Подобное разрастание периферии при сохранении ядра обусловлено, на наш взгляд, экстралингвистическим фактором – фактором времени. «Жизнь» слова исчисляется тысячелетиями. За этот период представления человечества о мире радикально изменились, каждый новый виток познания мира «добавляет» новый компонент в значение слова, в его семантическую структуру, отражая новые представления человека о явлении и предмете. Способность личности к абстрагированию развивается, поэтому новые семы имеют все более отдаленную связь с ядром, а их название «ассоциативные» – лишнее тому подтверждение. Индивидуальный характер ассоциаций придает процессу личностный характер, но это затрагивает не ядро семантической структуры слова, а периферию. Таким образом, особенностями слова в поэтическом тексте можно считать:

1. актуализацию периферийных сем семантической структуры слова;
2. регулярное использование личностных смыслов, базирующихся на тезаурусе автора, включающих совокупность представлений индивида о конкретном предмете и явлении окружающего мира;
3. индивидуально-авторский характер ассоциирования личностных смыслов с узуральными значениями слов;

4. образность, базирующуюся на переносном употреблении слов и прямом их употреблении с одновременной актуализацией периферийных и ассоциативных сем;
5. эстетическую направленность, понимаемую как эстетически преображенную коммуникативность.

§3. Концептуальная картина мира и языковая картина мира личности и ее роль в создании поэтического текста

Понятие «концептуальная картина мира» широко используется в современной лингвистической литературе. Интерес к указанному понятию обусловлен стремлением наиболее полно описать взаимодействие человеческого мышления, языка и действительности. Наш интерес к картине мира связан в первую очередь с тем, что в процессе анализа художественных текстов мы неизбежно будем опираться на индивидуальные особенности авторского мышления, обращаться к индивидуальной картине мира (ИКМ), часть которой представлена в художественном тексте.

Если рассматривать индивидуальную картину мира с точки зрения заложенной в тексте информации, то она представляет собой совокупность фактуальной, подтекстовой и концептуальной информации. Причем это не просто сумма «ментальных знаний» (Степанов, 2001,43), представлений о мире конкретного человека, а сложная система логических связей, представлений, характеристик, опирающихся не только на общепринятые, устоявшиеся знания человечества, но и на индивидуальную интерпретацию этих знаний.

Н.С. Болотнова описывает концептуальную картину мира личности через информационный тезаурус. Информационный тезаурус – это полный объем хранимых памятью человека энциклопедических и языковых знаний, включающих эмоциональные впечатления и накладываемую на имеющиеся знания выработанную в социуме систему норм и оценок. Тезаурус можно

назвать информационным полем, в котором в концентрированном виде представлен весь объем информации, имеющийся на данном этапе развития человеческого общества.

Концептуальная картина мира как «целостный, глобальный образ мира, который является результатом всей духовной активности человека» (Постовалова, 1988,18) возникает у человека в процессе его взаимодействия с окружающей действительностью. Процесс формирования картины мира не прекращается на протяжении всей жизни человека; он включает в себя мироощущения и миропонимание личности и осознание места субъекта в мире. В процессе такого осознания происходит формирование личностного восприятия действительности, которое принято называть концептуальной картиной мира (ККМ). Поскольку концепция представляет собой систему взглядов определенного человека, то ККМ или ИКМ является составляющей частью глобальной картины мира, необходимым условием существования «человека разумного». Эксплицированную часть ККМ называют языковой картиной мира (ЯКМ); необходимости в экспликации всех представлений человека о мире, видимо, нет: часть личностных представлений существует в виде образов, ассоциаций, звуковых ощущений и т.п. Это то, что «трудно», иногда практически невозможно, выразить словами.

Таким образом, картина мира иерархична: она состоит из глобального образа мира, концептуальной картины мира конкретной личности и языковой картины мира. Самым отвлеченным понятием в этой системе является понятие «глобальный образ мира», поскольку оно подразумевает совокупность знаний о мире всех людей нашей планеты и осмысление и оценку этих знаний каждым индивидом. ЯКМ более локальна, так как она ограничена территорией распространения того или иного языка. Как любая система, концептуальная картина мира обладает определенными качествами и свойствами, основные из которых мы рассмотрим.

Антропоцентризм – это ориентированность картины мира на человека,

на личность. Благодаря человеку и человеческой деятельности ККМ постоянно совершенствуется, видоизменяется, дополняется. В центре этого понятия стоит человеческая личность и процесс мышления, вне которого существование ККМ невозможно. Человеческий фактор обуславливает и другую характерную черту ККМ – антропоморфность. Антропоморфность концептуальной картины мира проявляется в том, что человек моделирует окружающий мир по принципу подобия, описывает происходящие процессы, исходя из представлений о человеческом мире. Это делает ККМ зависимой от человеческой деятельности.

Космологическая ориентированность ККМ проявляется в том, что картина мира любого человека и человечества в целом соотносится с глобальным образом Вселенной, отражает закономерности природы (космоса).

Аспектуальность ККМ – это актуализация в картине мира определенных сфер человеческой деятельности; некоторые из них получают приоритетное развитие (например, проблемы экологии, экономики, культуры и т.д.).

Инвариантность концептуальной картины мира проявляется в наличии некоторого ядра, представляющего собой совокупность знаний и представлений о мире всех живущих на Земле. Это основа человеческого мировоззрения, не зависящая от индивидуальных интерпретаций. Если провести аналогию между картиной мира и ее инвариантной частью и словом и его семантической структурой, то инвариантная часть КМ напоминает ядерную сему, а все остальные знания – периферийные семы. Вместе с тем ККМ вариативна, поскольку каждый человек интерпретирует полученные знания по-своему, применительно к условиям его жизни, к языку.

Картина мира динамична, т.к. происходит процесс постоянного развития человечества. Смерть одного человека останавливает развитие

ИКМ, но развитие ККМ всего человечества продолжается и будет продолжаться, пока существует жизнь на Земле.

Эвристичность картины мира – это появление новых знаний, открытий, создание новых моделей мира, открывающих все новые и новые перспективы развития человечества. Вместе с тем картина мира культурологична, так как в ней сохраняется накопленный человечеством опыт, знания, достижения науки и культуры, но не просто сохраняются, а передаются из поколения в поколение, обеспечивая культурологическую преемственность.

Описывая картину мира как явление, исследователи используют термин «модель мира» (Цивьян, 1990, 5), «интегральная система» (Кубрякова, 1986, 141), соотносят ККМ с понятием идеального: «КМ, отображенная в сознании человека, есть вторичное существование объективного мира...» (Колшанский, 1990, 15). Однако существенным свойством ККМ остается ее закреплённость и реализация в материальной форме – в языке.

Соотношение ККМ и ЯКМ, по мнению В.Г. Колшанского, очевидны: «Существование вторичного, идеального мира в языковой плоти создает предпосылку для соотнесения объективной реальности мира, независимой от сознания человека, и идеальной картины мира как продукта человеческого сознания» (Колшанский, 1990, 18). Неправомерно, на наш взгляд, утверждение некоторых исследователей о несостоятельности понятия ЯКМ, основанное на факте опосредованности соотношения действительности и языка мышлением. С точки зрения психологии, в частности, опираясь на идеи Л.С. Выготского, мы признаем цельность речемыслительного процесса, невозможность его существования вне языка и невозможность восприятия действительности человеком без процесса мышления. Связь между ЯКМ и ККМ является диалектической: одно не может существовать без другого.

В связи с исследованием ККМ используется понятие концептуальной

системы, соотносимое с понятием «концептуальная картина мира». С позиции психолингвистики, в частности, в работах В.А. Пищальниковой, концептуальная система понимается как «непрерывно конструируемая система информации (мнений и знаний), которыми располагает индивид о действительном или возможном мире» (Пищальникова, 1992,37). Как иерархическое образование, концептуальная система не может восприниматься целиком: есть более важные и менее важные для человека понятия, выдвигающиеся на первый план. Элементами концептуальной системы является концепт – то, «что индивид думает, воображает, знает об объектах мира» (Пищальникова, 1992, 37). «Концепт» видоизменяется при переводе с языка на язык, так как в сознании каждого носителя языка существует определенная закрепленная связь между формой и содержанием слова, между звуковой оболочкой и тем смысловым наполнением, которое выражается языковым материалом. Поэтому концептуальные системы носителей разных языков различаются своей языковой репрезентацией (ЯКМ) и частью периферии, совпадая в ядерной части практически полностью.

В работах А.Л. Никифорова ККМ названа «индивидуальным смысловым контекстом», или системой взаимосвязанных смысловых единиц, содержание которых определено их местом в контексте (связями с другими единицами) и отношением к ним индивидуального «Я» (Никифоров, 1983,54). Процесс понимания интерпретируется как наличие общих сегментов в индивидуальных картинах мира, что обусловлено общностью действительного мира, отраженного в сознании личности. Полное понимание возможно только при условии максимального совпадения «индивидуальных смысловых контекстов» двух (и более) личностей. Точка зрения Н.С. Болотновой совпадает с точкой зрения А.Л. Никифорова, но интерпретация понимания осуществляется на уровне ЯКМ: «ЯКМ автора не реализуется полностью и не может быть полностью адекватной ЯКМ

читателя. Наличие общего сегмента ЯКМ 1 и ЯКМ 2 делает возможным понимание» (Болотнова, 1992, 11).

При анализе художественного текста мы имеем дело именно с репрезентированной в тексте языковой картиной мира автора поэтического произведения, поэтому не можем судить обо всей индивидуальной картине мира; для полного представления о личности автора и его ККМ нам необходима дополнительная информация о взглядах, мнениях, основных идеях создателя текста, его социальном статусе, образовании, культуре и т.д.

Дополнительная информация может быть субъективной, т.е. пропущенной через сознание языковой личности и ее восприятие, поэтому объективность ККМ – понятие относительное. Вероятно, можно говорить о субъективном характере ККМ. Изменчивость картины мира в процессе развития личности влечет изменения ККМ и ЯКМ, что отражается в художественных произведениях пишущей личности.

Наш интерес к ККМ связан, в первую очередь, с понятием «поэтический дискурс» (Ван Дейк, 1989, 9). Если рассматривать текст как компонент человеческой деятельности, то закономерен вопрос о целеустановке речетворческого процесса, т.е. о прагматическом аспекте речи как деятельности. ККМ автора поэтического текста, являясь своеобразной сеткой при восприятии реального мира, позволяет читателю войти в ситуацию написания произведения, интерпретировать сложные тексты максимально адекватно, учитывая все параметры личности и особенности ее мировосприятия.

ККМ Н.А. Заболоцкого нашла отражение в его лирических стихотворениях, статьях и автобиографическом материале (через ЯКМ), что является основной базой нашего исследования; в интерпретированном виде ККМ поэта представлена в воспоминаниях современников, в исследованиях литературоведов и лингвистов.

О творчестве Н.А. Заболоцкого написано немало монографий, статей,

очерков. Более значительный вклад в изучение философских взглядов поэта и их реализации в творчестве внесли А.В. Македонов, Т.Г. Мальчукова, А. Марченко, Л. Озеров, Г.В. Филиппов, И. Фоняков, Е.А. Денисова, В.П. Григорьев, С. В. Кекова, А. Пурин, А. Герасимова и другие авторы, что позволяет говорить о вкладе поэта не только в философско-эстетическую систему, но и в языковую, в частности, в стилистику. В процессе анализа мы будем опираться на исследования указанных авторов, чтобы более полно представить авторскую картину мира, необходимую для понимания ранних поэтических текстов, образной системы поэта и ее особенностей, идиостиля и его части – идиолекта.

Наследие Н.А. Заболоцкого включает «Столбцы» 1929 года, «Вторую книгу» 1937 года, «Стихотворения» 1948 года, «Стихотворения» 1957 года, включающие литературные переводы. Сборник столбцов редактировался в 1958 году; кроме 17 стихотворений 1929 года, в него вошли 29 стихотворений, написанных в разные годы, кончая 1933-м. Наше исследование касается раннего периода творчества, определяемого Г.В. Филипповым временными границами с 1923 по 1933 год, включает стихотворные тексты «Столбцов» (ранняя и поздняя редакции), тексты поэм «Торжество земледелия», «Безумный волк», «Деревья» и «Птицы». Наиболее значительными А.В. Македонов, Т. Г. Мальчукова и Н.Д. Степанов считают «Столбцы» и поэму «Торжество земледелия», получившие резко отрицательные отзывы критиков после публикации.

Отрицательные отзывы о «Столбцах» были закономерны: критики считали, что молодой поэт посягнул на классическую поэзию. «Пала древняя столица», - напишет поэт в одном из своих стихотворений («Битва слонов», 1931), изображая свое творчество как «битву слонов» с «древней столицей» классической поэзии. «Неуклюжесть» опытов, стремительность и сила натиска новых, непривычных сочетаний сравнимы с битвой таких могучих животных, как слоны; метафорическое изображение имеет под собой вполне

реальную основу.

Заявка поэта была слишком серьезна: новое художественное зрение, новый художественный метод, провозглашенный в декларации ОБЕРИУ, не просто разрушал каноны, но и шокировал публику, что, несомненно, было одной из главных задач писательской организации и Н. Заболоцкого, в частности. «Метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления» явил миру поэзии новую художественную систему, а появление ОБЕРИУ было закономерным: «Фольклорные традиции балагана и лубка, одическая традиция XVIII века, традиция «пародической личности», философская лирика XIX века, бессюжетные рассказы А.П. Чехова, творчество футуристов» - таков генезис этого литературного явления в широком контексте русской культуры (Герасимова, 1988,48).

Истоки метода ОБЕРИУ прослеживаются достаточно четко: «Громадный революционный сдвиг культуры и быта, столь характерный для нашего времени, задерживается в области искусства многими ненормальными явлениями... Пролетариат в области искусства не может удовлетвориться художественным методом старых школ... ОБЕРИУ ныне выступает как новый отряд левого революционного искусства...», - так обозначена программа деятельности в работе «Общественное лицо ОБЕРИУ. Поэзия ОБЕРИУтов» (1928). К проблемам, рассматриваемым Объединением реального искусства, примыкала и «проблема соотношения между речевой и неречевой деятельностью писателя, т.е. между искусством и жизнью» (Герасимова, 1988,49). Новое мироощущение в поэзии ОБЕРИУтов проявлялось в «расширении и углублении смысла предмета и слова», что проявлялось, прежде всего, в очищении предмета от «литературной шелухи», позволяя предмету стать достоянием искусства. Бессмысленное действие, противопоставляющее себя общепринятой системе норм и правил, некий эпатаж «обновляет восприятие жизни писателем, является знаком некоторого «скрытого смысла» (Герасимова, 1988, 50). Значимым в

творчестве эпатажной личности становится не только действие, но и его отсутствие, некая статичность, проявляющаяся в обращении к предметам материального и нематериального мира. Единство предметов позволяет индивиду познать окружающий мир, потрогать его, ощутить, провести аналогию между миром и собой и, наконец, познать сущность: «я» - часть мира, его компонент, его составляющая. Поэтому мои действия не могут быть подчинены надуманным человеческим законам, они неестественны; законы природы непосредственны, поэтому человек волен поступать так, как ему хочется, независимо от воли и желания окружающих. «Скандальное» - так можно назвать литературное течение ОБЕРИутов, а слова «алогичное», «непредсказуемое» дополняют эту характеристику.

Нечеткость программы ОБЕРИутов лишает это направление основательности, присущей, например, символизму, акмеизму, футуризму. Близость к некоторым направлениям (например, футуризму,) ограничивается направленностью эпатажа: на мир у футуристов, на себя в творчестве ОБЕРИутов. Балансирование на грани смешного и трагического, вероятно, можно считать основной чертой концептуальной картины мира ОБЕРИутов, обращение к «бесмыслице скомканной речи» (Заболоцкий) – выражением осознания неадекватности вербальной формы (Герасимова).

Раннее творчество Н.А. Заболоцкого проходит под знаком принадлежности к ОБЕРИу, с одной стороны, и под знаком постепенного поиска своего места в мире, своего стиля в литературе, с другой стороны. «И в бесмыслице скомканной речи изощренность цветистая есть, но нельзя же мечты человечьи в жертву этим забавам принести», - писал Н. Заболоцкий, стремясь максимально просто передать свое несогласие с позицией «эпатажности» в литературе.

Формирование системы мироощущения молодого поэта происходило под влиянием ряда философских течений второй половины XIX - первой трети XX века, которые «легли» на индивидуальные особенности личности

автора - склонность к научному познанию окружающего мира и чувственность в его восприятии, поэтому творчество Н.Заболоцкого чаще рассматривается с позиций философской лирики, чем с позиций деятельности ОБЕРИу. Творчество поэта приходится на период расцвета утопий В.Хлебникова и К.Э. Циолковского, зарождения и развития постмодернизма, берущего начало из «Философии общего дела» Н.Федорова и из философии Ф.Ницше. Концепцию мира Н.А. Заболоцкого определяют как натурфилософскую, включающую в себя такие понятия, как человек, природа, мироздание и объединяющее их понятие «единство мироздания».

Стремление философской лирики осветить вопросы, связанные с местом человека в окружающем мире, поднимает философскую литературу до ранга науки, оставляя за ней право на собственный метод познания действительности – поэтический. Заболоцкий отдает предпочтение именно философской лирике, поскольку, по его мнению, «искусство будущего так тесно сольется с наукой, что уже теперь пришло время узнать и полюбить лучших наших ученых» (Заболоцкий, 1932). Эта точка зрения сближает Н. Заболоцкого с Ф.Ницше, основной задачей которого было «взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни» (Ницше, 1886). Хотя сам Н.А. Заболоцкий отрицал свое тяготение к философии Ницше (равно как и к философии Л.Н. Толстого), их общность в подходах к науке и искусству прослеживается достаточно четко, не исключая, однако, разности результатов: разъединение у Ницше и соединение у Заболоцкого.

Общность с философией Н. Федорова прослеживается в вопросе отношения человека к природе, в частности, к миру животных. Но если Заболоцкий последовательно проводит мысль о человеке – мудром организаторе Вселенной, через которого «природа достигнет полноты самосознания и самоуправления, воссоздаст разрушенное и разрушаемое по ее слепоте» (Федоров, 1982, 633-634), что приведет к установлению мировой

гармонии, то Федоров несколько непоследователен в своей теории: в его понимании мировая гармония возможна только на основе христианства, точнее, на основе «воскрешения мертвых». Вселенская утопия о возможности победить смерть, существовавшая на Руси еще до принятия христианства в форме языческих верований, повторяется и в философии Н. Федорова, и в лирике Н.Заболоцкого, и в утопии К.Циолковского. Но лирика Заболоцкого отличается научным подходом к вопросу единства всего живого и неживого, реализацией идей В.И. Вернадского и К.Э. Циолковского в виде метаморфоз природы и человечества, что напоминает нирвану - вечное возвращение (Циолковский), тогда как философия Н.Федорова и ее основа – философия Ф.Ницше - отличается идеей господства антиподов «христианское» - «антихристианское», что не позволяет прийти к мировой гармонии через воскрешение мертвых и идею богочеловека. Отрицание одного полюса бинарной системы мироустройства неизбежно приводит к доминированию другого, противоборство оппозиционных сторон («Бог умер, да здравствует сверхчеловек», например) не созидает мир, а разрушает его. Поэтому гармоничность так необходима Заболоцкому, и она появляется в виде третьего компонента системы – разума. Разум, с точки зрения поэта, основная движущая сила Вселенной, основа гуманистической концепции сосуществования человека и природы, их взаимодействия и взаимопроникновения. Фантастические перевоплощения героев «Столбцов», осознание ими своего родства с каждой клеточкой, каждой частицей Вселенной, растворение человека в природе, а природы в человеке – вот основные реализации идеи единения мира.

Формулируя философскую концепцию мира Н.Заболоцкого, которая составляет основу его ККМ, можно остановиться на тезисах, предложенных самим поэтом: «Я часть мира, его произведение. Я мысль природы и ее разум. Я часть человеческого общества, его единица. Я часть природы и ее дитя» (Заболоцкий, 1972, 287-288). Идиллическая концепция

мироустройства имеет некоторые недостатки. Один из них проявляется в утопичности построения разумного царства животных, в котором человеку отведена роль «донора мозга». Отвергающий насилие над природой, Заболоцкий предлагает совершить еще более чудовищное насилие над человеком («Школа жуков», «Безумный волк»). Трагедия мира животных и растений – в их неразумности, но насильственное дарование разума приведет к большей трагедии. Вот почему утопия Заболоцкого разрушается изнутри из-за своих противоречий:

Сто наблюдателей жизни животных
Согласились отдать свой мозг
И переложить его
В черепные коробки ослов,
Чтоб сияло животных разумное царство! («Школа жуков»)

Обращение к идее единства человека и природы имело вполне реальную основу. Эпоха революционного взрыва породила всплеск творческой индивидуальности, которую позже стали подгонять под рамки «пролетарской» культуры. Этот процесс был тождественен обезличиванию, а для поэта с яркой манерой, с неординарным подходом к изображаемой действительности это было подобно смерти. Соединения с миром пока нет, идет поиск путей соединения с миром и противостояние героя миру. Поэтому ведущими концептами ККМ становятся концепты «человек», «природа», «цивилизация».

Средством изображения мира становится слово, звучащее из уст молодого человека, служащего в армии. Писать стихи Н.Заболоцкий начал именно в армии, что наложило отпечаток на общую тональность «Столбцов» и их тематику. Ощущение себя солдатом – противоречивое ощущение: потерянности, обезличивание, с одной стороны, желание выразить свое «я», которое намного богаче внешней унифицированной формы, с другой стороны. Поэтому за внешним миром «Столбцов» стоит внутренний мир

человека, отражающий основные ценности личности. Н.Заболоцкому удалось найти эмоциональный ключ к «самым глубоким и главным психологическим тайникам своего времени» (Пурин, 1993,18): так казарма и ощущение, которое испытывает в ней молодой солдат, напоминает чуть искаженную «материализацию бахтинской культурологии и эстетики» (Пурин, 1993, 18), а собственные произведения – отдых от примитивного и жестокого мира. Автор осуществляет поиск гармонии, но все вокруг потрясающе дисгармонично; вероятно, в это время зарождается восприятие музыки как воплощения мировой гармонии: «Парит по воздуху герой в дыму гавайского джаз-банда». Именно музыка поднимает героя над реальностью, над миром, позволяя соприкоснуться с высшими духовными сферами. Поэтому концепт «музыка» неизменно присутствует во всех произведениях раннего периода творчества. Его роль велика; музыка привлекает поэта по той же причине, что и природа: отсутствие гармонии в окружающем мире побуждает личность искать гармонию вне этого мира, в мире искусства («реальность есть гармония минус искусство»), либо в мире естественном, в мире природы, так как он не захвачен «религией» нового времени.

На раннем этапе музыкальность возникает в противовес дисгармонии, а в процессе развития ККМ поэта музыка станет одним из компонентов идеальной тройственности: «Мысль – Образ – Музыка» и, вероятно, символом гармонии творчества. В работах Ф. Ницше музыка понимается как дионисийское начало, вырывающееся из самой природы, причем природа рассматривается как творец, а человек – ее творение. Описание музыки в словесных образах уводит нас от дионисийского динамичного начала к аполлоническому (созерцательному и безвольному). Восприятие музыки как действенного начала в ККМ Заболоцкого сближает его концепцию с точкой зрения Ф.Ницше на дионисийский характер музыки. Об этом свидетельствуют и художественные тексты, в которых концепт «музыка» представлен как разрушающее и созидующее начало:

Коль музыки коснешься чутким ухом,
Разрушится твой дом...

Вероятно, эти строки выражают еще и идею несовершенства любого другого вида искусства по сравнению с музыкой, поскольку многоплановость музыкального образа не поддается художественному и словесному изображению. «Язык ... нигде и никогда не сможет обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки», - писал Ф.Ницше, тогда как музыка дает образу и понятию «некоторую возвышенную значительность», заметил Шопенгауэр. Именно музыка порождает образы мира в текстах ранней лирики Н.А. Заболоцкого:

Но я, однообразный человек,
Взял в рот длинную сияющую дудку,
Дул, и, подчиненные дыханию,
Слова вылетали в мир,
Становясь предметами... («Искусство»)

Именно музыка позволяет человеку понять окружающий мир, гармонизировать его через собственную гармонизацию.

Итак, концептуальная картина мира в ранней лирике Н.А. Заболоцкого представляет собой систему, базирующуюся на философии Ф.Ницше, Н.Федорова, К.Э. Циолковского. Центральными понятиями (концептами) системы являются концепты «человек», «природа», «разум», «музыка». Развитие ККМ приводит к развитию представлений о каждом концепте, к включению их в более широкий культурный контекст, к «наслаиванию» личностных смыслов поэта и тех индивидов, мнение которых разделял Заболоцкий.

Очевиден и трагизм мировосприятия в ранней лирике, связанный с невозможностью достижения гармонии внутри себя и снаружи; это демонстрирует динамичность ККМ, ее антропоцентризм, ее эвристичность, так как с развитием человечества в целом и отдельной личности происходит

изменение представлений о мире.

Отражение ККМ в художественных текстах представлено в виде ЯКМ – фрагмента личностного восприятия. Иллюстрации из текстов позволяют говорить о полной или частичной реализации ККМ в творчестве поэта.

Моделирование концептуальной системы мировосприятия позволит в дальнейшем объяснить многие сложные образы раннего периода творчества поэта, понять сущность «экспериментальной поэзии», проследить этапы формирования идиолекта и процесс его эволюции.

§4. Поэтический идиолект и критерии его выделения

Понятия идиолект и идиостиль рассматривали многие ученые: В.В. Виноградов, В.П. Григорьев, Ю.Н. Тынянов и другие. Обращаясь к этому понятию, следует отметить, что в языкознании термин «идиостиль» укоренился достаточно давно, а дефиниции идиолекта и идиостиля как терминологических дублетов включены в лингвистический энциклопедический словарь. В.П. Григорьев отмечает, что «всякий идиостиль как факт современной литературы в то же время является идиолектом» (Григорьев, 1990, 55). Т.В. Кузнецова под идиостилем понимает «индивидуальную художественную систему писателя, поэта»: «Идиостиль отражает характер, направленность и меру эстетического освоения мира художником». Освещая способность идиостиля отражать «интенции, телеологию художественного языка и образа мира поэта» (Григорьев, 1990, 56), «глубинные целевые установки носителя идиолекта, составляющие суть рефлексии над языком» (Кузнецова), рассматривая идиостиль как комплексное понятие, ряд исследователей включает в понятие идиостиль следующие компоненты: 1) отбор и комбинацию фактов действительного мира, помещенных в фокус художественного повествования; 2) индивидуально-авторскую интерпретацию этих фактов, которая определена аксиологическими (ценностными) установками

личности; 3) отбор речевых средств для осуществления творческого замысла; 4) творческую переработку языковых средств (семантико-стилистическая трансформация всех уровней художественной системы, - приспособление их «к выполнению художественных задач автора» (Кузнецова, 1992, 5).

В.П. Григорьев, рассматривая взаимоотношения между идиолектом и идиостилем, пишет: «Идиостиль логически шире понятия «идиолект» и трактуется как вся совокупность языковых выразительных средств автора, в то время как компоненты идиолекта становятся важнейшими чертами идиостиля». Разграничение понятия идиолект и идиостиль часто связывают с осознанным введением оппозиции деннотативный/коннотативный аспект функционирования субъязыка (Долинина, 1987).

Если считать все компоненты авторской языковой системы компонентами идиолекта, то те из них, которые устойчиво реализуют коннотативную функцию, будут складывать идиостиль.

Идиолект можно считать фазой формирования идиостиля, но «первый нельзя назвать ни устойчивым, ни стабильным, ни сознательно замкнутым, а системные связи внутри него приходится рассматривать лишь как до известной степени реализованные интенции» (Григорьев, 1990, 57). Большая системность идиостиля по сравнению с идиолектом не вызывает сомнения. Наиболее продуктивным способом описания идиолекта как составляющей идиостиля можно считать анализ, направленный на выявление доминант стиля (Золян, 1986). Всякие сдвиги эстетических норм в мировосприятии автора текста приводят к смене доминант, которые отражают авторскую установку на изображение окружающей действительности. Если рассматривать доминанты идиостиля как некие главные смысловые компоненты текста, то их изучение позволит выявить эволюционное движение идиостиля от раннего периода творчества к позднему, опираясь на изменения авторского восприятия действительности, отраженные в

эволюции доминант.

Исследуя проблему авторства, В.В. Виноградов отмечал зависимость своеобразия творчества писателя или целого литературного направления от степени индивидуальности стиля. «Чем меньше степень индивидуальности стиля, тем больше в нем объективно- структурных качеств., тем нагляднее и глубже индивидуально-стилистическое своеобразие творчества того или иного писателя или отдельного литературного произведения, тем острее и разностороннее выступают, наряду с объективно-структурными качествами, субъективные качества писательского облика и его художественной манеры...»(Виноградов, 1963,16). Называя индивидуальный стиль автора «основной категорией стилистики художественной литературы», В.В. Виноградов подчеркивает единство индивидуальной стилистической системы, проявляющееся во взаимосвязности и взаимообусловленности всех элементов. Системность может не осознаваться создателем текста полностью, поэтому выделяют определенные признаки, приметы идиостиля, характеризующие определенного автора, «поражающие необычностью и новизной черты его» (Виноградов, 1963, 72).

Идиостиль понимается как система «взаимосвязанных и взаимообусловленных структурно-семантических средств индивидуального выражения» и рассматривается в работах В.В. Виноградова с позиций лингвистической стилистики художественного текста.

Органическую внутреннюю связь между «основными содержательными компонентами личности писателя., главными доминантами его творческого процесса и художественным своеобразием стиля», помогающую увидеть не только личность писателя, но и основные тенденции, специфику и новизну его творчества, рассматривает в своих работах Л.А. Новиков (Новиков, 1990). Л.А. Новиков понимает идиостиль как антропоцентрическое понятие, так как на первый план выдвигается личность автора. «Для того, чтобы понять произведение (творчество), надо стать в фокусе его (авторской) мысли, переживания ... в объекте

поэтического изображения найти его субъект, в изображенном открыть изобразителя» (Новиков, 1990, 15). Идиостиль – это то, что складывается из индивидуальных особенностей личности автора и языковых средств, выбранных автором для создания определенных произведений. Это своего рода совокупность речевых реализаций фрагментов ЯКМ личности автора художественного текста. В каждой конкретной речевой реализации (тексте) представлен определенный фрагмент ЯКМ личности, по которому сложно судить об идиостиле в целом. Только совокупность реализаций (определенного количества текстов, циклов, периодов творчества) позволяет говорить об идиостиле. Точка зрения Л.А. Новикова близка к точке зрения В.В. Виноградова, является антропоцентричной и концептуальной.

Создание термина «идиолект» можно объяснить стремлением лингвистов обозначить индивидуальное варьирование языка в отличие от территориального и социального варьирования. В узком смысле идиолект – специфические особенности речи данного носителя языка. В этом смысле идиолект интересует поэтику, рассматривающую соотношения общих и индивидуальных характеристик речи. В широком смысле идиолект – реализация данного языка в речевой деятельности индивида, т.е. совокупность текстов, порождаемых пишущим субъектом и исследуемых лингвистами с целью изучения системы языка. «С этой точки зрения идиолект – представитель определенной идиомы (литературного языка, территориального и социального диалекта), соединяющий в себе общие и специфические черты его структуры, нормы, узуса» (Лингв. энци.сл.,1990,171).

С точки зрения литературоведения, «идиолект – индивидуальный язык, языковые навыки данного индивида в определенный период времени. Говорят о художественном и поэтическом идиолекте. В современной поэтике имеется в виду важная составляющая индивидуального стиля – идиостиля» (Лит.энц.сл.,1987, 114-115).

Связь термина «идиолект» с понятием стиль требует оговорить подходы к стилю в литературоведении и лингвистике. Если в литературоведении стиль рассматривается как имеющий сквозной характер принцип построения художественной формы, сообщающий произведению определенную целостность, то в языкознании стиль рассматривается как факт языка, который регулярно появляется в речи, реализуясь в однотипных контекстах. Это не совокупность речевых произведений, а некая модель, по которой они строятся (Фоменко, 1990, 66). Стиль в лингвистике понимается как совокупность языковых средств, обслуживающих определенные сферы речевой деятельности индивида, и характеризуется определенной устойчивостью и воспроизводимостью, позволяющей строить речевые произведения в соответствии с ситуацией общения, ориентируясь на некий «образец», стандарт (Фоменко, 1990, 66).

На наш взгляд, литературоведческое понимание стиля отличается большей широтой и меньшей ориентированностью на языковую базу, тогда как лингвистическое понимание опирается на языковой материал и его функционирование. Лингвистическое понимание стиля более адекватно отражает представление об идиолекте и позволяет говорить о языке художественной литературы как об одной из функциональных разновидностей русского литературного языка.

Широкое понимание стиля позволяет говорить о доминировании в художественном тексте тех или иных компонентов, их взаимодействии и взаимопроникновении, описать индивидуальную манеру автора с привлечением внеязыковых средств (стиль поведения, стиль жизни, стиль в одежде и т.д.).

Связь идиостиля с концептуальной системой автора-создателя текста очевидна. Именно через идиостиль происходит реализация ценностных ориентиров личности, проявляющееся в выборе объекта изображения, в отборе и комбинации языковых средств, максимально адекватно

отражающих реальную или вымышленную действительность. Представление о ЯКМ личности мы составляем благодаря языковым средствам в их функциональном аспекте и через функциональный аспект (речь); совокупность личностных смыслов в ЯКМ автора художественного текста позволяет выйти на индивидуальное представление о предметах и явлениях реального мира, т.е. на концепты. С этой точки зрения идиостиль понимается как языковая реализация концептуальной картины мира автора-создателя поэтического текста.

Указанная связь сообщает идиостилю характерные черты, соотносящие его не только с ККМ, но и с ЯКМ.

Так, идиостиль всегда вербализован, так как вне этого мы не можем судить об индивидуальности в сравнении с узусом; идиостиль всегда системен, так как, с одной стороны, он отражает системность языка, с другой стороны - творческое преобразование его в индивидуальную систему, реализованную в тексте; идиостиль всегда антропоцентричен, так как вне человеческого мышления существовать не может; идиостиль вариативен, так как в процессе функционирования языковые средства реализуют не только системные, но и окказиональные значения; идиостиль динамичен, так как в процессе развития личности происходит развитие ККМ и ЯКМ, что отражается в художественных текстах; идиостиль не ограничен, так как познание человека беспредельно, и это отражается в языке и речи, и, вместе с тем, ограничен возможностями конкретного языка; идиостиль иерархичен, так как его системность предполагает приоритетность одних языковых средств при полной или частичной нейтрализации других; идиостиль идеален, так как отражает особенности мышления личности, и материален, так как эти особенности реализуются в речи; идиостиль субъективен, так как приоритетность выбора языковых моделей зависит от особенностей личностного восприятия субъекта. Перечисленные качества идиостиля являются релевантными, но на ранней стадии формирования идиостиля

некоторые могут не проявляться в полном объеме.

Специфика поэтического речевого мышления, узнаваемость идиостиля развивается постепенно, с течением времени. Начальный этап формирования индивидуальной творческой системы с преобладанием каких-либо языковых элементов мы будем называть идиолектом. Так как идиолект – одна из ступеней формирования авторской системы, он не стабилен, не регулярен, асистемен. На этапе зарождения идиолекта происходит апробация тем, экспериментальный подбор формы выражения художественного содержания, поиск языковых средств, отражающих ведущие понятия ККМ. Сама ККМ находится в стадии становления, развития: некоторые концепты еще не сформированы, некоторые находятся в стадии осмысления. Логическая связь между концептами со временем изменяется: устанавливаются новые связи, разрушаются старые, что является следствием развития человеческого сознания и самосознания. Эти процессы находят отражение в идиолекте, точнее, проявляются в выборе объектов изображения и языковых средств.

Идиолект отличается жанровой неустойчивостью, так как поэт «ищет себя», апробируя разные жанровые формы. Наиболее распространенным явлением идиолектного периода творчества автора художественного текста является контаминация жанров. Контаминация жанров понимается нами как смешение элементов разных жанров, что приводит к определенной пестроте общей картины творчества, с одной стороны, и к определению наиболее адекватной жанровой формы, с другой. Высокая степень экспрессивности ранних текстов является следствием указанного смешения.

Идиолект отличается большей стилистической разнородностью, что обусловлено степенью языковой компетенции автора поэтических текстов. Стремление передать свое отношение к миру побуждает использовать и стилистически окрашенную и нейтральную лексику. Причем на ранних этапах творчества более активно привлекается стилистически окрашенная

лексика, так как степень ее выразительности выше, чем нейтральной. С развитием индивидуального стиля автор поэтических текстов, как правило, отдает предпочтение стилистически нейтральной лексике, что позволяет придать художественному образу некоторую «утонченность», избегать прямых оценок в текстах, оставляя эту возможность читателю. Видимо, поэтому поздняя лирика более неоднозначна в истолковании.

Идиолект характеризуется преобладанием личностных смыслов над узуальными, что объясняется стремлением автора индивидуализировать свои тексты, сделать их непохожими на другие, с одной стороны, и отсутствием стереотипности мышления, с другой стороны.

Идиолект – это закладка индивидуальной авторской системы. Его изучение позволяет говорить о динамике творчества, об эволюции тем, идей, образов, о превалировании определенных личностных ориентиров в ККМ автора. Говоря другими словами, идиолект – это начальная стадия формирования ККМ и ее речевая реализация.

Для идиолекта Н.А. Заболоцкого характерны следующие черты: стилистическая разнообразие лексики; жанровая разнородность (контаминация жанров); преобладание личностных смыслов над общеязыковыми и др. Остановимся подробнее на некоторых чертах идиолекта поэта.

Смешение элементов оды, пародии, баллады, стихотворного романа в ранней лирике Н.А. Заболоцкого приводит к мозаичности общей картины, к причудливому сплетению характерных черт разных жанров, что проявляется на разных языковых уровнях. Например, в стихотворении «Рыбная лавка» можно увидеть сочетание одического элемента «О, самодержец пышный...» (начальный элемент текста – междометие «о», придающее тексту торжественность и возвышенность) с просторечным «брюхо»; обращение высокого стиля «бог и властелин», «руководитель тайный духа и помыслов архитриклин» соседствует с просторечным «жрать до самой глотки».

Контаминация жанров реализуется в данном случае на стилистическом уровне языка, что позволяет автору поэтического текста не только создать мозаичное «панно», но и передать свое отношение к героям лирического стихотворения и окружающему миру. Например, в стихотворении «Бродячие музыканты» используется эмоционально-оценочная лексика разговорного стиля для передачи авторского отношения к герою: горбун и шаромыжка, скрипел (жаловался); в стихотворении «На рынке» эта же лексика позволяет выразить авторское отношение к миру через отношение к героям: «Он палец вывихнул, урод, и визгнул палец, словно крот», «Слепая ведьма»; а в стихотворении «На лестницах» оценочная лексика разговорного стиля позволяет передать восприятие поэтом окружающего мира: «И лишь одни помои плещут...» Функция стилистической разнородности вполне определена: показать негативное отношение поэта к увиденному, вскрыть сущность мира и окружающих поэта людей, пародировать мир и уже существующие поэтические тексты, например, пушкинские. Так, у Пушкина есть строки: «Еще бокалов жажда просит залить горячий жир котлет», «То стан совет, то разовьет, и быстрой ножкой ножку бьет». В произведениях Заболоцкого эти строки преображаются: «Графину винному невмочь расправить огненный затылок», «Она среди густого пара стоит, как белая гагара, то с гитарой у плеча, реет, ноги волоча...»

Актуализация в текстах стихотворений личностных смыслов отражает специфику поэтического мировосприятия, эксплицирует особенности ассоциативно-образной структуры личности: «Она летит, моя телега, гремя квадратами колес», «И борода, как на иконе, лежит, монетами звеня», «И танец истуканом кружит толпу...» и др. «Столкновение словесных смыслов», отражающее сущность предмета (его противоречивость и разноплановость) позволяет читателю проникнуть в природу предметов, взглянуть на них под новым углом зрения, открыть необычные качества и свойства, объективно присущие предмету или приписываемые автором, что, в свою очередь,

приводит к познанию мира и автором, и читателем.

Номинация таких качеств предметов, которые часто не свойственны им в реальности, позволяет говорить о специфике поэтического мышления: поэт подмечает глубинные свойства предметов и приписывает им новые, необычные качества, ассоциативно возникающие только в авторском сознании. Это позволяет говорить об экспрессивности ранних текстов поэта, об экспрессивных потенциях всего идиолекта в целом, реализуемых в соответствии с авторскими интенциями.

Экспрессивность ранней лирики базируется как на языковых средствах создания экспрессии (коннотации слов), так и на индивидуально-авторских, проявляющихся в специфике сочетаемости слов с коннотативными компонентами, в актуализации экспрессивной потенции слов, не имеющих в своем содержании коннотативного компонента, в использовании омонимов (омоформ), в употреблении образных сравнений с ярко выраженным тематическим несоответствием предмета и объекта сравнения. Прагматическая установка автора поэтического текста - показать уродливую, дисгармоничную действительность, в которой человек растворяется, обезличивается, не имея возможности что-либо изменить. Поиск выхода из создавшейся ситуации, стремление поэта определить свое место в мире рождает потребность поделиться своими мыслями с читателем и вместе с ним найти оптимальное решение проблемы целого поколения. На первый взгляд кажется, что поэт только беспристрастный наблюдатель за происходящими событиями, но действительности даже простая констатация фактов, попавших в фокус художественного зрения Заболоцкого, вызвала целую бурю негативной реакции в обществе, повлекшую за собой начало гонения на поэта. Финалом стал арест Н.А. Заболоцкого, положивший конец уникальному творческому эксперименту. Отступление от стандарта, от общепринятого эталона, проявление индивидуальности считалось опасным явлением для государства. Сила

воздействия на умы и сердца слушателей была, по мнению современников Н.Заболоцкого, настолько велика, что власти сочли за благо изолировать поэта, лишив его возможности писать, т.е. доносить свои мысли до читателя. В связи с вышеизложенным можно отметить еще одну характерную черту идиолекта поэта – использование традиционных образных средств в нетрадиционной функции, создание экспрессии текста не только с помощью слов, содержащих коннотативный компонент, но и при помощи необычных сочетаний, разрушающих привычное представление о прекрасном языке поэзии.

Характерной чертой любого идиостиля является наличие авторской доминанты. Являясь функциональным понятием, доминанта представляет собой «главный смысловой компонент текста, семантическую тему» (Кузнецова, 1999,64). Тема представляет собой «концептуальное ядро, концентрированную абстракцию всего текстового содержания» (Агриколова, 1986,15; Кузнецова,1992,65) или «такую ступень абстрагирования его (текстового) содержания, при которой вычленяются идеальные сущности, соотносимые с содержанием группы конкретных текстов одного или нескольких авторов» (Чернухина, 1987,6). По сути, доминанту идиостиля можно рассматривать как существенный, ведущий смысл художественных произведений, подчиняющий все остальные смыслы. Под смыслом художественного текста мы понимаем «знание, возникающее в момент осознания непосредственно не данного отношения между значениями сочетающихся элементов, которое позволяет воспринимать сочетание как предметно-целое и тем самым служит указанием на его возможный денотат» (Новиков, 1983, 115). Доминанта идиостиля – совокупный смысл, вычленяемый из всех текстов данного автора в результате абстрагирования.

Идиолект – начальный этап формирования стилевой доминанты, период отбора ведущих, наиболее значимых тем, их разработка, поиск приоритетов ценностей личности и поиск тех ведущих смыслов, которые

можно считать «вечными». В.П. Григорьев так определяет доминанты идиостиля Н.А. Заболоцкого: контакт, взаимодействие, общение, понимание. Ранний этап творчества поэта существенно отличается от позднего: если на раннем этапе формирования идиостиля контакт понимается как перспективное взаимодействие между природой и человеком, между человеком и миром, то в момент написания взаимодействие всего лишь попытка мыслящего субъекта (лирического героя Заболоцкого) осознать свое место в мире и научиться вести диалог с миром. В идиолекте мир существует в одной плоскости, а человек – в другой; контакт ослаблен нежеланием одной стороны понять другую; лирический герой смеется над миром, боится жестокости этого мира, смерти, жизни, что напоминает средневековое восприятие мира. Взаимопонимания быть пока не может, так как многоголосый мир стремится «высказаться» и не «слушает» окружающих. Выражаясь музыкальным термином, можно назвать мир ранних произведений Н.А. Заболоцкого какофонией.

Стилевая доминанта на раннем этапе может выглядеть так: контакт, отсутствие взаимодействия, дисгармоничное общение (какофония), непонимание. Это реализуется через выбор объектов изображения («На рынке», «Цирк», «Бродячие музыканты», «Лицо коня» и т.д.), через определенные языковые средства: лексические (глаголы звучания с доминантой «громкий звук», глаголы перемещения с доминированием семы «отсутствие направления перемещения», использование экспрессивно окрашенной лексики и т.п.), морфологические (употребление традиционных форм сравнения и нетрадиционных тематических групп лексики для номинации предмета и объекта сравнения; преобладание слов определенных частей речи и т.д.), синтаксических (употребление разговорных эллиптических конструкций, прямой речи и т.д.). Доминантные смыслы «интенсивность», «замкнутость» и «негармоничность», встречающиеся в ранней лирике, развиваются из негативно-оценочных в позитивно-

оценочные: «интенсивность развития», «свобода» и «гармония». Это свидетельствует о том, что доминанты, закладываемые в ранний период творчества, являются подвижными, изменчивыми, нестабильными.

Итак, отмечая особенности идиолекта и его отличие от идиостиля, мы останавливаемся на следующих признаках:

- понятие «идиолект» логически уже понятия «идиостиль»;
- являясь фазой формирования идиостиля, идиолект отличается жанровой и стилистической неоднородностью;
- идиолект отличается тематической разноплановостью, так как именно в ранний период творчества идет отбор наиболее значимых для автора тем;
- идиолект отличается преобладанием лексики с актуализированными личностными смыслами в структуре значений, т.е. в доминировании окказиональной семантики над узуальной;
- идиолект характеризуется индивидуальной трактовкой наиболее глобальных тем, о чем свидетельствует начальная стадия становления стилевых доминант.

§5. Языковые средства формирования идиолектной семантики и типология мотиваций

Понимая художественный текст как систему, в которой элементы каждого уровня занимают свое место и выполняют определенную функцию, следует отметить, что в поэтическом тексте все языковые средства служат отражением авторской языковой картины мира, реализуют часть концептуальной картины мира и направлены на передачу авторской идеи, авторского замысла. Для воплощения идеи автор поэтического текста может воспользоваться уже отработанными приемами создания образности, например, использовать метафору, метонимию, сравнения и др. средства, и использовать новые средства, созданные в процессе работы над текстом,

например, лексические и семантические окказионализмы, парцелляцию и т.д. Кроме того, согласно точке зрения А.М. Пешковского, любой элемент текста направлен на создание художественного образа, даже если в тексте нет традиционных образных средств (тропов и стилистических фигур). В любом случае языковые средства будут отражать специфику личности автора художественного произведения, особенности его мировосприятия, степень абстрагированности мышления и т.д. Чем своеобразнее личность, тем реже мы сталкиваемся в тексте с традиционными образными средствами, тем чаще находим в произведении «обычные» слова в «необычном» значении.

Каждый автор в той или иной степени тяготеет к определенному способу создания образности, что, в первую очередь, зависит от уровня освоения языкового материала, а (прежде всего) - от индивидуальных особенностей личности (типа мышления, характера ассоциирования, уровня образования и воспитания, половой принадлежности и т.д.). Наблюдения за художественными текстами показывают, что один художник слова стремится передать свое мироощущение через звуки, т.е. он «слышит» мир, и акустическое восприятие преобладает над другими видами, другой художник «видит» мир, и в его восприятии преобладают цветовые ощущения, третий художник «осязает» мир, и этот вид восприятия реализуется в передаче тактильных ощущений. Доказано, что мужское восприятие действительности отличается от женского: стихотворения И. Бунина и А. Ахматовой на одну и ту же тему отличаются выбором языковых средств, способом подачи материала, концентрацией внимания автора на тех фрагментах действительности, которые позволяют уточнить собственные ощущения. Ассоциативное восприятие мира также индивидуально, что можно увидеть, анализируя ассоциативные ряды в стихотворениях А. Ахматовой и Б. Пастернака. Общеязыковое определение понятия «стихи» разрушается целым рядом ассоциаций, имеющих личностный характер.

Поэзия – средство передачи внутреннего «я», личностных смыслов человека, которые могут быть до такой степени индивидуальными, что понять их может только круг «посвященных» читателей. С течением времени образ мира, присутствующий в сознании человека, меняется, что приводит к изменениям способа организации текстов. Поэтому возникает необходимость изучения идиостиля как динамического явления.

Процесс изучения образной системы автора текстов предполагает обращение к личности поэта, так как это позволит максимально адекватно интерпретировать художественные произведения. Предлагаемая типология мотиваций позволяет, на наш взгляд, объяснить причины написания художественных текстов, выявить те личностные особенности, благодаря которым художественная манера автора становится неповторимой. Мы осознаем, что рискуем вторгнуться в область психологии, а это не является задачей нашего исследования, но без обращения к пограничным наукам сложно объяснить, зачем автор создает художественные тексты, почему обращается к определенным темам и отдает предпочтение тем или иным языковым средствам. Объяснив причины создания художественного произведения, мы сможем связать мотивацию, язык и текст (речь), описать механизм создания идиостиля.

Внутренние мотивации создания художественных текстов, на наш взгляд, могут быть следующих типов:

1. Коммуникативная мотивация. Любой человек стремится к общению с другими людьми. Поиск партнеров-коммуникантов может быть затруднен в силу ряда личных причин (отсутствие личных контактов, изоляция от общества, чрезмерная занятость, афазия и т.д.), что приводит к перекрытию вербально-звукового канала. Наличие вербально-графического канала позволяет общаться с абстрактным адресатом – читателем. Личность начинает писать, реализуя коммуникативную потребность, что напоминает письмо неизвестному другу: «Здравствуй, дорогой далекий друг! Я не знаю,

как тебя зовут, сколько тебе лет, каковы твои интересы, но я пишу тебе это письмо, надеясь на ответ...» Рассчитывать на ответную реакцию нет смысла, но в любом случае цель автора текста реализована самим фактом написания текста.

2. Концептуальная мотивация. Автор произведения стремится выразить свое отношение к миру, поделиться своим мироощущением с другими людьми, составляющими близкий (и дальний) круг его знакомых и, возможно, дальний. Причинами создания текста может явиться разработка новой философской концепции, желание передать накопленные «субъективные» знания человечеству. Такие тексты рассчитаны на узкий круг читателей, но возможность массового тиражирования и хорошая рекламная поддержка могут обеспечить расширение круга адресатов, что позволяет рассчитывать на обратную реакцию. Обратная реакция возможна и в случае, если концепция, изложенная в тексте, отличается признаком новизны, необычности, отмечена чертой оригинальности, - в общем, если в ней присутствует то, что еще не было сказано и написано ранее.

3. Эмоциональная мотивация. Художественный текст обычно создается в момент максимального (либо сильного) эмоционального всплеска автора. Эмоциональная реакция на мир, на какое-либо событие может носить как положительный, так и отрицательный характер. «Выплеск», своеобразный выход эмоции получают в художественном тексте. Именно тексты, написанные в моменты сильного эмоционального всплеска, могут быть неадекватно восприняты читателем. Не секрет, что многие великие произведения рождались в моменты алкогольного, наркотического и других видов воздействий. Вспомним, например, что В. ван Гог наиболее удачные работы написал, находясь в психиатрической лечебнице, но такие случаи – крайность, а не норма. Личные проблемы, депрессии, отсутствие понимания со стороны любимых людей, обиды и сильные психологические стрессы приводят к возникновению желания у пишущей личности выразить

свои эмоции при помощи художественного текста. Например, стихотворение М.Ю. Лермонтова «Нищий» было написано в период «несчастной» любви к К. Сушковой. При интерпретации таких текстов необходимо обращаться к дополнительным источникам, описывающим ситуацию написания, т.е. рассматривать произведение как составляющую поэтического дискурса. Изучение ситуации написания или ее модели (фрейма) позволит не только интерпретировать текст наиболее адекватно, но и понять эмоциональное состояние автора и рассмотреть языковые средства, передающие это состояние.

4. Личностно-психологическая мотивация. Текст создается для удовлетворения внутренних потребностей личности в лидерстве, для реализации каких-либо амбиций, для доказательства самому себе и окружающим факта наличия творческих потенций. Причинами появления подобных текстов может быть неудовлетворенность самим собой и собственной деятельностью, своим местом в мире и оценкой достижений окружающими, низкая самооценка, зависть к более удачливому и талантливому человеку и т.п. Может присутствовать и позитивная причина: адекватная самооценка, ощущение большого внутреннего потенциала и желание реализовать это на практике. Результатом деятельности с таким типом мотивации может стать написание текстов, не претендующих на высокое звание «поэзии», но напоминающих поэтические тексты по форме, либо появление шедевров при условии высокого интеллектуального и эстетического уровня личности автора. Этот тип мотивации соотносится с творчеством начинающих поэтов, пытающихся найти новые формы выражения своего внутреннего мира и использовать уже существующие традиционные средства создания образности. Появление нестандартных сочетаний (поэтических вольностей), нарушение правил смыслового согласования объясняется низким уровнем языковой личности или желанием сделать свои тексты не похожими на другие. Но еще ни одному автору не

удалось создать «новый язык», который бы не только поражал, но и стал революцией в поэзии.

5. Конъюнктурная мотивация. Этот тип мотивации присущ авторам, пишущим на заказ. Переводы, сценарии, стихи к знаменательным датам – все эти произведения созданы, исходя из названного типа мотивировки. Известно, что переводы текстов на русский язык требуют не только знания языка, но и художественного вкуса, умения подать материал, максимально точно отразив авторский стиль, идею, систему образов. Переводы последних лет не отличаются высоким художественным уровнем, скорее, наоборот, напоминают бульварное «чтово», китч в литературе. Но такие романы читаемы, их активно покупают, что побуждает «авторов» создавать все новые и новые тексты.

Итак, практически все причины создания художественных текстов можно свести к пяти перечисленным типам. Возможно, мы учли не все, но основные моменты названы, основные способы будут рассмотрены ниже. Исходным материалом всегда является русский литературный язык, который в творчестве мастера слова превращается в идиостиль.

Мы уже отмечали, что существуют традиционные средства создания художественных образов: тропы, базирующиеся на переносных общеязыковых значениях и индивидуально-авторских, и стилистические фигуры, базирующиеся на лексических и синтаксических языковых средствах. Остановимся на некоторых средствах создания художественных образов в поэтических текстах, наиболее частотных в произведениях Н.Заболоцкого.

Авторский выбор определенных языковых средств обусловлен спецификой языковой личности, особенностями памяти, мышления, психологическими факторами, а также внутренней мотивацией создания текстов. Интересны исследования, касающиеся связи слов, наиболее часто употребляемых автором художественного произведения, с определенным

типом мышления, стилями в искусстве, литературными направлениями. Так, например, Ю.С. Степанов предлагает рассматривать этот вопрос с позиции «поэтических парадигм» и выделяет поэтику имени, поэтику предиката и поэтику эгоцентрических слов. Соотношение указанных групп лексики дает представление об особенностях мышления поэта или писателя, позволяет определить основные особенности идиостиля, опираясь на конкретные данные о частоте употребления слов разных частей речи. Достоинствами такого подхода можно считать обращение к реальным языковым фактам, а к недостаткам – возможность возникновения ошибки в определении преобладающих частей речи. Так, например, поэзия Пушкина считалась глагольной, но в исследованиях последних десятилетий (Шестакова, 1981) доказано преобладание в пушкинских текстах имен существительных. Спор о роли слов разных частей речи в поэтическом творчестве концентрируется в основном вокруг глаголов и существительных. Так, в работах М.Н. Кожиной доказывалась преобладающая роль глаголов в «качестве наиболее существенных конкретизирующих средств», тогда как существительным свойственна «ступенчатая конкретизация» (Кожина, 1986, 107).

Безусловно, нельзя недооценивать роль слов определенных частей речи в идиостиле поэта, но реконструировать концептуальную систему, опираясь только на факт преобладания слов одной части речи, нельзя, так как в процессе развития идиостиля соотношение слов разных частей речи может меняться, а это не позволяет говорить о морфологическом критерии как о максимально устойчивом и основополагающем. Мы будем использовать количественные данные о преобладании слов той или иной части речи как вспомогательный критерий для характеристики идиолекта.

В лирике Н.А. Заболоцкого преобладают глаголы и существительные, что позволяет говорить о динамичности лирических текстов и об их номинативности, т.е. направленности на предметный мир. Слова этих двух частей речи позволяют создать исчерпывающую картину мира, так как

именование рассматривается сторонниками именного подхода как придание предмету сущности, а глаголы позволяют рассматривать эти же предметы в действии и через действие осуществить познание мира.

Рассматривая идиолект как систему средств, связанных между собой, мы имеем в виду прежде всего языковые средства, выражающие авторское мировосприятие в художественном тексте. Система тропов обширна и, нам кажется, нет необходимости останавливаться на всех средствах создания образности. Рассмотрим наиболее значимые языковые средства через призму теории внутренних мотиваций.

Как уже отмечалось, личностно-психологическая мотивация предполагает удовлетворение определенных амбиций автора. Тип авторов, мотивирующих свое творчество указанными причинами, чаще всего склонен выбирать традиционные языковые средства создания поэтических образов. Два результата такой деятельности позволяют говорить об отсутствии творческого дарования или о его наличии: первый результат – традиционные образные средства, лишенные своеобразия, индивидуальности, взятые из лучших образцов поэзии; второй результат – традиционное по форме образное средство становится индивидуально-авторским по содержанию.

Активное использование общеязыковых метафор в ранней лирике поэта заставляет читателей и исследователей текстов думать, что поэт использует традиционные образные средства, но на самом деле это не совсем так. Например, метафоры «сирены» (о девках), «конклав бокалов» (о бокалах), «лошадь» (о жене), «бомбы» (о снежках) не являются общеязыковыми, так как подчеркивают признак, актуальный только для автора данного текста и только в определенный период творческой деятельности. Метафора представляет собой скрытое сравнение, в результате чего признак сходства не эксплицируется, т.е. не представлен непосредственно, но присутствует имплицитно, что позволяет читателю самому включаться в процесс поиска оснований метафоризации. Метафора

претерпевает ряд изменений в лирике Заболоцкого: поэт часто пользуется метаболизацией, т.е. двойственным изображением предмета: «Не то сирены, не то девки...», «Жена, ты девушкой слыла...Зачем же лошадь стала ты?» В сознании читателя происходит процесс «наложения» образов сирен и девок, лошади и жены, причем начальная и конечная стадии метаболизации эксплицированы.

Активное использование глаголов в переносном, метафорическом значении позволяет поэту описывать неживые предметы как живые (олицетворение). Это традиционный прием, но он базируется на личном восприятии мира как живой субстанции, что иллюстрирует концептуальный характер поэтического творчества Заболоцкого: «Шла ночь без горечи и страха», «Дерево сказку читало». В процессе метафоризации часто затрагивается не все значение, а какая-то его часть, которая в ходе анализа может быть обнаружена в производном значении: «Вдруг барабан заговорил». В значении глагола «заговорить» - «начать говорить» производным является не все значение, а его часть «начать действовать» (ядерная сема) и «издавать звуки» (периферийная сема). Производное значение глагола «издавать звуки, напоминающие человеческую речь» базируется на указанных компонентах, является метафорическим, поскольку в основе номинации лежит действие, осуществляемое разными субъектами: «Барабан заговорил» = «Барабан издал звуки, похожие на человеческую речь». Барабан в данном случае не похож на человека, похожи действия, совершаемые барабаном и человеком, поэтому метафорическое значение развивается у глагола, а не у существительного.

Метонимический перенос является одним из традиционных средств создания образности. Чаще всего этот вид тропа присутствует в текстах с эмоциональной и концептуальной мотивацией. Но если в текстах первого типа метонимия позволяет «концентрировать» эмоции, экономить языковые ресурсы, то во втором типе она же позволяет передать авторское

мировосприятие предметов через их положение в пространстве. В лирике Н.Заболоцкого метонимия иллюстрирует концептуальную направленность текстов: например, в строке «Цирк на дудке завывает» выражается авторское восприятие людей, находящихся в цирке, как некой безликой массы. Слово «цирк» используется в значении «люди, артисты, работающие в цирке». В строке «И вот опять арена скачет» метонимический перенос осуществляется с целого (арена как площадка для выступления артистов) на часть (люди, артисты, животные), как и в примере «Зал трясется, как кликуша». Отсутствие необходимости выделять людей из окружающего мира приводит к такой нерасчлененности восприятия автора поэтического текста и также отражает концептуальную направленность текстов.

Наиболее интересным явлением в текстах ранней лирики Н.Заболоцкого является творительный сравнения. Традиционная направленность этого средства и специфический характер лексического наполнения компонентов сравнения позволяет говорить о стремлении поэта индивидуализировать свой текст, сделать его не похожим на тексты других авторов. Мотивацией такого изменения традиционного образного средства можно считать личностно-психологические причины – стремление удовлетворить амбиции, сделать свой текст средством эпатирования публики, доказать себе и окружающим, что «новая поэзия» существует. Основной специфической чертой этого языкового средства в идиолекте Заболоцкого можно считать разную тематическую принадлежность слов, называющих предмет и объект сравнения, их разную стилистическую принадлежность, что приводит к нарушению стилистического согласования. Например: «Летает хохот попугаем», «Шкаф глядит царем Давидом» и т.п.

Использование лексических повторов отражает авторское стремление привлечь внимание читателя к наиболее существенным, значимым в концептуальной картине мир фрагментам. Полифункциональность лексических повторов связана с тем, что на их основе формируется

читательское представление о ККМ автора, с их помощью задается направление восприятия, на их основе создаются такие стилистические фигуры, как градация и анафора. Лексические повторы участвуют в создании образов текста: «Мышь бежала возле пашен, Птица падала на мышь. Трупик, вмиг обезображен, убираем был в камыш... Тарантас бежал по полю. В тарантасе я сидел, И своих несчастий долю тоже на сердце имел». В приведенном примере повтор глагола «бежать» по отношению к живому существу и к средству передвижения, в котором находится лирический герой стихотворения, позволяет соотнести событие, произошедшее с живым существом и событие, которое, возможно, произойдет с автором текста. Повтор, таким образом, участвует в создании образного и синтаксического параллелизма как стилистических фигур. Основная мысль стихотворения о неизбежности несчастий в жизни, о неизбежности смерти приобретает значение всеобщности, универсальности благодаря именно указанному стилистическому приему.

Полифункциональность повторов проявляется еще и в том, что повторы воспринимаются читателем как ключевые слова, семантически значимые для автора текста. Например, в стихотворении «Отдыхающие крестьяне» глагол «сидеть» употреблен в тексте 6 раз, что позволяет отнести его к разряду ключевых, значимых для автора текста. Связь глагола «сидеть» с темой, присутствующей в названии стихотворения («отдыхать»), позволяет соотнести это слово с темой отдыха, а использование глагола «нести» для характеристики пляски, перемещения в пространстве позволяет рассматривать повтор глагола «сидеть» как антонимический глаголу «нести» и связать его с темой «неподвижность». Эта же тема развивается автором текста в строках: «...А мы, приклеены к земле, сидим, как птенчики в дупле». Созерцательное начало, бездеятельность подчеркивается поэтом в следующих строках стихотворения: «Тогда крестьяне, созерцая Природы стройные холмы, Сидят, задумчиво мерцая Глазами страшной старины».

Соотношение сидящих крестьян с архаичным началом, важным для автора текста своей неизменностью, статичностью, позволяет говорить об актуализации личностной семы «неизменяемость» в глаголе «сидеть». Контекстное противопоставление неизменяемости действительному миру «вершин Зодиака» подтверждает эту мысль. Плывущие из мрака люстры являются метафорой уходящего времени, которое человек остановить не властен. Сидящие крестьяне заменены более обобщенным «мы»: «И мы под ними, как малютки, Сидим, считая день за днем, И, в кучу складывая сутки, весь месяц в люстру отдаем», - что символизирует бессилие человека перед временем. Повтор глагола «сидеть» в тексте стихотворения значим для авторского замысла: для передачи авторского ощущения времени, для создания образа крестьян и человечества в целом.

Повтор как лексико-синтаксическое средство позволяет акцентировать внимание читателей на тех фрагментах текста, которые напрямую связаны с авторским подсознанием. Это то самое «неосознанное», что позволяет исследователям диагностировать эмоциональное состояние автора поэтического текста, выходить на психологические особенности личности, поэтому это языковое средство отсылает нас к личностно-психологическому типу мотиваций.

Следующим языковым средством создания образности является смысловое согласование. «Смысловое согласование слов – это их взаимное приспособление по линии лексических (вещественных) значений. Допустимость/недопустимость смысловой сочетаемости слов обычно определяется сочетаемостью/несочетаемостью обозначаемых ими предметов или явлений» (Фоменко, 1994, 28-29). «Сочетаемость двух слов в акте речи зависит, прежде всего, от реальной совместимости в экстралингвистической действительности их референтов» (Загоровская, Стернин, 1983, 127). Как правило, у двух синтаксически связанных слов есть одна общая сема, ядерная или периферийная. Например, в строке «Пес лает» общей является

сема «издавать характерные звуки (лай)», ядерная для слов – участников смыслового согласования.

В поэтической речи смысловое согласование часто связано не с областью ядра, а с областью периферии. Например, в строке «Аккуратный бык» согласование осуществляется на основании семы «чистый», ядерной для слова «аккуратный» и периферийной для слова «бык».

Отсутствие смыслового согласования слов приводит к возникновению сочетаний, понимание которых в непоэтической (обычной) речи затруднено или невозможно, например «Стол лает». В поэтической речи нарушение смыслового согласования может использоваться как прием для создания специальных типов текстов: «Ехал Ваня на ремне, вел старушку на коне, ну а фикус в это время мыл собачку на окне». Этот прием позволяет создать каламбурные тексты, «перевертыши», обучающие тексты и ряд других.

В поэтических текстах нарушение правил смыслового согласования обусловлено, вероятно, личностно-психологическими причинами: создатель текстов стремится эпатировать публику, шокировать нестандартностью, пытается вызвать какую-либо реакцию (чаще всего, негативную), реализуя тем самым свои установки на удовлетворение собственных амбиций. Именно этим путем идет ОБЕРИу, именно эта цель частично представлена в ранней лирике Н.А. Заболоцкого. Нарушение правил смыслового согласования слов, с другой стороны, иллюстрирует концептуальные особенности мировоззрения поэта. Например, во фразе: «А время кое-как несетя» выражается идея скоротечности времени и ощущения человека от времени, что, однако, не позволяет обнаружить общие семы у слов «кое-как» и «несетя» с точки зрения языка. С точки зрения теории личностного смысла и концептуальной системы поэта можно объяснить даже самое неожиданное сочетание: «Время кое-как несетя» можно интерпретировать как «процесс, проходящий с большим трудом, но неизбежно минующий» + «длиться, проходить, миновать» + «промежуток той или иной длительности, в который

совершается что-либо». Сема «быстро» в значении глагола не актуализирована, но нейтрализована семой «медленно»; общей семой для глагола и существительного остается сема «длиться».

В другом примере смысловое согласование также нарушается: «И течет она (о дева), бедняжка, в виде маленьких кишок». Сочетание «дева течет» оказывается возможным на основании семы «перейти в жидкое состояние в результате процесса разложения, гниения». Сема является периферийной для слова «дева» и ядерной для слова «течь» - «о чем-либо жидком».

Наличие у двух синтаксически связанных слов противоположных сем приводит к возникновению сочетаний-оксюморонов: «Живой труп», «Бездарный талант» и т.п. Сочетание «белая ночь», вынесенное в заглавие стихотворения, также является оксюмороном. Как оксюморон можно рассматривать и сочетание «гремя квадратами колес», так как сема «прямоугольный» противоположна семе «круглый». Снятие противоположности в значениях слов в большинстве случаев возможно при расширении контекста. Так, например, слово «квадрат», принадлежащее к тематической группе «геометрические фигуры», как и все слова этой группы, связано в системе идиолекта с мотивом смерти. Поэтому указанной сочетание можно рассматривать в ранней лирике Н.Заболоцкого как обозначение смерти.

Мотивационная база указана: стремление эпатировать публику, привлечь ее внимание к своему творчеству и передать свое мироощущение, мировосприятие.

Близким к названному ранее прием нарушения стилистического согласования базируется на отсутствии у слов близкой стилистической окраски, т.е. использование в текстах слов далекой, даже противоположной стилистической окраски, что было продемонстрировано на примере сочетания элементов оды, баллады и стихотворного романа. Добавим, что

функциональная значимость каждого стилистического элемента различна: создание иронии, создание комического и сатирического эффектов, словесная игра с читателем и т. д.

Стилистическая фигура «антитеза», базирующаяся на антонимии, отражает системные отношения лексики в языке, но в речи языковые системные отношения могут уступать место индивидуально-авторским. В текстах Заболоцкого антонимические пары чаще всего являются контекстуальными: стоять, сидеть – нестись (неподвижность – движение); висеть – нестись (неподвижность – движение); стоять – летать (неподвижность – движение); спи - живем (смерть – жизнь) и т.д. Концептуальная мотивация этого приема позволяет воссоздать ИКМ автора поэтического текста через языковые средства.

Итак, с позиций типологии личностных мотиваций может быть объяснено употребление любого языкового средства, объяснена его функциональная направленность, что, в свою очередь, позволяет интерпретировать не только одно произведение, но и все тексты раннего периода творчества Н.А. Заболоцкого, реконструировать индивидуальную картину мира поэта с психолого-мотивационной позиции.

Выводы

Художественный текст представляет собой систему, в которой взаимосвязанность компонентов обусловлена не только законами языка, но и авторскими особенностями мировосприятия и мироощущения. Определение поэтического дискурса, данное в теоретической главе, позволяет рассматривать текст как совокупность лингвистических и экстралингвистических факторов, что, в свою очередь, позволяет исследователям интерпретировать текст максимально точно. Связь концептуальной картины мира с языковой картиной мира является закрепленной и обязательной: одно не может существовать без другого. Указанная закрепленность позволяет говорить об идиостиле как о комплексном понятии, включающем отбор и комбинацию фактов

действительного мира, их творческую переработку и отбор языковых средств, адекватно отражающих восприятие пишущей личности.

Этапом формирования идиостиля и одновременно его конституирующим компонентом является идиолект. Нерегулярность и нестабильность идиолекта не позволяет говорить о нем как о системе, но именно ранний период творческой деятельности, которому соответствует идиолект, и является основой особенностей индивидуальной манеры автора, поиска средств выражения собственного мироощущения.

Предложенная типология внутренних мотиваций, рассмотренная в связи с основными языковыми средствами создания образности, позволяет объяснять особенности авторского текста, опираясь на концептуальную картину мира, психологические особенности личности, учитывать эмоциональное состояние в момент написания и другие причины, побудившие поэта реализовать свои намерения через речевую деятельность.

Анализ ранней лирики Н.А. Заболоцкого с позиции интегральной концепции значения поможет не только объяснить некоторые особенности его творческого эксперимента, но и объяснить мотивы создания текстов. Обратимся к глагольной лексике в произведениях поэта.

Глава 2

Типология общеязыковых парадигм глаголов в ранней лирике Н.А. Заболоцкого

§1. Парадигма в языке и критерии ее выделения

Парадигма понимается нами как «совокупность языковых единиц (слов), одновременно существующих/сосуществующих в языке (в памяти, сознании) и находящихся в отношениях противопоставления» (Фоменко, 1990, 12). Лексико-семантические группы глаголов являются одной из разновидностей языковых парадигм и представляют интерес как объект исследования. Поскольку речь является реализацией системы языка (языком в действии), то закономерно обращение к функционированию парадигм в речи.

Употребление термина «парадигма» по отношению к речи особенно часто связывается с областью исследования художественных текстов. Критерии выделения парадигм текста различны; в их числе такие, как наличие «повторной номинации» (Куликова, 1988, 75), наличие общего смыслового компонента и некоторые другие. Если отношения между словами в языке характеризуются как «стандартные, регулярные» (Караулов, Скиданенко), то отношения внутри текста нельзя назвать стандартными и регулярными, что и ставит под сомнение вопрос о существовании текстовых парадигм. Объединение слов в группы на основании определенных смысловых признаков, реализованных в тексте, видимо, возможно.

Объективным критерием выделения групп слов в тексте можно считать их объединенность в языке, что позволяет «предсказать» особенности их поведения в тексте. Так, например, ЛСГ глаголов речи предполагает наличие интегральной семы «пользоваться устной речью», что позволяет соотносить эту парадигму с одушевленными именами существительными в качестве субъекта действия. Появление в тексте других контекстных распространителей сигнализирует о выдвижении на первый план

периферийных сем семантической структуры слова или о процессе актуализации личностных смыслов, что может привести к выходу компонента парадигмы за рамки обозначенной и к включению его в состав другой парадигмы, например, парадигмы глаголов перемещения в пространстве (например: «Собачка шелестит по дорожке»).

Рассмотрение смысловых парадигм на основании актуализированных в тексте смыслов (Толстых, 1988) расширяет границы парадигмы, позволяя включать одну и ту же лексическую единицу в разные ЛСГ. Кроме того, смысл – понятие речи, а учитывая теорию индивидуальных личностных смыслов А.Н. Леонтьева, мы не можем говорить о закрепленном и регулярном характере текстовых парадигм на основании только смысловой общности. Сам термин «смысловая парадигма», используемый в работах Л.И. Толстых, видимо, неудачен, так как в нем совмещены языковое и речевое понятия.

Способность слова реализовать в тексте одно значение или его часть позволяет соотнести речевой вариант ЛСГ с языковым инвариантом, выделить частное на основании общего, отметить особенности и направления модификации системных отношений в ходе приспособления конкретных лексических единиц к выполнению коммуникативных задач автора художественного текста. Эстетическая направленность слова в художественном тексте позволяет говорить о его особой функции, присутствующей наряду с коммуникативной, но это не дает оснований для выделения эстетических парадигм, как это делает И.С. Куликова (Куликова, 1988, 80). Эстетическое значение не является новым значением слова, так как, по определению исследователя, это все то же общезыковое лексическое значение, в котором произошла перегруппировка сем, нейтрализация ядерных и выдвижение периферийных. Считая вслед за Г.О. Винокуром эстетическое значение внутренней формой образа, И.С. Куликова не видит необходимости в их различении, что также вызывает ряд вопросов.

Объединение в парадигмы, осуществляемое по принципу группировки вокруг ключевого слова, носит характер текстовых модификаций, что, в принципе, ничем не отличается от точки зрения И.А. Стернина, хотя и основывается на новой терминологической базе.

Неточной, на наш взгляд, является включение в содержание слова эстетического компонента, что делает Е.Г. Ковалевская (Ковалевская, 1988, 28). Субъективные критерии «прекрасное» и «безобразное» становятся отправной точкой серьезнейшего заявления теоретического характера, каковым является заявление о содержании слова.

Общезыковые парадигмы являются базой для индивидуально-авторских, инвариантом для авторских вариантов. Появление терминов «лексико-стилистическая» (Кузнецова, 1992, 8-9) и «семантико-стилистическая» парадигма (Болотнова, 1983, 5-6) обусловлено обращением к общезыковому инварианту, а выделение указанных парадигматических групп осуществляется на базе инвариантного значения-идентификатора, общего смыслового компонента, что также отсылает нас к общезыковой парадигме; функциональная направленность компонентов текстовых групп на выполнение авторской задачи (задач) индивидуализирует парадигму, сообщая ей черты идиостиля автора художественного текста.

Выборочное рассмотрение терминологической базы, связанной с «парадигмой» в языке и тексте, позволяет сделать следующие выводы: практически все исследователи употребляют термин «парадигма» по отношению к речи, не выдвигая мотивировок такого употребления; чаще всего в качестве основания выделения кладется семантическая общность компонентов парадигмы; отмечается функциональная направленность парадигмы, обусловленная авторской установкой на изображение действительности, языковыми потенциями слов, входящих в парадигму, в частности, системным значением, реализованным в контексте, или его вариантом, способностью сем вступать в ассоциативные связи с другими

семами, коммуникативными задачами автора текста.

В нашей работе мы будем обращаться к термину «парадигма» применительно к языку (ЛСГ глаголов) и к речи (речевой вариант ЛСГ, индивидуально-авторские парадигмы). По сути любая парадигма в функциональном аспекте представляет собой речевой вариант языкового инварианта, поэтому основу любой текстовой группировки слов составляет уже существующая в языке группа слов, состоящих в устойчивых, закрепленных в языке, связях. Наш интерес связан с глагольной лексикой, поэтому основой исследования стали именно ЛСГ глаголов в ранней лирике Н.А. Заболоцкого и речевые варианты ЛСГ, а также текстовые группы слов, направленные на решение коммуникативных задач автора поэтического текста.

Являясь ядром семантической структуры предложения, глагол выполняет особую организующую роль, на что указывали в своих работах Т.В.Алисова, Н.Д.Арутюнова, В.В.Виноградов, В.Г.Гак, Т.П.Ломтев, Ю.В.Фоменко и другие. Исследования последних десятилетий касаются как роли глаголов в художественном тексте (А.М. Пешковский, В.В. Виноградов, Э.В. Кузнецова, Н.С. Болотнова и многие другие), так и роли глаголов в речи вообще. В лингвистике широко представлены исследования по парадигматике глаголов (Л.М. Васильев, Э.В. Кузнецова, О.Л. Жданова, Р.М. Гайсина, Р.Г. Карунц, Г.В. Степанова, В.И. Колунов, Ю.В. Фоменко, Л.В. Погодаева, Л.В. Уманцева, З.В. Ничман и другие).

Анализируя представленные в текстах ранней лирики Н.Заболоцкого глаголы, следует отметить наличие практически всех ЛСГ. Подробное рассмотрение каждой группы и особенностей ее функционирования в поэтических текстах не представляется целесообразным, поскольку подобный подход не будет отражать особенностей авторского стиля, проявившихся в специфике выбора определенных глаголов из множества существующих в языке. Выбор Н. Заболоцким глаголов определенных ЛСГ,

позволяет рассматривать глаголы и как часть языковой парадигмы, и как часть индивидуальной художественной системы - поэтического идиолекта. К общезыковым особенностям глаголов определенных ЛСГ, таким образом, добавляются индивидуально-авторские, проявляющиеся в синтагматическом, семантическом, функциональном плане.

«Глагол обозначает целую процессуальную ситуацию, элементами которой, кроме действия, является субъект, объект и другие «актанты». Обозначаемая глаголами процессуальная ситуация находит свое выражение в семном составе его значения и – далее - в его окружении (дистрибуции), каждая позиция (место) которого отражает тот или иной существенный элемент ситуации» (Фоменко,1984,6). Предикат наряду с этим отражает специфику языковой личности, что неоднократно отмечалось исследователями. Например, Т. В. Кузнецова пишет: «Предикация как акт создания пропозиции - соединение независимых предметов мысли с целью отразить «положение дел», событие реальной действительности, отражает индивидуальную картину мира, авторское мироощущение, передает специфику языковой личности» (Кузнецова, 1994, 51).

Рассматривая глагольное слово как средство отражения ситуации внеязыковой действительности, с одной стороны, и как средство выражения авторских интенций, с другой стороны, мы постараемся показать функции глаголов в художественном тексте, подробно останавливаясь на сюжетообразующей и текстообразующей. Не следует забывать об экспрессивных потенциях глагольного слова, проявляющихся или активизирующихся в тексте, о коммуникативном потенциале глагольного слова, нашедшего отражение в ассоциативном поле слова.

Характеризуя основные особенности ранней лирики Н.А.Заболоцкого, следует отметить активное использование автором глагольной лексики, хотя в декларации ОБЕРИу отмечена второстепенная роль действия при первостепенной роли предметов. Но, расширяя «смысл предмета, слова и

действия» (Заболоцкий 1993,444), познавая предмет, выражая его сущность при помощи «столкновения словесных смыслов» (Заболоцкий 1983,443), поэт «заставляет» предмет действовать, т.е. обнаруживать свои свойства и качества. Специфика мировосприятия автора, особенности мышления, языковая и психологическая индивидуальность автора накладывают неповторимый отпечаток на созданные им художественные образы, разрушают наше привычное представление о предмете, явлении и действии. Глагол и называемое им действие становятся выразителем сути предмета, хотя иногда авторское понимание предметов и явлений не совпадает с общепринятым. Это выражается, в частности, в необычности дистрибуции глаголов, в намеренных нарушениях сочетаемости глагольного слова. Возрастает роль ассоциативного потенциала глагольного слова, позволяющего понять не только смысл авторского текста, но и ассоциативно-образную структуру личности автора, отраженную в тексте. Работа с глагольным словом в лирике Н.Заболоцкого - это работа с переносными окказиональными значениями, с периферией семантического поля слова, с ассоциативными связями семемы, с ассоциативными семами.

§2. Общеязыковые парадигмы глаголов в ранней лирике Н.А. Заболоцкого.

Глаголы перемещения в пространстве

Поскольку глаголы движения (перемещения в пространстве) составляют около 33% от общего числа используемых автором глаголов, что позволяет отнести их к разряду наиболее значимых для поэта, представим их языковую типологию и сравним ее с представлением Н.Заболоцкого о перемещении в пространстве.

В языке ЛСГ глаголов перемещения в пространстве представлена подгруппами глаголов субъектного перемещения в пространстве (бежать, бродить, идти, ползти, катиться, ехать и др.), субъектно-объектного перемещения в пространстве (водить, нести, лить, метать и др.), субъектного

перемещения по вертикали (упасть, прыгать, лезть и др.), субъектно-объектного перемещения по вертикали (поднять, возносить, опускать и др.), перемещения, ориентированного относительно исходного пункта (уйти, улететь, отойти и др.). Полевой подход к семантическим классам глаголов предполагает рассмотрение ЛСГ глаголов перемещения в пространстве как «лексического поля парадигматического типа, представляющего собой... группировки, члены которых связаны общим смысловым содержанием (инвариантным идентификатором)» (Васильев 1988, 38). Значение - идентификатор «перемещаться в пространстве» объединяет названные глаголы; конкретизация значения осуществляется в рамках подгруппы дифференциальными семами: «однонаправленное перемещение», «удаление», «достижение», «вертикальное перемещение» и т.п.

Сходство глаголов однонаправленного перемещения, удаления, достижения наблюдается в составе компонентов и способе их выражения лексико-смысловой моделью. Моделью этих подгрупп можно считать модель, включающую четыре компонента: «субъект перемещения - предикат перемещения - исходный пункт перемещения - конечный пункт перемещения» (Плотникова, 1991, 106). Различия связаны не только с наличием дифференциальных сем, но и со степенью конкретности/обобщенности представляемого действия: «В семантической модели предложения с глаголами однонаправленного перемещения позиции локальных пунктов и позиция предиката не конкретизированы, в семантической модели с глаголами удаления конкретизированы позиции предиката и исходного пункта, в семантической модели предложения с глаголами достижения конкретизированы позиции предиката и конечного пункта» (Плотникова, 1991, 106).

Смещение акцента на конечный пункт движения в глаголах однонаправленного перемещения обусловлено желанием говорящего сообщить о том, куда перемещается субъект, тогда как исходный пункт

может быть известен из лингвистического или ситуативного контекста. Сочетаемость заложена в значении глаголов однонаправленного перемещения, например: «бежать» - «усиленно, скорым движением, быстро перебирая ногами, перемещаться в каком-либо направлении», «ехать» - «двигаться куда-нибудь при помощи каких-нибудь средств передвижения» и т.д.

Глаголы удаления и достижения, в значении которых заложена ориентация на исходный и конечный пункты, реализуют эти позиции следующим образом: глаголы удаления одинаково часто сочетаются с обозначениями исходного и конечного пункта, поскольку говорящему важно, откуда и куда совершается перемещение, глаголы достижения чаще реализуют позицию конечного пункта, поскольку для говорящего актуально именно куда движется субъект.

Как правило, в речи, при отсутствии у глаголов однонаправленного перемещения контекстных распространителей (например, указания на конечный пункт перемещения) акцент смещается на характеристику пути движения, образа действия и на другие компоненты, характеризующие движение-перемещение. Отсутствие информации о движении порождает семантическую лакуну, которая либо заполняется, реализуя валентность глагола, либо не заполняется. Если заполнения не происходит, то это сигнализирует о том, что глагол перемещения в пространстве употреблен автором речи (текста) в переносном значении, более отвлеченном, чем прямое, следовательно, требующем уже других контекстных распространителей. Например: «Тут, торопяся на завод, Шел переулком пролетарий» . Глагол идти употреблен в прямом значении «перемещаться в пространстве, двигаться, переступая ногами», замещены позиции «место действия» и «сопутствующее действие». А в строке: «Тут радость пальчиком водила, Она к народу шла потехою» - глагол идти употреблен в переносном значении «наступать, появляться», замещены позиции адресата действия (к народу) и образа действия (потехою). Если в первом случае глагол входит в

ЛСГ перемещения в пространстве, то во втором случае - в ЛСГ глаголов состояния.

Подгруппа глаголов вертикального перемещения отличается от других подгрупп дифференциальной семей «вертикальная ось перемещения»; внутри подгруппы можно выделить глаголы с семами «двигаться вверх» и «двигаться вниз». Семантика глаголов определяет замещенность в речи позиций «направление движения» и «место, с поверхности которого совершается движение»: например, во фразе «Спадает с дерева лист» замещена позиция «место, с поверхности которого совершается перемещение», а во фразе «Птица падала на землю» - позиция направления перемещения и конечного пункта (на землю) и т. д.

Основные особенности сочетаемости глаголов перемещения в пространстве определяются их семантическими особенностями, отражающими, в свою очередь, существенный элемент ситуации.

Прежде чем обратиться к авторской концепции движения, рассмотрим некоторые комментарии к текстам стихотворений Н.Заболоцкого. Так, в работе Ю.М.Лотмана, посвященной анализу стихотворения «Прохожий», отмечены основные особенности ранней и поздней лирики Н.Заболоцкого, связанные с употреблением глаголов перемещения в пространстве. Отмечая наличие четко представленной оппозиции верх-низ, исследователь пишет: «Всякое передвижение есть передвижение вверх или вниз. Движение характеризуется одной вертикальной осью» (Лотман 1972, 257). Использование глаголов перемещения по вертикали служит средством организации эстетического пространства в лирике Н.Заболоцкого, отражая ассоциативную связь зла с понятием «низ», добра - с понятием «верх». Устремленность героев вверх связывается с рядом понятий, таких, как «свобода», «простор», «творчество», «гармония», тогда как перемещение вниз ассоциируется у автора текста с понятиями «несвобода»(рабство), «теснота», «отсутствие творчества», «хаос». Принимая эту точку зрения на

особенности авторской концепции движения, следует сделать одну оговорку. Вертикальная ось перемещения характеризует только часть эстетического пространства, горизонтальная ось также является важной составной частью перемещения героев стихотворений. Поскольку основные события происходят на земле, связаны с миром людей, способных перемещаться по горизонтали, то нельзя отдавать предпочтение вертикальной оси движения, несмотря на ее значимость для автора текста. Можно поставить вопрос: а каким образом совершается перемещение по горизонтали? Основной особенностью авторского использования глаголов перемещения по горизонтали является наличие «ограничителей» движения: перемещение по горизонтали совершается в определенном замкнутом пространстве. В роли «ограничителей» могут выступать такие слова, как «город», «дом», «лавка», «бокал», «цирк», указательные наречия «тут» (в замкнутом пространстве) и «там» (за пределами этого пространства). Ощущение несвободы творчества, мысли, стремление преодолеть определенные рамки побуждает автора поэтического текста создавать образы ограниченного мира, в котором живет он сам и его герои, и, в противоположность ему, образы мира свободного, не ограниченного, куда стремится сам поэт в поисках гармонии. Такая трактовка пространства связана с традиционным для русской поэзии восприятием неба (и любого пространства над землей) как духовного, свободного, прекрасного, лирические герои, как правило, стремятся именно туда, в заоблачную «обитель», где нет господства человека над человеком, где полная свобода человека делает его подобным богам.

Таким образом, в ранней лирике Н.Заболоцкого значимы глаголы перемещения по горизонтали и по вертикали. Ассоциативная связь этих глаголов с мотивами свободы/несвободы, гармонии/хаоса и т.д. является продолжением поэтических традиций русской лирики, выражает авторское восприятие мира, его неудовлетворенность действительностью и стремление подняться над ней.

§3. Глаголы однонаправленного перемещения

Индивидуальное использование автором языковых парадигм, в частности, лексико-семантических, проявляется в выборе лексем из набора языковых элементов, в приспособлении последних к выполнению авторских задач. Так, в парадигме предикатов однонаправленного перемещения в пространстве предпочтение отдано предикатам с замещенной позицией «качество движения»: «Огурцы...прилежно плавали в воде» («На рынке»), «Они (кошечки) по кругу ходят боком» («На лестницах»), «Тихо плавая с доскою...» («Купальщики»).

Позиция «направление перемещения» реализована в 20% словоупотреблений: «Геста ровные корчаги плывут в квадратное жерло» («Пекарня»), «И летят во все концы...» («Меркнут знаки Зодиака»), «Несутся бешеные пары в нагие пропасти зеркал» («Свадьба») и др.

Смещение акцента на характеристику места действия осуществляется в 19% случаев, причем часто позицию места действия занимают указательные наречия тут и там: «Несутся лодки тут и там...», «Там ... бегут любовники толпой» («Белая ночь»), «В бокале плавало окно» («Вечерний бар»), «Тут...шел переулком пролетарий» («Начало осени») и т.д.

Указание на способ движения осуществлено в 7 % случаев: «Она по воздуху летела» («Цирк»), «Плавая с доскою» («Купальщики») и др. Около 7 % составляют незамещенные позиции: «Плавал запах тополей», «Несется шар». Незамещенность позиции, как правило, обусловлена информативной достаточностью контекста, в котором содержится указание на место действия, способ действия и т.п.

Подобный выбор обусловлен, видимо, стремлением автора субъективно охарактеризовать движение, сохранив при этом объективные характеристики перемещения, подчеркнуть бесцельность перемещения некоторых героев по земной поверхности, связанной в авторском сознании с определенными понятиями. Появление в окружении глаголов характеристик

направления движения указывает на перемещение героев либо «внутри» какого-либо пространства, либо «во все концы», размывая тем самым направление движения излишней обобщенностью. Это обусловлено восприятием мира как некоторого замкнутого пространства, мирка, закрепощенного вещами, предметами, сооружениями, ограничивающего не только часть пространства, но и свободу человека. Действия, как правило, разворачиваются тут, в бытовом ограниченном мире, тогда как стремление к миру свободному, духовному, не закрепощенному чем-либо созвучно авторскому представлению о гармонии, присутствует как заданная цель, к которой поэт стремится.

Развитие у глаголов однонаправленного перемещения переносного значения обусловлено способностью индивида соотносить предметы и явления окружающего мира, находить нечто общее в их действиях, осуществлять перенос наименования на основании этой общности. Очевидно, именно общность в способности «миновать какой-либо объект» привела к появлению сочетания «время идет» и переносного значения у глагола «идти», а похожесть звуков, издаваемых часами, на звуки шагов человека при ходьбе - к сочетанию «часы идут».

Развитие переносного значения у глаголов перемещения в пространстве может осуществляться как на основе общеизвестных похожих признаков действия, так и на основе индивидуальных, релевантных только для данного автора. В первом случае мы будем говорить о общеязыковом переносном значении, во втором - об индивидуально-авторском. Любые семантические окказионализмы являются результатом переноса наименования, поскольку сохраняют в своей семантической структуре компонент производящего значения, ядерный или периферийный.

Заболоцкий часто замечает и эксплицирует такие общие свойства предметов, которые рядовым носителем языка не отмечены. Выразителем этих общих качеств, как правило, является глагол. Например, в строке «Шел

ветер, огибая лес...» глагол «идти» употреблен в переносном авторском значении «дул в каком-либо направлении, порывами, минуя препятствия». Основанием переноса наименования послужила общность способности человека при перемещении обходить препятствия и ветра при дуновении «обдуть», миновать препятствия. Сема «минуя, обходя препятствия» является периферийной в прямом значении глагола идти, а в переносном значении эта сема является ядерной, поддержана контекстом «огибая лес». Использование глагола «идти» подчеркивает в авторском тексте значимость текстовой оппозиции идти/стоять:

«Шел ветер, огибая лес, И мы стояли, тонкие деревья, В прозрачной пустоте небес...» («В жилищах наших»).

Метаморфоза людей, превращающихся в деревья, устремленные к небу, противоположна по сути неизменности города, леса, даже ветра. Ветер в лирике Заболоцкого тоже не свободен, он вынужден не разрушать препятствия, а огибать их, «движение» ветра в пространстве напоминает больше неподвижные деревья, но деревья устремляются к небу, к свободному началу («И небо приближается навстречу»), а ветер не стремится к свободе, это представитель горизонтального перемещения в пространстве, как и город («Он ехал в горизонте плотном»).

Как правило, развитие переносного значения у глагола связано с особым представлением автора текста о субъекте действия. Читательское представление о предмете меняется на основании представления о действии, которое предмет совершает. Закономерность развития переносного значения у глагола и имени может, вероятно, выглядеть следующим образом: если имя реализует переносное значение, то у глагола, в большинстве случаев, наблюдается реализация переносного значения; при реализации именем прямого значения степень вероятности развития у глагола переносного значения определяется несоответствием семантической структуры имени семантической структуре глагола: чем выше степень несоответствия, тем

больше вероятность развития у глагола переносного значения. Разумеется, все эти условия оказываются важны при наличии авторской установки на определенное изображение действительности, специфика авторского восприятия эксплицируется в художественном тексте при помощи уже существующих языковых средств, задача автора - максимально точно передать свое восприятие мира, важные для него качества предмета. Точность словоупотребления или намеренное нарушение привычной сочетаемости слов - все это значимо в авторском тексте .

Например, в тексте стихотворения «Бродячие музыканты» в строке «Возник трубы волшебный локон, Он прынул вверх тупым жерлом и заревел...» семантика глагола «прынуть» - «стремительно двинуться, прыгнуть» предполагает наличие в окружении глагола перемещения в пространстве одушевленного имени, обозначающего живое существо (человек, животное), способное к самостоятельному движению. Волшебный локон трубы (труба) не обладает интересующими нас признаками. Но автор рассматривает «локон» трубы как некую часть живого существа (музыканта), являющуюся выразителем эстетических переживаний героя стихотворения. Способность локона к самостоятельным действиям подчеркнута автором: «возник» - «появился, образовался». Для поэта оказывается важной именно эта способность к самостоятельному действию, а также отнесенность к живому существу, поэтому глагол «прынуть» избран автором для максимально точной передачи движения локона трубы. Доминирующими в глаголе оказываются семы «стремительность перемещения», «направление перемещения» (вверх), связанные в авторском сознании с устремленностью к гармоническому началу. Напомним: музыка в творчестве поэта неизменно находится «над грешною землей», в сфере духовности. Поэтому вполне закономерна ассоциативная связь семы «направление перемещения» (вверх) с гармоническим началом.

Реализация глаголом переносного значения, как правило, показывает нам способность автора текста сопоставлять предметы, явления действия и находить нечто общее в далеких и непохожих на первый взгляд объектах. Так, например, авторское восприятие белой ночи как нелогичного, аномального явления побуждает поэта использовать для ее характеристики слово «бред». Абстрактное существительное в тексте стихотворения (в сознании автора) приобретает признаки конкретного: «И всюду сумасшедший бред, Листами сонными колышем, Он льется в окна, липнет к крышам, Вздывает дыбом волоса...» («Белая ночь»).

Значение существительного «бред» - «бессвязная речь больного, находящегося в бессознательном состоянии» в тексте сужается до «бессвязной речи». Переносное употребление глагола «литься» в значении «распространяться в воздушной среде» в данном случае ассоциативно связано с семой «плавно, гладко, без запинки» (речи льются). Сема «неприятные, ужасные» в значении глагола поддержана контекстом: липнет к крышам (липкие слова - неприятные, циничные), вздыхает дыбом волоса (передает состояние ужаса, страха). Значение глагола «литься» в тексте, таким образом, следующее: «становиться слышными (о речах), проникая, передавать что-то непонятное, ужасное». Сема «плавно, гладко, без запинки» нейтрализована, поскольку изображаемая ситуация не обладает указанными признаками.

Если в предыдущих случаях глаголы перемещения в пространстве, употребленные в переносном значении, сохраняли часть общеязыкового значения, то в дальнейшем мы рассмотрим случаи полного изменения лексического значения. Под изменением лексического значения слова понимается полное изменение его семного состава (Кузнецова 1992,15). Значение семантического окказионализма не совпадает с общеязыковым, не зафиксировано словарем. Оно может сохранить связь с прямым производящим значением, но связь эта обнаруживается при исследовании не

ядерных, а периферийных сем производящего глагола, часто относящихся к «дальней периферии» (Стернин, 1984, 67). Появившись однажды в авторском тексте и выполнив свои текстовые функции, слово с окказиональным значением может больше не встретиться, а если и встретится, то реализует одно из общеязыковых значений. Это свидетельствует, скорее, о неосознанности процесса порождения окказионального значения. Автор для выражения определенной мысли очень часто берет готовые формы, уже существующие в языке, но вкладывает в них новое содержание, отражающее фрагмент его тезауруса, его отношение к событию, предмету, явлению.

Ярким примером трансформации лексического значения может служить глагол «шелестеть», употребленный поэтом для характеристики ситуации перемещения в пространстве: «А та собачка пречистая. Весенним соком налитая, Грибными ножками неловко Вдоль по дорожке шелестит ...» («Народный дом»). Общеязыковое значение глагола «шелестеть» («издавать шорох») в контексте не реализовано, а контекстное окружение, характеризующее место действия (вдоль по дорожке), средство действия (ножками), качество действия (неловко), указывает на то, что перед нами - глагол перемещения в пространстве. Именно лексическое наполнение контекстных распространителей позволяет нам установить, в каком значении употреблен глагол; при других лексических компонентах окружения можно было бы отнести этот же глагол к ЛСГ звучания, например: «Дуб тихо шелестит листвою». Но в окружении глагола звучания нет одушевленного субъекта действия, а семантика глагола перемещения в пространстве предполагает наличие одушевленного субъекта. Воспользовавшись трансформационным методом, можно заменить глагол «шелестеть» любым другим глаголом из ЛСГ перемещения: бежит, семенит, идет, скачет и т. д. Смысл фразы останется прежним, но исчезнет авторское отношение к объекту изображения. Глагол «шелестеть» в значении «передвигаться»

обладает значительно большим прагматическим потенциалом, чем другие глаголы из ЛСГ «перемещения». Экспрессивность глагольного слова, показанная при помощи нарушения стандартной сочетаемости и отражающая авторское пародирование действительности, вносит в стихотворный текст элемент новизны, яркой образности. Возможно, в содержании слова, наряду с лексическим значением, появляется эмоционально-оценочный компонент: автор иронически относится к изображаемому объекту - собачке.

Интересным случаем изменения лексического значения является авторское употребление глагола «реять» в значении «совершать определенные движения, перемещаясь по поверхности земли»:

«Тут девочка, пресветлый ангел, виясь, плясала вальс-казак.

Она среди густого пара

Стоит, как белая гагара,

Реет, ноги волоча...» («Цирк»)

Авторское значение не совпадает с общеязыковым «лететь плавно, парить», на что указывает контекстное окружение глагола – «ноги волоча»: волочить ноги можно только по поверхности земли. Текстовая оппозиция стоять-реять, осуществляемая по признаку неподвижность / подвижность, точнее, зафиксированность положения в пространстве / изменчивость положения в пространстве, позволяет предположить, что глагол «реять», включенный в ряд текстовых предикатов и характеризующий действие одного и того же лица, наряду с глаголами плясать, стоять, свиваться, нестись, обозначает действие, происходящее на поверхности земли. Сема «плавность движения», послужившая основанием переноса, в производящем значении нейтрализуется контекстом. Цепочка авторских ассоциаций, видимо, может выглядеть следующим образом: : девочка – ангел – гагара - способность летать - плавность движений - реять - волочить ноги. Возвышенность образа, переданная автором при помощи слова «ангел»

(высокий стиль), снижается дальнейшим сравнением девочки с гагарой, а отождествленные по признаку «плавность» действия (гагара реет - девочка реет) оказываются непохожими, т.к. реющая девочка «волочит ноги» и становится лишь пародийным подобием реющей птицы. Экспрессивность глагола обусловлена разной стилистической принадлежностью его окружения: охать, волочить, нагишом относятся к разговорному стилю; ангел, реять - к высокому, остальное слова стилистически нейтральны. Выбор глагола "реять" из большого количества глаголов перемещения в пространстве обусловлен экспрессивным потенциалом слова, желанием автора изобразить гротескное подобие определенной реалии (цирка) при помощи детального изображения составляющих компонентов (артисты, зрители).

Рассмотренные нами примеры употребления глаголов однонаправленного перемещения в переносном индивидуально-авторском значении иллюстрируют специфику автора текста как языковой личности в выборе языковых средств, в раскрытии их прагматического и экспрессивного потенциала, свидетельствуют о начальном этапе формирования идиостиля поэта.

§4. Актуализация потенциальных ассоциативных сем в семантической структуре глаголов

«Появление ассоциативных признаков у слова в тексте (в отличие от системных языковых) – это результат помещения его в иную систему - систему коммуникации. Актуализация ассоциативных признаков, имея коммуникативную природу – сообщение нового, а не данного, выводит их из подсознания на уровень сознания, чтобы они могли быть эксплицированы языковыми средствами. Только при этом условии они могут восприниматься адресатом. Слово в коммуникации уже не просто номинативный (или указательный) знак, а знак, призванный выразить элемент ситуации, осмысленной говорящим...» (Сулименко, 1994, 12).

Трудность при анализе обозначенных смысловых особенностей лексического значения состоит прежде всего в том, что авторские

ассоциации часто не совпадают с ассоциациями, закрепленными в сознании носителя языка. Отсутствие возможности личного контакта с автором приводит к тому, что мы будем заниматься реконструкцией его ассоциативно-образной структуры, сравнивая ее со своей как частным случаем общеязыковой.

Актуализация ассоциативных признаков слова, ассоциативных сем осуществляется в результате взаимодействия семантических комплексов разных слов, участвующих в семантическом согласовании. Часто именно несоответствие семантических комплексов грамматически согласующихся слов выдвигает на первый план ассоциативные компоненты в значении слова. Их выдвижение свидетельствует о том, что для субъекта речи (автора) актуальны не существенные признаки предмета или явления, а менее значимые, периферийные, нерелевантные для предмета в реальной действительности, но важные, существенные для автора в определенный момент жизни, даже в определенное время дня.

По сути семантические окказионализмы показывают читателю, что авторское представление о предмете не совпадает с общепринятым, что для воссоздания авторской цепочки ассоциаций необходимо приложить максимум усилий.

«Слово хранит в своей семантике знания, накопленные обществом на данный момент его развития» (Стернин, 1985,27). Если языковые знания коллектива отражены в лексическом значении в виде общеизвестных компонентов, то индивидуальные знания о мире конкретного человека отражены в значении слова в виде необщеязыковых компонентов, индивидуальных смыслов. «Индивидуальная семантика в каждом отдельном случае не совпадает с системным значением - она либо меньше его (у детей, малообразованных, неспециалистов) либо больше (у специалистов, лиц, имеющих индивидуальный опыт деятельности с предметом)» (Стернин, 1985, 35).

В процессе коммуникации реализуется лишь релевантная для говорящего часть значения, а не все значение целиком. При реализации в тексте (речевом акте) индивидуальных смыслов, не совпадающих с общеязыковыми, сохраняется их связь с ядерными семами в структуре лексического значения. Наличие в структуре лексического значения потенциальных (неосновных) сем отражает структуру человеческого знания о предмете окружающего мира, но если ядерные семы отражают существенные признаки предмета, отличающие его от других, то периферийные семы отражают менее существенные признаки предмета. Существенные признаки предмета понимаются как минимальный набор свойств, качеств, отличающий данный предмет от других.

Если для говорящего важны не основные признаки предмета, а скрытые, глубинные, свойственные предмету в какой-либо определенной ситуации, то эти признаки находят отражение в периферийных, ассоциативных семах. Иногда такие семы называют окказиональными, индивидуальными, личностными.

Чтобы выделить эти семы, необходимо провести компонентный анализ значения, определить основные и периферийные семы, выяснить, какие из периферийных сем являются общеязыковыми, а какие - окказиональными, индивидуальными. Интегральный подход к структуре лексического значения слова позволяет объяснить самые неожиданные и смелые сочетания слов не только в обыденной речи, но и в речи поэтической. Актуализация ассоциативных сем слов в поэтической речи осуществляется на фоне актуализации общеязыковых сем. Так, могут быть выдвинуты на первый план периферийные семы при сохранении ядерной семы, может происходить перегруппировка сем: актуализация периферийных сем при затухании основных, актуализация нескольких ассоциативных сем, нейтрализация ядерной семы актуализированной ассоциативной, изменение лексического значения слова, т.е. полное изменение семного состава.

Можно согласиться с типологией актуальных смыслов, предложенной И.А.Стерниным, который отмечает: «Характерной особенностью прямого употребления слова является обязательная актуализация ядра значения в целом с усилением или без усиления остальных компонентов... При переносном употреблении слова ядро значения актуализируется в какой-либо своей части» (Стернин, 1987,64). Таким образом, актуализированные ассоциативные семы всегда сохраняют связь с ядерными семами, вычлняются на их базе, на их фоне. Например, в строке «Радость шла потехою» («Народный дом») в переносном значении слова идти («приближаться, появляться, наступать») актуализированы следующие семы: «становиться осязаемым» (ядерная сема), «приходить в какое-либо состояние» (периферийная сема), «наполнять кого-либо каким-либо чувство» (периферийная сема). В строке «Как плащ, летит его душа» («Футбол») в переносном значении слова «лететь» («свободно передвигаться по воздуху») актуализированы семы: «неограниченность» (ядерная сема), «нематериальность» (ассоциативная сема). Семы «перемещение в воздушной среде» (ядерная сема) и «при помощи какого-либо средства» не актуализированы в данном контексте. В строке «Летает хохот попугаем» («Вечерний бар») переносное значение глагола «распространяться по воздуху» развивается на основании метафорического переноса из общеязыкового прямого значения «нестись, передвигаться по воздуху». Наличие в семантике слов-участников смыслового согласования общей семы «воздушная среда» позволило автору ассоциативно связать хохот и попугаю и заставить их совершать перемещение по воздуху, т.е. летать. У глагола летать, в данном случае, актуализированы семы «распространяться, становиться слышимым» (ядерная сема), «легкость, свобода распространения» (ассоциативная сема).

В тексте произведения актуализированная ассоциативная сема может быть поддержана. Например, в стихотворении «На рынке» у глагола

перемещении в пространстве ехать (Он в банке едет на колесах) актуализирована ассоциативная сема «несамостоятельное перемещение», поддерживаемая ближайшим окружением слова «на колесах», усиленная в рамках строфы: «В могилке где-то руки сохнут, в какой-то речке ноги спят... На долю этому герою Осталось брюхо с головою Да рот, большой, как рукоять, Рулем веселым управлять». Образ калеки, не способного самостоятельно перемещаться в пространстве, побуждает автора актуализировать, подчеркивать ассоциативную сему «несамостоятельное перемещение» другими языковыми средствами. Эта же сема актуализирована в других глаголах в рамках стихотворения: «Огурцы..., прилежно плавают в воде», «И колбаса кишкой кровавой в жаровне плавает корявой». В глаголе «плавать» ядерная сема «передвигаться» поддерживается ассоциативной семой «несамостоятельно», появившейся в результате авторского восприятия субъектов действия (огурцы и колбаса) как предметов, не способных самостоятельно перемещаться по поверхности воды или в воде. Прослеживается и аналогия формы предметов: колбаса, огурец, калека. Все предметы воспринимаются автором с точки зрения отсутствия у них каких-либо «частей»: отростков, рук, ног и т.д. Появление в тексте стихотворения сравнения «И слезы, точно виноград, из глаз по воздуху летят» добавляет в наш ассоциативный ряд еще один компонент – слезы, напоминающие (по форме) виноград, неспособные «самостоятельно» перемещаться по воздуху.

Наряду с компонентом «неспособность самостоятельно перемещаться по воздуху» в глаголе лететь актуализирована ядерная сема «перемещаться вниз, падать» и сема «в результате определенного действия» (плакать) - периферийная сема.

В рамках цикла указанная ассоциативная сема актуализируется достаточно часто, например, в стихотворении «Офорт»: «Покойник по улицам гордо идет, его постояльцы ведут под уздцы». В глаголе

перемещения в пространстве «идти» актуализирована сема «несамостоятельное перемещение», усиленная ближайшим окружением «ведут под уздцы». В стихотворении «Пекарня» эта же ассоциативная сема актуализирована в семантической структуре глагола "плыть": «И теста ровные корчаги плывут в квадратное жерло». Наряду с ядерной семой «плавно перемещаться в пространстве» ассоциативная сема подчеркивает необходимость наличия какого-либо внешнего воздействия, способного заставить предмет двигаться. В данном стихотворении такой внешней силой являются хлебопеки («идолы в тиарах»), направляющие процесс рождения хлеба, уподобляемый автором рождению человека.

Интересны отдаленные ассоциации, вызванные в авторском сознании отголосками древнего мышления. Так, строка «И колбаса кишкой кровавой в жаровне плавает корявой» интересна с точки зрения восприятия одного предмета путем уподобления другому, что сближает авторскую точку зрения с точкой зрения древних носителей языка, верящих не только в уподобление, но и в превращение предмета. Ассоциативное восприятие колбасы как плавающей кровавой кишки накладывает определенную «сетку» на восприятие всего мира: мир раннего Н.Заболоцкого похож на картины Босха своей кровавостью и на голландские натюрморты своим натурализмом.

Актуализация ассоциативных сем в семантической структуре слова позволяет увидеть новые неожиданные свойства явлений и предметов. Служа пусковым механизмом для читателя, слово в поэтических текстах Н. А. Заболоцкого развивает не только ассоциативные способности, умение увидеть в тексте разветвленную систему ассоциативных связей, но и делает читателя соучастником творческого процесса, порождая новые и новые ассоциативные ряды, связи, обогащая авторский текст новыми оттенками смысла.

§5. Переносное употребление глаголов перемещения по вертикали

Особенностью авторского употребления глаголов перемещения по вертикали является индивидуально-авторское ассоциирование этих глаголов с мотивами свободы, творчества, гармонии. Эти мотивы появляются в лирике Н.А.Заболоцкого в том случае, когда герои стихотворений совершают перемещение вверх. «Падение» героев, перемещение вниз связано в сознании автора поэтического текста с прямо противоположными мотивами рабства, отсутствия творчества, хаоса. В окружении глаголов перемещения по вертикали значимы позиции «направление перемещения» (вверх/вниз), «место действия» (над чем происходит действие, в каком пространстве).

Более многочисленными оказываются глаголы перемещения вниз: стекать, скатиться, упасть, спадать, пасть, падать, свалиться и т.п. В семантике этих глаголов присутствует сема «переместиться вниз». Переносное употребление глаголов вертикального перемещения (вниз) связана с использованием этих глаголов для характеристики неодушевленных предметов (ночь, звук, точка), не способных в реальной действительности осуществлять какие-либо перемещения.

Ярким примером переносного индивидуально-авторского употребления глагола «упасть» является употребление указанного глагола в значении «стать слышным, распространиться в воздушной среде в каком-либо направлении»: «Глухим орлом был первый звук. Он, грохнув, пал. За ним второй орел предстал. Орлы в кукушек превращались, Кукушки в точки уменьшались, И точки, горло сжав в комок, Упали в окна всех домов» («Бродячие музыканты»).

Основанием переноса является авторское сравнение звука с птицей (орел, кукушка) по общему признаку «способность перемещаться в воздушной среде». Способность птицы летать и падать на землю («валиться

на землю, устремляться сверху вниз под действием собственной тяжести, перестав удерживаться где-либо») перенесена на звук. Угасание звука, его затухание в воздушной среде уподобляется автором превращению орла (большой, крупной птицы) в кукушку (птицу меньше размером), которая затем уменьшается до размеров точки. Затихающий звук воздействует на слушателя музыкального произведения достаточно сильно: «горло сжав в комок»; «распространиться в воздушной среде, достигнув цели» - так можно сформулировать конечный этап воздействия на слушателя.

Итак, переносное индивидуально-авторское употребление глагола «упасть» связано с прямым значением «валиться на землю, устремляться сверху вниз под действием собственной тяжести, перестав удерживаться где-либо», направлением перемещения «вниз», семой «способность перемещаться в воздушной среде» (о птице и звуке). Последняя сема сохранена в производном значении, является ядерной, тогда как в производящем значении ее можно отнести к разряду периферийных («среда перемещения»). Пониманию авторского образа способствует сравнение звука с птицей по способности перемещаться/распространяться в воздушной среде, по способности перемещаться /распространяться в определенном направлении. Оппозиция «приземленность - порыв к небесам», отраженная в образе птицы, выражена в данном стихотворении нечетко; птицы представлены как часть «страшного» мира, поэтому их перемещение осуществляется вниз, а не вверх. Вольное начало, устремленность к небесам, к мечте, к свободе будет ассоциироваться с образом птиц в средний период творчества поэта (Красильникова, 1991, 166 – 167).

Связь глаголов вертикального перемещения (падать, упасть и др.) с семантикой «нравственного падения» отражена в общеязыковом переносном значении «утрачивать положительные нравственные качества, опускаться». Авторское восприятие перемещения вниз как нравственного падения прослеживается в стихотворении «Незрелость»:

И девочки, носимы вместе,
К нему по воздуху плывут.
Одна из них, снимая крестик,
Тихонько падает в траву...
...Красот твоих мне стыден вид,
Закрой же ножки белой тканью,
Смотри, как мой костер горит,
И не готовься к поруганью ... («Незрелость»)

Глагол «падать» в данном случае употребляется в значении «валиться на землю, с целью совершения определенных безнравственных действий». В авторском сознании происходит своеобразное совмещение двух значений в одном, что приводит к диффузности, размытости границ прямого и переносного значения.

Интересно текстовое употребление глагола «упасть» в стихотворении «Вечерний бар». Глагольной ряд с семой «вертикальное перемещение» организует структуру стихотворного текста: спадать, упасть, упасть, возносить. Все, что связано с действиями героев, находящихся внутри замкнутого пространства, характеризуется глаголами вертикального перемещения вниз, пространство за пределами бара (там) характеризуется глаголом с семой «перемещение вверх». Глагол «спадать» в тексте употреблен в переносном значении «спускаться», связанном с прямым семой «направление перемещения» (вниз): «Звеня серебряной цепочкой, Спадает с лестницы народ, Трещит картонною сорочкой, С бутылкой водит хоровод...»

Причем для автора актуально не просто перемещение вниз, а качество перемещения: спускаться толпой, задевая друг друга. Такое «спадание» с лестницы напоминает автору, очевидно, спадающую ткань. К ядерной семе «спускаться» добавится периферийная сема «волнообразно, напоминая спадающую с какого-либо предмета ткань».

Создавая картину вечернего бара, автор поэтического текста пользуется методом от общего (народ) к частному (милый). Следующее употребление глагола «упасть» связано с мотивом смерти: «...Как, из разбитого виска Измученную грудь обрызгав, Он вдруг упал...».

В семантике глагола в данном случае актуализирована сема «вследствие чего-либо», которая наряду с ядерной семой «переместиться вниз, на землю» характеризует смерть героя стихотворения.

Дальнейшее движение авторского восприятия осуществляется от героя (от человека) к определенной части тела, точнее, части лица: «Глаза упали, точно гири, Бокал разбили, вышла ночь...».

Традиционное «взгляд упал» в значении «быть направленным куда-либо» (о взгляде) заменено менее привычным «глаза упали», призванным показать не только сходство двух предметов (глаза – гири), но и акцентировать внимание читателя на качестве взгляда – «тяжелый взгляд», взгляд человека из бара. Сема «устремленность вниз» в значении глагола «упасть» в данном случае выдвигается на первый план.

Выходя за рамки пространственной ограниченности, автор текста обращается к глаголу перемещения по вертикали с семой «перемещаться вверх». Отсутствие ограничений, отсутствие замкнутости пространства позволяет охарактеризовать мир с точки зрения человека, стремящегося к определенной цели. Образ шара, рвущегося в небо, возносящего к небу определенные слова («имя «Зингер») отсылает нас не столько к реальному предмету на Невском проспекте, сколько к вымышленному поэтом миру, в котором крылатый шар становится метафорой человеческой души, стремящейся преодолеть ограниченность, замкнутость пространства, вырваться из плена быта, вознестись к миру мечты, свободы, творчества. Семантика глагола «вознести» в данном случае «поднять вверх, возвеличив» ассоциативно связана с указанными мотивами. Торжественность, некоторая

приподнятость заключительной части стихотворения, «одический» пафос обусловлен стилистической окраской слова «вознести» (книжн., высок.).

Это подтверждает наше предположение о том, что в ранней лирике Заболоцкого любое перемещение вверх можно рассматривать как устремленность к чему-либо недостижимому, как возвеличивание чего-либо или кого-либо («Восходит солнце над Москвой» и «Восходит поп среди двора»). Напротив, перемещение вниз несет информацию о нисхождении, падении (моральном, нравственном и т. п.), отсутствии стремления к недостижимому идеалу. Отметим связь устремленности вверх с поэтическими традициями романтизма, что позволяет говорить о романтической картине мира раннего Заболоцкого и ее «обмирщении» в контексте раннего периода творчества.

Однако употребление указанных глаголов в прямом значении часто не связано с рассмотренными мотивами: «Вздымает дыбом волоса» («Белая ночь»). Важным для автора, вероятно, оказывается субъект действия (сумасшедший бред). Так, например, при негативном авторском отношении к субъекту действия движение вверх (вздымать) служит для передачи атмосферы страха, безысходности. В строке «Деревня, хлев напоминая, вокруг беседы поднималась» («Время») значение глагола «подниматься» отличается от общезыкового «выделяться своей высотой, возвышаться над чем-либо» семой «окружая что-либо, лишая свободы распространения», ассоциативной, индивидуально-авторской, передающей отношение автора к субъекту действия (деревне).

В некоторых случаях ядерная сема «направление перемещения – вверх» нейтрализуется контекстным окружением глаголов: «Ребенок лезет вдоль по чащам...» («Незрелость»). Значение глагола «лезть» в данном случае – «перемещаться по горизонтали, с трудом, преодолевая препятствия», тогда как глаголы подгруппы «горизонтальное перемещение» могут использоваться Заболоцким для характеристики вертикального

перемещения: «Ползут наверх единогласно» («Цирк»). Подобная текстовая взаимозаменяемость глаголов перемещения по горизонтали и вертикали подтверждает универсальность слова как средства коммуникации. Автор текста добивается читательского понимания, несмотря на то, что глаголы употребляются в несвойственном им окружении. Кроме того, взаимозаменяемость глаголов в тексте позволяет актуализировать важные для поэта признаки действия, например, признак «медленное перемещение» в глаголе «ползти», «распространение в воздушной среде» в глаголе «упасть».

Воздействие на читателя, на его эмоциональную сферу усиливается за счет стилистической разноплановости компонентов текста: соседство книжной (вознести) и разговорной (горбатик, подштаники и др.) лексики позволяет одновременно создать романтически высокий образ и его пародию, что, безусловно, повышает выразительность текста.

§6. Статальные глаголы (глаголы положения в пространстве)

Статальные глаголы в лирике Н.А.Заболоцкого немногочисленны, их рассмотрение связано в первую очередь с тем, что семантически они противоположны (антонимичны) глаголам перемещения в пространстве. Эти глаголы объединяет интегральная сема «находиться, располагаться в пространстве», различия касаются способа расположения в пространстве: «в горизонтальном положении» у глагола «лежать», «в вертикальном положении» - «стоять», «в положении, при котором туловище опирается на что-нибудь, а ноги согнуты или вытянуты» – «сидеть». Сема «место расположения» характеризует такие глаголы, как находиться, расположиться, пребывать и т.д.

Основные особенности авторского восприятия движения отчасти определяют роль статальных глаголов: неподвижность приравнивается автором к несвободе, отсутствию творчества, хаосу и т.д. Исторически обусловленной можно считать связь статальных глаголов с мотивом смерти:

неживой человек не способен совершать движение, перемещаться в пространстве, для покойника характерны определенное неизменное положение в пространстве, чаще всего, горизонтальное, что нашло отражение в христианских похоронных обрядах.

В лирике Н.Заболоцкого стальные глаголы употребляются не только для характеристики человека, но и для характеристики животных («Животные не спят. Они во тьме ночной Стоят над миром каменной стеной»), предметов («Печь ... стоит, стыдливая, как дева...»), растений («Стоят чиновные деревья...»). Основной трудностью интерпретации ассоциативных связей стальных глаголов с определенным мотивом (например, смерти) является тот факт, что стальные глаголы в лирических стихотворениях Н.Заболоцкого могут обрисовывать реальную ситуацию действительности, т.е. употребляться в прямом значении, а могут обрисовывать ситуацию действительности в авторской интерпретации, т.е. быть ассоциативно связаны с авторской картиной мира, эксплицируя ее.

Поскольку стальных глаголов сравнительно немного, мы попробуем проследить за их ролью в ряде стихотворений раннего периода творчества поэта.

В текстах стихотворений («Часовой», «Венчание плодами», «Искушение», «Свадьба», «Новый быт», поэма «Торжество земледелия») употребление стальных глаголов связывается автором с мотивом несвободы, хаоса, а иногда и с мотивом смерти. Так, образ младенца-быта в стихотворении «Новый быт» передается поэтом через глагол «сидеть»: «Сидит в купели, как султан...», «Уж он сидит в большой квартире», «И вот супруги, выпив соды, сидят...» С одной стороны, глаголы передают реальные события, составляющие денотативную основу текста. С другой стороны, вымышленный образ младенца, заданный первыми строками стихотворения, не разрушается в дальнейшем: младенец сидит в купели, младенец женится, младенец сидит рядом с супругой и т.д. Метафора нового

быта, существительное «младенец» отражает авторский замысел: показать незрелость нового быта, его несовершенство. Ситуация прихода попа - представителя старого быта – показывает устремленность в старое, а в глазах читателя уравнивает старое и новое. Ассоциативная связь глагола «стоять» с мотивом смерти в контексте подчеркнута словом «гроб». Стоящий поп, таким образом, связан в сознании автора с умирающим старым миром, но и новый мир статичен, ему чужды изменение и развитие, а близки мещанство и зависимость от сильных мира (председатель).

Более развернуто представлена связь стательного глагола «стоять» с мотивом смерти в стихотворении «Часовой». Это и наличие слов тематической группы «геометрические фигуры»: четырехгранный, квадратный, треугольный, и лексика, связанная с похоронным обрядом: изголовье, траурный, плиты (ассоциативная связь с «надгробными плитами»).

В поэме «Торжество земледелия» глава «Битва с предками» содержит стательный глагол «лежать» в сочетании со словами «мертвец» и «могила»: «Мертвецам лежать в могиле...»; такое же сочетание встречается в тексте стихотворения «Искушение»: «Тяжело лежать во гробе». Глагол «висеть» в стихотворении «На лестницах» передает печальный итог замкнутости мира: «Висел кота холодный труп». Протест героя стихотворения (кота) против замкнутого, однообразного существования в котором, автор и лирический герой видят «апофеоз зла», заканчивается смертью героя стихотворения, хотя автор сомневается в том, жив ли тот мир, который обрекает на смерть героя.

Преобладает употребление глаголов положения в пространстве для характеристики изначально неподвижных объектов «быть поставленным, расположенным где-нибудь»: «Могучий дом стоит во мраке» («Свадьба»), «И несколько стульев прекрасных вокруг стояли стен однообразных» («Время»), «Предмет, достойный лучших мест, стоит, наполненный

отравой...», «Мы поставим на улице сто изваяний» («Школа жуков»), «Лучше бы стояли хаты» и т.д.

В ряде случаев имеет место актуализация ассоциативных сем, поддержанных контекстом: «И печь, наследника родив и стройное поправив чрево, стоит, стыдливая, как дева с ночью розой на груди» («Пекарня»). В глаголе «стоять», употребленном в значении «находиться в вертикальном положении в пространстве» сема «пространственное положение» приглушена контекстом, поскольку не является важной для автора. На первый план выдвигается периферийная сема «являясь выразителем определенного состояния» (стыдливая), а сравнение с одушевленным лицом (дева) позволяет воспринимать процесс выпечки хлеба как процесс рождения ребенка, на что указывают образы текста: младенец-хлеб, пещера всех метаморфоз/печь/и т.д.

В стихотворении «Ивановы» замкнутость мира, его несвобода, безысходность задаются первыми строками текста: «Стоят чиновные деревья, почти влезая в каждый дом. Давно их кончено кочевье, Они в решетках, под замком. Шумит бульваров теснота, домами плотно заперта». Безысходность, мрачность существования касается не только деревьев, бульваров, города в целом, но и людей, безликость которых подчеркнута обобщенностью образа – «Ивановы» - и его характеристикой: «В своих штанах и башмаках». Безликость, отсутствие индивидуальности воспринимается автором как трагедия мира, но дана эта трагедия с позиции пародийного жанра.

Актуализация ассоциативных сем в значении глагола «стоять» связана с авторским осмыслением неподвижности как составляющей части безликого мира. «А там, где каменные стены, И рев гудков, и шум колес, Стоят волшебные сирены В клубках оранжевых волос. Иные, дуньками одеты, сидеть не могут взаперти. Прищелкивая в кастаньеты, Они идут. Куда идти?» («Ивановы»). Оживающие перед нами блоковские образы

«страшного мира» накладывают на стихотворный текст определенную «сетку», через которую он воспринимается. В глаголе «стоять» в частности, актуализирована сема «неподвижность» (ядерная сема) и сема «безысходность» (ассоциативная), поддержанная контекстом (Некуда идти) и авторскими отсылками к стихотворениям А.Блока (культурологические ассоциации).

Текстовая параллель: стоят деревья, стоят сирены, стол стоит – объединены ассоциативной семой «безысходность» или «отражение безысходности», при общности ядерной семы «неподвижность». Понимание автором неподвижности, как отсутствия стремления к чему-либо (творчеству, искусству, развитию и т.д.) наполняет некоторые авторские образы именно этим смыслом. Так, в стихотворении «Свадьба» глагол «сидеть» не только передает авторскую характеристику местоположения героев в пространстве, но и акцентирует внимание на их «неустремленности»: «Мясистых баб большая стая сидит вокруг, пером блистая, И лысый венчик горностая венчает груди, ожирев в поту столетних королев» («Свадьба»). Актуализированы семы «неспособность к перемещению» и «неустремленность» (ассоциативные семы).

Сема «неподвижность» актуализирована в глаголе «сидеть» в стихотворении «На лестницах»: «Коты...сидят, как будды на перилах», «Сидит, задумчив, не поет». Во втором примере, несмотря на общность субъектов действия (коты и кот), кроме семы «неподвижность» в значении глагола актуализирована сема «выражая определенное состояние», в данном случае - состояние поиска «мира любви первоначальной», дисгармонии героя с миром.

Однако статальные глаголы не всегда связываются автором с мотивами замкнутости, неподвижности, безысходности. Важно не только положение героя в пространстве, но и его положение относительно других героев стихотворения. Так, положение животных рассматривается автором как

расположение над миром: «Животные не спят, они во тьме ночной Стоят над миром каменной стеной...» Актуализация семы «быть расположенным в определенном положении в пространстве» поддержана контекстом: «над миром». Несмотря на сравнение животных с неподвижным объектом («каменной стеной») автору важна не собственно неподвижность, а «основательность», «прочность», «незыблемость». Пространственная расположенность животных возвышает их над миром людей, над бытовым мирком, над землей, приближая к духовному началу, связанному с устремленностью вверх, к миру гармонии. Таким образом, в контексте у глагола «стоять» актуализированы семы «расположенность в пространстве» (ядерная сема), «основательность, прочность, надежность» (ассоциативная сема), «возвышенность» (ассоциативная сема).

Итак, статальные глаголы в ранней лирике Н.Заболоцкого выполняют ряд текстообразующих и смыслообразующих функций. Текстообразующая функция глаголов проявляется в передаче ими ситуации реальной действительности, трансформирующейся авторским сознанием в реальность текста, в экспликации важных для автора фрагментов реальной действительности. Участвуя в формировании смыслового уровня художественного текста, статальные глаголы передают специфику авторского восприятия неподвижного мира, его ассоциативную связь с мотивами смерти, с замкнутостью мира, его несвободой, отсутствием творчества, с хаосом. Это нашло отражение в таких семантических процессах, как актуализация ядерных сем, актуализация периферийных сем, ассоциативных сем. Текстообразующая и смыслообразующая функции представляются нам выражением информационно-смыслового уровня художественного текста.

§7. Особенности употребления глаголов звучания в ранней лирике Н.А.Заболоцкого (парадигматические и синтагматические характеристики)

Глаголы звучания в современном русском языке представлены более чем 25000 единиц (Карунц 1975), из них около 264 бесприставочных глаголов.

Объединяясь интегральной семьей «издавать звук», глаголы звучания различаются дифференциальными семами «качество звучания» и «источник звучания». Среди глаголов звучания выделяют подгруппы глаголов вещественно-предметного звучания: брнчать, булькать, греметь, звенеть, отличительной особенностью которых является наличие в окружении неодушевленного существительного, называющего предмет, способный издавать звук. Существительное может быть в именительном падеже со значением субъекта действия, и в творительном со значением орудия действия (брнчать заслонкой).

Подгруппа глаголов, обозначающих звуки, издаваемые человеком (не глаголы речи), связана интегральной семьей «источник звука – человек». В этой подгруппе можно выделить глаголы типа «кричать» (охать, аукать и т.п.), глаголы, обозначающие физиологические явления человеческого организма в их внешнем звуковом проявлении: кашлять, чихать, икать и др.; глаголы со значением плакать, обозначающие эмоциональное состояние человека во внешнем звуковом проявлении; глаголы со значением «петь», объединенные семьей «музыкальные звуки»; глаголы со значением «смеяться», отражающие внешнее проявление эмоционального состояния или состояние человека, сопровождающееся определенными звуками.

Подгруппа глаголов, обозначающих звуки, издаваемые животными, представлена глаголами типа визжать, выть, квакать, мяукать и т.п. В отдельную группу можно выделить глаголы, обозначающие звуки, издаваемые птицами: ворковать, гоготать, кукарекать и т.д., и глаголы,

обозначающие звуки, издаваемые насекомыми, например, стрекотать, жужжать и т.д.

Глаголы из одной подгруппы могут легко переходить в другую, при этом основанием перехода можно считать развитие переносного значения у глагола: мурлыкать песни - петь песни, которое происходит в результате способности человеческого сознания находить общие черты, качества у предметов и звуков, которые они издают.

Пополнение состава ЛСГ глаголов звучания осуществляется за счет глаголов удара (стучать, ударять), глаголов перемещения в пространстве (топать, шагать), глаголов эмоционального состояния (вздыхать), глаголов разрушения (рубить, ломать), глаголов обработки (взбивать) и пр. Любое действие, сопровождающееся каким-либо звуком, можно интерпретировать как звучание.

Определяя место глаголов звучания в ранней лирике Н.А.Заболоцкого, следует отметить, что их использование обусловлено внеязыковой действительностью, фрагмент которой представлен в художественном тексте, и авторскими интенциями. Напомним, музыка занимает особое место в творчестве Н.Заболоцкого. Это не просто вид искусства, но и средство гармонизации мира. Существование музыкального гармоничного мира – мечта, нашедшая отражение в ранней лирике поэта в особом пространственном положении музыки: музыка неизменно находится «над грешною землей». Подобное пространственное «расположение» обусловлено «способностью» звуков распространяться в воздушной среде, раздаваться, долетать до определенных мест. Летящий звук для поэта - звук, поднимающийся над миром, над людскими проблемами и заботами в сферу духа, в сферу идеального. Поэтому звуки «Столбцов» можно разделить на музыкальные и немзыкальные. Музыкальные звуки характеризуют мир мечты, мир искусства, мир прекрасного; немзыкальные звуки характеризуют мир материальный, земной, в котором находится поэт и его

герои. Часто устремленности к миру мечты противостоит приземленность, обращенность к быту, что показано автором стихотворения в тексте «Бродячих музыкантов»: падение звуков («...Упали в окна всех домов»), их неспособность вознестись в мир прекрасного позволяет такую музыку охарактеризовать как земную, бытовую, не выполняющую эстетических и художественных функций.

Если на «вершинах» Зодиака «слышен музыки орган», если пение природы воспринимается Н.Заболоцким как признак человеческого счастья, то «визг» гитары, «вытье» лампы, «крики» деревьев, «грохот» звуков свидетельствуют о несовершенстве и дисгармоничности бытия на земле.

Если сравнивать пение в стихотворении «Утренняя песня» с пением сирены из «Вечернего бара», пением заводов из «Нового быта», «плачем» музыканта из «Бродячих музыкантов», пением пирующих из стихотворения «Время», то на примере семантики глаголов звучания можно четко проследить, какие именно качества звучания актуальны для автора поэтического текста. Так, в первом стихотворении в строке «И все вокруг запело» актуализирован компонент прямого значения - ядерная сема «издавать музыкальные звуки». Периферийная сема этого же значения «передавая, выражая определенное эмоциональное состояние субъекта действия» также актуализирована в контексте, а вот ядерная сема «средство действия» (голос) нейтрализована.

В строке «Она поет, поет о милом, как милого она любила...» актуализирована ядерная сема «издавать звуки» + «голосом» (ядерная сема) + «с целью передачи информации» (периферийная сема). Сема «музыкальность звуков» не актуализирована в тексте, поскольку есть указание на противоположное («немузыкальное») качество звучания: «Мужчины тоже всё кричали», приравнивающее крики мужчин пению «сирены».

В строке «Ура! Ура! - поют заводы» сема «музыкальность звуков» также не актуализирована, на первый план выдвинута сема «издавать звуки» (ядерная сема) + «протяжные» (ассоциативная сема). В строке «Споём песенку о времени, которую мы поём всегда» сема «бытовое музыкальное исполнение» вносится в значение глагола предыдущими строками («Женщины представляют собой роскошную клавиатуру, из которой можно извлекать аккорды») и последующими («Я предложил бы истребить часы»), символизирующими уничтожение времени. В этом случае в глаголе «петь» актуализированы ядерные семы: «издавать звуки» + «музыкальность звуков» + «качество исполнения». Ассоциативная сема «место исполнения» (дружеская пирушка) + «цель исполнения» (выразить свое восприятие времени) позволяют отнести ситуацию, отображенную глаголом звучания, к разряду немusикальных, отражающих бытовое понимание музыки.

В стихотворении «Бродячие музыканты» «музыкальность» снижена стилистически: «Он пел, трудясь среди дворов, среди выгребных помойных ям...», - хотя может быть воспринята, как попытка преодолеть бытовизм, ограниченность мира: «Звук самодержавный, глухой, как шум Куры, Роскошный, как мечта, пронесся...» Звуки выступают в этом стихотворении и как средство выражения внутреннего состояния героя: «Заплакал, искалеченный: Тилим-там-там!». В глаголе петь в рассматриваемом случае актуализированы ядерные семы «издавать звук» + «голосом» + «музыкальность звуков» и ассоциативные семы «передавать внутреннее состояние» + «место исполнения» (двор, выгребные помойные ямы и т.п.) + «несоответствие уровня исполнения уровню восприятия» («толпа в подштанниках и кофтах»).

Систематизируя наблюдения над текстами ранней лирики Н.Заболоцкого, следует отметить: глаголы звучания отражают авторское восприятие мира как мира немusикального и мечту поэта о музыкальном гармоничном мире. Наличие мира 1, равного Вселенной и мира 2,

олицетворяющего мирок, царство, дом, между которыми, по мнению В.П. Григорьева, нет связи, побуждает поэта использовать глаголы звучания с семой «громкий звук» (греметь, грянуть, грохнуть, бряцать, гудеть, выть, реветь и др.) для обозначения ситуации дисгармонии, диссонанса в реальном мире. Глаголы не имеющие в своем составе семы «громкий звук» чаще всего изображают гармонически устроенный мир, но могут служить для создания образа мира немзыкального (например, глагол петь).

Опираясь на предложенную Р.Г.Карунц классификацию глаголов звучания, мы воспользуемся основными категориальными признаками имен существительных, определяющих синтагматические особенности глаголов (одушевленность и неодушевленность), чтобы представить глаголы звучания в тексте ранней лирики Н.А. Заболоцкого. Предложенная классификация позволяет четко определить типы переноса наименования в метафорических употреблениях глаголов звучания. Деление глаголов звучания на две большие подгруппы обусловлено внеязыковой действительностью, фрагмент которой представляет ЛСГ глаголов звучания.

ЛСГ глаголов звучания представлена подгруппой глаголов, обозначающих звуки, издаваемые одушевленными предметами (людьми, животными, насекомыми) и подгруппой глаголов, обозначающих звуки, издаваемые неодушевленными предметами. Обратимся к переносному употреблению глаголов звучания.

ЛСГ глаголов звучания, издаваемого одушевленными предметами, включает глаголы типа стонать, охать, верещать, шипеть, хрипеть, кричать, выть. Семантика глаголов этой подгруппы предполагает наличие в их окружении одушевленного существительного в именительном падеже со значением субъекта действия. Появление неодушевленного имени в именительном падеже, как правило, сигнализирует о том, что глагол употреблен в переносном значении. Например, в строке «И воют жалобно телеги» переносное значение глагола «выть» развивается на базе ядерной

семьи «издавать звук» в производящем значении. Производное значение глагола формируется на основании сходства звуков, издаваемых воющим живым существом и воющей (скрипящей) телегой. Контекстное окружение глагола отражает в переносном значении глаголы «выть» ассоциативную сему «передавать тоску, страдание», которая отражает авторское отношение к неодушевленному предмету как к части единого организма - Вселенной, способной испытывать боль и страдание.

Основные направления развития переносных значений у глаголов этой подгруппы следующие: наименование переносится с одушевленного предмета на неодушевленный («Деревья пусть поют»); наименование переносится с одушевленного предмета на одушевленный (с человека на животное): «И тосковали соловьи». В первом случае можно выделить несколько разновидностей: глаголы звучания обозначают действия, совершаемые неодушевленными конкретными предметами, похожие (по признаку «звучание») на действия, совершаемые одушевленными предметами (животными, людьми): «Цирк на пальцах верещит», «Поют заводы». Глаголы звучания обозначают действия, совершаемые неодушевленными абстрактными предметами, похожие на действия, совершаемые одушевленными предметами: «Любовь стенает под листьями». Глаголы звучания обозначают действия, совершаемые неодушевленными вещественными предметами: «(Тесто) ползет, урча и воя...», «Варенье шипит и падает в боржом». Основанием переноса служат звуки, напоминающие автору звуки, издаваемые одушевленными предметами.

В примере «И тосковали соловьи» глагол «тосковать» употреблен в значении «издавать звуки, передающие состояние тоски, похожее на тоску человека». Тоскующие соловьи - поющие соловьи; их пение по выразительности, по способности вызывать у человека определенные эмоции и чувства издаваемыми звуками напоминают автору текста - Н.А.Заболоцкому - тоскующего человека. Причем, согласно авторскому

восприятию живой природы и птиц, в частности, страдания мира животных часто оказываются намного сильнее страданий людей. Например, в стихотворении «Белая ночь» соловьи страдают и тоскуют, а в стихотворении «Вечерний бар» страдания сирены переданы автором через глагол «петь» со значением «передать информацию, лишенную каких-либо эмоциональных оценок» («И все, о чем она ни пела, легло в бокал, белее мела»). Подчеркнута лишь материализованность информации.

Глаголы звучания, издаваемого неодушевленными предметами, представлены в текстах ранней лирики Н.А.Заболоцкого глаголами типа хрустнуть, скрипеть, звякать, звенеть, брэнчать, греметь, грохнуть и др. Стремление поэта передать читателю все многообразие звучащего мира определяет авторский выбор глаголов этой подгруппы, индивидуальное восприятие мира неживых предметов как средства выражения душевного состояния человека и животных определяют выбор глаголов и особенности их сочетания. Основные направления переноса наименования можно обозначить как перенос наименования с неодушевленного предмета на одушевленный по сходству звуков: «Горбун и шаромыжка скрипел и плакал целый день»; перенос наименования с неодушевленного предмета на неодушевленный по сходству функций («Жизнь трещала, как корыто»). Восприятие некоторых явлений через их способность издавать звуки находит отражение в авторских сочетаниях типа: «Ночь гремела...», «Ночь брэнчала...», «Ночь кричала...». Очевидно, кроме персонификации ночи наблюдается метонимический перенос с предметов, издающих звуки, на время суток, во время которого происходит звучание (ночь).

Мотивирующий признак некоторых авторских переносов подчеркнут сравнительными оборотами и падежными формами сравнения. Являясь частным случаем дистрибуции глаголов звучания, сравнительные обороты позволяют читателю понять, в каком значении употреблен глагол звучания, какой признак предмета актуализирован в авторском сознании при

порождении художественного текста, какие семы в семантической структуре глагольного слова приглушены, а какие, напротив, подчеркнуты. Глаголы в сравнительных оборотах часто реализуют по отношению к объекту сравнения прямое значение, а по отношению к предмету сравнения - переносное. Это объясняется тем, что в авторском сознании сопоставляются предметы и явления, сходство которых важно, актуально для автора текста. Поэт приглашает читателя взглянуть на предмет или явление под новым углом зрения, найти общее в несхожих, на первый взгляд, предметах, и этим подчеркнуть общность всего мира. Так, в примере «И визгнул палец, словно крот» глагол звучания эксплицирует признаки, общие для пальца и крота. Важно не просто сходство по признаку «похожесть звуков», а сходство по признаку «способность отреагировать на боль». В компонентах сравнения актуализированы следующие семы: крот – «живое существо» (родовая сема) + «способность отреагировать на боль» (ассоциативная сема); палец – «принадлежность живому существу» (ядерная сема) + «способность отреагировать на боль» (ассоциативная сема); визгнуть – «издать звук» (ядерная сема) – «при определенных условиях» (ядерная сема) + «отразить способность живого существа отреагировать на внешнее воздействие, в т.ч. на боль» (ассоциативная сема). Таким образом, значение глагола «визгнуть» по отношению к предмету сравнения - переносное: «Издать звук, сигнализирующий о том, что человеку (животному) сделали больно».

Экспликация мотивирующего признака авторских переносов встречается довольно часто: «Дерево кричало, словно зверь», «И лампа взвояет, как сурок» («На рынке»).

Актуальность для автора качества звучания приводит к тому, что в глагольных сочетаниях позиции качества звучания часто оказываются замещены: «реветь, открывши пасти», «провоет смело». Замещенность позиции «орудие действия» также актуальна для поэта: «бренчать заслонкою», «треща сорочкой» и др. Встречаются в окружении глаголов

звучания и существительные в предложном падеже с делиберативным объектом («реветь о любви», «петь о миллом» и др.).

Переносное употребление глаголов звучания в текстах ранней лирики Н.А.Заболоцкого свидетельствует о специфике авторского восприятия предметов и явлений, несет информацию о языковой картине мира художника, позволяет читателю выйти на авторский замысел, учитывая особенности выбранных языковых средств. Образное поэтическое слово в текстах Н. Заболоцкого базируется на метафорических переносах, учитывающих как общеизвестные, так и индивидуально-авторские признаки предметов и явлений.

§8.Глаголы устной речи

Исследования глаголов устной речи широко представлены в лингвистической литературе. Парадигматика глаголов изучается в работах А.И. Молоткова, В.И. Кодухова, М.К. Милых, В.Д. Бахтиной, З.П. Петровой, Е.С. Скобликовой, И.П. Бондарь, Г.В. Степановой, Л.М. Васильева, Н.Ф. Погодаевой, Л.В. Уманцевой, Ю.В. Фоменко и др. Интерес к глаголам говорения в художественной речи обусловлен вниманием к роли глаголов вообще и к глаголам говорения в частности (В.И. Андрусенко, Р.С. Качинская, Л.Г. Бабенко и др.).

Глаголы говорения представлены в языке более чем 1600 лексическими единицами, объединенными категориальной семой «пользоваться устной речью» (Ничман 1988,50). Наличие в лексическом значении глаголов говорения двух семантических признаков: указывающего на цель говорения и объединяющего глаголы устной речи с другими глагольными группами и отражающего способ достижения цели - устную речь и включающего эти глаголы в ЛСГ говорения, обуславливает их взаимодействие с глаголами речевого сообщения, общения, репрессивно-поощрительного воздействия, психического воздействия, побуждения,

чувства, просьбы, вопроса. С другой стороны, характер лексического значения ЛСГ глаголов говорения, обеспечивающий функциональное взаимодействие с глаголами перечисленных групп, затрудняет определение границ ЛСГ глаголов устной речи, способствуя включению в ее состав глаголов, не имеющих категориальной семы «пользоваться устной речью». Эти глаголы не указывают на конкретный способ достижения цели (устную речь), конкретизация способа осуществляется в речи. Например: «И голосом жены больного утешает». Глагол «утешать», относящийся к группе глаголов психического воздействия, в данном случае выполняет функцию глагола говорения, способ действия (голосом) конкретизирован в речи.

Синхронные связи глаголов говорения могут иметь характер пересечения, что обусловлено многокомпонентностью лексического значения глаголов: «Слово в одном и том же значении, но на основе разных компонентов (сем) может одновременно входить в несколько семантических классов» (Ничман 1988,53).

Отмечены и другие связи ЛСГ глаголов говорения, например употребление глаголов мысли в значении глаголов речи.

В диахронии взаимодействие между глаголами ЛСГ говорения и глаголами других ЛСГ (звучания, физического действия) проявляется в переходе глаголов из одной ЛСГ в другую, пополняя состав последней. Если в синхронии связи глаголов имеют место на семном уровне, то в диахронии связи обнаруживаются на лексемном уровне («по линии развития переносных значений и формирования новых лексико-семантических вариантов» (Ничман 1988, 55)).

Рассматривая глаголы говорения, встречающиеся в текстах ранней лирики Н.А. Заболоцкого, следует отметить преобладание последнего способа пополнения ЛСГ глаголов говорения. Глаголы говорения в ранней лирике Н. Заболоцкого представлены следующими лексемами: заговорить, рассказать, бормотать, ругаться, проситься, проклинать, называть, утешать,

сказать, произнести, кричать, скрипеть, отвечать, лепетать, шептать, говорить, беседовать, вымолвить, спросить, читать, вскрикивать и др.

Объединяясь интегральной семой «производить устную речь», глаголы подразделяются на подгруппы в зависимости от дифференциальных сем, например, «качество говорения» (бормотать – «говорить + тихо + невнятно», кричать – «говорить + громко»), «речевое общение» (беседовать – «говорить + с целью общения»), «сообщение» (рассказывать – «говорить + с целью сообщения информации»), «речевое воздействие» (ругать – «говорить + с целью воздействия на адресат») т.д.

Семантика глаголов говорения находит отражение в дистрибуции глаголов. Базовый идентификатор группы глагол «говорить» предполагает наличие в своем окружении одушевленного имени существительного или местоимения в именительном падеже, существительного или местоимения в дательном падеже со значением адресата и существительного или местоимения в предложном падеже со значением делиберативного объекта. Факультативные позиции предполагают характеристику качества речи (говорить громко), средства осуществления действия (говорить в микрофон), места действия (в аудитории говорили о...)

Квалификация глаголов, употребляемых в стихотворных текстах, как глаголов говорения обусловлена их способностью соотноситься с одной ситуацией действительности (ситуация устной речи), единством семантики, в частности, наличием интегральной семы «пользоваться устной речью», близостью контекстуального окружения и возможностью воспользоваться дистрибутивно-трансформационным методом для установления тождества, общностью ассоциативного поля, частично отраженного в ассоциативных семах глагольного значения.

Лексико-семантическая группа глаголов говорения в поэтическом тексте включает не только глаголы с семой «пользоваться устной речью», но и глаголы, в которых эта сема нейтрализована контекстом (рассказать

нельзя), присутствует потенциально (замолкнуть), глаголы, сопряженные со словами «речь, беседа, голос», т.е. с актуализированной периферийной семой «пользоваться устной речью», глаголы, вводящие реплики в диалог, контактирующие с прямой речью (грянуть, петь, кричать). Например, глагол «грянуть», имеющий значение «раздаться, загрохотать (о звуке)», относящийся к ЛСГ глаголов звучания, в поэтическом тексте вводит прямую речь: «И грянул на весь оглушительный зал: «Покойник из царского дома бежал!» Это дает основания соотносить глагол «грянуть» с ситуацией речи, а его значение определить как «неожиданно, резко громко сказать». Переносное авторское значение сохраняет связь с производящим общеязыковым, сема «качество звучания» является базовой для переноса наименования. В производном значении эта сема поддерживается контекстом: «на весь оглушительный зал». Слово «оглушительный» семантически связано с глаголом звучания «грянуть»- «зазвучать громко, оглушить звуком», и с глаголом «грянуть» в значении «сказать громко, оглушив звуками речи».

Глаголы говорения могут обозначать действия, не связанные с ситуацией устной речи. Примером может служить употребление глагола «проклинать» - подвергнуть, предать проклятию. Существительное «проклятие» - «крайнее, бесповоротное осуждение кого -, чего-либо, знаменующее полный разрыв с кем-, чем-либо, отторжение (от себя, от общества)» содержит возможность выбора средства осуществления действия действие речевое или неречевое. На основании этой возможности развилось переносное общеязыковое значение у глагола и у существительного: «проклясть» - «жестоко выругать, подвергнуть брани, осуждая, выражая гнев, негодование», «проклятие» - «бранное слово, ругательство». В сознании носителя языка чаще всего актуализируется именно это значение, а если слова употреблены в первом значении, то средством осуществления действия чаще становится устная речь, чем действие.

В тексте стихотворения «Свадьба» глагол «проклинать» реализует значение «подвергнуть осуждению своим видом», так как сема «речью, словами» нейтрализована контекстом: «Над нею прокликает детство Цыпленок, синий от мытья. Он глазки детские закрыл, Наморщил разноцветный лобик И тельце сонное сложил В фаянсовый столовый гробик...Так он почил в расцвете дней, Ничтожный карлик среди людей».

Поскольку субъект действия не способен осуществлять речевое действие и любое другое действие вообще, так как речь идет о цыпленке, приготовленном на ужин, приписывание субъекту определенных действий осуществляется с позиции автора текста: поэту показалось, что лежащий на блюде цыпленок своим видом осуждает детство, столь печально закончившееся для него. Соотнесенность слов «цыпленок» - «птенец курицы» (актуализирована сема «невзрослость») и слов «детство», «детский» позволяет говорить об авторском отношении к предмету изображения - сочувственно-ироническое. Ирония вносится за счет драматизирования автора над обычной ситуацией приготовления пищи, что на уровне лексики нашло отражение в выборе лексем с коннотативным компонентом: глазки, лобик, гробик (уменьшительно-ласкательное, разг.), почил (высок.), проклинать (высок.), ничтожный (разг.). Ассоциативно образ «синего почившего цыпленка» можно связать с образом «цыпленка табака», гуляющего по улице, что также усиливает ироничность восприятия.

«Ничтожность» субъекта действия вносит в значение глагола еще один компонент: «отсутствие адресата действия», а переключка образа цыпленка с образом «птички-морали», парящей на крылышках, позволяет распространить указанное качество на общество людей, нравственные понятия которых напоминают «синего цыпленка», а не «божью пташку». Поскольку дистрибуция глаголов речи отражает их семантику, логично предположить, что нарушения традиционных сочетаний глаголов говорения с существительными одушевленными в именительном падеже отражает

изменения в значениях глаголов. Переносное употребление глаголов говорения связано с авторской способностью подмечать, фиксировать общность предметов и действий, которые они осуществляют.

Переносное употребление глаголов речи в поэтическом тексте связано в первую очередь с авторской способностью находить общие признаки у двух разных действий, что отражает связь этих действий в реальной действительности, и спецификой авторского восприятия действительности как единого, целостного мира, в котором каждый компонент отражает общие закономерности, каждый предмет может выражать не только свое состояние, но и состояние всего мира, в том числе и человека.

Чаще всего переносное значение развивается у глаголов звучания, поскольку оба действия - звучание и говорение - связаны семей «издавать звук», являющейся интегральной для глаголов двух ЛСГ, дифференциальная сема «звук/звук речи» различает эти глаголы.

Так, в строке «Вдруг барабан заговорил...» («Вечерний бар») значение глагола «заговорить» можно определить как «издать звуки, напоминающие человеческую речь». Интегральная сема становится доминирующей в семантике глагола, дифференциальная сема, различающая глаголы двух ЛСГ, нейтрализована контекстом: барабан - неодушевленный предмет, не способный производить речь, следовательно, звук, издаваемый барабаном, может лишь напоминать человеческую речь внешней (звуковой) стороной. Сема «неожиданность звучания» поддержана контекстом (вдруг). Перенос наименования осуществляется по сходству звуков, является метафорическим окказиональным.

Несмотря на сопряженность с прямой речью, некоторые глаголы говорения употреблены автором поэтического текста в переносном значении «издавать звуки, похожие на...» Например, в строке «Вертя винтом, бежал моторчик, С музыкой томной по бортам. Ему навстречу, рожи скорчив, Несутся лодки, тут и там... Он им кричит: «Я искалечу!» глагол речи

употреблен в значении «издавать звуки, похожие на звуки речи: «Я искалечу!» или «издавать звуки, интерпретируемые поэтом как фраза «Я искалечу!» В тексте переносное значение актуализировано не полностью, а лишь в определенной своей части: «издавать звуки» + «передавать угрозу». Если первая сема вычленяется непосредственно из структуры переносного значения, то вторая сема поддерживается контекстом и вычленяется из смысла фразы: «Я искалечу».

Частичное сохранение элементов прямого значения в производном прослеживается на примере следующего переносного употребления глагола «лепетать»: «Они /апельсины/ легко катаются по жести И пальчикам лепечут: лезьте, лезьте!»

Сема «несвязно, неразборчиво» в прямом значении глагола говорения в авторском сознании связывается с нерасчлененностью действия и смысла действия. Глагол «лепетать» в поэтическом тексте употреблен в значении «побуждать к действию каким-либо действием, звуком». Субъект действия – апельсины - осуществлять процесс речеобразования не могут, этим они напоминают «лепечущих детей», но их внешний вид напоминает Н.Заболоцкому побуждение к совершению действия («Лезьте»).

Наиболее многочисленна группа глаголов говорения, сочетающаяся, с существительными в именительном падеже из тематической группы «живая природа»: конь, медведь, цветы, бык, птицы и т.д.

Наделенность животных, растений способностью говорить отражает авторскую концепцию мира, в которой живая природа становится потенциальным преемником человека. «Животных разумное царство» должно быть построено человеком, он должен дать природе разум, наделить ее способностью мыслить и говорить.

Поскольку в реальной действительности животные и растения не обладают подобной способностью, указанная способность приписывается им только сознанием Н.Заболоцкого, можно сделать заключение о переносном

характере употребления глаголов говорения в сочетании с наименованиями животных, птиц, растений. В основании переноса лежит сходство издаваемых звуков с человеческой речью (животными, птицами), сходство выполняемых функций (животные, растения, птицы являются частью мира, познают его и сами являются объектом познания), авторское восприятие мира как единого организма, наделенного разумом.

«Едва себя могу понять», - молвил бык, смотря в окно...

«Ответил конь: «Смерти бледная подкова просвещенным не страшна...», «Ночь! - кричал он (медведь) - иди ты к шуту...», «И славословил хор коров...»

Диалоги змеи и волка, волка и медведя, коров и пастухов, птиц и людей встречается в «Смешанных столбцах» довольно часто. Цель этих диалогов достаточно определенная: автор эксплицирует мысли животных, поскольку сами животные этого сделать не могут. Интересна общая тенденция употребления глаголов говорения для обозначения мыслей и чувств животных: в «Городских столбцах» животные - бессловесная часть общества, они не способны говорить, а могут только издавать определенные звуки («Коты режут»), либо своим видом, действием выражать протест против замкнутости мира: «Кот поднимается, трепещет: «Сомнений нету, замкнут мир...», «Проклинает детство цыпленок». Способность животных говорить присутствует как потенция («Мы услышали бы слова... /о коне/) либо как ее реализация, но не в мире людей, а в мире животных: «Бык, беседа с природой, удаляется в луга», «иди с волками побеседуй» и т.д.

Появление стихотворения «Школа жуков» вносит определенные изменения в трактовку разумного сосуществования людей и животных. Именно в этом стихотворении представлена утопия построения «разумного царства животных» после добровольной отдачи человеком своего мозга. Активное использование образов говорящих животных и растений характерно для поэмы «Торжество земледелия», «Деревья», «Безумный

волк». Уравнивание животных с человеком в способности мыслить и говорить побуждает автора поэтического текста использовать глаголы речи для характеристики действий животных и растений.

Основные направления переноса наименования можно обозначить следующим образом: действие переносится с одушевленного предмета (человека) на одушевленное (животное): «Волки внизу говорят...», «Ответил конь...»; действие переносится с одушевленного предмета (человека) на неодушевленный (растения, предметы): «Моторчик кричит...», «Ночь кричала», «Цветы бормочут», «Смерть приходит к человеку, говорит ему...»

Выбор глаголов говорения для характеристики мира животных, растений, неживой природы обусловлен авторскими особенностями восприятия действительности.

В тексте стихотворений Н.А.Заболоцкого часто актуализируются периферийные семы значений глаголов. Напомним, что при прямом употреблении глаголов актуализация периферийных признаков значения осуществляется наряду с актуализацией ядерных, тогда как при переносном употреблении актуализация ядра не является обязательным условием (Стернин, 1985, 142).

В результате прямого употребления глаголов речи мы получаем представление о ситуации действительности, в которой протекает действие; актуализация определенных сем в акте речи свидетельствует о коммуникативно значимой для автора текста информации. Например, в строке «Один старик интеллигентный Сказал, другому говоря: «Этот праздник разноцветный Посещаю я не зря...» Другой, плешивый, как колено, сказал, что это несомненно». В первом случае глагол речи «сказать» употребляется в значении «словесно выражать свои мысли», в его значении актуализируется ядерная сема «производить устную речь». Во втором случае, наряду с ядерной семой «производить устную речь»,

актуализирована периферийная «в ответ на что-либо». Глагол «говорить» (говоря) в данном случае реализует значение «обращаясь к кому-либо, разговаривать, вести беседу, разговор». Актуализация ядра «пользоваться устной речью» + «с целью привлечения внимания» (обращаясь) и периферии «с целью передачи впечатления от чего-либо» позволяет воспринимать авторское скопление глаголов одной ЛСГ не как избыточное в информативном плане, а как уточняющее, характеризующее героев стихотворения и авторское отношение к ним. Иронический подтекст возникает благодаря несоответствию ситуации средствам ее представления: ситуация речевого общения интеллигентного старика с другим, «плешивым», сама по себе комична, комизм усиливается за счет несоответствия ситуации серьезного «интеллигентного» разговора избранным языковым средствам. Интеллигентность одного из героев стихотворения оборачивается пародией, поскольку и интеллигентов, и сапожников интересует одно и то же: «Здесь нахожу я греческие игры, Красоток розовые икры, Научных замечаю лошадей, - это не цирк, а прямо чародей!»

Глагол (сказать) в стихотворении «Время» употреблен в значении «словесно выражать свои мысли, сообщать», причем сема «с целью выражения мыслей» (ядерная сема) поддержана контекстом: «Сказал Фома, родиться мысли помогая». Сюжетообразующую функцию в этом стихотворении выполняют глаголы речи: кричать (говорить громко), сказать (сообщить, информировать), говорить (словесно выражать свои мысли), вскричать (громко и неожиданно сказать), шептать (говорить тихо). Эксплицируя ситуацию речевого общения, глаголы речи позволяют проследить за изменением этой ситуации. Так, использование поэтом глагола «кричать» («Иногда они вскакивали... И пронзительно кричали «Виват!») призвано акцентировать внимание читателя на процессе говорения (громко говорить) и на «резкости, пронзительности» процесса (периферийная сема),

подчеркивающей искусственность, неуместность восхваления. Следующее употребление глагола с семой «громко» подчеркивает усилившуюся возбужденность пирующих гостей: «Тогда ударил вновь бокал, И разом все «Виват!» вскричали, И им в ответ, устроив бал, Часы пять криков прокричали».

Бессодержательность «вскриков» людей усилена информативностью «криков» часов. «Прокричать» - «издать какой-либо звук, несущий информацию», актуализация семы «с целью передачи информации» осуществляется контекстуально, строками «И им в ответ», «Часы кричали с давних пор, как надо двигаться звезде...» Способность неодушевленного предмета информировать героев о ходе времени вызывает у них желание истребить часы. Абсурдность желания усилена тем, что часы представляются героям источником всех несчастий, виновником течения времени: «Часы стучат и я сейчас уйду...» Уничтожение часов символизирует уничтожение времени, крик «Виват!» переходит в «грозный шепот». Глагол «шептать» употреблен в значении «говорить шепотом», причем в тексте актуализирована сема «угрожающе» (ассоциативная сема), поддержанная предыдущими строками: «Тогда встает безмолвный Лев, Ружье берет, остервенев, Влагает в дуло два заряда , всыпает порох роковой и в середину циферблата стреляет крепкою рукой. И все в дыму стоят, как боги, И шепчут, грозные: «Виват!» Таким образом происходит замена глагола с семой «громко» (кричать; вскричать) на глагол с антонимичной семой «тихо» (шептать). Сема «резкий, неприятный на слух» усилена в глаголе «шептать» до степени «угрожающе».

Сила человека, его способность к решительным действиям, однако, не лишает поступки человека «абсурдности». Заключительные строки стихотворения подчеркивают авторскую мысль о разумности природы и неразумности человека: «И все растенья припадают к стеклу, похожему на клей, И с удивленьем наблюдают Могилу разума людей». Неспособность

человека осмыслить какое-либо явление (время, в данном случае) приводит к разрушению этого явления. Несовершенство мира, с точки зрения Н.А. Заболоцкого, состоит в том, что человек, владеющий речью, «вымолвить слова не может», т.е. не способен выразить свои мысли, не способен осмыслить действительность. Природа, не обладающая способностью говорить, «достойна» иметь язык, поскольку мысли животных и растений часто намного глубже человеческих.

Очевидно, это побуждает автора использовать глаголы с семой «невнятность речи» по отношению к человеку и природе. Но если «бормочущие» цветы - шаг природы навстречу разуму, то бормочущий человек - шаг назад к «младенчеству мира».

Употребление глаголов говорения в ранней лирике Н.А. Заболоцкого призвано показать становление процесса общения между природой и человеком, между людьми и животными. Общение пока еще не состоялось, на что указывают бессодержательные беседы людей между собой, игнорирование ими «ответов» природы. Но сама мысль автора поэтического текста о возможности подобного, общения находит отражение в поэтических текстах, этому способствуют глагола говорения.

Пересечение глаголов говорения с ЛСГ глаголов звучания обусловлено стремлением автора передать свою концепцию мира через понятия гармоничности – негармоничности. Звучащий и говорящий мир в лирике поэта является органичной частью Вселенной, но неразумность человеческого общества не позволяет услышать «речь» разумной природы, что усугубляет разрыв. Романтическое слияние человека и природы оборачивается натуралистическим противостоянием.

Выводы

Рассмотренные нами речевые реализации ЛСГ глаголов позволяют говорить о некоторых особенностях их функционирования в ранней лирике Н.А. Заболоцкого:

- доминирующими являются глаголы перемещения в пространстве, речи, звучания и статальные глаголы;
- функциональная направленность глаголов указанных ЛСГ изменяется в зависимости от авторской целеустановки, что позволяет говорить об их ориентации не только на реальный мир, но и на вымышленный индивидуальный мир поэта;
- употребление глаголов перемещения в пространстве связано с индивидуальным представлением поэта о движущейся, но неизменяющейся материи, тогда как статальные глаголы, напротив, обозначая внешнюю неподвижность передают внутреннее развитие, изменение;
- глаголы звучания в и переносном употреблении связаны в сознании поэта с представлением о гармоничности и негармоничности мира, способного реагировать на внешнее воздействие при помощи звуков, тогда как глаголы речи в сочетании с наименованиями животных и растений позволяют фиксировать особенности личностного восприятия природы Заболоцким (прием олицетворения);
- спецификой глаголов указанных ЛСГ является актуализация не столько ядерных, сколько периферийных, часто ассоциативных, сем, развитие переносных метафорических значений, перегруппировка сем;
- это приводит к модификации узуального состава ЛСГ глаголов, что обусловлено особенностями употребления, приспособлением компонентов ЛСГ к решению конкретных авторских задач.

Глава 3

Индивидуально-авторские парадигмы в ранней лирике Н.А. Заболоцкого

§1. Специфика индивидуально-авторских парадигм глаголов

Индивидуально-авторские парадигмы понимаются как группы слов, объединенных общим смысловым компонентом. Их отличие от общеязыковых парадигм заключается в том, что индивидуально-авторские парадигмы выделяются на основании окказиональных значений, на основании актуализированных в тексте личностных смыслов создателя текста и не совпадают с узуральными парадигмами по количественному и качественному составу.

Критерием выделения общеязыковых парадигм является регулярность употребления, наличие общего смыслового компонента, наличие отношений противопоставления. Так, например, парадигма глаголов говорения (речи) выделяется на основании наличия общей семы «пользоваться устной речью» и на основании противопоставления этой группы всем остальным ЛСГ глаголов (например, глаголам «мысли»).

Текстовые парадигмы отличаются от общеязыковых принципиально иной функциональной направленностью: если общеязыковые парадигмы отражают реальное состояние языка и иллюстрируют регулярные связи между фактами действительного мира, то индивидуально-авторские парадигмы характеризуются направленностью на особенности авторского мировосприятия, нерегулярностью, отличаются от общеязыковых преобладанием актуализированных личностных смыслов над узуральными.

В работах исследователей термин «парадигма» понимается неоднозначно: «это повторная номинация» (Куликова, 1988,75), «смысловые

парадигмы» (Толстых, 1988,6) и др. Отсутствует однозначный подход к термину, что и порождает многозначность трактовок. Термин «парадигма» по отношению к тексту, вероятно, можно использовать. Под этим термином мы понимаем группу слов, направленных на передачу одного и того же авторского личностного смысла, отражающих авторскую установку на показ действительности, занимающих определенное место в смысловой структуре текста.

Типологизация индивидуально-авторских парадигм осуществляется с двух позиций: с точки зрения автора – создателя поэтического текста и с точки зрения читателя и исследователя текста.

Основаниями для выделения авторских парадигм служит их функциональная направленность на создание художественного образа текста: индивидуализацию образа, его яркость, картинность, зрительность; принцип уровневого подхода к тексту и различные уровни понимания художественного текста. Согласно принципу уровневого подхода, каждый языковой уровень в процессе функционирования в речи (тексте) ориентирован на выполнение авторской задачи, направлен на формирование концепции текста, отражающей ККМ автора-создателя. Основная нагрузка приходится на лексический уровень, так как именно через слово создается подавляющее большинство художественных образов.

С позиции автора текста можно выделить следующие типы парадигм: на основании выполняемой структурно-семантической функции - парадигмы повторов, на основании семантической функции - синонимические и антонимические парадигмы. Эти парадигмы отражают языковую картину мира автора текста, ее соотнесенность с узуальной (общепринятой и закрепленной в языке) картиной мира носителей языка. Поэтому их можно назвать концептуальными парадигмами.

Для получателя текста важны ключевые и ассоциативные парадигмы, отражающие концепцию мира автора текста в восприятии читателя. Их

можно назвать постконцептуальные парадигмы, так как они являются результатом деятельности читателя по освоению текста. Принципиальное отличие этих двух типов заключается в том, что авторские парадигмы концептуального типа позволяют создателю художественного текста осуществлять осознанный выбор языковых средств, наиболее подходящих для передачи особенностей его мировосприятия, тогда как постконцептуальные парадигмы – попытка читателя (исследователя) реконструировать ККМ автора, основываясь на тех языковых средствах, которые представлены в тексте. Неосознанность выбора некоторых слов автором-создателем поэтического текста, наличие у слов целого ряда ассоциаций, расширяемых с развитием личностного творческого потенциала, с совершенствованием глобального образа мира и тезауруса каждого конкретного человека, приводит к тому, что читатель идет от формы к содержанию, от языкового материала – к ценностным установкам личности, от воссозданной модели мира автора текста – к концептуальной картине мира автора.

Типологию можно представить следующим образом:

Индивидуально-авторские парадигмы				
Концептуальные			Постконцептуальные	
Парадигма повторов	Синонимические	Антонимические	Ассоциативные	Ключевые

Индивидуально-авторские парадигмы часто называют смысловыми парадигмами на основании их семантической общности, смысловой взаимозаменяемости либо на отношениях противопоставления, но любые виды отношений присущи этому типу парадигм только в тексте, за рамками текста этих отношений может не существовать. Вероятно, текстовые парадигмы в большей степени относятся к области смысла, а не значения.

Поэтому можно сказать, что общеязыковые парадигмы базируются на узуальном значении, а индивидуально-авторские – на личностном смысле.

Связь актуализированных в тексте периферийных сем с ядерными семами позволяет говорить об инварианте, но, согласно интегральной концепции значения И.А. Стернина, слово с актуализированными в контексте семами (ядерными или периферийными) может входить в разные парадигмы в зависимости от того, какая часть значения актуальна для говорящего (пишущего) субъекта в момент порождения текста. Пересечение текстовых парадигм является характерной чертой индивидуально-авторского типа, но базируется это пересечение не на общеязыковых семах значений слов, а на индивидуально-авторских (личностных) семах. «Сущность системной организации лексики проявляется в многообразии семантических связей между словами... Многомерность слова и определяет многообразие парадигматических группировок, в которые может входить одно и то же слово, объединяясь с другими словами на основе общности тех или иных признаков. Отдельные типы семантических отношений ... признаются нестабильными, нерегулярными ...» (Толстых, 1988,5-6). Нерегулярность в языке позволяет говорить об отсутствии парадигматических отношений, нерегулярность в речи об этом факте не свидетельствует. Нестабильность и нерегулярность текстовых индивидуально-авторских парадигм свидетельствует о том, что их функции намного конкретнее, определеннее, чем у парадигм общеязыковых: выполнив определенную авторскую задачу, передав авторское мировосприятие, индивидуально-авторская парадигма может распасться, прекратить свое существование, либо стать основой для создания других текстовых группировок, более точно передающих особенности личностного восприятия.

Текстовые парадигмы можно назвать своеобразным инструментом, помогающим создать и воспринять текст. С точки зрения создающего текст, системные отношения позволяют находить максимально точные слова,

заменять их в случае необходимости синонимичными, использовать антонимические пары. С точки зрения воспринимающего текст, системные отношения позволяют воссоздать определенные приоритетные концепты в концептуальной картине мира личности, определить их роль в системе ценностей автора художественного текста, создать свой собственный ряд слов, ассоциативно связанный с текстовым, что способствует более глубокому пониманию художественного текста, более точному пониманию авторского замысла.

§2. Парадигмы повторов (однокоренных слов)

Понимая под парадигмой группу слов, объединенных общим смысловым компонентом, мы обращаемся к термину «парадигма повторов». Парадигма повторов – группа слов, имеющих один корень, растянутая по всему поэтическому тексту в виде повтора. Тавтология как художественный прием направлен на усиление изобразительно-выразительной функции текста, необходим для «наращивания», «нагнетания» смысла, значимого для автора поэтического текста. Тавтология позволяет усилить экспрессивность образа, что особенно ярко проявляется в фольклорных текстах: горе-гореваньице, жить-поживать и т.п. О тавтологии можно говорить только в том случае, когда два однокоренных слова находятся в рамках одного словосочетания.

При анализе поэтических текстов для обозначения дистантного повтора часто используется термин «повтор». Дублирование в тексте одного и того же смысла при помощи одного и того же слова свидетельствует о значимости лексической единицы для создателя поэтического текста. Например, в стихотворении А.С. Пушкина «Я вас любил...» слово «любил» повторяется 3 раза, а однокоренные с ним – 2 раза. Всего в тексте 5 повторов однокоренных слов, что свидетельствует о значимости слова «любить» для создателя поэтического произведения. Так как эти слова не находятся в

пределах одного словосочетания, а растянуты по всему тексту, есть смысл объединить их в группу (парадигму) однокоренных слов или парадигму повторов. Предлагаемый термин нам кажется более удобным по сравнению с термином «тавтологическая парадигма». Термин «тавтологическая парадигма» впервые был использован в работах Т.В. Кузнецовой и использовался для характеристики указанного типа взаимоотношений между словами в тексте. Но тавтология часто воспринимается как речевая ошибка, поэтому мы отказались от использования этого термина.

С точки зрения информативности, повтор создает диспропорцию между формой и содержанием художественного текста: смысл дублируется, новой информации нет, форма оказывается шире содержания. Но для лирических произведений сам факт отсутствия новой информации – явление нормативное, более того, значимое. Задача автора текста – передать свое внутреннее состояние, свой внутренний мир в определенный момент жизни, а для этого любые средства, адекватно отражающие это состояние, хороши.

Парадигмы повторов в лирике Н.А. Заболоцкого - явление распространенное. Например, в стихотворении «Белая ночь» встречаются три парадигмы повторов: ходят, шел, идут; бежал, бежать, бегут, бегут; летает, летели, - позволяющие не только описать состояние внешнего мира через свое восприятие, но и проиллюстрировать собственное состояние через внешние характеристики. С точки зрения языка, все компоненты парадигм повторов можно объединить в общеязыковую парадигму «глаголы перемещения в пространстве». Это еще раз иллюстрирует пересечение общеязыковых и индивидуально-авторских парадигм, но констатация факта принадлежности глаголов парадигмы повторов к определенной общеязыковой группе не дает исчерпывающей информации об авторском замысле, о функциональном аспекте парадигмы. Важен сам факт повтора слова и тот смысл, который вкладывает в него автор при каждом конкретном употреблении. Глаголы с семой «интенсивность перемещения» в сознании

поэта связаны с семой «безумный, ненормальный», чего нельзя сказать о ЛСГ глаголов перемещения в пространстве в их общезыковом значении.

В стихотворении «Футбол» грамматическая парадигма повторов «танцует, танцует, танцуют» иллюстрируют состояние героя лирического стихотворения (форварда) и состояние внешнего мира после смерти форварда (девочки), что свидетельствует о функциональной направленности парадигмы: провести параллель между прошлым и настоящим, между жизнью и смертью, донести до читателя мысль о том, что и после смерти героя лирического стихотворения жизнь продолжается.

Парадигмы повторов, встречаясь в текстах одного периода творчества автора, позволяют охарактеризовать идиолект в целом, обозначив наиболее важные для поэта факты действительного и вымышленного мира и их творческую интерпретацию. Например, парадигма «бежать, бегут, бегают, бег» объединяют тексты стихотворений «Белая ночь», «Форвард», «Офорт», «Новый быт» и др. Во всех этих текстах либо ведущим, либо вспомогательным является мотив смерти, умирания, на что указывает широкий контекст:

...Бегут любовники толпой,
Один горяч, другой измучен,
А третий книзу головой («Белая ночь»);
...Покойник из царского дома бежал... («Офорт»);
...Старухи бегают с тоской... («Новый быт»).

Можно отметить, что парадигма повторов не просто связана в сознании автора с указанными мотивами, но иллюстрирует негативное отношение Н.Заболоцкого к бессмысленному перемещению в пространстве, которое неизбежно приведет к определенной степени духовного умирания. Эта парадигма определяется как «межтекстовая парадигма повторов» или «идиолектная парадигма повторов», так как она не ограничивается рамками одного текста, а встречается в нескольких текстах. Но эта парадигма носит

локальный характер, так как встречается только в перечисленных текстах; процесс переосмысления собственного отношения к окружающему миру приводит к смене приоритетных парадигм, к утрате негативного личностного смысла. Например, употребление глагола «бежим» в более позднем тексте («Поэма дождя», 1931) связано не с мотивом смерти, а с мотивом жизни:

Почтенный волк, уму непостижим

Тот мир, который неподвижен,

И также просто мы бежим,

Как исчезает дым из хижин.

Это иллюстрирует одно из качеств парадигмы повторов - динамичность, способность к изменениям, связанным с изменениями авторского мировосприятия. Другим не менее важным свойством парадигмы повторов является ее информативная избыточность, которая приводит к закономерному вопросу: зачем нужен этот повтор. Это позволяет говорить о начальном этапе формирования индивидуальной авторской системы, в которой происходит апробация разных языковых средств для наиболее адекватной передачи замысла поэта, для выражения эстетических эмоций, вызванных окружающим миром.

Парадигмы повторов можно назвать своеобразными «текстовыми универсалиями» (Чернухина, 1993), так как их смысловая общность не вызывает сомнения и подкреплена на семантическом и лексико-словообразовательном уровнях (наличие общего смысла и общего корня). Варьирование смысла в зависимости от коммуникативной задачи автора при сохранении актуализации ядерной семы также является одним из признаков парадигмы. Например, актуализация в тексте стихотворения «Футбол» ядерной семы «переместиться вниз» у глаголов парадигмы «падает, пали, упала» происходит одновременно с актуализацией личностной периферийной семы «приблизиться к земле, к смерти»: «Он падает, кричит:

«Измена!»; «Четыре гола пали в ряд»; «Заря упала, глубока». Лирический герой воспринимает футбол как модель жизни, проигрыш как смерть форварда, внешний мир как то, что не меняется с исчезновением форварда.

Парадигма повторов стальных предикатов представлена в тексте стихотворения «Часовой»: «Стоит, как башня, часовой»; «А часовой стоит впотымах»; «Стоит, как башня, часовой». Парадигма повторов отражает тему стихотворения, заявленную в названии: часовой – тот, кто стоит, поэтому повторение семы «неподвижность», а также сравнение одушевленного субъекта с неодушевленным объектом приводит к появлению дополнительного личностного смысла «отсутствие жизни». Вероятно, на выбор языкового средства повлияла служба поэта в армии, те ощущения, которые он испытывал, находясь на посту. Личностное восприятие воинской службы оказалось столь сильным, что вызвало у поэта потребность не только рассказать об этом, но и воспользоваться общеязыковым средством для нагнетания чувства безысходности, обреченности. По воспоминаниям самого поэта, период службы в армии воспринимался им как некое обезличивание человека, как потеря собственной индивидуальности. Парадигма стальных глаголов с периферийной личностной семой «отсутствие жизни» позволила передать это ощущение максимально адекватно. Так, при сохранении ядерной общеязыковой семы «неподвижность» в тексте актуализируется личностная «отсутствие жизни». Личностная сема в гипертрофированном виде передает особенности восприятия поэтом всего неподвижного как неживого. Локальный характер этой парадигмы свидетельствует об изменении мировосприятия поэта после окончания службы и, соответственно, об исчезновении необходимости детализации чувственного восприятия через внешнее его проявление.

Парадигма повторов стальных глаголов «сидят, сидеть, сидит» встречается в текстах стихотворений «Ивановы», «Свадьба», «Движение», «Новый быт» и других. Эта парадигма близка по смысловому наполнению к

предыдущей парадигме; ее особенность состоит в том, что сема «неподвижность» усилена семой «нежелание двигаться», а сема движение, заявленная в названии стихотворения «Движение», нейтрализована контекстом («Сидит извозчик как на троне»).

На примере семантического и функционального пересечения парадигм повторов статальных глаголов можно говорить о принципе объединения слов в парадигму: направленность на передачу авторского мироощущения, на реализацию авторского замысла. С этой точки зрения обе парадигмы повторов равнозначны, но, с точки зрения языка, их взаимозаменяемость невозможна, поскольку денотат различен.

§3.Синонимические и антонимические парадигмы

Синонимические парадигмы могут относиться к разряду индивидуально-авторских, в том случае, когда речь идет о контекстуальных синонимах, отражающих не столько системные отношения в языке, сколько особенности авторского восприятия мира. Исследователи синонимии отмечают наличие общеязыковых, стилистических и контекстуальных синонимов. Контекстуальные синонимы, на наш взгляд, и составляют основу синонимической индивидуально-авторской парадигмы, так как эти слова близки, но не тождественны по значению, отличаются оттенками значения, могут выступать в качестве синонимов только в определенном контексте.

Способность человеческого мышления находить аналогии в окружающем мире, улавливать тонкие, едва различимые нюансы позволяет говорить о возможности установления отношений тождества и похожести между явлениями, событиями, предметами и отражать эти тождества в процессе речевого употребления языковых единицы. Контекстуальные синонимы – слова, близкие по значению, которые не являются синонимами в системе языка, но являются синонимами в ситуации речевого общения.

Синонимическая парадигма – группа слов (контекстуальных

синонимов), встречающихся на протяжении всего текста, имеющих общую сему-идентификатор, реализующих авторскую установку на изображение реальной или вымышленной действительности, передающих отношение к ней говорящего.

Дублирование смысла, нагнетание смысла – процесс, отражающий авторское внутреннее видение мира через языковые средства. Актуализация каких-либо релевантных для автора поэтического текста смыслов в контексте, поиск точного слова для адекватного отражения своего восприятия – вот основные задачи автора, включающего синонимы в текст своего произведения.

В лирике Н.А. Заболоцкого синонимические парадигмы встречаются достаточно часто. Например, в стихотворении «Белая ночь» синонимическая парадигма «находиться в состоянии душевного дискомфорта» включает в себя следующие глаголы: тосковать, испытывать (жалость). Употребление этих контекстуальных синонимов мотивировано субъективностью восприятия поэта: «И тосковали соловьи Верхом на веточке. Казалось, Они испытывали жалость, Как неспособные к любви» («Белая ночь»).

Общезыковое значение слова «тосковать» - «испытывать тоску» содержит в своем значении компонент «испытывать», но контекстуальное значение глагола «испытывать» (жалость) отличается от общезыкового: жалеть. Слова «жалеть» и «тосковать» синонимами не являются, так как их взаимозаменяемость в контексте невозможна. Сближение этих слов в контексте становится возможным благодаря способности индивидуального восприятия устанавливать отношения тождества между явлениями мира. Субъективность восприятия подчеркнута и глаголом «казалось».

Описание реальной ситуации и ее индивидуально-авторская интерпретация позволяет поэту сближать в контексте такие явления, которые в реальности ничего общего между собой не имеют:

...В бокале плавало окно,

Оно, как золото, блесело,
Потом садилось, тяжелело...

(«Вечерний бар»)

Синонимы «садилось» и «тяжелело» являются контекстуальными, так как в языке эти слова не имеют общей семы («садиться» – «помещаться в вертикальное положение, опираясь нижней частью туловища на какую-либо горизонтальную поверхность»; «тяжелеть» – «становиться тяжелым, тучным, грузным»). В контексте стихотворения эти слова сближаются на основании личностной семы «выпадать в осадок», «материализоваться». Мир Заболоцкого материален; метаморфозы смысла связаны с метаморфозами восприятия: отражающееся в бокале окно постепенно (по мере убывания содержимого бокала) опускается на самое дно; состояние посетителей бара меняется: степень опьянения приводит к появлению тяжести, которая переносится и на окружающий мир.

Принцип градиционного построения синонимического ряда – наиболее характерная черта ранней лирики Н.А. Заболоцкого. Примером «наращивания смысла» может служить синонимическая парадигма глаголов звучания: кричали, рыдает, кричит, молитесь. Сема «интенсивный звук», общая для всех компонентов парадигмы, не является узуальной для всех глаголов. В глаголе «молиться», в частности, этой семы нет. В контексте стихотворения, основной идеей которого является передача авторского ощущения от безумного мира, глаголы выполняют функцию наращивания смысла через усиление личностной семы «безумный»:

Мужчины тоже все кричали,
Они качались по столам,
По потолкам они качали
Бедлам с цветами пополам.
Один рыдает, толстопузик,
Другой кричит: «Я – Иисусик,

Молитесь мне, я на кресте...»

Семантика «безумный» поддерживается контекстом, в частности, словами «бедлам», «я – Иисусик», что иллюстрирует нелогичность поступков и речевой деятельности героев стихотворения, абсурдность их действий. Контекстуальные синонимы поддаются взаимозаменяемости при определенных контекстных условиях, поэтому автор поэтического текста и выбирает повтор слова «кричать», глаголы «рыдать» и «молиться». Конечной фазой реализации семы «безумный» становится глагол «молиться», употребленный в повелительном наклонении в сочетании с личным местоимением «я» в форме дательного падежа. Так меняется адресат действия (молитвы): место бога занимает подвыпивший клиент вечернего бара, его эгоцентризм достигает апогея в произносимой фразе: «Я – Иисусик». Стилистическая окраска слов текста позволяет создать иронически-сатирический образ мира, который лирический герой воспринимает через призму семы «безумие».

В тексте стихотворения «На лестницах» эта семантика передана за счет использования синонимической парадигмы «разрушение»: бьется, рвет, отворяет, вынимает, строящейся по принципу градации. Метафорический образ кота-праведника уже сам по себе воспринимается как нонсенс, а нагнетание атмосферы выхода героя из состояния равновесия создается за счет глаголов репрессивного воздействия, среди которых глагол «бьется» воспринимается как начальная стадия разрушения, отправная точка: «биться» - «разрушить самого себя», «разрушить кого-либо в результате битвы, сражения (биться с врагами)»: «Как дьявол, Бьется, озверев, Рвет тело, жилы отворяет, Когтями кости вынимает...»

Разрушение для поэта эквивалентно безумию, поэтому максимальная степень проявления разрушения проявляется в последнем члене синонимического ряда «вынимает (кости)». Глобальность разрушения проявляется именно в уничтожении основы человека, что, видимо, связано в

сознании поэта с уничтожением сущности человеческой личности.

Еще одной интересной, на наш взгляд, синонимической парадигмой является парадигма глаголов перемещения с семой «интенсивность». Это глаголы «рваться», «нестись», «бежать», «скакать», «лететь». Эта парадигма, в отличие от всех, описанных ранее, не локальна, а межтекстуальна, так как встречается в текстах нескольких стихотворений раннего периода творчества поэта. «Белая ночь», «Вечерний бар», «Офорт», «Футбол», «Бродячие музыканты», «На лестницах», «Народный дом», «На даче», «Искушение», «Меркнут знаки Зодиака», «Цирк» – вот далеко не полный перечень текстов, в которых встречаются компоненты синонимической парадигмы. Актуализация в контексте семы «безумный», не отмеченной в лексическом значении слов словарями, позволяет говорить о ее индивидуальном характере; наличие общей (ядерной) семы «перемещение в пространстве» – о их узуальном характере и ориентированности на систему языка. Узуальная семантика компонентов парадигмы позволяет понять текст рядовому носителю языка, личностные смыслы делают образную систему Н.А. Заболоцкого неповторимой, своеобразной, индивидуальной.

В целом синонимические парадигмы в текстах ранних стихотворений Н.А. Заболоцкого можно классифицировать по семантическому принципу (связь с общим личностным смыслом), что позволяет объединить в синонимическую парадигму глаголы разрушения, громкого звука, интенсивного движения. Частотность глаголов в текстах позволяет говорить о локальных парадигмах (парадигма перемещения в пространстве «садились – тяжелело», перемещения в пространстве «шел - бежали», эмоционального восприятия «скрипел – плакал – заплакал – визгнул» и др.), встречающихся только в одном тексте стихотворения, и глобальных синонимических парадигмах (межтекстуальных), встречающихся в нескольких текстах и выполняющих функцию объединения текста, какой, например, является парадигма глаголов перемещения в пространстве.

Синонимические парадигмы глаголов выполняют в текстах Заболоцкого следующие функции:

- передают образ мира в авторском восприятии;
- уточняют авторское восприятие, конкретизируют его;
- наращивают смысл художественного поэтического текста, что позволяет усилить личностные семы в контексте и нейтрализовать общеязыковые.

Антонимические парадигмы глаголов базируются на общеязыковом принципе антонимии, а также на логической противопоставленности явлений и предметов в реальном мире. Индивидуальный характер этой парадигме сообщают индивидуальные личностные смыслы, актуализированные в контексте. Под антонимическими парадигмами мы понимаем антонимические пары, встречающиеся на протяжении всего текста, выполняющие определенную функцию в поэтическом тексте, периодически повторяющиеся и выражающие логические либо авторские противоположности мира. В широком смысле антонимические парадигмы – это выражение смысловых отношений противоположности на семантическом уровне. Семантические признаки, на основании которых осуществляется противопоставление, выражаемые словами-антонимами, являются названиями антонимических парадигм. Например, антонимическая парадигма «безумие» - «разумность» включает слова «бежали», «несется», «скачет» - «стояли», «плышет». Антонимическая парадигма «гармония» - «хаос» базируется на логическом противопоставлении явлений музыкальности и немзыкальности: поет, рыдает – упал, умолк.

Антонимические парадигмы, встречающиеся в текстах ранней лирики Заболоцкого, делятся на узуальные (подойдет – отойдет, бежать – стоять, сидеть – идти) и индивидуально-авторские, находящиеся в отношениях эквиполентности на основании актуализированных в контексте личностных смыслов.

Антонимические парадигмы позволяют передать восприятие мира через противоположность, противопоставленность каких-либо явлений мира. Например, семантика «здесь» – «там» передана через противопоставленность глаголов горизонтального перемещения «плавало», «качаться» глаголам вертикального перемещения «рваться», «возносить»; семантика «жизнь» – «смерть» передается через противопоставленность глаголов «сбегаются», «тянет» глаголу «стоит» (в стихотворении «Часовой») и через противопоставление глагола «течет» глаголам «несется», «летает».

Мир Николая Заболоцкого носит характер оппозиционного. Именно противоположность жизнь и смерти, движения и неподвижности, верха и низа, гармонии и хаоса является основополагающим в раннем творчестве поэта. Но наличие промежуточной стадии между двумя полюсами не позволяет говорить о жесткой закреплённости противопоставлений, скорее, наоборот, они носят градационный характер, так как в них присутствует некое промежуточное звено, нейтральный компонент, способствующий соединению и противопоставлению.

Так, например, в стихотворении «Фокстрот» индивидуально-авторская антонимическая пара состоит из следующих компонентов: парит – ускакали, противопоставленных на основании общеязыковых сем «перемещаться по воздуху» - «перемещаться по земле» и личностных вероятностных сем «способность к возвышенному, одухотворенному движению» – «неспособность к возвышенному движению». Музыкальное начало гармоничности мира связано в авторском сознании с представлением о парении героя: «Парит по воздуху герой в дыму гавайского джаз-банда...», (парить – лететь по воздуху, не взмахивая крыльями, следуя за движением воздушного потока); приземленное восприятие музыки связано с глаголом «ускакать» («Но бабы дальше ускакали...»). Промежуточным компонентом парадигмы является глагол «качаться»: «Внизу, на выступе оркестра, Как жрец, качается маэстро...»

Семантика глагола «качаться» – «двигаться из стороны в сторону, то поднимаясь, то опускаясь» - соединяет в себе два описанных ранее компонента (парить и ускакать). Антонимическая пара носит характер градационной, а не эквиполентной.

Антонимические парадигмы межтекстового характера представлены в стихотворениях «Движение», «Ивановы», «Свадьба», «Лицо коня», «Птицы», «Змеи», «Прогулка», «Обводной канал», «Искусство», «Начало осени» и др. Особенностью межтекстовой антонимической парадигмы является наличие у всех ее компонентов общего личностного смысла «статика» – «динамика», который позволяет говорить о сквозном характере этой антонимической парадигмы. Противопоставленность мира динамичного (изменяющегося) миру статичному (неизменному) является одним из основных в ранней лирике поэта. Исследователи творчества поэта отмечали глобальный характер парадигматических противоположностей. Особенно интересным, на наш взгляд, является обратный характер антонимической межтекстовой парадигмы «статика» - «динамика»: название действия часто прямо противоположно его сущности, как, например, в тексте стихотворения «Ивановы». Антонимическая парадигма представлена глаголами «стоять» – «идти», противоположных по ядерным семам «двигаться – не двигаться». Эти антонимы можно рассматривать как общеязыковые, но в контексте происходит нейтрализация узуальной семы «движение»:

Стоят волшебные сирены
В клубках оранжевых волос...
Они идут. Куда идти,
Кому нести кровавый ротик,
У чьей постели бросить ботик
И дернуть кнопку на груди?
Неужто некуда идти?

Нейтрализации способствует контекстное окружение глагола «идти»

(некуда идти), что создает представление о бессмысленности перемещения, о его бессмысленности. В контексте противопоставление «стоять – идти» принимает вид «стоять – стоять».

Напротив, стоящие деревья динамичны по своей сути: они развиваются, растут, изменяются, поэтому противопоставление «стоят чиновные деревья» и «они идут» (о людях) приобретает в контексте обратный характер: деревья стоят = изменяются, развиваются; они идут = не изменяются, не развиваются.

Оппозиция «статика - динамика», являясь одной из основных в текстах стихотворений, позволяет представить мир поэта. Программным, на наш взгляд, является стихотворение «Движение», в котором определение сущности процесса перемещения в пространстве передается статальными глаголами «сидит» и «лежит».

Итак, антонимическая парадигма глаголов, представленная в текстах ранней лирики Н.А. Заболоцкого, отличается от общеязыковых антонимических пар не только контекстуальным характером, позволяющим говорить о личностных семах, ставших основой противопоставления, но и обратной смысловой наполненностью компонентов парадигмы. Функциональная значимость антонимической парадигмы определяется авторской целеустановкой на показ замкнутого, не изменяющегося мира, в котором динамична только природа.

Синонимические и антонимические парадигмы в ранней лирике Н.А. Заболоцкого носят в большей степени личностный характер, отличаются от общеязыковых парадигм не только составом, но и смысловой наполненностью, а также функциональностью. Индивидуально-авторские синонимические и антонимические парадигмы направлены на передачу авторского мировосприятия, на отражение индивидуальной картины мира через представленную в тексте языковую картину мира.

§4. Парадигмы ключевых слов

Ключевая парадигма относится к индивидуально-авторскому типу парадигм, но квалифицируется как парадигма поэтического текста, рассматриваемая с позиции читателя. Если автор поэтического текста в процессе создания опирается в первую очередь на языковую систему и через языковые средства передает свое мировосприятие, то читатель идет от реализации языковых средств (текста) к мировосприятию автора. Процесс понимания текста противоположен процессу порождения текста. Поэтому особенно важным для автора является адекватная передача замысла, а для читателя – выход на авторский замысел через текст.

Впервые к вопросу функционирования ключевых слов в тексте обратились Д. Остин и Т.А. ван Дейк. В отечественной лингвистике к проблеме восприятия текста с опорой на ключевые слова обращались Н.И. Жинкин, Исенина, Н.С. Болотнова, С.В. Лоскутов, П.П. Червинский и др. Одним из условий успешной коммуникации является «наличие семантической установки индивида» (Дуйсенбеков, 1983, 189), основой которой служит лингвистический опыт индивида, или готовность «читателя понять художественный текст, настроиться на соответствующую эмоциональную волну» (Болотнова, 1992, 16).

Ключевые слова, или ключи, поэтического текста представляют собой своеобразный каркас, опору при восприятии текста читателем. Как правило, наше внимание при восприятии концентрируется не на всем тексте, а на отдельных его фрагментах, наиболее ярких, важных, существенных. Эти фрагменты могут состоять как из одного слова, так и из сочетаний слов.

Точного определения ключевых слов в лингвистической литературе нет, хотя упоминаются они довольно часто. Отмечаются лишь некоторые признаки ключевых слов: особая роль в формировании смысла художественного текста, функциональная направленность ключевых слов. Говоря о функциях, можно остановиться на точке зрения Н.Л. Галеевой:

«При формировании содержания они (ключевые слова) входят в состав линейных пропозиций в качестве рядовых лексических единиц, называющих и описывающих предмет. При формировании смысла ключевые слова представлены в виде лексико-синтаксического средства, растянутого по всему тексту или какой-то его части в виде дистантного повтора, который подлежит усмотрению и освоению... Освоение стилистического средства означает ... формирование на его основе смысла текста, посредством связывания стилистического средства с предшествующим опытом реципиента, относящимся как к освоению художественного текста, так и к культуре в целом» (Галеева, 1992, 102). Комментируя предложенную точку зрения, можно отметить, что ключевые слова воспринимаются и осознаются как ключевые читателем текста, что их роль близка к роли определенного «пускового механизма восприятия» языковой личности, который активизирует читательский опыт, знания, затрагивает эмоциональную сферу и, в конечном счете, помогает процессу осмысления и понимания поэтического текста.

Если для автора текста художественно значим не сам факт повторения ключевых слов, а их функция – сюжетообразующая и композиционнообразующая – то для читателя сам факт повторения ключевого слова является художественно значимым. Именно ключевые слова позволяют читателю понять текст, постичь его смысл, т.е. прийти к знаниям, возникающим в момент осознания «непосредственно не данного отношения между значениями сочетающихся элементов, которое позволяет воспринимать сочетание как предмет-целое и тем самым служит указанием на его возможный денотат» (Новиков, 1983, 109, 115).

В сознании рядового носителя языка формируется смысл текста, складывающийся из актуализированных в тексте компонентов значений обычных (не ключевых) слов поэтического текста, отсылающих нас, как правило, к реальной или вымышленной действительности, и из смысла

ключевых слов, отсылающих нас к эксплицированной и имплицитной информации, представляющей часть значимой для автора индивидуальной картины мира. Ключевые слова так же, как и обычные, требуют от читателя определенного навыка дешифровки поэтических текстов, а поскольку они повторяются в тексте два и более раз, то становятся объектом повышенного внимания читателя, являясь одновременно средством передачи авторского замысла. С позиции автора ключевые слова – чаще всего неосознанный повтор, адекватно передающий замысел, для читателя – средство адекватного понимания авторского замысла.

Так как индивидуальный выбор поэта или писателя оказывается возможным при условии достаточного овладения всеми лексическими средствами данного языка, то можно отметить, что ключевые слова способствуют пониманию текста не только на вербально-семантическом, но и на тезаурусном и высшем мотивационном уровнях (Караулов, 1987, 52).

С точки зрения информативности, ключевые слова представляют собой совокупность содержательно-фактуальной и содержательно-подтекстовой информации, так как при их восприятии требуются дополнительные знания читателя об особенностях авторской концептуальной системы (ИКМ), об ассоциативно-образной структуре личности автора художественного текста, так как без этих дополнительных знаний становится невозможным выход читателя на подтекст. С другой стороны, отсутствие новой информации в повторяющемся слове тоже является информацией, для расшифровки которой требуется более сложный код, включающий информацию о системе произведений данного автора, прочитанных на фоне историко-культурного контекста, философских, психологических, лингвистических особенностей личности автора и т.п. Ключевые слова двойственны по своей природе: не неся новой информации о денотате, они несут информацию об авторе как языковой личности.

Универсальность слова позволяет ему выполнять множество функций.

Ключевые слова характеризуются специфическими функциями, выявление которых позволяет адекватно истолковать тексты раннего Заболоцкого.

1. Ключевое слово сообщает о денотате, называя и характеризуя его определенным образом, обращая внимание читателя на значимость слова для поэта: «...В бокале плавало окно...По бокалам висло виски...Легло в бокал...Бокалов бешеный конклав...Бокал разбили...» Слово «бокал» в стихотворении «Вечерний бар» сообщает о денотате – предмете реального мира, соотносящемся с представлением читателя о баре, вине и т.п. Авторский выбор слова «бокал» при наличии альтернативных вариантов позволяет говорить об особенностях личностного восприятия Н.Заболоцкого (слово «бокал» отличается от слова «стакан» и «рюмка» сферой употребления), характеризует бар положительно (как престижное место, где собирается определенная публика).

2. Ключевое слово отражает микротему авторского текста. Из предыдущего примера ясно, что автор поэтического текста выбрал объектом изображения бар и его посетителей для передачи своего состояния в момент написания стихотворения, т.е. через внешние характеристики окружающего мира и людей поэт передает свое внутреннее, личное, интимное. Микротемой стихотворения можно считать элемент ситуации отдыха, отраженной в тексте и передающей авторское представление об этом явлении. Отдых – это раскрепощение, освобождение от каких-либо обязанностей, это свобода личности, не связанной никакими условностями социума. Для Заболоцкого отдых – перемещение из одного замкнутого пространства в другое (в пространство бара); в новом пространстве существуют свои рамки, свои условности. Ассоциативно в сознании автора текста микротема «бар» и ситуация отдыха связаны с темой «несвобода, ограниченность». Микротема несвободы мира, разворачиваемая через образы замкнутого пространства, в том числе и бокала, пересекается с другими микротемами: несчастной любви, одиночества, безумия.

3. Ключевое слово задает определенную эмоциональную тональность текста. Важную роль в этом играет эмоционально-оценочный компонент содержания слова. Слово «бокал» не содержит указанного компонента, поэтому оно не передает эмоциональной тональности. Говорить о тональности стихотворения можно, опираясь на окружение ключевого слова. Например, слово «сирена» в значении «женщина, работающая в баре» содержит компонент «коварная обольстительница» (негативная оценка); негативная оценка автором текста «обитателей» бара переносится практически на весь текст, передавая авторскую эмоцию – неодобрение. Вместе с тем в тексте присутствует ироническое сочувствие героям стихотворения.

4. Ключевые слова являются стимулом для появления целого ряда слов-реакций. Ассоциативные связи слова «бокал» с мотивом несвободы имеют индивидуально-авторский характер. Бокал – веселье – вино – несвобода – одиночество – тоска – иллюзия счастья. Бокал – своего рода символ одиночества среди людей, а при рассмотрении этого слова в культурном контексте оно становится знаком романтической ситуации (ср. : «Я послал тебе черную розу в бокале золотого, как небо, ай»). Совокупность этих связей слова образуют открытый ряд читательских цепочек ассоциаций, сообщающих тексту многоплановость интерпретаций.

5. Ключевые слова выполняют в художественном тексте сюжетообразующую функцию. Глаголы перемещения в пространстве в стихотворении «Белая ночь» эксплицируют наиболее существенные элементы ситуации реальной действительности, ведут читательское восприятие, сообщают тексту динамизм и некоторую событийность, что позволяет говорить о предикативном типе восприятия действительности автором поэтического текста (с точки зрения Ю. Степанова). Выдвижение глаголов на передний план в синтаксической конструкции подчеркивает стремление автора поэтического текста не только привлечь внимание

читателя («Гляди...»), но и сделать его соучастником ситуации, расположить его к себе путем непосредственного обращения (форма повелительного наклонения глагола). Способность глагола обозначать целую процессуальную ситуацию позволяет читателю развернуть действие, названное глаголом, в ситуацию написания текста: ситуация душевной неустроенности автора, неудовлетворенности и одиночества побуждает лирического героя идти по улицам Петербурга в поисках коммуникативного контакта.

6. Ключевые слова участвуют в создании микрообраза художественного текста. Так, в стихотворении «Белая ночь» в создании микрообраза ночи принимают участие ключевое слово «ночь» (повторяется 3 раза) и «бежать» (повторяется 5 раз). Ассоциативная связь ночи с «сумасшедшим бредом» поддерживается глаголом «бежать» и другими глаголами перемещения в пространстве с компонентом «интенсивность».

7. Ключевые слова участвуют в создании целостного образа всего стихотворения. В стихотворении «Футбол» ключевым можно считать слово «шар», внутренняя форма которого обыгрывается автором поэтического текста: это мяч для игры («И шар перелетает ряд»), земной шар («И, накреньясь в меридиан, несется шар»), живое существо, может быть, даже человек («Шар вертится между стен, дымится, пучится, хохочет, глазок сожмет: «Спокойной ночи!», глазок откроет: «Добрый день!»), голова форварда («Над ним два медные копыя Упрямый шар веревкой вяжут...»). Ситуация игры в мяч и ситуация смерти форварда объединены словом «шар» за счет варьирования его семантики в тексте. Ассоциативная связь ключевого слова с мотивом смерти обусловлена его включенностью в парадигму «геометрические фигуры», которая в идиостиле Заболоцкого служит средством обозначения процесса умирания (по С.В.Кековой). Ключевое слово, таким образом, создает цельный образ мира, в котором игра и смерть сосуществуют, взаимодействуют. Употребление глаголов с

компонентом «интенсивность» и «громкий звук» дает читателю установку на следующее восприятие текста: мир безумен, человеческая жизнь лишь игра.

Итак, ключевые слова представляют собой дистантный повтор, растянутый по всему тексту, сообщают о денотате, отражают микротему авторского текста, задают эмоциональную тональность текста, являются опорой для цепочек авторских и читательских ассоциаций, выполняют сюжетообразующую функцию, участвуют в создании образа в целом.

Вопрос о роли ключевых слов в художественном тексте еще недостаточно изучен. Вероятно, следует обратить внимание на слова разных частей речи, функционирующие в качестве ключевых. Поэтому объединение ключевых слов в парадигму осуществляется, в первую очередь, по морфологическому признаку. Так, можно выделить ключевые парадигмы предикатов (наиболее частотные у Заболоцкого), ключевые парадигмы существительных и ключевые парадигмы местоимений.

По семантическому признаку ключевые слова можно объединить в парадигмы на основании общности денотата, на основании общности актуализированных в тексте сем. Так, например, ключевая парадигма глаголов перемещения в пространстве объединяется общей семой «бесцельность перемещения», а ключевая парадигма глаголов звучания семой «громкий звук». Рассмотренная нами парадигма геометрических фигур связана с семантикой умирания, смерти.

Функциональная значимость ключевых парадигм для воспринимающего текст читателя очевидна. Именно благодаря ключевым словам читатель может адекватно понять авторский замысел, реконструировать языковую систему личности автора.

§5. Ассоциативные парадигмы и их роль в структурной организации текста

Обращаясь к любому художественному произведению, мы имеем дело

со словом – языковой единицей большой образной и эмоциональной силы. Обращение к слову в поэтической речи предполагает анализ не только его семантической структуры, но и ассоциативных связей слова и компонентов его значения.

Ассоциативные отношения представляют собой связь между двумя или несколькими психическими процессами либо между языковыми единицами. Являясь психической реальностью, ассоциативные отношения могут быть изучены, как и любая другая реальность. Ассоциативные отношения формируют в сознании индивида определенные ряды слов, являются основой, которая связывает слова вне процесса речи, образуют группы слов, функционирующие в тексте, словообразовательные гнезда, морфологические элементы и т.п. Можно сказать, что ассоциативность способствует хранению языка в сознании человека, обеспечивает способность индивида понимать чужую речь, поскольку в основе любого высказывания лежат отношения связи.

Отношения связи, закрепленные или незакрепленные, осознанные или неосознанные, предполагают наличие двух элементов, вступающих в данные отношения, и показателя связи. Если A и B – члены отношений, а d – показатель связи, то отношения связи можно представить как способность A вызывать в сознании представления о B по показателю связи d , т. е. A сопряжено в сознании индивида с B . Считая A и B представлениями, можно сказать, что мотивировкой связи двух представлений является то общее, что существует между ними, либо то, что субъективно представляется общим.

В зависимости от того, принадлежит ли это общее A и B или находится вне их, выделяют связи по подобию и соположенности. Для первого типа важны качества A и B , при этом показатель связи не всегда осознается, для второго типа качества A и B не важны, особое внимание уделяется их положению в реальной действительности; показатель связи необходим в силу того, что он характеризует мотив связи, находящейся вне предметов.

Ассоциативные отношения в художественном тексте позволяют соотносить новую информацию с уже имеющейся, т.е. осуществлять процесс познания. Ассоциации, возникающие у читателя в процессе прочтения художественного текста, способствуют постижению авторского мировосприятия, его эстетических позиций, системы образов.

Наблюдения над художественными текстами, проводимые исследователями (Н.С. Болотнова, С.М. Карпенко, С.В. Лоскутов, Н.Д. Сулименко, П.П. Червинский и др.) показывают, что «актуальный смысл» (Стернин, 1984, 10) художественного слова в значительной степени обусловлен его ассоциативными связями, что находит отражение в особенностях лексической структуры определенных поэтических текстов. Если синтагматические отношения, связи слов в контексте определяются сочетательной способностью слов (валентностью) и закреплены языковой системой, то ассоциативные связи возникают каждый раз в сознании конкретного носителя языка, создающего (воспринимающего) текст, и отражают особенности ассоциативно-образного мышления индивида. Не случайно ассоциативные семы, как правило, не отмечены в определении лексического значения слова, относятся к дальней периферии семантической структуры слова, а иногда выходят за рамки узуса, воспринимаясь как окказиональные, существенные только для конкретного автора.

В ассоциативные отношения, как правило, вступают не слова, а семы - единицы плана содержания. Термин «ассоциативно-образная парадигма семемы» (Червинский, 1988, 52), на наш взгляд, неточно отражает сущность процесса ассоциирования. Определяя парадигму семемы как «способность семемы к ассоциированию» (Червинский, 1988, 52), П.П. Червинский подчеркивает открытость ассоциативного ряда семемы, тогда как язык представляет собой «относительно замкнутую» (Фоменко, 1990,10) систему. Динамичность речи позволяет соотнести понятие «парадигма семемы» с понятием ассоциативный ряд семемы. Отношения пересечения между

ассоциируемыми компонентами, возможно, позволяют говорить о некоторой закономерности выстраивания ассоциативных рядов, но отношения противопоставления и понятие «совокупность», свойственное парадигме, в ситуации ассоциирования не могут иметь места в силу нерегулярности и нестабильности связей.

С другой стороны, ассоциативный ряд семемы может быть системным в силу системности значения и определенной иерархичности сем в семантической структуре слова. Однако это не означает, что виртуальные ряды слов могут взаимодействовать между собой так же, как и семемы: скорее, наоборот, ассоциаты вступают в новые связи, отличные от системных отношений. Если общезначимая сфера семемы известна всем говорящим, закреплена узуально, фиксируется в словарях, то ассоциативные ряды возникают стихийно, в словарях не отмечены. Их фиксация привела бы к бесконечному увеличению объемов словарных статей, к растворению дифференциальных признаков предмета во множестве второстепенных. Повторяемость ассоциативных связей не означает их закреплённости. Ассоциирование – способность не семемы, а человеческого сознания устанавливать отношения между объектами реального мира. Появление у большого числа людей одинаковых ассоциаций обусловлено общностью языковой картины мира и наличием инвариантного ядра в концептуальных картинах мира личностей, способностью человеческого сознания соотносить представления о предметах по показателям связей.

Очевидна связь ассоциативного ряда семемы, ассоциативно-образной структуры текста и ассоциативно-образной структуры субъекта: реализация в тексте ассоциативного ряда семемы позволяет говорить об ассоциативно-образной структуре текста, которая, в свою очередь, отражает особенности восприятия субъекта речи и его способность к ассоциированию. Так, например, связь семемы глагола «нестись» с одушевленными существительными предполагает формирование в художественном тексте

образа перемещающихся в пространстве одушевленных предметов, а связь компонента семемы- семы «интенсивность» с авторским представлением о безумии в идиостиле Н.А. Заболоцкого способствует формированию образа безумного мира не только в рамках одного стихотворения («Белая ночь»), но и в рамках всего цикла «Столбцы», позволяет говорить об особенностях восприятия мира молодым поэтом и о причинах такого восприятия.

Если принять за основу утверждение, что ассоциативно-образная структура текста является фрагментом ассоциативно-образной структуры субъекта, то ее речевая реализация позволяет говорить об особенностях речемыслительной деятельности индивида. Например, восприятие Н.Заболоцким природы как части Вселенной формировало в его сознании образ говорящей, мыслящей природы и всех ее компонентов. Эта мысль появляется после прочтения текстов ранних стихотворений, в которых в окружении глаголов речи и мысли активно используются одушевленные существительные – названия животных, птиц и т.п. - и неодушевленные - названия растений. Ассоциативные ряды позволяют не только понять особенности авторского мировоззрения, но и возбуждают в сознании читателя поток ассоциаций, сходных с авторскими или отличных от них.

Наш интерес к ассоциативности реализуется в нескольких направлениях:

- ассоциативность позволяет анализировать текстовые фрагменты с учетом картины мира воспринимающего субъекта;
- ассоциативность позволяет связывать несколько текстов в цикл, устанавливая их особенности на основании общности ассоциатов;
- ассоциативность позволяет рассматривать идиостиль как комплексное понятие, базирующееся на индивидуальных (личностных) показателях связей;
- ассоциативность позволяет моделировать структуру языковой личности на основании моделирования текстовых фрагментов.

Обращение к ранней лирике Н.Заболоцкого подтверждает ассоциативный характер связей компонентов текста в художественное целое и текстов в системе идиолекта.

Проведение направленного ассоциативного эксперимента показывает, что ассоциативные ряды, выстраиваемые на основании компонентов текста, не являются типичными и общепринятыми: например, из 100 опрошенных только один человек назвал стихотворение «Движение», используя слово с семой «перемещение в пространстве» - «перемещение». Остальные слова-реакции связаны с семантикой «аномальность», «нетипичность», «неестественность»: бред, балаган, революция, шизофрения и т.п.; часть слов-реакций опосредованно связана с участниками перемещения в пространстве: конь, извозчик, крылатый конь. Это свидетельствует о том, что ассоциативно-образная структура текста, отражающая часть индивидуальной картины мира поэта, нетипична, своеобразна, индивидуальна. Задача автора, скорее, вызвать реакцию, чем вызвать эстетическую реакцию; заставить сознание читателя искать смысл в наборе разноплановых элементов, чем вербализовать этот смысл в тексте полностью.

Обращение к глагольной лексике показало, что ассоциирование глагольного слова более продуктивно, поскольку позволяет включать в состав виртуальных рядов не только окружение глагола, но и слова-реакции на это окружение. Например, ассоциативный ряд глагола «идти» выглядит следующим образом: домой, по лестнице, вперед, снег, дождь, время, занятие, жизнь, платье, человек, трамвай, поезд, электричка, автобус, некуда, ждут, опаздывать и т.д. Слова-реакции на каждое из предложенных слов расширяют ассоциативный ряд, включая в него не только дистрибутивные компоненты, но и отдаленную периферию семантической структуры слова. В текстах направленность ассоциаций позволяет выстраивать читательское восприятие в соответствии с авторским замыслом: «Я шел сквозь рощу»,

«Шла ночь без горечи и страха», «Лодки идут», «Он шел в обиде на судьбу» и т.д. Ассоциативность мышления связывает эти словоупотребления в некое целое, что позволяет говорить о целостном ассоциативном образе мира в лирике поэта.

В соответствии с изложенным материалом можно выделить следующие виды ассоциативных рядов в ранней лирике Н.А. Заболоцкого: открытые, закрытые и смешанные.

Открытые ассоциативные ряды включают в свой состав совокупность всех слов-реакций на глагольное слово-стимул и базируются на дистрибуции глагола: «Стояли тонкие деревья», «Стоят ... сирены», «Дом стоит во мраке», «Стоит часовой» и т.д. Ассоциативная связь базируется на окружении глагольного слова, точнее, на способности сознания связывать разные явления на основании их общего признака. Общим признаком является глагол «стоять», а вся совокупность его окружения образует открытый ассоциативный ряд, позволяющий включать в процесс ассоциирования не только тексты поэта, но и все случаи употребления данного глагола.

Ассоциирование с другими текстами предполагает развертывание одной не прокомментированной цитаты в целую ситуацию: отсылка к текстам М.Ю. Лермонтова, А.С. Пушкина и ряду других позволяет говорить о некоем литературном «стебе» на тему классических произведений русской литературы: «И страстные дикие звуки / Всю ночь раздавались там: / «Тилим-там-там»...»

Романтическое настроение, заданное строкой из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Тамара», дублируется одним из компонентов текста (там – талим-там-там). Ассоциативная связь позволяет создать комический эффект в тексте, становится мощным средством пародирования текстов, обеспечивая устойчивую связь между произведениями и направляя их восприятие читателем в определенную культурологическую сферу. Закрытые ассоциативные ряды предполагают ассоциирование внутри текстов

стихотворений определенного периода. Обычно это ассоциативные связи по показателям формального типа: как по бокалам висла виски, как из разбитого виска ; ступни младенца стали шире, от стали ширится рука и т.п., но иногда в текстах ранней лирики встречаются смысловое ассоциирование: спи – живем (сон – маленькая смерть – отсутствие пробуждения – настоящая смерть); идет - ведут (о покойнике): призрак человека – тотем – страх смерти; пел - раздавались (о звуках): звуки песни – певец – приземленность – страсть – любовь – смерть и т.п. Закрытые ассоциативные ряды, как правило, реализованы в тексте. Закрытость определяется направленностью ассоциаций на определенные объекты и отсутствием выхода за рамки одного текста.

Ассоциативные ряды смешанного типа включают как ближнее, так и дальнее ассоциирование. Это, своего рода, объединение меж текстовых и внутритекстовых ассоциативных рядов. Такое ассоциирование в лирике Н.Заболоцкого присутствует в текстах стихотворений «Поприщ ин», «На рынке», «Рыбная лавка» и др., в которых межтекстовые ассоциации, переплетаясь с внутритекстовыми, создают определенный каркас восприятия: «О самодержец пышный брюха...

Хочу тебя! Отдайся мне!

Дай жрать тебя до самой глотки...» («Рыбная лавка»)

Ассоциирование с одическими текстами и одновременное пародирование формы оды, связь с образами текста и голландскими натюрмортами позволяет говорить о смешанном характере ассоциативных рядов этих текстов: еда – кухня – церковь – желание – женщина – любовь – мерзость и т.п.

Ассоциативность ранней лирики Н.А. Заболоцкого позволяет воспринимать тексты его стихотворений как компонент культуры всего человечества и как индивидуализированное явление.

Выводы

Индивидуально-авторские парадигмы базируются на актуализированных в текстах личностных смыслах и позволяют говорить об особенностях личностного восприятия автора. Деление парадигм на концептуальные и постконцептуальные носит условный характер, поскольку объектом рассмотрения является одно и то же явление, но с разных позиций (автора и читателя).

Парадигмы повторов, выполняя авторскую задачу (наращивание смысла) одновременно воспринимаются читателем как ключевые слова, опора восприятия; синонимические и антонимические парадигмы индивидуализируются за счет разрушения привычного представления о противоположности и близости значений, за счет выдвижения на первый план индивидуально-авторских личностных смыслов. Ключевые парадигмы позволяют читать текст «вертикально», опираясь только на значимые для автора слова. Ассоциативные парадигмы позволяют говорить о межтекстовых и внутритекстовых связях компонентов текста. Индивидуально-авторские парадигмы – это отражение интенций автора и особенностей его мировосприятия.

Заключение

Взгляд на художественный текст как на один из способов опосредованной коммуникации позволяет рассматривать это явление и с позиции автора, и с позиции получателя текста. Творчество личности, обусловленное специфическими чертами концептуальной картины мира, позволяет говорить об основных особенностях идиостиля поэта, опираясь на конкретный речевой материал и экстралингвистические факторы в процессе формирования идиостиля, взаимоотношения между которыми отражены в поэтическом тексте. Сущность взаимодействия лингвистического и экстралингвистического уровней художественного текста проявляется в представленности идеи, замысла и личностных особенностей автора конкретными языковыми средствами. Рассмотрение художественного текста как компонента человеческой деятельности, как совокупности экстралингвистических, лингвистических, прагматических, психологических, социокультурных факторов позволяет включить в процесс анализа художественного текста отправителя и получателя текста, анализировать представленные в тексте языковые средства с позиции мотивировки, что способствует более адекватной интерпретации и более точному пониманию авторского замысла.

Личность автора реализуется в тексте лишь частично. Это требует изучения картины мира автора произведения по дополнительным источникам, выделения основных единиц ККМ. Диахронический аспект изучения текста позволяет обнаружить изменения восприятия не только автора произведения, но и читателя, что обусловлено временным и личностным факторами.

Обращение к специфике художественного текста требует от автора исследования выделения релевантных признаков текста: коммуникативной завершенности, связности, цельности, системности, содержательности, динамичности, образности, экспрессивности и интертекстуальности - а также рассмотрения указанных признаков в совокупности с личностными

факторами, спецификой поэтического мышления автора-создателя, индивидуальным варьированием каждого признака.

Специфика изучаемого объекта проявляется в особой функциональности основной единицы языка – слова - в художественном тексте. Подход к слову с позиции интегральной концепции значения позволяет говорить о слове в тексте как о совокупности сем, как о реализации периферийных смыслов, число которых увеличивается с течением времени по экстралингвистическим причинам. Особенности слова в поэтическом тексте можно считать актуализацию периферийных сем семантической структуры слова, регулярное использование личностных смыслов; индивидуально-авторский характер ассоциирования личностных смыслов с узуальным значением; направленность лексики на создание художественной образности и на возбуждение эстетических эмоций у читателя.

Обращение к понятию «концептуальная картина мира» продиктовано необходимостью рассмотрения ее части – языковой картины мира, представленной в тексте, с обращением к индивидуальной картине мира Н.А. Заболоцкого и характеристикой ее специфических черт, что, в свою очередь, позволяет выйти на идиостиль автора. Моделирование картины мира поэта позволяет объяснить многие сложные образы раннего периода творчества Н.А. Заболоцкого, понять сущность экспериментальной поэзии, проследить за процессом эволюции идиолекта.

Определяя творчество Н.А. Заболоцкого как новаторство, следует отметить стремление автора к жанровой специфике, что во многом определяет выбор языковых средств и их комбинаторику. «Столбцы» Н.А. Заболоцкого – контаминация оды, баллады, лирического стихотворения и стихотворного романа. Представление элементов этих жанров соответствующими языковыми средствами обусловило специфику лексической комбинаторики в ранней лирике поэта.

Необходимость разведения понятий «идиолект» и «идиостиль» продиктована существующей терминологической нечеткостью и игнорированием в исследовательской литературе временного фактора: на раннем этапе творчества автора нет смысла говорить о сложившейся системе мировосприятия и способах ее отражения в языке, поэтому «идиолект» рассматривается нами как начальная стадия формирования идиостиля, отличающаяся жанровой и стилистической неоднородностью, тематической разноплановостью, преобладанием лексики с актуализированными личностными смыслами в структуре значений, т.е. доминированием окказиональной семантики над узуальной. Это во многом и определяет специфику идиолекта, позволяет проследить за изменением стилевых доминант.

Ответ на вопрос о причинах создания художественного текста частично дан в типологии личностных мотиваций, которая позволяет более точно объяснить, какие экстралингвистические мотивы легли в основу создания конкретного текста, повлияли на формирование идиостиля в целом, идиолекта в частности. Этот взгляд на художественный текст позволяет рассматривать поэтическое произведение в рамках теории Т.А. ван Дейка как речевую деятельность и как отражение конкретной ситуации реальной или вымышленной действительности. Выделение пяти основных мотивационных типов не означает жесткую привязку каждого произведения к конкретному типу, скорее, есть смысл говорить о тяготении автора произведения к какому-либо типу мотивации и о комплексе мотиваций, побудивших личность создать художественный текст. Преобладание глагольной лексики в творчестве Заболоцкого позволяет говорить о предикативном типе восприятия действительности и о доминировании концептуального типа мотивации, что объясняет большое количество нетрадиционных словоупотреблений, наличие слов с переносным значением, актуализацию периферийных личностных смыслов в текстах. Роль глаголов в текстах

поэта велика, поскольку их употребление акцентирует внимание читателя на значимой для автора ситуации реальной или вымышленной действительности и одновременно формирует в читательском сознании представление о картине мира поэта и ее составляющих (предметы и явления проявляют свои качества только через действие). При наличии в текстах раннего периода творчества глаголов практически всех ЛСГ наибольшую семантическую нагрузку выполняют глаголы перемещения в пространстве, речи, звучания, статальные глаголы. Они не просто отражают ситуацию, но и участвуют в создании поэтического образов, связаны в сознании поэта с определенными личностными смыслами, которые наслаиваются на общеязыковые.

Употребление термина «парадигма» по отношению к художественному тексту требует некоторых комментариев: указанный термин рассматривается с позиции языка (ЛСГ) и с позиции речи (речевой вариант ЛСГ).

Функциональность парадигмы или ее компонентов, приспособление парадигмы к выполнению авторской задачи в художественном тексте позволяет говорить о количественном и качественном изменении состава парадигмы, об актуализации у ее компонентов периферийных сем, ассоциативных вероятностных сем, о развитии переносных метафорических значений на основании периферийных сем. Понятие ЛСГ в художественном тексте становится условным, так как функционирование языковых групп глагольной лексики подчинено общей концепции текста (а не языка), выражающей точку зрения Н.А. Заболоцкого на предмет, его восприятие явления, его эмоциональное отношение к миру. Глаголы становятся средством создания образности, придают текстам экспрессивность, своеобразие, что позволяет говорить о наличии у них элементов идиолектной семантики, т.е. тех семантических признаков, которые индивидуализируют авторскую манеру подачи материала, так как находятся не в центре

языкового сознания, а на периферии. Способность художника видеть тончайшие нюансы предметов побуждает его актуализировать тончайшие нюансы значения глагольного слова, что, на наш взгляд, позволяет говорить о доминировании окказиональных значений над узуальными. Наблюдается установление новых необычных связей между явлениями предметного мира и перенесение этих связей в сферу функционирования языка, перемещение от центра семантической структуры слова к периферии.

В работе отмечены наиболее частотные случаи употребления глаголов разных ЛСГ, дана их парадигматическая и синтагматическая характеристики, что позволяет иллюстрировать различия между узуальным значением и индивидуально-авторским смыслом слова. Большая часть словоупотреблений словарями не зафиксирована.

Индивидуально-авторские парадигмы глаголов рассматриваются нами с позиции их функциональной направленности на образы текста и на формирование восприятия читателя.

Предлагаемое деление на концептуальные и постконцептуальные парадигмы позволяет включить в ситуацию порождения-восприятия текста и автора, и читателя. Так, выделение парадигм повторов осуществляется на основании структурных и информативных характеристик текста; выделение синонимических и антонимических парадигм осуществляется на основании семантического критерия и базируется на общеязыковом представлении об этих явлениях; уточнение термина «парадигма повторов» расширяет представление о повторе как о средстве создания художественного образа. Информативная избыточность текстов, содержащих повторы, в поэтическом произведении становится средством воздействия на читательское сознание, позволяет повысить степень экспрессивности текста, способствует «наращиванию» индивидуального (личностного) смысла.

Особенностью синонимической парадигмы является ее контекстуальный характер: в художественном тексте сближаются по

значению такие слова, которые в языке далеки или даже противоположны по значению. Отношения между членами парадигмы можно определить как градационные. Антонимическая парадигма подчинена авторской логике деления мира на движущийся и неподвижный, изменяющийся и статичный; антонимы также являются контекстуальными и отражают индивидуальные особенности авторского восприятия.

Выделение постконцептуальных парадигм осуществляется с опорой на утверждение о том, что реконструкция системы поэтического мироощущения Н.А. Заболоцкого производится путем анализа текстов, в которых повторяющийся элемент сигнализирует о своей значимости для автора-создателя.

Ключевые слова являются важным структурным компонентом текста и выполняют в художественном тексте сразу несколько функций: сообщают о денотате, отражают микротему авторского текста, задают эмоциональную тональность текста, являются опорой для цепочек авторских и читательских ассоциаций, выполняют сюжетообразующую функцию, участвуют в создании образа в целом, обеспечивают связность различных отрезков текста. Ключевые слова можно квалифицировать как повторы, но если в парадигму повторов входят и однокоренные, и повторяющиеся слова, то к разряду ключевых слов мы относим только повторяющиеся.

Ассоциативно-образные ряды семемы позволяют говорить о внутритекстовых и межтекстовых связях слов в текстах раннего Заболоцкого.

Необычный характер ассоциаций, их нестандартность, направленность на возникновение определенной читательской реакции свидетельствуют о их специфичном характере, отражающем особенности ассоциативно-образной структуры субъекта, представленной в тексте. Ассоциативность позволяет говорить об индивидуальности и неповторимости идиолекта, поскольку состав ассоциативных парадигм каждый раз меняется.

Индивидуально-авторские парадигмы находятся с общеязыковыми в отношениях пересечения, частичного включения, что позволяет говорить о вторичном характере индивидуально-авторских парадигм, их опоре на общеязыковые парадигмы глаголов. Обращение к индивидуально-авторским парадигмам необходимо для более глубокого понимания текста и для выхода на авторский замысел, как правило, не достаточно четко эксплицированный в тексте.

Идиолект Н.А. Заболоцкого можно отнести к идиолекту словесно-ассоциативного предикативного типа, на что указывает характер актуализации компонентов смысла: это, в основном, ассоциативные периферийные семы глагольного слова. Спецификой идиолекта поэта является его установка на изображение «ощутимой» действительности, на создание яркой, картинной образности в натурфилософском ключе, что отражает представление поэта о мире и о месте человека в нем.

Надеемся, что наше исследование поможет в процессе исследования поэтических текстов Н.А. Заболоцкого.

Список литературы

Словари

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1966.
2. Бархударов С.Г. Русский семантический словарь. - М., 1982.
3. Краткий словарь литературоведческих терминов. – М., 1963.
4. Лингвистический энциклопедический словарь: под ред. Ярцевой В.Н. – М., 1990.- 685с.
5. Ожогов С.И., Шведов Н.Ю. Словарь русского языка. – М., 1999.- 943с.
6. Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. – 509с.
7. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка в 4-х т. – М., 2000.

Источники

8. Заболоцкий Н.А. Огонь, мерцающий в сосуде: Стихотворения и поэмы, переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. – М., 1995.
9. Заболоцкий Н.А. Сочинения в 2-х т. – М., 1975.

Научная литература

10. Азнаурова Э.С. Очерки по стилистике слова. – Ташкент, 1973.
11. Акимова Г.И. Новое в синтаксисе современного русского языка. - М., 1990.
12. Алисова Т.В. Введение в романскую филологию. – М., 1982.
13. Альфонсов В. Слова и краски. – М.- Л., 1966.
14. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка. – М., 1973.
15. Арнольд И.В. Интерпретация художественного текста в языковом вузе. – Л., 1981.
16. Арутюнова Н.Д. Образ (опыт концептуального анализа) // Референция и проблемы текстообразования. – М., 1988.
17. Ахманова О.С. О принципах и методах лингвистического исследования. – М., 1966.
18. Аспекты семантического анализа высказывания и текста. – Тверь, 1987.
19. Бакина М.А., Некрасова Е.А. Эволюция поэтической речи XIX – XX. Перифраза. Сравнение. – М., 1986.

20. Бакина М.А., Некрасова Е.А. Языковые процессы в современной русской поэзии. – М.,1982.
21. Балли Ш. Французская стилистика. – М., 1961.
22. Барсук Л.В. Роль признака и значения слова в процессе психологического отражения // Слово и текст в психолингвистическом аспекте. – Тверь, 1992.
23. Бархударов Л.С. Проблемы порождающей грамматики и семантики. – М.,1976.
24. Бархударов С.Г. Лексическая синонимия. – М., 1967.
25. Бархударов С.Г. Современная русская лексикология. – М., 1966.
26. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.,1986.
27. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1974.
28. Бессарабова Н.Д. Метафора и образность газетно-публицистической речи. – М.: МГУ, 1991.
29. Болдырева Л.М. Семантические особенности функционирования фразеологизмов: Автореф. дис. ... канд. филол.наук. – М.,1967.
30. Болотнова Н.С. Гармонизация общения и лексическая структура художественного текста. – СПб., 1992.
31. Болотнова Н.С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. – Тверь, 1994.
32. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Тверь, 1992.
33. Будагов Р.А. Язык – реальность – язык. – М., 1983.
34. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989.
35. Васильев Л.М. Значение и его отношение к системе языка. – Уфа, 1985.
36. Васильев Л.М. Исследования по семантике. – Уфа, 1980.
37. Вернадский В.И. Избранные труды по истории науки. – М., 1981.
38. Виноградов В.В. Исследования по поэтике и стилистике. – М., 1972.
39. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М., 1963.
40. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.,1963.
41. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М., 1959.

42. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М., 1991.
43. Винокур Г.О. Филологические исследования: лингвистика и поэтика. – М., 1990.
44. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987.
45. Гайсина Р.М. Исследования по семантике. – Уфа, 1993.
46. Гайсина Р.М. Значение и синтагматика глаголов. – Уфа, 1980
47. Гак В.Г. Метафора в языке и тексте. – М., 1988.
48. Вопросы языка и литературы. – М., 1968.
49. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. – М., 1984.
50. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981.
51. Ганиев Ж.В. Русский язык: фонетика и орфоэпия. – М., 1990.
52. Герасимова А. ОБЕРИУ (Проблема смешного) // Вопросы литературы. – 1988. - №4.
53. Григорьев В.П. Лингвистика и поэтика. – М., 1979.
54. Григорьев В.П. Поэтический язык и идиостиль. – М., 1990.
55. Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX – XX вв. – М., 1982.
56. Григорьева А.Д. К вопросу об анализе языка поэтического текста// Вопросы языкознания. – 1978. - №3. – С.62-70.
57. Денисова Е.А. Философско-эстетические искания в поэзии Н.Заболоцкого (К вопросу о художественной преемственности). – М., 1980.
58. Долинина И.Б. Валентные категории глагола: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1982.
59. Долинина И. Г. Предельность в видо-временной системе глагола. – М., 1965.
60. Донецких Л.И. Слово и мысль в художественном тексте. – Кишинев, 1990.
61. Донецких Л.И. Эстетические функции слова. – Кишинев, 1982.
62. Дридзе Т. М. Смысловое восприятие речевого сообщения. – М., 1976.
63. Дудина Т.Б. Семантика текста и процесс коммуникации// Текст в функционально-стилистическом аспекте. – М., 1988.
64. Жданова О.П. Лексико-семантические группы русских глаголов. – Иркутск, 1989.
65. Заболоцкий Н.Н. Об отце // Даугава. – 1988. - №3.

66. Загоровская О.В. Семантика диалектного слова и проблемы диалектной лексикологии. – М.,1990.
67. Загоровская О.В. Эстетическая функция языка и эстетическая значимость слова в художественном тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 1973.
68. Золотова Г.А. Синтаксический словарь. – М.,1988.
69. Золян С.Т. О соотношении языкового и поэтического смыслов. – Ереван,1985.-102 с.
70. Золян С.Т. Семантические и коммуникативные категории текста. – Ереван, 1990. – 147с.
71. Ибраев Л.И. Слово и образ. К проблеме соотношения лингвистики и поэтики.
72. Ильенко С.Г. Текстовые реализации и текстообразующие функции синтаксических единиц. – Л., 1988, - 140с.
73. Исследования по теории текста/ Под ред. О.И. Мосальской - М.,1979. – 232с.
74. Карунц Р.Г. Семантическая структура глаголов звучания в русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1975.
75. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.,1987.
76. Кекова С.В. Поэтический язык раннего Заболоцкого (опыт реконструкции): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1987.
77. Киселева Л.А. Вопросы теории речевого воздействия. – Л., 1978. – 191с.
78. Ковалевская Е.Г. Эстетические возможности слов с коннотативным значением // Семантическое и эстетическое моделирование слов в тексте. – Л., 1987.
79. Кожина М.Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. – Пермь, 1966. – 213с.
80. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. – М.,1980.
81. Коммуникативные аспекты слова в текстах разной жанрово-стилевой ориентации. – Т.,1995.
82. Копыленко О.М. Роль смысловой структуры текста в его понимании: Автореф. дис. ... канд.филол.наук. – Алма-Ата,1995.
83. Кривоносов А. Г. Логико-семантическая структура текста. – М., 1990.- 174с.

84. Кубрякова Е.С. Номинативный аспект речевой деятельности. – М., 1986.- 158с.
85. Кузнецова Т.В. Типовые ситуации и лексико-стилистическая парадигматика в творчестве А.П. Чехова: Автореф. дис. . . . канд. филолог. наук. – М.,1992.
86. Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка. – М., 1982. – 152с.
87. Кузнецова Э.В. Проблемы глагольной семантики. – Свердловск, 1984. – 152с.
88. Куликова И.С. Словесно-эстетические парадигмы в художественном тексте// Семантические и эстетические модификации слов в тексте. – Л., 1987.
89. Купина Н.А. Модель целостного лингвистического анализа художественного текста// Структура и семантика текста. –
90. Купчик Е.В. Метафора в поэзии А.Городецкого: структурно-семантические типы и функционирование в тексте // Слово и конструкция в художественном тексте. – Тюмень, 1991.
91. Леденева В.В. Особенности идиолекта Н.С. Лескова. – М.,2000.
92. Лингвистика текста /Под ред. О.И. Москальской – М., 1979. – 172с.
93. Логический анализ языка: противоречивость и аномальность текста. – М., 1990.
94. Ломтева Л.И. Актуализация значений слова в контексте. – М., 1972.
95. Ломтев Т.П. Общее и русское языкознание (избранные работы).- М.,1976.- 381с.
96. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1982.
97. Лосев А.Ф. Знак, Символ. Миф. – М., 1982. – 479с.
98. Лоскутов С.В. Ассоциативное восприятие абсурдного текста // Слово и текст в психолингвистическом аспекте. – Тверь, 1992.
99. Лукьянова Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления. – Н-ск, 1986. – 230с.
100. Македонов А.В. Н.Заболоцкий: жизнь. Творчество. Метаморфозы. - Л., 1968.
101. Максимов Л.Ю. Литературный язык и язык художественной литературы// Анализ художественной речи. – М., 1975. – Вып.2.–С.11- 14.
102. Мальчукова Т.Г. Природа и культура в поэзии Н. Заболоцкого// Север. – 1987. - №2.
103. Мартынов В.В. Категории языка: Семиологический аспект. - М., 1982. – 192с.

104. Марченко А. В похвалу трудам его и ранам: Судьба и стихи Н.Заболоцкого// Правда. – 1989. – 16 января.
105. Мещеряков А.И. Древняя Япония. Буддизм и синтоизм. – М., 1987.
106. Москальская О.И. Вопросы романо-германской филологии. – М., 1977. – 178с.
107. Нечаева О.А. Грамматика текста. – М., 1981, 183с.
108. Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). – Воронеж, 1974.
109. Никитин М.В. Лексическое значение в слове и словосочетании. – Владимир, 1974.- 222с.
110. Никифоров А.Л. Семантическая концепция понимания // Проблемы объяснения и понимания в научном познании. – М., 1983. – С.43-64.
111. Ничман З.В. Глаголы говорения (устной речи) в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 1980. – 21с.
112. Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. – М., 1998.
113. Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. – М., 1983.
114. Новиков Л.А. Лингвистическое толкование художественного текста. – М., 1979.
115. Огольцев В.М. Устойчивые компаративные структуры в системе современного русского языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1974.
116. Одинцов В.В. Стилистика текста. – М., 1980. – 263с.
117. Озеров Л. А. Труды и дни Николая Заболоцкого// Огонек. – 1986. – 1986. - №38.
118. Пешковский А.М. Избранные труды. - М., 1959. - 252с.
119. Пищальникова В.А. Введение в лингвосенергетику. – Барнаул: АГУ, 1999. – 129с.
120. Пищальникова В.А. Проблема смысла художественного текста: Психолингвистический аспект. – Новосибирск, 1992. –135с.
121. Поливанов Е.Д. Статьи по общему языкознанию. – М., 1988. – 376с.
122. Постовалова В.И. Лингвистическая гипотеза и ее обоснование: Автореф. дис. ... д-р филол. наук. – М.,1988. – 34с.
123. Постовалова В.И. Язык как деятельность. – М., 1982. – 221с.
124. Потемня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1980.

125. Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении. –Новосибирск, 2002.
126. Рафикова Н.В. Психолингвистическое исследование процесса понимания текст. – Тверь, 1999. – 147с.
127. Ростовцева И.И. Н.Заболоцкий: Опыт художественного познания. – М., 1984.
128. Рузавин Г.И. Проблема понимания и интерпретации в герменевтике //Проблемы объяснения и понимания в научном познании. – М., 1983.- С.24-43.
129. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.,1981.
130. Сарнов Б. Восставший из пепла// Октябрь. – 1987.- №2.
131. Селиверстова О.Н. Компоненты семантики многозначного слова. – М., 1975. – 240с.
132. Селиверстова О.Н. Семантические типы предикатов. – М., 1982. – 365с.
133. Семантика языковых единиц: Материалы 3-й межвузовской научно-исследовательской конференции. Часть III.- М., 1993.
134. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М., 1988.
135. Сидоров Е.В. Речь и текст как единство противоположностей // Текст. Высказывание. Слово. – М., 1983.
136. Скворецкая Е.В. К вопросу о творительном сравнения в русском литературном языке XVIII в.//Вопросы теории русского языка. – Новосибирск, 1971.
137. Солганик Г.Я. Вопросы стилистики. – М., 1983. – 211с.
138. Солганик Г.Я. Стилистика русского языка. – М., 1996. – 271с.
139. Соколовская Ж.П. Проблема системного описания лексической семантики. – Киев, 1990. – 183с.
140. Сорокин Б.Ф. Философия филологии. – Орлов, 2000. – 180с.
141. Стернин И.А. Системное значение слова и его реализация в речи // Экспрессивность на разных уровнях языка. – Новосибирск, 1984. – С.66 – 74.

142. Сулименко Н.Д. О соответствии стилистических и эстетических качеств слов в тексте // Семантическое и эстетическое моделирование слов в тексте. – Л., 1988. – С. 10–17.
143. Супрун А.Е. Методы изучения лексики. – Минск, 1975. – 232с.
144. Тарасов Л.Ф. Поэтическая речь. - Харьков, 1976. – С. 131-135.
145. Тарасов Л.Ф. О методике лингвистического анализа поэтического произведения// Анализ художественного текста. – М., 1975. - Вып.1. – С.62-68.
146. Текст: семантика и структура/ Под ред. Т.В. Цивьян – М., 1983. – 302 с.
147. Толстых Л.И. Смысловые парадигмы в тексте и их лексическое варьирование: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1988. – 16 с.
148. Турков А.М. Николай Заболоцкий: Жизнь и творчество. – М., 1981.
149. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1978. – 574.
150. Федоров Н. Ф. Собрание сочинений в 4-х т. – М., 1994.
151. Филиппов Г.В. Поэзия Н.Заболоцкого (Этапы художественного развития): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1968.
152. Фоменко Ю.В. Язык и речь. – Новосибирск, 1990.
153. Фоняков И. Так начинался поэт... // Знамя. – 1987. - №1.
154. Харченко В.К. Переносное значение слова: развитие, функционирование, место в системе языка: Автореф. дис. ... д-р филолог. наук. – М., 1990. – 39с.
155. Храпченко М.Б. Текст и его свойства// Вопросы языкознания. – 1985. - №2. – С. 3 – 10.
156. Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. – М., 1990. – 207 с.
157. Циолковский К.Э. Нирвана. – Калуга, 1914. - 16 с.
158. Циолковский К.Э. Причина космоса. – М., 1991. – 89 с.
159. Чебанов С.В., Мартыненко Г.Я. Основные типы представлений о природе языка// *Lingvistica*. – Тарту, 1990.
160. Человеческий фактор в языке: язык и порождение речи. – М., 1991. – 239 с.
161. Человеческий фактор в языке: языковые механизмы экспрессивности. – М., 1991.

162. Черемисина М.И. Сравнительные конструкции русского языка. - Новосибирск, 1976. – 270 с.
163. Червинский П.П. Структура поэтического текста и ассоциативно-образная парадигма// Парадигматические и синтагматические отношения в лексике и фразеологии. – Ростов-на-Дону, 1981. – С.52 – 60.
164. Чернухина И.Я. Замысел – произведение (текст) – вторичное произведение (интерпретация). – Воронеж, 1987.
165. Чернухина И.Я. Общие особенности поэтического текста. – Воронеж, 1987.
166. Чернухина И.Я. Поэтическое речевое мышление. – Воронеж, 1987.
167. Чижик-Полейко А.И. Стилистика русского языка. - Воронеж, 1962.- Ч1 - 115с.
168. Чижик-Полейко А.И. Стилистика русского языка. – Воронеж, 1964. - Ч.2 - 224с.
169. Чижик-Полейко А.И. Стилистика русского языка.– Воронеж, 1966. - Ч.3 - 194с.
170. Шестакова Н.И. Слово в узусе и художественном тексте. – 1981.
171. Шмелев Д.Н. Очерки по семасиологии русского языка. – М., 1964. – 244 с.
172. Шмелев Д.Н. Слово и образ. – М., 1964. - 120 с.
173. Шмелев Д.Н. Язык и личность. – М., 1989. – 214 с.
174. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л., 1969. – 552 с.
175. Якубинский Л.П. Язык и его функционирование. – М., 1986. – 207с.