

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
МОРДОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Н. П. ОГАРЕВА

Н. А. Белова

***ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА:
РЕАЛИЗАЦИЯ ИНТЕГРАЦИИ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО
И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ПОДХОДОВ В ШКОЛЕ***

Учебно-методическое пособие

Саранск 2008

УДК 37.016:81'42
ББК Ш 141.12
Б435

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра стилистики и культуры речи Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева, зав. кафедрой
доктор педагогических наук профессор О. В. Филиппова;
доктор культурологии профессор Е. А. Николаева;
кандидат филологических наук доцент А. Ю. Маслова.

Учебное пособие является лауреатом конкурса на лучшую научную книгу 2006 г. Рекомендовано к переизданию и использованию в учебном процессе высших учебных заведений Фондом развития отечественного образования.

Рекомендовано к опубликованию научно-методическим советом Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева.

Б435 Белова Н. А. Филологический анализ художественного текста: реализация интеграции лингвистического и литературоведческого подходов в школе: Учебно-методическое пособие / Н. А. Белова / Мордов. гос. ун-т. – 2-е изд., перераб. и доп. - Саранск, 2008. – 205 с.

Предлагаемое учебно-методическое пособие разработано для обучения студентов в рамках традиционного вузовского курса «Филологический анализ художественного текста» и посвящено рассмотрению основ филологического анализа художественного текста в аспекте интеграции лингвистического и литературоведческого подходов в школьном образовании. Изучение художественного слова в его эстетической функции направлено на формирование у студентов умения анализировать художественный текст в методических целях.

Учебно-методическое пособие адресовано студентам, бакалаврам, магистрам, аспирантам филологических специальностей, а также может оказаться полезным учителям-словесникам.

Учебно-методическое издание

БЕЛОВА Наталья Анатольевна

*Публикуется в авторской редакции
Компьютерная верстка Бояркин В. Н.*

Усл. печ. л. 14,2. Уч.-изд. л. 6,6
Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева
430000, Саранск, ул. Большевикская, 68

УДК 37.016:81'42
ББК Ш 141.12

© Белова Н. А., 2008

ПРЕДИСЛОВИЕ

Определение филологии (греч. philologia, буквально - любовь к слову) как «содружества гуманитарных дисциплин - лингвистической, литературоведческой, исторической и др., изучающих историю и выясняющих сущность духовной культуры человечества через языковой и стилистический анализ письменных текстов» [Аверинцев, 1997: 410] – напрямую связано с отражением процесса интеграции научного знания в данной области (лат. integratio – «восстановление», «восполнение», от integer – «целый») - сторона процесса развития, связанная с объединением в целое ранее разнородных частей и элементов). По мысли С. С. Аверинцева, «филология продолжает жить не как партикулярная наука, по своему предмету отграниченная от истории, языкознания и литературоведения, а как научный принцип, как форма знания, которая определяется не столько границами предмета, сколько подходом к нему». Ученый рассматривает филологию как «службу понимания», которая помогает выполнению одной из главных человеческих задач – понять другого человека (и другую культуру, другую эпоху). Такое понимание возможно через обращение к текстам. «Текст во всей совокупности своих внутренних аспектов и внешних связей - исходная реальность филологии. Сосредоточившись на тексте, создавая к нему служебный «комментарий» (наиболее древняя форма и классический прототип филологического труда), филология под этим углом зрения вбирает в свой кругозор всю ширину и глубину человеческого бытия, прежде всего бытия духовного» [Аверинцев, 1997: 410-412]. Эта мысль созвучна идее Д. С. Лихачева о том, что понимание текста есть понимание всей стоящей за текстом жизни эпохи: «Поэтому филология есть связь всех связей. Она нужна текстологам, источниковедам, историкам литературы и историкам науки, она нужна историкам искусства, ибо в основе каждого из искусств, в самых его «глубинных глубинах» лежат слово и связь слов. Она нужна всем, кто пользуется языком, словом; слово связано с любыми формами бытия, с любым познанием бытия: слово, а еще точнее, сочетания слов. Отсюда ясно, что филология лежит в основе не только науки, но и всей человеческой культуры... Чем шире круг эпох, круг национальных культур,

которые входят ныне в сферу образованности, тем нужнее филология» [Лихачев, 1989: 206].

Ученые XIX, начала и середины XX вв., уделяя серьезное внимание проблемам методики изучения системы языка, говорили о необходимости организации занятий по русскому языку на основе текстов художественных произведений, включаемых в школьную программу литературного образования, обращались к анализу художественного текста (А. Д. Алферов, К. Б. Бархин, Н. Ф. Бунаков, Ф. И. Буслаев, В. В. Виноградов, В. И. Водовозов, Л. Ю. Максимов, Л. А. Новиков, А. Я. Острогорский, А. М. Пешковский, И. И. Срезневский, В. Я. Стоюнин, К. Д. Ушинский, Н. М. Шанский, Л. В. Щерба и другие ученые). В настоящее время вопросам анализа художественного текста посвящены научные и научно-методические работы В. В. Бабайцевой, Л. Г. Бабенко, Н. С. Валгиной, Н. А. Ипполитовой, Н. А. Купиной, В. А. Лукина, Н. А. Николиной, Т. М. Пахновой и многих других ученых.

Одна из актуальных проблем преподавания филологических дисциплин в средней школе - развитие речи школьников. Роль и значение художественного текста в работе по развитию речи очевидны. Взгляды известных дореволюционных и современных филологов и методистов на роль художественного текста в процессе обучения русскому языку и литературе позволяют сделать вывод о том, что филологический анализ текста – это неотъемлемая часть общей работы по совершенствованию лингвистических и литературоведческих знаний, развитию речи и мышления учащихся.

Исследователи отмечают, что воспитание важнейших качеств речи, в частности, выразительности, богатства, связано с формированием системных знаний об основных признаках выразительности речи, о языковых механизмах создания образного высказывания. В связи с этим особое значение приобретает работа с образцовыми текстами, филологический анализ которых помогает оценить их художественную ценность не на интуитивном уровне, а на основе осознанного восприятия языковых изобразительно-выразительных средств.

Предлагаемое учебно-методическое пособие посвящено

рассмотрению основ филологического анализа художественного текста в рамках интеграции лингвистического и литературоведческого подходов в школьном образовании. **Изучение художественного слова в его эстетической функции направлено на обучение студентов навыкам анализировать художественный текст в методических целях:** для развития связной устной и письменной речи школьников и познания ими важнейших особенностей языка русской классики.

В качестве текстов-образцов, использованных для иллюстрации проводимого в данном пособии филологического анализа с учетом школьной методики русского языка и литературы, а также в качестве материала для практических занятий и контрольных работ избраны произведения русских писателей. Целесообразность работы с такими текстами доказывается тем, что помимо обычных задач по активизации умственной и речевой деятельности учащихся при подобной работе решаются также задачи по расширению их кругозора (знакомство с историческими реалиями своей страны, с ранее неизвестными сторонами национальной культуры). Кроме того, сегодняшнее прочтение классики формирует патриотические настроения детей, оказывает на них нравственное и эстетическое воздействие. Данное положение определяет задания для студентов, разработанные к каждой из тем пособия: они в основном ориентированы на школьную программу по литературе.

В первой главе рассматривается лингвистический анализ как метод изучения художественного текста, который предполагает поуровневую работу с языковыми изобразительно-выразительными средствами: выяснение фонетико-интонационных особенностей текста, особенностей его графического, орфографического, пунктуационного оформления; анализ экспрессивных средств словообразования, лексических средств; определение грамматических средств усиления изобразительности текста, при этом учитывается неразрывная связь всех уровней языковой системы. Лингвистический анализ текста мы рассматриваем как составляющую филологического анализа художественного текста наряду с анализом литературоведческим.

Вторая глава посвящена основам филологического анализа художественного текста, интегрирующего лингвистический и литературоведческий подходы к изучению художественного текста. Предлагается описание текстовых знаков, наиболее существенных в истолковании смысла целого текста и образовании его содержания и структуры, позволяющих судить о связности знаков в тексте и его цельности.

Говорить о содержании художественного текста, определять его идею, проблему, образную систему невозможно без обращения к глубокому исследованию языковой структуры текста, особенностям отбора автором словесных средств выразительности. На занятиях курса «Филологический анализ художественного текста» решается сложная задача, предполагающая одновременную работу и над содержанием произведения, и над его языком. *Собственно филологический анализ художественного текста - основной метод исследования художественного текста - мы рассматриваем в русле **интегративного подхода** к изучению русского языка и литературы, а сам текст как средство для такого интегрирования.* Задача данного подхода – изучение единиц языка с точки зрения их функций в создании текста.

Данное учебно-методическое пособие предлагается для изучения студентам-филологам, ориентированным на будущую педагогическую деятельность в школе, и предусматривает обобщение и интеграцию знаний студентов по профилирующим филологическим и методическим дисциплинам. Пособие преследует цель помочь в подготовке выпускника филологического факультета к будущей профессиональной деятельности при осуществлении любого из современных направлений в работе учителя-словесника:

- пересмотра содержания и направленности современного курса русской литературы, в котором усиливается внимание к языковому анализу изучаемых художественных произведений;

- глубокого преобразования курса русского языка, предполагающего усиленное внимание к вопросам функционирования языковых средств в художественной речи;

- разработки специальных интегрированных уроков, уроков словесности, на которых в определенной последовательности и системе

рассматриваются изобразительно-выразительные возможности единиц различных уровней русского языка и их реализация в литературных произведениях;

- разработки факультативов и элективных курсов, направленных на формирование у учащихся разных возрастных групп навыков филологического анализа художественного текста.

Основу пособия составил теоретический и практический материал, апробированный автором учебной книги в процессе чтения курса «Филологический анализ художественного текста» и спецкурса «Интегративный подход к изучению филологических дисциплин в школе» на филологическом факультете Мордовского государственного педагогического института им. М. Е. Евсевьева на протяжении 2001-2008 гг.

Приложение к учебному пособию включает алгоритм филологического анализа художественного текста; программу учебного курса «Филологический анализ художественного текста»; вопросы и задания для практических занятий по каждой из учебных тем; текстовые материалы к контрольным работам и материалы для итогового тестирования; терминологический минимум по курсу «Филологический анализ художественного текста» (термины, указанные в перечне, определяются и разъясняются в тексте электронного учебника).

ВВЕДЕНИЕ

Эстетическая функция русского языка является предметом научных исследований М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Г. О. Ви-нокура, В. П. Григорьева, В. М. Жирмунского, Б. А. Ларина, Ю. М. Лотмана, Л. А. Новикова, В. В. Одинцова, А. М. Пеш-ковского, А. А. Потебни, Н. М. Шанского, Л. В. Щербы, Р. О. Якоб-сона и многих других отечественных ученых-филологов. Одно из активно развивающихся научных направлений в области языкознания - изучение изобразительных возможностей языковых единиц разных уровней, разработка принципов многоаспектного анализа языка художественного текста. Теория лингвостилистического анализа произведений художественной литературы влияет на современную школьную практику изучения русского языка и литературы.

Для целей лингвистического анализа художественного текста Н. А. Купина выделяет «языковую составляющую текста» и «самостоятельную текстовую единицу» [Купина, 1983: 11]. Такой единицей, по ее мнению, можно считать лингвистически оформленное проявление категории образности и материальное воплощение эстетической функции языка художественной литературы, а именно: словесный образ. Н. В. Кулибина для решения лингводидактических задач также считает возможным выделение в художественном тексте самостоятельной текстовой единицы. Принятое в исследовании Н. В. Кулибиной понимание словесного образа как единицы художественного текста включает два момента:

- 1) словесный образ по внешней форме совпадает с той языковой единицей (языковой составляющей текста), на основании значения которой в художественном контексте возникают новые смыслы, например: со словом (в котором реализуются как самостоятельные эстетические потенции, так и образные возможности единиц фонетического, морфологического и других уровней), словосочетанием или сочетанием слов, словесным оформлением синтаксической конструкции и др.;

2) семантика словесного образа в отличие от значения языковой единицы включает в себя те самые новые (частные) смыслы, а именно: фрагмент смысла художественного целого, то есть текстового смысла.

Художественный текст рассматривается как определенная, всегда неповторимая, совокупность словесных образов, которая при восприятии его читателем превращается в образную систему, художественный дискурс. Введенное ученым понятие «художественный дискурс» означает актуализацию (процесс актуализации) художественного текста в воспринимающем текст читательском сознании: «Понимаемый таким образом художественный текст – это постепенный предсказуемо / непредсказуемый процесс взаимодействия текста и реального читателя, учитывающего или нарушающего “указания” автора, привносящего в текст свою информацию, которая не была / была известна читателю». Введение этого понятия в методический обиход, по мнению Н. В. Кулибиной, помогает, во-первых, лучше понять тот объект, который создается обучаемым на уроке; во-вторых, яснее представить себе, как те процессы, которые реально происходят в сознании читателя – носителя языка, так и те, что должны происходить (то есть должны быть смоделированы) под руководством преподавателя на уроке [Кулибина, 2001: 13-15].

Задача учителя-словесника с этой точки зрения заключается в определении и реализации наиболее эффективных приемов изучения языковых явлений, в частности, в обращении к филологическому анализу текстов художественных произведений на уроках русского языка и литературы. Разрешение этой задачи возможно через **интеграцию** этих двух традиционных школьных предметов и двух подходов к изучению филологических явлений: лингвистического и литературоведческого. Под **интегрированным** понимаем **урок**, в ходе которого реализуется взаимосвязь знаний смежных учебных дисциплин, зависящая от уровня интеграции, в результате чего образуется новое качество, представляющее собой неразрывное целое, обусловленное достаточным для раскрытия темы и достижения целей урока взаимодействием этих знаний.

Осуществление интеграции в процессе преподавания русского языка и литературы в школе возможно на различных уровнях, а тип интегрированного урока в свою очередь определяется уровнем интеграции

учебного материала и процессуальных аспектов обучения этих родственных дисциплин [Белова, 2005].

Уровень *межпредметных связей* (уровень минимальной интеграции) является наиболее доступным при взаимосвязанном обучении русскому языку, литературе и другим филологическим дисциплинам, но наименее глубоким, позволяя отдельное явление представить или с различных позиций, или как элемент более сложного целого, или выявить его особенности путем сопоставления с другими явлениями. Межпредметная интеграция не заменяет дифференцированного преподавания предметов «Русский язык» и «Литература», а дополняет и расширяет его в случаях пересечения «общего» содержания дисциплин, используется по мере необходимости рассмотрения тех или иных общих фактов и явлений. Реализацией интеграции русского языка и литературы на уровне межпредметных связей может стать разработка специальных интегрированных уроков в рамках изучения курса русского языка, основным методом работы на которых будет лингвистический анализ художественного текста как составляющая анализа филологического. Можно выделить различные типы таких уроков с опорой на художественный текст и учетом последующих и перспективных связей при изучении данных предметов: а) рассмотрение смежных лингвистических и литературоведческих понятий родственных дисциплин с целью расширения филологических знаний учащихся (антонимы – антитеза – прием контраста; лексическое значение слова - переносное значение слова – эпитет, метафора и др.); б) наблюдение за особенностями функционирования единиц всех уровней языковой системы в художественном тексте, их изобразительными возможностями (например, звуки речи – звукопись: приемы аллитерации, ассонанса, использование частей речи, передающих звуки живой и неживой природы и деятельности человека; значимые части слова – морфемный повтор, слова с суффиксами оценки, индивидуально-авторские слова; лексические единицы с точки зрения их значения, происхождения, принадлежности к активному или пассивному словоупотреблению, изобразительных возможностей; имя прилагательное в роли эпитета, использование форм времени глагола в переносном значении и др.). Обращение к художественному тексту как дидактическому средству для того или иного типа уроков межпредметных связей русского языка и литературы уместно при изучении любого из

разделов языкознания, а отбор конкретных текстов определяется темой и целями урока.

При реализации интеграции на *уровне дидактического синтеза* русского языка и литературы (среднем уровне интеграции) обучение ведется учителем-словесником по программе одной из данных дисциплин филологического цикла, которой отводится роль базовой. На тех или иных этапах предметного обучения, где излагаются научные знания об относительно целостном филологическом явлении, глубокое рассмотрение которого возможно только с учетом привлечения материала смежной (родственной) дисциплины, учитель временно переводит процесс обучения в «режим» интегрирования: привлекает дополнительный материал из другой учебной дисциплины. Так, в результате реализации данного уровня развитие связной речи учащихся может осуществляться в рамках или школьного курса «Русский язык», или предмета «Литература» за счет часов, отводимых на развитие речи и той, и другой дисциплиной. Из этого видно, что типология данного уровня интеграции представлена двумя типами интегрированных уроков (курсов): дидактическим синтезом с опорой на лингвистические понятия и дидактическим синтезом с опорой на литературоведческие понятия в процессе развития связной речи учащихся. На этом уровне интеграции русского языка и литературы выстраивается общая система работы по развитию связной речи учащихся, ориентированная на образцовые тексты художественных и публицистических произведений как основное дидактическое средство. На каждом таком уроке обязательна словарная работа; ознакомление учеников с особенностями написания сочинений различных жанров, постепенная отработка навыков их создания; тщательная работа над языковыми средствами взятого как образец художественного текста, его филологический анализ. На интегрированных уроках, реализующих уровень дидактического синтеза, работа учащихся усложняется, степень интегративного взаимодействия дисциплин продолжает расширяться: от наблюдения за языковыми средствами, изучения их стилистической роли в образцовых текстах, выступающих основным дидактическим средством, школьники переходят к созданию собственных текстов (сочинений и изложений): разнообразный текстовый материал (работа с образцами) используется как основа для творческих работ учащихся в устной и письменной формах.

Отражением интеграции русского языка и литературы на *уровне целостности* (уровне максимальной интеграции) является традиционный для русского образования XIX века курс «Словесность».

Термин «словесность» многозначен. В. И. Аннушкин на основании детального анализа научной литературы представляет его историю и определяет его смысловое наполнение. Ученый делает следующие выводы: во-первых, «словесность - это совокупность словесных произведений»; во-вторых, «словесность изучается и осмысливается как искусство создания словесных произведений. Словесность как искусство речи предполагает постижение законов словесного творчества и обучение правилам, приемам создания словесных произведений»; в-третьих, «словесность как наука занимается изучением существующих словесных произведений. Задача современной теории словесности – классификация и изучение специфики родов, видов и жанров словесности, отбор и изучение образцов словесного творчества» [Аннушкин, 1994: 39].

В XIX веке термин «словесность» использовался для обозначения филологических наук (лингвистики, литературоведения, поэтики, стилистики и др.) как целостной области филологического знания, которая изучала словесный текст с целью через слово понять духовную культуру народа, ее истоки, традиции, историю. История существования курса «Русская словесность» в системе отечественного образования связана с осуществлением различных подходов к его содержательному наполнению. Так, А. Никольский в начале XIX в. (1807 г.) предлагает объединить курсы грамматики, риторики и поэтики, чтобы, во-первых, «все, относящееся к словесности, передаваемо было по одинаковой системе», а во-вторых, рекомендует учителям в процессе обучения использовать произведения российских писателей, «обращая притом внимание не только на красоту слога, но и на содержание приводимых примеров, дабы учащиеся, образуя вкус свой в словесности, могли приобрести вместе и нравственные добрые качества» [Никольский, 1923]. Реформа русской школы во второй половине XIX в. обостряет интерес к изучению словесности, в курс гимназии вводится специальный предмет «Теория словесности». В это же время определяются два ведущих направления в организации курсов словесности. Лингвистический подход в создании курсов связан с наблюдением на учебных занятиях за языковыми средствами, приемами, отраженными в

образцовых текстах художественной литературы, с формированием знаний учащихся об особенностях художественной речи, отличиях прозы и поэзии, основных жанрах литературных произведений, разнообразных тропах и фигурах речи (В. Водовозов, 1868). Кроме того, существовали курсы, ориентированные на литературоведческий подход, то есть расположение учебного материала по жанрам литературы (П. Случевский, 1857; А. Чудинов, 1874). К сожалению, в начале XX в. теория словесности из программ гимназий была исключена, а содержащиеся в ней сведения частично стали включаться в дисциплину «Русская словесность», где изучалась русская литература, а в 20-е годы XX в. курс словесности был окончательно изъят из школьного преподавания.

Возрождение интереса к курсу теории русской словесности в настоящее время обусловлено требованиями современного филологического образования. В последнее десятилетие активно ведется разработка единого курса русской словесности, вбирающего в себя такие традиционные школьные дисциплины, как русский язык и литература, но не заменяющего, а восполняющего их (такой курс представлен учебным комплектом Р. И. Альбетковой (5-9 кл.) и А. И. Горшкова (10-11 кл.); предлагается глубокое преобразование курса русского языка, предполагающее усиленное внимание к вопросам употребления языковых средств в художественной речи (подобными проблемами занимается С. И. Львова – ею созданы программа и методическое пособие «Уроки словесности. 5-9 классы»); создан специальный интегрированный курс русского языка и литературы, нацеленный на развитие связной речи учащихся - курс, предложенный А. И. Власенковым (5-11 кл.); разрабатываются элективные курсы и интегрированные уроки (уроки словесности), на которых в определенной последовательности рассматриваются изобразительно-выразительные возможности русского языка и их реализация в литературных произведениях.

Система знаний, включаемых в состав современного учебного курса «Русская словесность», отражает не просто сумму лингвистических и литературоведческих научных знаний, систематизация учебного материала в названном курсе осуществляется по линии его декомпозиции в соответствии с особенностями взаимосвязей русского языка и литературы и их роли в общей системе филологического знания. Речь в данном случае идет о

систематизации как теоретическом синтезе, в процессе которого появляется новая учебная дисциплина интегрированного типа.

Под *уроком словесности* мы понимаем такой интегрированный урок русского языка и литературы, на котором основное внимание сосредоточено на особенностях функционирования единиц языка разных уровней в художественном тексте, на рассмотрении их изобразительных возможностей с целью формирования у учащихся представления об эстетической функции русского языка, богатстве и гибкости его системы, о роли средств словесного выражения в создании художественных образов, о содержании и форме текста как едином целом, о характерных чертах идиостиля художника слова или отдельного произведения [Белова, 2007].

На уроках русской словесности происходит синтез содержания филологических дисциплин, основанный на изучении художественного текста: в центре внимания оказывается текст не только как дидактическое средство, но и как непосредственный объект рассмотрения. Филологический анализ художественного текста значим при выявлении идиостиля его автора: позволяет школьникам открывать новые смысловые глубины его произведений, приобщает к его взгляду на мир и более того – к ценностям и лучшим традициям национальной культуры, отраженным в отечественной художественной литературе.

Уроки словесности могут проводиться как в рамках отдельного интегрированного курса «Русская словесность» при профильном обучении, так и в рамках традиционных курсов русского языка и литературы при их координации, а также элективных курсов и факультативов в общеобразовательной школе и при углубленном изучении русского языка и литературы. При этом, естественно, продолжается развитие связной речи учащихся, органично включенное в работу по овладению понятиями словесности как самостоятельной учебной дисциплины.

Интегративные уровни взаимосвязаны между собой: от минимального взаимодействия дисциплин (на уровне межпредметных связей) до максимального (на уровне целостности) происходит закономерное расширение связей содержания филологических учебных предметов на уроке. Степень обобщения школьниками учебного материала интегрируемых дисциплин от уровня к уровню повышается, возрастает «удельный вес» работы с художественным текстом.

Проиллюстрируем направления работы учителя в зависимости от обозначенных нами типов интегрированных уроков русского языка и литературы, обратившись к тексту поэмы «Мертвые души» Н. В. Гоголя в 9 классе. Школьникам на интегрированных уроках русского языка и литературы, реализующих разные уровни интеграции, можно предложить фрагменты из главы 11 «Мертвых душ» («Русь», «Дорога», «Русь-тройка»):

«Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства, города с многооконными высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные деревья и плющи, вросшие в дома, в шуме и в вечной пыли водопадов; не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными сучьями, плющами и несметными миллионами диких роз, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные ясные небеса. Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и вьются около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..»

«Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух... покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, тесней и уютней прижмемся к углу! В последний раз пробежавшая дрожь прохватила члены, и уже сменила ее приятная теплота. Кони мчатся... как соблазнительно крадется дремота и смежаются очи, и уже сквозь сон слышатся и «Не белы снеги», и сап лошадей, и шум колес, и уже храпишь, прижавши к углу своего соседа. Проснулся: пять станций убежало назад; луна, неведомый город, церкви с старинными деревянными куполами и чернеющими остроконечьями, темные бревенчатые и белые каменные дома. Сияние месяца там и там: будто белые полотняные платки развешались по стенам, по мостовой, по улицам; косяками пересекают их черные, как уголь, тени; подобно сверкающему металлу блистают вкось озаренные деревянные крыши, и нигде ни души – все спит. Один-одинешенек, разве где-нибудь в окошке брезжит огонек: мещанин ли городской тачает свою пару сапогов, пекарь ли возится в печурке – что до них? А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся!.. Но дышит свежо в самые очи холодное ночное дыхание и убаюкивает тебя, и вот уже дремлешь и забываешься, и храпишь, и ворочается сердито, почувствовав на себе тяжесть, бедный, притиснутый в углу сосед. Проснулся – и уже опять перед тобою поля и степи, нигде ничего – везде пустырь, все открыто. Верста с цифрой летит тебе в очи; занимается утро; на побелевшем холодном небосклоне золотая бледная полоса; свежее и жестче становится ветер: покрепче в теплую шинель!.. какой славный холод! Какой чудный, вновь обнимающий тебя сон! Толчок – и опять проснулся. На вершине неба солнце. «Полегче! легче!» - слышится голос, телега спускается с кручи: внизу плотина широкая и широкий ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем; деревня, избы рассыпались на косогоре; как звезда, блестит в стороне крест сельской церкви; болтовня мужиков и невыносимый аппетит в желудке... Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!..».

«И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «черт побери все!» - его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чуждое? Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, с топорными стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успевают означиться пропадающий предмет, - только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны. Эх, тройка! птица-тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарядит тебе в очи. И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит черт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню – кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход – и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух.

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

На *интегрированных уроках, реализующих межпредметные связи русского языка и литературы*, при обобщении знаний учащихся по синтаксису простого предложения (о видах предложений по цели высказывания, эмоциональной окраске, об однородных членах предложения), а также сложного предложения, в частности бессоюзного сложного, уместно обратиться к названным фрагментам из параллельно изучаемого в курсе литературы произведения Н. В. Гоголя и расширить знания учащихся о риторическом вопросе, риторическом восклицании, повторе синтаксических конструкций, различных смысловых отношениях между частями бессоюзного сложного предложения и их экспрессивных возможностях в художественном тексте.

На *уроках развития связной речи, реализующих дидактический синтез русского языка и литературы*, в курсе русского языка в 9 классе осуществляется систематизация сведений о тексте, его теме и основной мысли и др. На интегрированном уроке русского языка и литературы, опирающемся на текст художественного произведения, учащимся можно предложить работу над сочинением в жанре эссе по теме «Живая Русь в поэме “Мертвые души” Н. В. Гоголя». Обучающая работа на уроке осуществляется в процессе филологического анализа фрагментов из главы 11 (лирические отступления «Русь», «Русь-тройка»). На уроке развития связной речи филологический анализ текста-образца позволяет выделить ориентиры для речевой практики учащихся, тем самым обеспечивает необходимую опору при конструировании ими собственного текста, опирающегося на знания о единстве его содержательного и формального планов.

В качестве эпиграфа к уроку можно предложить высказывания А. И. Герцена «Гоголь чувствовал, и многие другие чувствовали с ним – позади мертвых душ души живые» или «... “Мертвые души” Гоголя – удивительная книга. Горький упрек современной Руси, но не безнадежный. Там, где взгляд может проникнуть сквозь туман нечистых, навозных испарений, там он видит удалую, полную силы национальность».

Учащиеся вспоминают основные принципы написания сочинения-эссе, его жанровые особенности. Эссе (essai — франц. «опыт, набросок») — жанр критики, публицистики и др. – прозаический этюд, сочинение, имеющее свободную композицию, отражающее в непринужденной форме

индивидуальные впечатления, личностное восприятие темы автором. Определение содержит такие жанровые признаки эссе, как, во-первых, оригинальный способ представления предмета речи автором, что обусловлено личностным восприятием темы высказывания, во-вторых, связанную с первым, повышенную авторскую модальность текста (включение цитат, крылатых выражений, например), что обеспечивает высказыванию метасмысловый контекст и таким образом позволяет рассматривать предмет речи более широко: в культурологическом и философском смысле. К жанровым признакам эссе следует отнести также следующие: свободную форму передачи мыслей, что позволяет соединять различные жанровые образования (психологический этюд, критическую работу, обращение к кому-либо и под.), и ориентированность на разговорную речь, что придает изложению непринужденный тон.

Анализируем языковые особенности отрывков, обсуждая следующие вопросы:

- Какова основная мысль лирических отступлений «Русь», «Русь-тройка».
- Какой символический образ Руси создает автор? Какие черты присущи Руси?
- Какие чувства передает автор? Какие чувства возникают у читателя при чтении этих отрывков?
- Каково авторское отношение к народу, отраженное в данных отрывках?
- Какими лексическими и синтаксическими средствами создается возвышенная, торжественная интонация лирических отступлений «Русь», «Русь-тройка»?

В процессе обсуждения в классе учащиеся формируют отношение к взаимосвязанным проблемам, над которыми размышляет писатель: в чем истоки нашей любви к родине, какая связь существует между народом и родиной, как проявляется русский национальный характер, чего от нас ждет Русь. В результате беседы на уроке школьники создают письменные творческие работы, сочинения-эссе, отражая свое собственное восприятие прочитанного.

В финале главы 11 с помощью развернутой метафоры создан образ Руси-птицы тройки, передающий авторское видение родины

(стремительность движения тройки передает лексика: существительные: “*наводящее ужас движение*”, глаголы: “*лететь*”, “*нестись*”, прилагательные: “*быстрая езда*”, “*быстрое мельканье*”, “*бойкая, необгонимая тройка*”, сравнения, выраженные существительным в творительном падеже: “*кони вихрем*”, “*становится ветром* разорванный в куски воздух”, “*дымом дымится под тобою дорога*”, метафоры: “*спицы в колесах смешались в один гладкий круг*”, “*превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху*”) и др.

На уровне синтаксиса отмечаем многочисленные ряды однородных членов; повторы синтаксических конструкций (“*Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему?*”, “*что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?*”, “*Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке?*”); инверсии, риторические вопросы, выделяющие смысловые центры авторской речи, и восклицания, отмечающие подъем интонации, «накал» эмоций.

Автор, вводя лирические отступления в 11 главе, использует формы личных местоимений и глаголов 1-го лица ед. числа (“*Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...*”, “*Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я...*”), придавая раздумью субъективный характер, отражающий очень личные авторские мысли о судьбе родины и истоках любви к ней.

В процессе анализа лексики, морфологических и синтаксических особенностей названных отрывков из текста ученики выясняют, какие языковые средства позволяют автору в этих лирических отступлениях в поэме высказать свое отношение к Руси и русскому народу, с помощью каких средств словесной изобразительности создается образ «живой Руси». Текст-образец служит ориентиром при создании школьниками собственных сочинений-эссе.

На уроке словесности по теме: «Языковые средства создания и выражения образа автора в “Мертвых душах” Н. В. Гоголя», реализующем уровень целостности, требуется обращение к образу автора как к

важнейшей, определяющей категории словесного построения художественного произведения. При изучении стилевой структуры образа автора ориентируем школьников не только на внимание к тем явлениям действительности, которые попадают в поле зрения автора и образуют образную силу и идейную направленность произведения, но также на необходимость анализа «словесной ткани» произведения. Образ автора теснейшим образом связан с языковой композицией произведения словесности. Именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство сложного композиционного художественного речевого целого. В композиции словесного художественного произведения образ автора проявляется как точка видения, с которой изображается действительность.

Проводя филологический анализ фрагментов из главы 11, школьники выявляют, например, такие средства языкового выражения образа автора, как многочисленные лексические повторы (повтор однокоренных слов, форм слова: *“Русь, Русь!”*, *“вижу тебя,.. тебя вижу”*, *“летят версты, летят навстречу купцы на облучках...”*, *“... и вон она понеслась, понеслась, понеслась!..”*, *“Эх, кони, кони, что за кони!”*), употребление контекстуальных синонимов (*“бедно, разбросанно, неприятно”*, *“закружиться, загуляться”* и др.), эпитеты, метафоры и сравнения. В отрывке «Дорога» повествование строится на использовании повторяющихся определенно-личных (*«... и уже храпишь, прижавши к углу своего соседа»*, *«... и вот уже дремлешь и забываешься, и храпишь...»*) и неполных предложений, имеющих обобщенный характер (в дороге каждому из нас, как и самому автору, приходилось испытывать передаваемые им ощущения: *“Проснулся: пять станций убежало назад...”*, *“Проснулся – и уже опять перед тобою поля и степи..., “Толчок – и опять проснулся”*); используются формы 1-го лица местоимений (*“Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько переживалось дивных впечатлений!”*), придавая личностный характер лирическому повествованию.

Образ автора выражается через авторское «всеведение»: автор мотивирует поступки героев, сообщает мысли, описывает их чувства и состояние и даже отчасти посвящает читателя в свой замысел. Так, в отрывке «Дорога» автор, завершая лирическое отступление и возвращаясь к

основному повествованию о герое, переходит от формы глагола простого будущего времени 1-го лица к формам прошедшего времени мужского рода при местоимении 3-го лица: *“Но и друг наш Чичиков чувствовал в это время не вовсе прозаические грезы. А посмотрим, что он чувствовал. Сначала он не чувствовал ничего и поглядывал только назад...<...>”*- а затем использует форму настоящего времени, выходя за рамки повествования о герое и вводя авторское отступление: *“Автор признается, этому даже рад, находя, таким образом, случай поговорить о своем герое; ибо доселе, как читатель видел, ему беспрестанно мешали то Ноздрев, то балы, то дамы, то городские сплетни, то, наконец, тысячи тех мелочей, которые кажутся только тогда мелочами, когда внесены в книгу, а покамест обращаются в свете, почитаются за весьма важные дела”*.

Кроме того, автор учитывает присутствие читателя, ведя с ним своеобразный диалог, объясняя свои мотивы в выборе героем поэмы Чичикова (*“Очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателям”*, *“Неприлично автору, будучи давно уже мужем, воспитанному суровой внутренней жизнью и свежительной трезвостью уединения, забываться подобно юноше. Всему свой черед, и место, и время! А добродетельный человек все-таки не взят в герои. И можно даже сказать, почему не взят”*), возражая воображаемым оппонентам при характеристике своего героя (*“Итак, вот весь налицо герой наш, каков он есть! Но потребуют, может быть, заключительного определения одной чертой: кто же он относительно качеств нравственных? Что он не герой, исполненный совершенств и добродетелей, это видно. Кто же он? стало быть, подлец? Почему ж подлец, зачем же быть так строгу к другим? Теперь у нас подлецов не бывает, есть люди благонамеренные, приятные, а таких, которые бы на всеобщий позор выставили свою физиогномию под публичную оплеуху, отыщется разве каких-нибудь два, три человека, да и те уже говорят теперь о добродетели”* – в последнем предложении приведенного отрывка явно чувствуется авторская ирония).

Завершая фрагмент, рассказывающий о происхождении Чичикова, и свои размышления о личности героя поэмы, носящие полемический характер, автор вновь возвращается к основному действию и вводит местоимение 1-го лица: *“Но мы стали говорить довольно громко, позабыв,*

что герой наш, спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию...”.

Автор не имеет внешних личностных примет, но в образе автора в произведении фокусируются и им определяются все сюжетные линии, все особенности словесного выражения, изображение персонажей, их языковые характеристики (у каждого своя манера речи: вспомним образы помещиков, Чичикова, особенности их речи), заключенная в языковых средствах оценочность людей и явлений жизни.

Рассмотренные нами типы интегрированных уроков русского языка и литературы реализуются в рамках традиционных школьных курсов русского языка, литературы и нового предмета - русской словесности, рассчитанных на систематическое изучение с 5 по 11 класс, с учетом принципа преемственности в изложении учебного материала. Интегрированные уроки и курсы русского языка и литературы, не отменяя традиционные предметы, а «надстраиваясь» над системой традиционного предметного преподавания дисциплин, позволяют обращаться к изучению тех явлений, фактов, вопросов, которые остаются за «рамками» дифференцированных учебных предметов, восполняя системность филологического знания. Данные обстоятельства обуславливают значимость интегрированных уроков русского языка и литературы в школе как особой формы организации процесса обучения, отвечающей потребностям современного образования, стремящегося к формированию у учащихся системных филологических знаний. Очевидно, что к проведению подобных уроков должны быть готовы современные учителя-словесники, профессиональные знания и умения которых формируются в период вузовского обучения.

Текст-образец учительской интерпретации (интерпретировать художественный текст филологически грамотно и обучаются студенты на занятиях курса «Филологический анализ художественного текста») позволяет школьникам не только сориентироваться в работе, но и, «отталкиваясь» от него как от одного из возможных вариантов восприятия текста, высказать свою оценку, поделиться своими чувствами и переживаниями, включиться в диалог (и диалог с учителем, и со своими товарищами, и, главное, с автором произведения). Каждый художник слова рассчитывает на понимание со

стороны читателя и ищет наиболее эффективные способы выражения своих мыслей, чувств, ощущений. Каждый читатель должен научиться воспринимать словесно-художественные образы. И чем богаче знания учеников о языковой природе эстетического эффекта, тем глубже их понимание художественного текста, тем сильнее укрепляется потребность к речевому самосовершенствованию.

ГЛАВА I

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Язык познается через предложения и тексты.

Х. Вайнрих

1.1 Текст как объект изучения

Особенности художественного текста

На необходимость изучения единиц больше, чем предложение, указывали такие русские филологи, как М. В. Ломоносов, Ф. И. Буслаев, А. А. Потебня, А. А. Шахматов. В советский период в языкознании интерес к единицам, состоящим из ряда предложений, не ослабевал даже в 50-е годы XX века, когда на Западе господствовали идеи генеративной грамматики, считавшей необходимым изучение предложения изолированно, вне контекста. В это время в работах В. В. Виноградова [Виноградов, 1959, 1961], Н. С. Поспелова [1953] и других исследователей русского языка освещаются проблемы текста. В 60-80-е годы и у нас, и за рубежом внимание ученых вновь привлекает текст: изучается семантика, речевая деятельность, особенно ее социальные аспекты, функциональная стилистика. Выдвигается положение о том, что в качестве основной единицы речи выступает не предложение, а текст, представляющий собой знаковую систему, тогда как предложение-высказывание выступает как его часть. Указывается на необходимость создания особой лингвистической дисциплины – лингвистики текста, которая изучала бы текст, его построение, категории, виды текстов, межфразовые связи в них, единицы текста, текстовые знаки.

Идея синтеза при изучении текста как объекта новой дисциплины – лингвистики текста «транслингвистики» - (*linguistique du discours*) принадлежит французскому литературоведу и философу Р. Барту. Поскольку, по его мнению, мы имеем дело с речью, словом, письменным или устным, следует объединить труды по языкознанию с теми, объектом которых должно стать все бесконечное разнообразие фольклорных и

литературных текстов, а также «словесных» (письменных и устных) текстов, относящихся к сфере массовой коммуникации, в общий раздел семиотики. Отправной точкой для построения транслингвистических систем служит «естественный язык», речевая деятельность (langage); однако эти системы не совпадают с языком, являющимся объектом лингвистики: функция последнего ограничена рамками коммуникации как таковой; системы, изучаемые транслингвистикой, имея языковую природу, также, разумеется, выполняют эту коммуникативную функцию, но в них она модифицируется и усложняется целым рядом вторичных функций [Барт, 1978: 442-450].

Текст представляет собой комплексный объект ряда научных дисциплин. Лингвистика текста складывается на основе пересечения различных смежных наук: риторики, поэтики, стилистики, литературоведения, социолингвистики, лингвистической прагматики и других. Значительное число исследований, посвященных проблемам текста, выходит у нас в стране: труды И. Р. Гальперина, Г. В. Колшанского, Л. М. Лосевой, О. И. Москальской, Т. М. Николаевой, Е. А. Падучевой и многих других. Создание лингвистики текста как новой отрасли языкознания потребовало определения ее основного объекта – текста. В этой связи возникает ряд вопросов: является ли текст единицей речи или языка; свойствен ли он только письменной речи или устной; можно ли считать текстом отдельное предложение, исчерпывающее свое содержание (например, пословицы, поговорки); в какой степени отдельное предложение зависит от целого текста; каковы общие закономерности построения текста; что следует считать единицами членения текста и др.

До настоящего времени нет единства в определении понятия «текст». Этот термин многозначен. Даже в лингвистике он употребляется в двух значениях: во-первых, под текстом понимается любое высказывание, состоящее из нескольких предложений и обладающее законченным смыслом; во-вторых, текст – это законченное речевое произведение (повесть, роман, рассказ, статья и другие). Рассмотрим некоторые определения текста, предложенные исследователями. И. Р. Гальперин в своем определении подчеркивает, что текст – это письменный документ, указывает на его связанность и прагматическую направленность: «Текст – это сообщение,

объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, состоящее из ряда особых единств, объединенных разными типами лексической, грамматической и логической связи, и имеющее определенный модальный характер и прагматическую установку» [Гальперин, 1974: 72]. М. Пфютце рассматривает текст как некую организованную по цели и смыслу совокупность фраз или фразовых элементов, между которыми имеются значимые отношения и функции, то есть структурированное единство, представленное в сознании в виде лингвистической единицы, какое-либо комплексное явление действительности в его относительно законченной смысловой целостности [Пфютце, 1978: 218-224]. М. М. Бахтин определяет текст как «субъективное отражение объективного мира», «выражение сознания, что-то отражающего» [Бахтин, 1979, 292]. В. А. Лукин предлагает следующее определение: «Текст – это сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной цельностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой» [Лукин, 1999: 5].

В приведенных выше определениях четко прослеживается мысль о том, что текст – целостная структура, состоящая из неопределенного количества предложений.

В то же время некоторые исследователи, например, В. А. Звегинцев, считают, что в ряде случаев и отдельные предложения (пословицы, например) могут быть отнесены к тексту [Звегинцев, 1976: 170].

Конкретный текст – это произведение речи. Однако в основе конкретных речевых произведений лежат общие принципы их построения – структура текста, его единицы, средства связи. Это относит текст не только к речи, но и к системе языка. Определение учеными текста как элемента системы языка или результата конкретного речевого акта дополняют друг друга, согласуясь с мыслью М. М. Бахтина о том, что всякий «связный знаковый комплекс» можно рассматривать и в системе языка, как грамматическое явление, и в «целом индивидуального высказывания и речевого жанра», как речевое явление [Бахтин, 1979: 257].

Обратимся к определению особенностей, присущих тексту художественному. Являясь сферой функционирования единиц языковой

системы всех ее уровней, взаимодействующих между собой, текст создает условия для установления внутрипредметной интеграции, с одной стороны, а с другой – межпредметной, поскольку он отражает действительность, преломленную через мировосприятие автора текста, представляет собой плод его творческой индивидуальности. **Художественный текст**, таким образом, будучи интегративной единицей, отражает взаимосвязь языка (прежде всего, в его эстетической и коммуникативной функциях) и литературы как словесного искусства.

Художественный текст не описывает реальных конкретных фактов, как текст научный или публицистический, хотя называет явления и предметы теми же языковыми средствами. Текст художественного произведения служит эстетическим, развлекательным, воспитательным и другим целям. Изображая вымышленные события и вымышленные миры по сходству с реальными, художественные тексты устанавливают аналогии с известной нам действительностью. Дж. Серль называет это «притворством» [Серль, 1999]. Слова и фразы в художественном тексте, образуя подобие сообщения, обладают при этом определенной полифункциональностью. А поскольку процессы в реальности многомерны, то сознание человека, воспринимающего текст, достраивает эти отношения и в мире вымышленном. Это помогает истолковывать поведение литературных персонажей, основываясь на собственном жизненном опыте, кроме того, происходит проецирование своих представлений, чувств, переживаний на художественные образы. В связи с этим герои, эпизоды, детали текста ассоциативно наделяются символическим, идеологическим, психологическим или другим значением. «Сверхзадачей художественного текста являются описания мира человека, мира людей и отношения человека к миру во всех его проявлениях: и в предметном, и в социальном, и в субъективном» [Степанов, 1998: 37]. Это позволяет нам воспринимать художественный текст не только как отражение действительности, но и как выражение средствами естественного языка модели человеческого отношения к миру. Очевидно, что восприятие художественного текста представляет собой определенный интеллектуальный и психологический процесс. В. П. Белянин вписывает художественный текст в сложную систему: «действительность – сознание – модель мира – язык – автор – текст – читатель – проекция» [Белянин, 2000: 10].

Содержание художественного текста может быть представлено как отражение некоторого фрагмента действительности, данного в авторском описании, как ситуация [ван Дейк, 1989; Залевская, 2000; Зимняя, 1976]. Категория ситуации важна не только для процесса порождения текста, но и для понимания того, как происходит его восприятие. Читатель понимает текст в том случае, если ему понятна ситуация, о которой идет речь (ван Дейк). Ситуация, описанная в том или ином художественном тексте и воссоздаваемая в сознании читателя, по мнению А. А. Брудного, может рассматриваться как ситуация, в которую индивид (как деятельное существо) прямо или косвенно включен. При этом не обязательно, чтобы читающий отождествлял себя с кем-то из действующих лиц, но определенную позицию относительно порядка и предмета изложения он занимает: понимание есть последовательное изменение структуры воссоздаваемой в сознании ситуации и перемещение мысленного центра ситуации от одного ее элемента к другому [Брудный, 1998].

Сложность понимания художественного текста связана с тем, что он различными людьми может быть воспринят и истолкован по-разному. На понимание текста будет влиять комплекс индивидуальных черт воспринимающего: его мировоззренческие установки, уровень образования и культуры, темперамент, склад характера и др.

Говоря об особенностях художественного текста и его понимании, необходимо затронуть вопрос о соотношении понятий “**текст**” и “**произведение**”. В большинстве литературоведческих работ данные понятия не разграничиваются. В том случае, если возникает необходимость их различения, отталкиваются от признаков текста. Произведение же обычно трактуется как некое сложное содержание, вырастающее из текста и основанное на нем. Р. Барт толкует эти понятия следующим образом: «...произведение, понятое, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы – это и есть текст» [Барт, 1989: 417]. У него текст и произведение связаны как процесс и результат. Чтобы понять произведение (результат), нужно обратиться к процессу производства – тексту.

Д. С. Лихачев подходит к проблеме с иных позиций: «С текстологической точки зрения произведением следует называть текст, объединенный единым замыслом (как по содержанию, так и по форме) и

изменяющийся как единое целое... Понятие “произведение” относительно. Практически оно необходимо историку текста тогда, когда произведение обладает этой историей текста, в той или иной степени самостоятельной от других текстов...» [Лихачев, 1983: 130]. Произведение может быть истолковано как то содержание, которое производится читателем при восприятии текста и которое обусловлено не только самим текстом, но и жизненным опытом получателя, культурной средой, вкусом, идеологией. Например, чтобы истолковать образ Андрея Болконского, получатель может учитывать гораздо больше факторов, чем их заключено в тексте романа Л. Н. Толстого «Война и мир». Привлекается все, имеющее отношение к теме: культурная атмосфера и политический фон эпохи, в том числе и все произведения, хоть в чем-то сходные с данным. Таким образом, при одном тексте может существовать не одно произведение. Но субъективность произведения – неизбежное следствие специфики художественного текста. Тексты большого объема (роман, повесть, поэма) вследствие их чрезвычайной сложности как правило подвергаются содержательному анализу, то есть исследуется не столько текст, сколько произведение. И тем не менее верно то, что произведение основано на тексте (отсюда устоявшийся термин «текст произведения»).

Чем же в таком случае определяется смысл художественного текста? Дж. Каллер делает интересное и точное обобщение, касающееся споров об определении смысла произведения: «Смысл произведения не в том, что было на уме у его автора в определенный момент; это не просто характеристика текста и не только опыт читателя» [Каллер, 2006: 76]. Дж. Каллер полагает, что в споре о природе смысла возможны различные аргументы, и в этом отношении “смысл” невозможно определить: «Если же мы окажемся перед необходимостью принять некий всеобъемлющий принцип, или формулу, мы могли бы сказать, что смысл определяется контекстом, так как контекст включает в себя законы языка, обстоятельства, в которых находится автор, равно как и все прочее, что предположительно может иметь отношение к делу. Но если мы скажем, что смысл ограничен контекстом, то следует добавить, что сам контекст – понятие безграничное: нельзя решить заранее, что еще может оказаться значимым, какие перемены расширения контекста может внести в смысл текста. Смысл ограничен контекстом, а контекст не ограничен ничем» [Каллер, 2006].

В тексте, как и в других языковых единицах, наблюдается единство формы и содержания. Все элементы речевой формы художественного произведения являются средством воплощения образов, в которых и отражается действительность в искусстве. В связи с особенностью функционирования языковых средств в художественном тексте, а именно: рождать новые смыслы, В. В. Виноградов говорил о «двуплановости художественного слова», а Б. А. Ларин отмечал, что слово в художественном контексте имеет две функции: самостоятельную, или логическую, и «поглощенную, оттеночную», или эстетическую [Ларин, 1974].

Важным является то, что в художественном тексте может не быть «образных», метафорических слов и выражений, которые сами по себе являются экспрессивными или стилистически окрашенными, но тем не менее речь будет образная, так как она что-то изображает и вызывает какие-то переживания. По мысли Д. Н. Шмелева, во-первых, исследование художественной речи должно вестись в общем русле исследования стиля произведения, когда его «язык» изучается как одна из составных частей художественной формы произведения. Тогда в задачу исследователя входит установление того, как самые различные элементы языка приобретают образность и экспрессивность, становясь средством выражения художественного содержания. Во-вторых, анализ «языка» художественной литературы может быть направлен и на выяснение того, как выразительные средства самого языка используются писателем при «словесном оформлении» художественного образа [Шмелев, 1964: 38].

Еще одной важной особенностью художественного текста является то, что в нем могут интегрироваться языковые средства всех стилей русского литературного языка, трансформированные с целью решения эстетических задач. В тексте художественного произведения может быть использована научная терминология и деловые обороты речи, публицистические и разговорные элементы – неограниченное число единиц разных уровней языковой системы различной стилевой принадлежности, если они эстетически мотивированы содержанием и стилем художественного текста.

По образному и емкому выражению Н. С. Валгиной, в художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода “маленькую вселенную”, увиденную глазами данного автора, что обуславливает присутствие за изображенными картинами подтекстного,

интерпретационного функционального плана, “вторичной действительности” [Валгина, 2004: 114]. В художественном тексте не просто, как и в других языковых единицах, наблюдается единство формы и содержания: поскольку художественный текст строится на использовании образно-ассоциативных качеств речи, в нем «форма сама по себе содержательна, она исключительна и оригинальна, в ней сущность художественности, так как избираемая автором «форма жизнеподобия» служит материалом для выражения иного, другого содержания...» [Валгина, 2004: 115].

При интерпретации произведения мы описываем процесс его прочтения. Художественный текст допускает множественность интерпретаций. Но как выбрать одну из множества возможных интерпретаций? Считаем справедливой точку зрения Л. Г. Бабенко, по мнению которой «системно-структурная организация художественного текста, семантика используемых в нем языковых единиц являются основой объективности его интерпретации, а коммуникативная, прагматическая природа текста и социальная, культурная компетенция читателя допускают субъективность, неоднозначность его интерпретации» [Бабенко, 2004: 46]. Ученый предлагает определение художественного текста в аспекте его интерпретации: «это словесное художественное произведение, представляющее реализацию концепции автора, созданную его творческим воображением индивидуальную картину мира, воплощенную в ткани художественного текста при помощи целенаправленно отобранных в соответствии с замыслом языковых средств (в свою очередь, также интерпретирующих действительность), и адресованное читателю, который интерпретирует его в соответствии с собственной социально-культурной компетенцией» [Бабенко, 2004].

Производя филологический анализ смыслового развертывания художественного текста, читатель-исследователь выявляет идиостиль его автора, что в свою очередь открывает перед ним глубины и тонкости художественного взгляда писателя на мир. **Идиостиль** понимается нами как совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя (а также любого носителя данного языка). Мы учитываем, что идиостиль имеет «комплексный характер, разноаспектно выражает социально-историческую сущность, национальные, индивидуально-психологические и нравственно-этические особенности человека. В

идиостиле проявляется его мировоззрение и знание о мире (концептуальная картина мира и тезаурус), общая и языковая культура в их текстовом воплощении» [Болотнова, 2003: 159].

В последующих частях первой главы рассмотрим изобразительно-выразительные возможности языковых средств всех уровней языковой системы и особенности их функционирования в художественном тексте.

Вопросы и задания

1. Определите, признаки каких языковых стилей интегрированы в данном ниже тексте.

«Точно угадав мое настроение, лорд Чальсбери заговорил спокойно:

- Когда человек впервые увидит незнакомый механизм, вроде механизма часов или швейной машины, он сначала опускает руки перед их сложностью. Когда я первый раз увидел разобранный на части велосипед, то мне казалось, что никакой самый мудрый механик в мире не сможет его собрать. А через неделю я его сам собирал и разбираю, удивляясь простоте его конструкции. Будьте же добры, терпеливо выслушайте мои объяснения. Если чего-нибудь не схватите сразу, не стесняйтесь предлагать мне сколько угодно вопросов. Это для меня будет только приятно.

Итак, в крыше здания проделано двадцать семь близко расположенных друг к другу отверстий. А в эти отверстия вставлены цилиндры, которые вы видите на самом верху, выходящие на воздух двояковыпуклыми стеклами громадной собирательной силы и великолепной прозрачности. Теперь, наверно, вы и сами понимаете идею? Мы собираем солнечные лучи в фокусы и затем благодаря целому ряду зеркал и оптических стекол, сделанных по моим чертежам и вычислениям, проводим их, то собирая, то рассеивая, через всю систему труб, пока самые нижние трубы не вольют концентрированную струю солнца вот сюда под изолированный колпак, в самый узкий и прочный цилиндр из ванадиевой стали, в котором двигается целая система поршней, снабженных затворами, наподобие фотографических, абсолютно не пропускающих света, когда они закрыты. Наконец, к свободному концу этого главного внутреннего защищенного цилиндра я герметически привинчиваю приемник в виде колбы, в горлышке

которой также имеются несколько затворов, затем изнутри, механически, ввожу в горлышко колбы винтовую втулку и свинчиваю весь приемник с конца цилиндра, и вот у меня готово превосходное хранилище солнечной сгущенной эманации.

- Значит, Гук, и Эйлер, и Юнг?..

- Да, - прервал меня лорд Чальсбери, - и они, и Френель, и Коши, и Малюс, и Гюйгенс, и даже великий Араго – все они ошибались, рассматривая явление света как одно из состояний мирового эфира. И это я докажу вам через десять минут самым наглядным образом».

(А. И. Куприн. «Жидкое солнце»).

2. Проанализируйте предложенный ниже фрагмент текста. Элементы каких языковых стилей включены в художественное повествование?

«- Но позвольте спросить вас, - сказал Манилов, - как желаете вы купить крестьян: с землею или просто на вывод, то есть без земли?»

- Нет, я не то, чтобы совершенно крестьян, - сказал Чичиков, - я желаю иметь мертвых...

- Как-с? извините... я несколько туг на ухо, мне послышалось престранное слово...

- Я полагаю приобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии как живые, - сказал Чичиков.

Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля, рассуждавшие о приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперя друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старину один против другого по обеим сторонам зеркала. <...>

- Итак, я бы желал знать, можете ли вы мне таковых, не живых в действительности, но живых относительно законной формы, передать, уступить или как вам заблагорассудится лучше?

Но Манилов так сконфузился и смешался, что только смотрел на него.

- Мне кажется, вы затрудняетесь?.. – заметил Чичиков.

- Я?.. нет, я не то, - сказал Манилов, - но я не могу постичь... извините... я, конечно, не мог получить такого блестящего образования,

какое, так сказать, видно во всяком вашем движении; не имею высокого искусства выражаться... Может быть, здесь... в этом, вами сейчас выраженном изъяснении... скрыто другое... Может быть, вы изволили выразиться так для красоты слога?

- Нет, - подхватил Чичиков, - нет, я разумею предмет таков, как есть, то есть души, которые точно уже умерли.

Манилов совершенно растерялся. Он чувствовал, что ему нужно что-то сделать, предложить вопрос, а какой вопрос – черт его знает. Кончил он, наконец, тем, что выпустил опять дым, но только уже не ртом, а чрез носовые ноздри.

- Итак, если нет препятствий, то с богом, можно бы приступить к совершению купчей крепости, - сказал Чичиков.

- Как, на мертвые души купчую?

- А, нет! – сказал Чичиков. – Мы напишем, что они живы, так, как стоит действительно в ревизской сказке. Я привык ни в чем не отступать от гражданских законов; хотя за это и потерпел на службе, но уж извините; обязанность для меня дело священное, закон – я немею перед законом.

Последние слова понравились Манилову, но в толк самого дела он все-таки никак не вник и вместо ответа принялся насасывать свой чубук так сильно, что тот начал, наконец, хрипеть, как фагот. Казалось, как будто он хотел вытянуть из него мнение относительно такого неслыханного обстоятельства; но чубук хрипел и больше ничего.

- Может быть, вы имеете какие-нибудь сомнения?

- О! помилуйте, ничуть. Я не насчет того говорю, чтобы имел какое-нибудь, то есть критическое предосуждение о вас. Но позвольте доложить, не будет ли это предприятие, или, чтоб еще более, так сказать, выразиться, негоция, - так не будет ли эта негоция не соответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России.

Здесь Манилов, сделавши некоторое движение головою, посмотрел очень значительно в лицо Чичикова, показав во всех чертах лица своего и в сжатых губах такое глубокое выражение, какого, может быть, и не видано

было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра, да и то в минуту самого головоломного дела.

Но Чичиков сказал просто, что подобное предприятие, или негодия, никак не будет не соответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России, а чрез минуту потом прибавил, что казна получит даже выгоды, ибо получит законные пошлины.

- Так вы полагаете?

- Я полагаю, что это будет хорошо.

- А, если хорошо, это другое дело: я против этого ничего, - сказал Манилов и совершенно успокоился.

- Теперь остается условиться в цене...

- Как в цене? – сказал опять Манилов и остановился. – Неужели вы полагаете, что я стану брать деньги за души, которые в некотором роде окончили свое существование? Если уж вам пришло этакое, так сказать, фантастическое желание, то с своей стороны я передаю их вам безынтересно и купчую беру на себя».

(Н. В. Гоголь.

«Мертвые душ»).

3. Опишите стилистические особенности данного текста. Языковые черты каких стилей сочетаются в нем?

«В отлогах, почти горизонтальных лучах утреннего солнца загораются капли росы. Если сказать, что в каждой капле горит по солнцу, значит ничего не сказать о сверкании росного утра. Можно, конечно, с тщательностью выписать, как одни капли мерцают глубокой зеленью, другие – чисто кровавого цвета, третьи – матово светятся изнутри, четвертые – молочно-голубые, пятые – белые, как молоко, но просвеченные огненной искоркой. Можно написать, как это разноцветное горение сочетается с синевой, желтизной, розоватостью, лиловостью и белизной луговых цветов и как луговые цветы, просвеченные солнцем, кидают свои цветные тени, свою синеву или желтизну на ближайшие капельки хрустальной влаги и заставляют их быть то синими, то желтыми. Можно рассказать, как в сложенных в сборчатую горстку слегка мохнатых, шершавых листиках травы накапливается роса и покоится в них, светлая и

холодная, огромными упругими каплями так, что даже можно выпить и ощутить вкус росы, вкус земной живительной свежести. Можно написать, какой яркий темный след остается, если пройти по седому росному лугу, и как красив, осыпанный росой, в лучах солнца обыкновенный хвощ, и многое, многое другое. Но нельзя передать на словах того состояния души и тела, которое охватывает человека, когда он ранним утром идет по росистому цветущему лугу. Может быть, он не обращает внимания на то, как в крохотной росинке четко виднеются еще более крохотные отраженные ромашки, выросшие по соседству, но общее состояние в природе, общее настроение тотчас сообщается человеку, а вот передать его невозможно.

Вы проснетесь позже, часов в девять, десять, когда в поля и луга нахлынет зной и все высушит и все погасит, и вы будете думать, что таким всегда и бывает окружающий вас мир, не подозревая о том, насколько, например, цветущий куст сирени или вишня отличается от нецветущего. Ведь тому, кто никогда не видел цветения вишневого сада, невозможно, глядя на голые кусты, вообразить, как бывает в цветущем вишневом саду».

(В. Солоухин).

4. Проанализируйте фрагмент текста из романа И. Гончарова «Обыкновенная история». Определите, каким образом проявляется выразительность и образность речи. Слова какой стилевой окраски использованы автором?

«С балкона в комнату пахнуло свежестью. От дома на далекое пространство раскидывался сад из старых лип, густого шиповника, черемухи и кустов сирени. Между деревьями пестрели цветы, бежали в разные стороны дорожки, далее тихо плескалось в берега озеро, облитое к одной стороне золотыми лучами утреннего солнца и гладкое, как зеркало; с другой – темно-синее, как небо, которое отражалось в нем, и едва подернутое зыбью. А там нивы с волнующимися, разноцветными хлебами шли амфитеатром и примыкали к темному лесу.

Анна Павловна, прикрыв одной рукой глаза от солнца, другой указывала сыну попеременно на каждый предмет.

- Погляди-ка, - говорила она, - какой красотой Бог одел поля наши! Вон с тех полей одной ржи до пятисот четвертой соберем; а вон и пшеничка есть и гречиха, только гречиха нынче не то, что прошлый год: кажется, плоха будет. А лес-то, лес-то как разросся! Подумаешь, как велика премудрость Божия! Дровец с своего участка мало-мало на тысячу продадим... Погляди-ка, озеро: что за великолелие! истинно небесное! рыба кишмя кишит: и на себя и на людей идет. Вот твои коровки и лошадки пасутся. Здесь ты один всему господин, а там, может быть, всякий станет помыкать тобой. И ты хочешь бежать от такой благодати, еще не знаешь куда, в омут, может быть, прости Господи... Останься!»

5. Какова основная мысль приведенного ниже фрагмента из книги Е. Клюева «Между двух стульев»? В чем состоит главная отличительная черта художественного произведения, по мнению автора? Согласны ли вы с ним? (Дайте аргументированный ответ).

«Нет более опасного заблуждения, чем уподобление книжной действительности - действительности реальной. Хитрые реалисты придумали массу способов, чтобы заставить нас принять одну за другую, сбить с толку правдоподобием. В конце концов огромными тиражами начали выходить очень правдоподобные книги, искусно имитирующие ситуации, в которых бываем мы с вами. Мы хохочем или заливаемся слезами, но вот что странно: эстетической эмоции мы при этом можем и не испытывать. Да, нам смешны герои, да, нам жаль их, но и то и другое переживание может совсем не отличаться от переживаний по поводу невзгод нашего соседа по лестничной площадке. А эстетическая эмоция - тоньше: в ней, например, к переживанию добавляется еще и сожаление или радость по поводу того, что так - не бывает. Эстетическая эмоция, по меньшей мере, двупланова, а по большей мере...

И если вынуть из эстетической эмоции представление о том, чего не бывает, - если вынуть из нее, другими словами, представление об условности, то зачем брать в руки книгу? Можно просто выйти на улицу и посмотреть вокруг: смеха и слез будет предостаточно. Но вот возвышающего нас смеха и возвышающих нас слез...

А взять да описать несколько часов нашей жизни, следуя только правде, ни на шаг не отступая в сторону, - не будет ли это немножко скучновато? Ведь когда мы начинаем пересказывать какой-нибудь случай, мы волей-неволей украшаем его несуществующими подробностями - и потом не помним, что из рассказанного нами было на самом деле. Можем ли мы вообще рассказать о чем-нибудь так, как это и было на самом деле? Психологи утверждают, что - нет. И, осудив Бояна вещего ("аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мысию по древу, серым волком по земли, шизым орлом под облакы"), не так же ли точно - "по замышлению Боянови"! - поступил и сам автор "Слова о полку Игореве", изукрасив повествование множеством причудливых и в конце концов условных деталей?»

1.2 Звуковые изобразительные ресурсы русского языка и приемы их использования

На уроках литературы в средних классах школьники знакомятся с явлениями аллитерации и ассонанса: вводятся термины, даются примеры из поэтических произведений, при этом такая работа проводится без связи с уроками русского языка. Рассмотрение звуковой стороны художественных текстов должно быть более глубоким и возможно в той или иной мере в каждом классе на уроках словесности. Русская фонетическая система предоставляет богатые возможности для решения художественно-эстетических задач, с ее ресурсами необходимо знакомить учащихся.

В качестве составного элемента художественной формы наиболее полному, яркому воплощению замысла поэта служит фоника. Обратимся к наполнению термина. **Фоника:** 1) раздел стилистики, изучающий звуковую сторону речи; 2) звуковая организация речи, то есть подбор и употребление языковых средств фонетического уровня с определенными стилистическими задачами.

Ученые и писатели разных эпох пытались выявить закономерности между звучанием слова и его смыслом. В XVIII веке М. В. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию» высказывает мысль, что при

сложении стихов поэт подбирает слова, учитывая не только их смысл, но и звучание: «В русском языке, как кажется, частое повторение письма А способствовать может к изображению великолетия, великого пространства, глубины и вышины; учащение писем Е, И, Ь, Ю – к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей, через Я показать можно приятность, увеселение, нежность, склонность, через О, У, Ы – страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боль и печаль».

Интересные наблюдения о связи звука и смысла сделаны поэтами «серебряного века». Например, К. Бальмонт характеризует каждый звук речи, наделяя его смысловой нагрузкой: «О – звук восторга, - торжествующее пространство есть О: Поле, Море, Простор. Все огромное определяется через О, хотя бы и темное: стон, горе, гроб, похороны, сон, полночь. Большое, как доли и горы, остров, озеро, облако. Долгое, как скорбная доля. Огромное, как Солнце, как Море. Грозное, как осыпь, оползень, гром... Запоет, занает, как колокол... Высокий свод взнесенного собора. Бездонное О».

Стремление В. Хлебникова найти «самовитое слово», «найти, не разрывая корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое» является смелой попыткой «освободить» слово, открыть красоту слова «вне быта и жизненных польз»:

*Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.*

В одном из последних стихотворений «На далекой звезде Венере», написанном в июле 1921 г., Н. Гумилев отдает дань – в полушутливом тоне иронической фантазии – тем опытам осмысления гласных, которые восходят к французскому поэту А. Рембо и нашли в русской поэзии его времени продолжение у В. Хлебникова:

Говорят ангелы на Венере

Языком из одних только гласных.

Если скажут оа и аи, -

Это радостное обещание,

Уо, оа – о древнем рае

Золотое воспоминанье.

Рассмотрим звуковые ресурсы художественной выразительности и приемы их использования.

Звукоподражание – в широком смысле – подражание с помощью звуков языка звукам живой и неживой природы и звукам, возникающим в процессе деятельности человека (мяу, бе-е, му-у, тук-тук, буль-буль и под.; существительные и глаголы, звуковой облик которых соотносится со звуками природы: гром – греметь, журчание – журчать, скрип – скрипеть, шелест – шелестеть, шипение – шипеть и мн. др.). Способность звуков речи вызывать не только слуховые, но и зрительные, осязательные, обонятельные и вкусовые ассоциации называется звуковым символизмом.

М. Цветаева в одном из стихотворений, входящих в цикл «Стихи к Блоку», обращаясь к технике звуковых ассоциаций, “обыгрывает” имя поэта:

Имя твое – птица в руке,

Имя твое – льдинка на языке.

Одно-единственное движенье губ.

Имя твое – пять букв.

Мячик, пойманный на лету,

Серебряный бубенец во рту...

Интересный пример художественного осмысления согласных звуков находим в пятом письме из «Флорентийских ночей» М. Цветаевой. Героиня ассоциативно выстраивает ряд образов, связанных с восприятием ею любимого человека: «Я поняла одну вещь: с другим у меня было «р», буква, которую я предпочитала, - самая моя из всего алфавита, самая мужественная: мороз, гора, герой, Спарта, зверь – все, что во мне есть прямого, строгого, сурового. С Вами: шелест, шепот, шелковый, тишина – и особенно: *chéri!*».

Звукоподражание и звуковой символизм связаны между собой и находят выражение в звуковой инструментровке произведения, которая

осуществляется с помощью определенных приемов: аллитерации, ассонанса, звуковых повторов.

Аллитерация (лат. ad “k, co” + littera “буква” – собуквие) – повторение одинаковых или сходных согласных звуков:

Опять восспрянет тетива.

Стрела свершится, рассекая страх. (В. Соснора) – аллитерация [с], [т], [р] передает здесь звук стремительно “разрывающей” воздух стрелы.

Ассонанс (фр. “созвучие”) - повторение одинаковых или сходных гласных звуков.

Мело, мело по всей земле

Во все предельы.

Свеча горела на столе,

Свеча горела... (Б. Пастернак) – в этом стихотворении из цикла произведений главного героя романа «Доктор Живаго» ассонанс [о] и [э], накладывающийся на ямб, помогает создать протяженный, замедленный ритм, ощущение повторяемости событий.

Звуковой повтор – прием усиления изобразительности текста путем повторения сочетаний звуков:

Били копыта.

Пели будто:

Гриб.

Грабь.

Гроб.

Груб. (В. Маяковский). – Повтор звонких звуков «гр» и «б» создает слуховой образ, передающий «перекатывающийся» звук громко стучащих по мостовой лошадиных подков.

Все звуковые средства художественной выразительности используются и в прозаических текстах (ритмическая проза, поэтическая проза). В качестве примера приведем фрагмент текста Д. Мамина-Сибиряка, в котором удачно сочетаются многочисленные приемы звукописи: «*Ночь была темная и дождливая; деревья в саду шумели, точно говоря далекой толпы, волновавшейся, как море». – Повтор глухих согласных в сочетании с сонорными звуками, а также ассонанс [о] помогает создать впечатление*

долгого равномерного шума, создаваемого непрекращающимся дождем. «Крупные капли дождя **хлестали** в стекла с сухим **треском**, как горох, а рамы **вздрагивали** и **тихо дребезжали** под напором метавщегося ветра».- Шипящие и свистящие глухие звуки очень точно передают звуковую картину стучащих по стеклам капель. «Где-то **выла** собака, сильно сконфуженная происходившими в природе беспорядками. А потом **глухо гукнул** отдаленный раскат **грома**, точно вестовая пушка. - Сочетание глухих и звонких согласных с повторением звуков [о] и [у] в этом и в начале следующего предложения усиливает уже созданное контекстом впечатление сильного, резкого, но глухого звукового фона: «**Шум** начал стихать, и дождь хлынул **ровной полосой**, как из **открытого** душа, но потом все стихло, и редкие капли дождя падали на **мокрую** листву деревьев, на **размякший** песок дорожек и **осклизнувшую** крышу с таким звуком, точно кто **бросал дробь в воду горстями**». В последней части этого сложного предложения тональность звучания меняется благодаря повтору звонких согласных. В последующих предложениях наблюдаем не менее яркую звуковую инструментовку, мастерски передающую словесную картину грозы, - сочетание резких звуков, смягченных «шелестом» шипящих и свистящих согласных: «Но это было временное **затишье** перед **надвигающейся грозой**. Вот **режущим блеском** **всполыхнула** первая молния, и **резким грохотом** **рассыпался** первый удар, точно с **неба обрушилась** на землю **целая гора**, **раскатившаяся** по **камешку**». Отмеченные нами фонетические особенности этого фрагмента поддерживаются лексическим и грамматическим уровнями языковой системы: весь текст насыщен глаголами и существительными, передающими звуковую сторону событий (выделено жирным шрифтом).

Рассмотрение и изучение звучащей речи на уроках словесности должно сопровождаться анализом интонации. Использование разнообразных интонационных конструкций придает речи особую выразительность, а интонация при этом выполняет роль изобразительного средства. Вместе с тем сама интонация определяется богатством речи (ее звуковыми, лексическими особенностями, морфологическими средствами и синтаксическими конструкциями), эмоциональным состоянием говорящего, а также задачами речевого общения.

Важной является задача нахождения правильной интонации при чтении художественного текста с тем, чтобы предельно точно отразить его содержание, показать мысли, чувства автора и передать свои чувства и восприятие.

Интонация (лат. *intonare* “громко произносить”) – повышение и понижение основной высоты голоса, изменение силы произнесения особо выделяемого, самого важного по смыслу слова, остановка в речи, темп высказывания, тембр, тон. Элементами интонации, таким образом, являются логические ударения, паузы + мелодика речи (темп, тембр, тон).

Логическое ударение – выделение в речевом звене наиболее важного слова или словосочетания. Главное слово, несущее логическое ударение, является своеобразным организующим центром речевого звена. Все остальные слова дополняют и конкретизируют его значение. Не все логические ударения в одном и том же высказывании несут одинаковую эмоциональную нагрузку и силу, поэтому выделяют разные варианты логического ударения (например, слабое и сильное):

Все таить, чтобы люди забыли,

Как растаявший снег и свечу?

Быть в грядущем лишь горсточкой пыли

Под могильным крестом? Не хочу! (М. Цветаева)

Наиболее сложны для поиска нужного логического ударения случаи скрытого противопоставления. Например, смысловой и логический анализ стихотворения в прозе И. С. Тургенева «Мы еще повоюем» подсказывает, что последняя фраза должна быть прочитана так: «И пускай надо мной кружит мой ястреб! Мы еще повоюем, черт возьми!»

Рассмотрим особенности проявления логического ударения в наиболее типичных синтаксических конструкциях.

Логическим ударением могут выделяться противопоставляемые понятия. Ударением выделяются оба члена противопоставления, но по-разному: один сильным ударением (то, что утверждается, часто это первый член пары), другой – слабым (то, что отрицается).

Вся его наука –

Мощь. Светло – гляжу.

Пушкинскую руку

Жму, а не лижу. (М. Цветаева)

Логическое ударение играет важную роль в конструкциях сравнения. Поскольку сравнение двучленно, то, с чем сравнивается, будет выделено ярче:

Полновесным, благосклонным

Яблоком своим имперским,

Как дитя, играешь, август.

Как ладонью, гладишь сердце

Именем своим имперским:

Август! – Сердце! (М. Цветаева)

Новое понятие всегда выделяется логическим ударением. В текстах происходит развитие определенной темы, поэтому на новом витке «движения» основной мысли появляются и новые слова, новые понятия, которые отмечаются логическим ударением. Логическое ударение при актуальном членении предложения чаще всего падает на рему.

С большою нежностью – потому, Кому – разнеживающий плед

Что скоро уйду от всех, -

И тонкая трость с борзой,

Я все раздумываю, кому

Кому – серебряный мой браслет,

Достанется волчий мех,

Осыпанный бирюзой...

И все записки, и все цветы,

Которых хранить невмочь...

Последняя рифма моя – и ты,

Последняя моя ночь! (М. Цветаева).

Слова и словосочетания, передающие оценочную характеристику действующего лица, явления или события, выделяются сильным логическим ударением. Например, во «Флорентийских ночах» М. Цветаевой неоднократно встречаем указательное местоимение или наречие, попадающее под сильное логическое ударение, что поддерживается написанием слова в разрядку: «*Не знаю, быть может, в Вашей жизни Вы залюблены (перекормлены любовью). Возможно, да. Но я знаю (и услышите это в тысячный раз!), что ни один, (ни одна) никогда т а к Вас... В тысячный раз, в тысяча первый. Мое т а к не есть мера веса, ни*

количества, ни протяженности, это – мера качества: тождества. Я люблю Вас ни настолько, ни до такой степени, ни до... - я люблю Вас т а к. (Я не люблю Вас на столько, я люблю Вас к а к. О, сколько женщин любили Вас и будут любить еще сильнее. Все будут любить Вас больше. Ни одна не будет любить Вас т а к»; «Вот почему все т а к и е часы Вашей жизни Вы будете со мной: отсутствуя - присутствовать»; «Возможно, Вы скажете мне: «Мне нечего делать с Вами – т а к о й (слабой, как все прочие, и гораздо менее красивой)»).

Паузы в тексте являются составным компонентом его интонационного оформления, актуального членения, выражения смысла и эмоций. Они бывают логическими (смысловыми) и психологическими (диктуемыми чувством). Логические паузы отделяют друг от друга группы слов, объединенные общим смыслом. Паузы могут быть разной длительности. Рассмотрим случаи, когда длительная пауза перерастает в психологическую, действующую как выразительное средство в художественной речи и усиливающую содержание высказывания.

Среди психологических пауз можно выделить следующие разновидности:

- паузы припоминания:

Ну что ж, действительно, в 17 веке меня и вправду звали Дон Жуан. А ты был тогда кем? Моим.../ - Вашим слугой. – И тебя звали.../ - Сганарель.
(Э. Радзинский. «Конец Дон Жуана»).

- паузы умолчания: *Хотя страшился он сказать,*

*Нетрудно было отгадать,
Когда б.../ но сердце, чем моложе,
Тем боязливее, тем строже,
Хранит причину от людей
Своих надежд, своих страстей.*

(М. Ю. Лермонтов)

- паузы напряжения - неожиданная остановка «на самом интересном месте», напрягает внимание слушателей и придает последующим словам особую значительность: О страшный сон!.. // дрожу от страха я (В. Шекспир. «Сон в летнюю ночь»).

Необходимость психологической паузы часто может подсказываться автором, использующим многоточие:

| | |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Я спросила у кукушки,</i> | <i>Но ни звука в чаще свежей.../</i> |
| <i>Сколько лет я прожила.../</i> | <i>Я иду домой.</i> |
| <i>Сосен дрогнули верхушки,</i> | <i>И прохладный ветер нежит</i> |
| <i>Желтый луч упал в траву.</i> | <i>Лоб горячий мой.</i> |

В этом стихотворении А. А. Ахматовой многоточиями обозначаются моменты напряженного вслушивания лирической героини, ожидание ею ответа на волнующий вопрос.

Говоря о значимости пауз, интонационного членения фразы на смысловые отрезки, вспомним о таком приеме, как парцелляция. Более подробно опишем данный художественный прием при рассмотрении синтаксических средств выразительности, здесь же скажем, что он состоит в интонационном расчленении предложения на части или отдельные слова, чтобы придать речи интонационную экспрессию путем отрывистого произнесения фразы. Прием парцелляции, свойственный поэтическим произведениям, заимствован и прозой XX века:

«Спокойствие.

Будущее не ясно.

Но.

Но нужна дружба с русскими. И он действительно прекрасный человек, Грибоедов. К тому же он молод». (Ю. Тынянов).

В данном отрывке использование парцеллированной конструкции позволяет автору передать внутренний монолог героя, его анализ ситуации, размышление о полученных впечатлениях («поток сознания»).

Таким образом, благодаря использованию звуковых приемов создается общий звуковой облик художественного произведения, определяется его тональность, которая оказывает эмоциональное воздействие на читателя (слушателя).

Систематическая работа под руководством учителя на уроках словесности со звуковыми изобразительно-выразительными ресурсами русского языка, ознакомление учащихся с приемами их использования в

художественном тексте не только расширяет представления школьников о богатстве родного языка, но и приучает их внимательно относиться к форме художественного произведения, развивает навыки выразительного чтения.

Вопросы и задания

1. Определите расстановку логических ударений в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Тучи».

2. Определите расстановку логических ударений в следующем фрагменте из текста И. С. Тургенева: *«Солнце – не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно-лучезарное – мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый туман».*

Каковы синтаксические особенности данной конструкции?

3. В данных ниже отрывках определите место психологических пауз и их разновидность:

«Я все слышал... ночью... как вы говорили... про отца...»
(В. Тендряков).

«Какая... ночь... тихая!.. – И минуту спустя уже ровнее, будничнее: - Снилось, как мы по Барабинской степи на войну ехали... Степь, рельсы – все под разливом. Весна была...» (В. Астафьев).

4. Какой художественный прием использован в данном отрывке: *«Что-то сдавило ему ногу. Что-то. Сдавило. Ему. Ногу. Его ногу».* (А. Парфенова).

Какова интонация его произнесения, какие чувства могут быть переданы с помощью такого деления фразы?

5. Каковы интонационные особенности приведенного ниже текста? На использовании какого художественного приема он основан, как данный прием реализует содержание текста?

Они?

Не мы.

Мы прокляты. Зачеркнуты. Разбиты.

Нéмы.

Допеты песни. Позабыты.

Не так. Не там. Забытыми путями.

Растоптаны.

Уходим – но не с вами.

Завершены.

Деяния. Дороги. Города.

Ушли.

Легко. Наивно. Навсегда. (Н. Игнатова. «Змееборец»).

1. 3 Изобразительные возможности графостилистических средств

Под графостилистическими средствами понимают такие стилистические средства, с помощью которых передаются общие закономерности функционирования определенных единиц текста. Особенности начертания букв, расположение строчек, знаки препинания, написание слов и т.п. включаются в систему выразительных средств и помогают художнику слова сильнее воздействовать на читателя. Обратимся к рассмотрению изобразительных возможностей русской графики, орфографии и пунктуации, с которыми необходимо знакомить учащихся на уроках словесности при анализе художественного текста.

Графика. Одними из наиболее частотных средств графического выделения слов являются **смена шрифтов** и **написание слов в разрядку**. Эти приемы широко используются в современной поэзии и художественной прозе. Так, с помощью прописных букв может передаваться слово или выражение, несущее особую смысловую нагрузку, возрастание силы голоса, изменение его тембра, смена интонации: *«Самой заветной, да и несбыточной мечтой любого из них было хоть раз проникнуть в святая святых детдома: в ХЛЕБОРЕЗКУ – вот так и выделим шрифтом, ибо это стояло перед глазами детей выше и недостижимей, чем какой-то там КАЗБЕК!»* (А. Приставкин. «Ночевала тучка золотая».)

*Пять кратких слов...
Но год от года
На нет сходили те слова.
И званье С Ы Н В Р А Г А Н А Р О Д А
Уже при них вошло в права. (А. Ахматова)*

*...Расскажи, сгорающий небосклон,
Про глаза, ч т о ч е р н ы о т б о л и,
И про тихий земной поклон
Посреди золотого поля. (М. Цветаева)*

Курсив - типографический наклонный шрифт – также используется с целью логического, смыслового подчеркивания определенных слов. Это довольно распространенный прием, встречающийся у многих писателей: «...Мне смешно: вчера я сердилась на Андрея Петровича, на него, я даже назвала его *господин Инсаров...*» (И. С. Тургенев. «Накануне»); «О высоких целях он разговаривать не любил, называя это бредом, а говорил сухо и просто, что надо *дело делать*». (И. А. Гончаров. «Обыкновенная история»)

Среди графических приемов выделения особое место занимает прием расположения самого текста, то есть выделение формы текста, определяющей содержание. Впервые к этому приему обратился С. Полоцкий (сб. виршей «Рифмологион»). В XVIII-XIX вв. поэты создавали стихотворения в виде креста, сердца, лабиринта – иногда форма оказывалась важнее содержания. Усилилось увлечение необычными формами стиха в нач. XX века. Хорошо известна “лесенка” В. Маяковского: суть приема состоит в графическом, зрительном выделении акцентных групп при сохранении традиционных стиховых связей: «Размер и ритм – вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону... Вот почему я пишу:

*Пустота...
Летите,
В звезды врезываясь.*

“Пустота” стоит отдельно, как единственное слово, характеризующее небесный пейзаж. “Летите” стоит отдельно, дабы не было повелительного наклонения» («Как делать стихи»).

Разновидностью поэтического произведения, рассчитанного на зрительное восприятие, является акrostих (греч. “крайний ряд”) – стихотворение, начальные буквы строк которого составляют имя, слово или фразу. Обычно такие произведения являются поэтическими обращениями к определенному лицу, имя которого и читается:

И ты стремишься ввысь, где солнце – вечно,

Где неизменен гордый сон снегов,

Откуда в дол спадают бесконечно

Ручьи алмазов, струи жемчугов.

Юдоль земная пройдена. Беспечно

Свершай свой путь меж молний и громов!

Ездок отважный! Слушай вихрей рев,

Внимай с улыбкой гневам бури встречной!

Еще грозят зазубрины высот,

Расщелины, где тучи спят, но вот

Яснеет глубь в уступах синих бора.

Назад не обращай тревожно взора

И с жадной жаждой новой высоты

Неумолимо правь конем, - и скоро

У ног своих весь мир увидишь ты! (В. Я. Брюсов. «Игорю Северянину»)

Знак акцента (знак словесного ударения) – одно из графических средств выделения. Особенное значение приобретает во II пол. XIX в. потому, что усложняются омонимические каламбурные рифмы, на смену омонимам и омографам (нач. XIX в.) приходят и омофоны, так как более важным становится звучание стиха и отдельного слова, а не его написание:

Это карта времени: вышки из-под руки,

И то вóроны, то ворóнки, то «воронкí». (Галкина)

Знак акцента, кроме того, может показывать правильность постановки ударения в иноязычных словах:

*Тревожится за сына постоянно,
Святой любви великая раба.
По-русски «мама», по-грузински «нánэ»
И по-аварски – ласково «бабá». (Р. Гамзатов)*

Использование в тексте знаков иной семиотической системы является средством графического выделения, например, употребление числовых обозначений:

*Их было
26
26 их было,
26...*

*Их расстреляли
На 207-ой*

Версте... (С. Есенин. «Баллада о двадцати шести»).

Повтор числительного, обозначающего количество погибших бойцов, служит средством выделения, привлекает внимание, замедляя чтение стихотворения, заставляет задуматься о его героях.

Число может нести на себе символическую нагрузку: «*Я, Д-503, строитель Интеграла, - я только один из математиков Великого Государства*». В романе Е. Замятина «Мы» обозначение героев цифрами обезличивает человека, лишает его индивидуальности.

Использование в тексте букв и их названий можем наблюдать в разнообразных устойчивых выражениях – фразеологизмах, пословицах, поговорках: *Начинать с азов. Аз да буки – вот и науки. Дать добро. Ходить фертом. На ять. От фиты подвело животы. От аза до ижицы.*

Названия старых букв кириллицы, а также названия современных букв алфавита, в том числе и обозначения других знаковых систем, часто встречаются в художественных произведениях прошлого и настоящего:

*Мы здорово
учимся
на бывшее «ять»!
Зато мы
и лучше всех*

умеем гулять.

Иксы

и игреки

давно сданы.

Идем

туда,

где тигрики

и где слоны! (В. Маяковский)

...На заседании А-Б-В-Г-Д-Ж-З-кома. (В. Маяковский)

Орфография. Как система обязательных единых правописных норм, она характеризуется высокой степенью стандартизации и предписывается всем носителям языка. При этом сознательное нарушение орфографических норм может использоваться как средство воздействия на читателя непосредственно графическим обликом написанного слова. Это способ привлечения внимания к ключевому слову текста, средство характеристики героя: передача ненормативного произношения слов, особенности темпа и ритма произнесения фраз (прерывистость, расчлененность, крики, призывы, распев и др.), передача внутреннего состояния человека (удивление, угроза, страх, усталость, сомнение и др.).

Эмфатическое ударение (греч. “указание, выразительность”) – эмоциональное, взволнованное построение речи, передаваемое графическим разрывом слова, повтором букв. Выражает и усиливает эмоциональную сторону слова, указывает на душевное состояние говорящего: «*Прос-сти-итее... се-еээ – не владея ртом, но все же надеясь, что кто-нибудь да услышит его, прерывисто, изорванно засипел он. – Гла-а-ша-аа, прости-и-и.*» (В. Астафьев); «*Хле-леб! – со стоном вырывается у него, и не было и нет во вселенной сокровища, которое заменило бы ему в этот миг корку хлеба!*» (К. Воробьев. «Убиты под Москвой»); «*Видимо, по моему расстроенному лицу он все понял, потому что сразу как-то сник. – Жа-а-лко... А я думал... мы на праздник...*»

вместе...» (Н. Ситникова); *«Не-ет, подыхать потом будем! Пото-ом!.. – выхрипнул бешеным шепотом Илья».* (Ю. Бондарев).

Такая традиция зародилась в художественной литературе в сер. 40-х годов XIX в. и последовательно действует сейчас.

Довольно распространенным является **прием искажения орфографического облика слова**: *што, колидор, кажный* и под. Используется в случаях передачи особенностей диалектного, нелитературного произношения, недочетов в речи, оговорок, речевых погрешностей (заикания, картавости) и т.п.: *«Что это, никак опять таает? Значит, и сегодня выедут на колесах и в сани все еще нельзя закладывать?»* (Б. Пастернак. «Детство Люверс»); *«Сложил руки трубой и шумлю ему в самое ухо во всю мочь»*; *«Коня подо мной убило, а я с той поры оказался сконтуженный и начисто оглох»*; *«Вы послушайте, как бабы гудут, как шершеня, в рот им клеп!»* (М. А. Шолохов. «Поднятая целина»); *«... бегат охотник по лесу, постреливат, собака полаиват...»* (В. Астафьев. «Царь-рыба»). *«...А то я его вместе с гумагой энтой в Баклань спуцу...»* (В. Шукшин. «Любавины»); *«- Ё-ка-лэ-мэ-нэ! Пана, се за рибакие понаехали! Сзади, понимае, идут и понужают, и понужают, Тихий узас!»* (В. Астафьев).

Пунктуация и ее выразительные возможности. Русские писатели из всех существующих средств письма особое значение придавали и придают пунктуации, поскольку она может передать особенности интонации (мелодики, паузы). Приемы: многоточие; комбинирование знаков (!, ??, ?!), нередко знаками препинания замещаются в диалоге реплики; возможно полное отсутствие знаков препинания.

Многоточие:

О страшный сон!.. дрожу от страха я. (В. Шекспир. «Сон в летнюю ночь»). *И руку жмет тебе с опаской Друг загадычный твой...* (А. Твардовский).

Комбинирование знаков пунктуации:

Что мы за народ?! (В. Астафьев. «Царь-рыба»). *И судьям говорю я и законам: - Как вы невинных ставили к стене?!* (А. Твардовский).

Замещение слов знаками:

- Эй, кому загнать по дешевке?
- Што-о?
- ...! (К. Воробьев. «Это мы, Господи!»)

Отсутствие пунктуации:

Кто я им сам не знающий

кто я

их не их не герой этих гео

дан глагол и я лгу но

глаголю

проклиная и их и глагол. (В. Соснора).

В процессе работы с художественным текстом на уроках словесности важно привлекать внимание учащихся к особенностям графического оформления текста, если графические средства несут на себе те или иные художественные нагрузки, анализировать случаи намеренного нарушения автором орфографических и пунктуационных норм в изобразительно-выразительных целях, что связано с необходимостью формировать представление о значимости каждого элемента художественного текста в создании образов, передаче чувств, мыслей и переживаний.

Вопросы и задания

1. Определите, какие графостилистические приемы использованы в стихотворении Р. Рождественского, объясните их роль в создании поэтического текста:

Люб-

(Воздуха!

Воздуха!

Самую малость бы!

Самую-самую...)

лю!

(Хочешь, -

уедем куда-нибудь

заново,

замертво,
за море?..)
Люб-
(Богово – Богу,
а женское – женщине
сказано,
воздано.)
лю!
(Ты покоренная.
Ты непокорная...
Воздуха!
Воздуха!)

2. В предложенных ниже фрагментах из художественных текстов определите роль многоточия и вид психологической паузы:

«Милая... не плачь... Саша... милая...- твердил он жалостно и мягко».
(А. И. Куприн).

«Не надо, Аня... Мне так хорошо... Милая ты, славная у меня сестренка...». (К. Воробьев).

3. В тексте рассказа Н. С. Лескова «Левша» найдите примеры использования приема искажения орфографического облика слова, объясните, в каких случаях и с какой целью данный прием вводится автором.

4. Определите художественные приемы и их роль в предлагаемых ниже фрагментах текста:

«... когда держишь человека за сердце, забрав себе положенную ему боль, он весь твой. Никого, кроме тебя, не видит и не слышит, ни единого слова не забудет – ни-ко-гда».

«Он отчеканил свое «ни-ко-гда» по слогам, словно бы такое произношение было способно придать обычному, в сущности, слову привкус настоящей вечности». (М. Фрай).

5. Проанализируйте речь деда Щукаря, героя романа М. Шолохова «Поднятая целина», выясните, каковы ее особенности. Какие графостилистические приемы изобразительности используются М. Шолоховым, как построение речи персонажа помогает автору в создании художественного образа?

1.4 Лексические изобразительно-выразительные средства русской речи

В системе образных средств языка лексика занимает центральное место. Именно потому, что слово является основной единицей языка, самым заметным элементом его художественных средств, вопрос о лексическом богатстве русского языка, об изобразительном использовании лексики в художественном тексте является наиболее разработанным в лингвистической и методической литературе.

Слова, употребляемые в переносном значении, являются основой создания художественного образа. «Под рукой мастера слова преобразовываются и преображаются, получают дополнительные характеристики, обнаруживают “приращение смысла”, расширение связей и взаимодействий, выступая в художественном тексте как качественно новые единицы, реализуя свои эстетические потенции выразительности», - пишет В. П. Григорьев [Григорьев, 1973: 60]. Языковой механизм семантического преобразования слова в художественном тексте интенсивно изучается в современной лингвистике, которая пытается определить основные способы трансформации разных типов слов, языковых моделей в художественном тексте. Эти языковые средства рассматриваются как база, фундамент построения разнообразных **тропов** и стилистических **фигур речи**.

Тропы (tropos - греч. «поворот») – это те случаи употребления слов и выражений в переносном значении, которые сохраняют образность, основанную на одновременном отражении в сознании прямого и переносного значений. Следует различать языковые (переносное значение слов, фиксируемое словарями; чаще всего образность таких тропов «стерта») и

индивидуально-авторские тропы (последние отличаются яркостью и необычностью контекстного употребления). Рассмотрим некоторые из них:

Эпитет – образное определение, выраженное именем прилагательным. Он выделяет признак, заключающийся в определяемом предмете, выражает эмоциональное отношение говорящего к предмету речи: «*Золотая* голубятня у воды, *Ласковой* и *млеюще-зеленой*; Заметают ветерок *соленый Черных* лодок *узкие* следы» (А. А. Ахматова).

Метафора (греч. meta “пере-” и phoro “несу”) – перенос названия с одного предмета на другой по сходству: «*И всю ночь хрустальными ручьями / звон цикад журчит среди камней*» (И. А. Бунин).

Олицетворение – разновидность метафоры, троп, состоящий в том, что неодушевленным предметам приписываются свойства и признаки одушевленных, например, способность говорить, осуществлять действия, свойственные человеку и т.п.: «Долго на заре туманной *плакала метель...*» (М. И. Цветаева).

Сравнение - такое сопоставление предметов и явлений, при котором их особенности передаются через нахождение общего и различного между ними или их уподобление: «*Лес, точно терем расписной, Лиловый, золотой, багряный, Веселой пестрою стеной Стоит над светлою поляной*» (И. А. Бунин).

Структура метафоры и сравнения однотипна: метафора – это скрытое сравнение, а собственно сравнение либо обнаруживает себя союзами *как, будто, словно, точно, как будто* – в сравнительных оборотах и придаточных предложениях сравнения, либо в русском языке может быть выражено специальными способами:

- словообразовательной структурой слова, например: сидеть по-турецки;
- существительным в форме творительного падежа, например: «*И Осень тихую вдовой / Вступает в пестрый терем свой*» (И. А. Бунин);
- существительным в форме дательного падежа с предлогом *подобно*: «Вы просто слишком чувствительны (нет, Вы – чувствующий: не душой, а, *подобно волку*, кончиком морды: не сердцем, а чутьем), - в данный момент Вы безошибочны» (М. Цветаева);

- существительным в форме именительного падежа в роли приложения или сказуемого: Руки милой – *пара лебедей* – в золоте волос моих ныряют. (С. Есенин), «Ее глаза – как два тумана, полуулыбка, полуплач, ее глаза – как два обмана, покрытых мглою неудач» (Н. Заболоцкий);

- фразеологическим оборотом: народу как песку морского, жить как кошка с собакой.

Метонимия (греч. *meta* “пере-” и *numia* «именование») – перенос названия с одного предмета на другой по смежности, близости. С помощью метонимии часто называют:

- предмет по материалу, из которого он изготовлен («...на серебре, на золоте едал». А. С. Грибоедов);

- предмет по его свойству или человека по чувству, которое он вызывает («Чудо мое!», «Радость моя!», «Горе луковое»);

- предмет по производителю действия (читал Гоголя, купил Толстого = читал произведения, купил роман);

- содержимое по предмету, содержащему его (*печь трещит* = дрова в печи трещат);

- время по предмету (явлению), характеризующему это время (*любить до гроба*).

Синекдоха (разновидность метонимии) – перенос названия с части (детали) на весь предмет и наоборот («Эй, борода! а как проехать отсюда к Плюшкину?» Н. В. Гоголь).

Антономасия (греч. – “переименование”) – троп, состоящий в употреблении собственного имени в значении нарицательного (*геркулес, хлестаков, мегера* и под.): «Собор – центр города, его сердце, а может быть, даже и мозг, ибо в средневековье именно в монастырях сосредоточивались грамотные люди, там начиналась алхимия, генетика, там появились *коперники, бруны, галилеи* и всякие *паскали* и *декарты*» (Г. Ю. Орловский).

Гипербола – усиление значения до преувеличения: «Нас мало. Нас может быть трое / Донецких, горючих и адских... / Мы были людьми. Мы эпохи. / Нас сбило, и мчит в караване...» (Б. Пастернак).

Литота – художественное преуменьшение (*мужичок с ноготок, мальчик с пальчик*).

Аллегория (иносказание) – выражение отвлеченного понятия или идеи в конкретном художественном образе («Гроза» – название драмы Н. А. Островского – не просто определение природного явления, а символ душевного состояния Катерины, социальной «атмосферы» города).

Ирония – троп, состоящий в употреблении слова или сочетания слов в значении, противоположном прямому, с целью скрытой насмешки, чаще всего выраженной в виде похвалы: «Откуда, умная, бредешь ты, голова?» – Лиса обращается к Ослу в басне И. А. Крылова. Ирония может «пронизывать» весь текст художественного произведения, отражая отношение автора к герою или отношение персонажа к другому персонажу (яркие примеры авторской иронии находим в рассказах Н. А. Тэффи «Счастье», «Демоническая женщина»).

Преобразование значения слова в переносное в контексте художественного произведения служит для создания неожиданных образов, яркой экспрессии. При этом происходит нарушение лексической сочетаемости слов, которое писателями используется для решения различных художественных задач, например, для создания комического эффекта (произведения И. Ильфа и Е. Петрова).

Это может стать и стилевой чертой художника слова. Показательно в этом отношении творчество А. П. Платонова. У него данный прием не только средство создания комического эффекта, а существенная особенность стиля. Или, говоря словами М. Геллера, «Язык Платонова – язык, на котором говорит утопия, и язык, который она создает, чтобы на нем говорили». Этот язык – деформированная, отраженная в кривом зеркале идеологии картина мира, которая должна заместить собственное представление человека о том, что его окружает. «Товарищи, мы должны мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства!». «Мы уже не чувствуем жара от костра классовой борьбы, а огонь должен быть: где же тогда греться активному персоналу», – стандартная публицистическая метафора “костер классовой борьбы”, вложенная в уста Сафронова, перерастает в фантазмагорию конкретизаций. Таким образом, смысловые смещения в

рамках предложения, эпизода, сюжета – наиболее точное отражение сдвинутого миропонимания и мироустройства. Платоновский язык включает в себя обычные слова, но законы сочетаемости слов делают его структуру сюрреалистической.

Анализируя лексический уровень художественного текста, важно обращать внимание на имена собственные – имена литературных персонажей (например, “говорящие” фамилии литературных героев), которые являются ключевыми словами в художественном тексте. В одних случаях для этого “вскрывается” истинное значение имени, то есть его этимология. Так, имя героини повести А. Платонова «Котлован» – Настя – в контексте произведения наполняется глубоким смыслом. С греческого имя Анастасия переводится как “воскресшая” – идея будущего воскрешения мертвых пронизывает все действия героев «Котлована», однако именно смертью Насти завершается повесть. Настя однажды действительно вернулась к жизни – Чиклин находит ее в комнате, где умирает ее мать; замуравив эту комнату, Чиклин превратил ее в склеп для умершей. Трагический диссонанс имени и судьбы Насти – итог “общего дела” строителей миража. Дом остался ненужным, потому что в нем после смерти Насти, “будущего счастливого человека”, некому жить.

Многие русские писатели экспериментировали с именем собственным, семантически осмысливая его:

Кто создан из камня, кто создан из глины, -

А я серебрюсь и сверкаю!

*Мне дело – измена, мне имя – **Марина**,*

*Я – брeнная пена **морская**.* (М. Цветаева) – Марина – лат. *marina* – «морская», эпитет Афродиты).

Яркими средствами лексической выразительности в художественном тексте являются **повторы** разных видов.

Лексический повтор – повторение одного и того же слова, словосочетания может вызвать яркий эмоциональный отклик. Повтор однокоренных слов позволяет автору глубоко проникать в смысл слова, создавать ассоциативный ряд: «Мой *неженка*... (тот, кто делает меня *нежной*, кто учит меня этому чуду: быть *нежной, нежить*...»); «Я спокойна,

словно умерла, и в этой абсолютной ясности неба и головы говорю себе: “Мне нужны с тобой вся *берложесть берлоги* и весь простор ночи. Вся ночь снаружи и вся ночь внутри”». (М. Цветаева).

Путем повтора слова в тексте выделяется ключевое понятие.

Тройною бездонностью мир богат.

Тройная бездонность дана поэтам.

И разве поэты не говорят

Только об этом?

Только об этом?

Тройная правда – тройной порог.

Поэты, этому верному верьте.

Только об этом думает Бог:

О человеке.

Любви.

И о смерти.

В этом стихотворении З. Гиппиус отразила свою философию поэтического творчества. Для поэтессы главным в этом безгранично богатом и полном тайн мире становятся три темы. Повторения здесь призваны передать тройственность Бытия в восприятии З. Гиппиус.

Однокоренные слова могут намеренно сопоставляться (противопоставляться) автором. Паронимы – однокоренные слова одной части речи, близкие, но не тождественные по значению и употреблению в речи. **Прием паронимического противопоставления** придает художественной речи афористичность, привлекает внимание к лексическому значению слова и тем оттенкам, которые вносят в него аффиксы:

Меня тревожит встреч напрасность,

Что и не сердцу, ни уму,

*И та не **праздничность**, а **праздность**,*

В моем гостящая дому. (Е. Евтушенко)

В поэтических произведениях используются разные виды лексического повтора по местоположению. Основные из них анафора и эпифора.

Анафора (ана «начало» + phoros «несущий») – повторение начального слова или словосочетания в каждом параллельном элементе речи; в поэтическом тексте - в начале смежных строк:

Клянусь я первым днем творенья,

Клянусь его последним днем,

Клянусь позором преступленья... (М. Ю. Лермонтов)

Данный изобразительный прием может заключаться в повторении звуков, слов, синтаксических или ритмических построений в начале смежных стихов или строф. Самый распространенный вид анафоры – лексическая.

Эпифора (греч. ері «после» + phoros «несущий») – повторение слов или словосочетаний в конце фразы или нескольких фраз в целях усиления выразительности поэтической речи: «*Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?*» (Н. В. Гоголь);

Милый друг, и в этом тихом доме,

Лихорадка бьет меня

Не найти мне места в тихом доме

Возле мирного огня! (А. Блок)

Своеобразным видом лексического повтора является повтор-подхват (фигура стыка): конечный элемент фразы повторяется как начало последующей:

О весна без конца и без краю –

Без конца и без краю мечта! (А. Блок).

Все стихотворное произведение может быть построено на основе фигуры стыка, когда второе полустишие каждой нечетной строки повторяется как первое полустишие последующей четной:

Я мечтою ловил уходящие тени,

Уходящие тени погасавшего дня.

Я на башню всходил, и дрожали ступени,

И дрожали ступени под ногой у меня.

В стихотворении К. Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...» повторы, создающие мерный ритм, ассоциативно вызывают ощущение подъема по ступенькам высокой лестницы.

В прозе повтор-стык создается путем использования конечных слов и словосочетаний одного предложения как начальных в следующем смежном предложении.

Нередко используются повторы не только отдельных слов и словосочетаний, но и целых предложений или больших обособленных групп (синтаксический повтор). В таком случае мы имеем дело с **фигурами речи** – особыми синтаксическими конструкциями, которые усиливают выразительность речи:

*Прощай, позабудь – и не обессудь,
А письма сожги, как мост.
Да будет мужественным твой путь,
Да будет он прям и прост!* (И. Бродский)

В этом стихотворении И. Бродского ведущим изобразительным средством, организующим весь текст, является синтаксический повтор – параллелизм.

Такие элементы лексической системы русского языка, как синонимы и антонимы, так же, как и повторы, могут использоваться в основе фигур речи.

Художественными возможностями обладают не только синонимы, антонимы, паронимы, но и другие элементы лексической системы русского языка (омонимы, устаревшие слова, заимствованная лексика, диалектизмы, профессионализмы, фразеологизмы и др.), поэтому важно приучать школьников к внимательному чтению художественного текста, формировать у них умение “видеть”, как его языковое оформление помогает автору передать содержание произведения.

Вопросы и задания

1. Определите, какой троп положен в основу художественного образа.

«...а еще вода бывает ледяными копьями, едва дождавшись весны, чтобы сорваться с крыши и вдребезги разбиться о еще промерзшую землю. Скалистым водопадом в облаке брызг, безбрежной океанской гладью, жадной болотной трясинной, недостижимым облаком и сбегавшей по щеке каплей; зимней метелью, весенним паводком, летней грозой...

Убивающей и одновременно дарующей жизнь...». (О. Громыко).

2. Какие слова, использованные в тексте, не входят в активный словарный состав современного русского языка? С какой целью они употреблены автором текста? Какие языковые средства помогают придать сцене динамику?

«От нетерпения перемешавшись полками, стрельцы добежали до Грановитой палаты и Благовещенского собора. Многие, отстав по пути, ломились в крепкие ворота боярских дворов, лезли на колокольни — бить набат, — тысяченудовым басом страшно гудел Иван Великий. В узких проулках между дворов, каменных монастырских оградительных стен длинного здания приказов валялись убитые и ползали со стонами раненые боярские челядинцы. Носилось испуганно несколько оседланных лошадей, их ловили со смехом. Крича, били камнями окна.

Стрельцы, народ, тучи мальчишек (и Алексаика с Алешкой) глядели на пестрый государев дворец, раскинувшийся на четверть Кремлевской площади. Палаты каменные и деревянные, высокие терема, приземистые избы, сени, башни и башенки, расписанные красным, зеленым, синим, обшитые тесом и бревенчатые, — соединены множеством переходов и лестниц. Сотни шатровых, луковичных крыши, чудных верхушек — ребрастых, пузатых, колючих, как петушьи гребешки, — блестели золотом и серебром. Здесь жил владыка земли, после бога первый... Страшиновато все-таки. Сюда не то что простому человеку с оружием подойти, а боярин оставлял коня у ворот и месил по грязи пеший, ломил шапку, косясь на царские окна. Стояли, глядели. В грудь бил надрывно голос Ивана Великого. Брала оторопь. И тогда выскочили перед толпой бойкие людишки.

— Ребята, чего рты разинули? Царевича Ивана задушили, царя Петра сейчас кончают. Айда, приставляй лестницы, ломись на крыльцо!

Гул прошел по многотысячной толпе. Резко затрещали барабаны. «Айда, айда», — завопили дикие голоса. Кинулось десятка два стрельцов, перелезли через решетку, выхватывая кривые сабли, — взбежали на Красное крыльцо. Застучали в медную дверь, навалились плечами. «Айда, айда, айда», — ревом пронеслось по толпе. Заколыхались над головами откуда-то захваченные лестницы. Их приставили к окнам Грановитой палаты, к боковым перилам крыльца». (А. Толстой. «Петр Первый»).

3. Определите, какие лексические средства и как использует автор при создании образа персонажа: *«Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. Какая-нибудь история непременно происходила: или выведут его под руки из зала жандармы, или принуждены бывают вытолкать свои же приятели».* (Н. В. Гоголь. «Мертвые души»).

4. Назовите мысли и чувства, которые прямо не названы, но предполагаются в содержании текста.

Какие лексические выразительные средства используются автором, чтобы создать образ просыпающейся весенней природы? Как соотносится в данном тексте описание природы с внутренним состоянием героя?

«Весна наступила в этом году ранняя, дружная и – как всегда на Полесье — неожиданная. Побежали по деревенским улицам бурливые, коричневые, сверкающие ручейки, сердито пенясь вокруг встречных камней и быстро вертя щепки и гусиный пух; в огромных лужах воды отразилось голубое небо с плывущими по нему круглыми, точно крутящимися, белыми облаками; с крыши посыпались частые звонкие капли. Воробьи, стаями обсыпавшие придорожные ветлы, кричали так громко и возбужденно, что ничего нельзя было расслышать за их криком. Везде чувствовалась радостная, торопливая тревога жизни.

Снег сошел, оставшись еще кое-где грязными рыхлыми клочками в лощинах и тенистых перелесках. Из-под него выглянула обнаженная, мокрая, теплая земля, отдохнувшая за зиму и теперь полная свежих соков, полная жажды нового материнства. Над черными нивами вился легкий парок, наполнявший воздух запахом оттаявшей земли, — тем свежим, вкрадчивым и могучим пьяным запахом весны, который даже и в городе узнаешь среди сотен других запахов. Мне казалось, что вместе с этим ароматом вливалась в мою душу весенняя грусть, сладкая и нежная, исполненная беспокойных ожиданий и смутных предчувствий, — поэтическая грусть, делающая в ваших глазах всех женщин хорошенькими и всегда приправленная неопределенными сожалениями о прошлых веснах. Ночи стали теплее; в их густом влажном мраке чувствовалась незримая

спешная творческая работа природы...». (А. И. Куприн. «Олеся»).

5. Проанализируйте фрагмент из повести А. Белого «Серебряный голубь», какие лексические средства используются писателем для создания характеристики персонажа?

«А что подлинный он Чижииков – в этом не сомневайтесь: уж в участке разберут, кто подлинный и кто подложный! Не ради чего иного – скромности ради под плебейскую сею фамилией родовитейший граф, знатнейшая некая ото всех фамилия приутаивалась до сроку – да, да: это был граф Гуди-Гудай-Затрубинский! И Гуди-Гудай-Затрубинский на всякий фасон, можно сказать, из генерала выглядывал – эдакая шельма! Приедет: Чижииковым с вами не посидит получаса; а потом как попрет на вас аристократ, так даже душно станет от аристократизма: белую кость всяким манером свою вам покажет – вынет платок, а от платка в нос вам кёр-де-жанет, убиган или даже сами парижские флёр-ки-мёр! Преканалъскую выкажет «сан-фасон», черт подери, гостинного тона, хотя бы уже одной своей картавней (генерал не выговаривал ни «р», ни «л»); и широкая появится во всем барскость, шарманство с барыньками; всякие «мерси, мадам» так и виснут в воздухе – и, я вам доложу, кончики пальцев расцелуете-с: не генерал, а душка, крем-ваниль-с (не смотрите, что лет ему будет за пятьдесят, что зубков генерал лишился, а что бачки у него не совсем приятного цвета – плевательного). С графом он граф, с писарем – писарь: в трактире напьется и еще селодочный хвостик обсосет; ничего не следует и из того, что битых пять лет генерал бил баклуши, проповедовал красный террор, проживая на хлебах у лиховских богачеев».

6. В своих стихах А. Ахматова передает переживания через точную, выразительную деталь. Найдите примеры такой детали в ее стихах. Выпишите средства языка, с помощью которых создается неповторимая ахматовская интонация, доверительная и разнообразная. Определите функцию используемой поэтессой мифологической и фольклорной символики, поэтики народной песни.

7. Какой словообразовательный прием является ведущим в данном отрывке, какова его художественная роль в тексте?

«Представьте себе семейную пару. Молодую, симпатичную. И вполне преуспевающую. Оба – критики. Нет, нет. Они не советскую власть критиковали и не бегали с кукишем в кармане. Наоборот. Даже члены партии.»

Критик – это профессия. Они были музыкальные критики. Все советское они, когда критикуют, обязательно хвалят, а все заграничное, даже если хвалят, обязательно немножко покритикуют. Ничего не поделаешь. Такая профессия...

Так они оба жили, беды не зная, занимались критикой и потихонечку накритиковали кооперативную квартиру в Доме композиторов на проспекте Мира, автомобиль «Жигули» и даже небольшую дачку на Московском водохранилище». (Э. Севела. «Остановите самолет – я слезу»).

8. Прочитайте отрывок из повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет». Какими лексическими средствами передает автор зрительные впечатления, раскрывает взаимосвязь картины природы и эмоционального состояния героев.

«Долгий осенний закат догорел. Погасла последняя багровая, узенькая, как щель, полоска, рдевшая на самом краю горизонта, между сизой тучей и землей. Уже не стало видно ни земли, ни деревьев, ни неба. Только над головой большие звезды дрожали своими ресницами среди черной ночи, да голубой луч от маяка подымался прямо вверх тонким столбом и точно расплескивался там о небесный купол жидким, туманным, светлым кругом. Ночные бабочки бились о стеклянные колпаки свечей. Звездчатые цветы белого табака в палисаднике запахи острее из темноты и прохлады».

1.5 Изобразительные возможности русского словообразования

Рассмотрению морфемике и словообразования на уроках русского языка в школе уделяется довольно мало внимания (в основном, эти разделы изучаются в соответствии с программой в VI классе). Специальных научно-

методических работ в этой области методики русского языка немного. Хотелось бы в качестве примера обратиться к методике, разработанной С. И. Львовой, которая позволяет выявить интегрирующие возможности морфемики и словообразования в школьном обучении и тем самым положительно влияет на развитие умений и навыков учащихся в других областях родного языка [Львова, 1993]. Взаимосвязанное обучение русскому языку (с учетом взаимообусловленности и взаимопроникновения всех его уровней) и речи может быть реализовано как через межпредметную интеграцию русского языка и литературы, так и внутрпредметную интеграцию разделов учебного предмета «Русский язык» в школе.

Словообразовательные морфемы придают словам различные смысловые и экспрессивные оттенки, обуславливая тем самым стилистическую гибкость, возможность выполнять изобразительные функции в тексте, обогащают речь.

Одним из основных художественных приемов, основанных на изобразительных возможностях русского словообразования, является **прием семантизации морфем** (выявление смысла морфемы). Пользуясь этим приемом, писатели обращают внимание читателя на лексическое значение слова. Прием семантизации морфем основан на главном их свойстве – семантике, способности передавать определенные языковые значения.

Прием выявления смысла морфем может сопровождаться графическим разрывом слова – включением дефиса, употребление которого не оправдано с точки зрения современных орфографических норм: «*Ничто. Большое теплое Ничто. И в нем – я. Маленькое вялое **ничто-жество**...*». (Г. Л. Олди. «Ожидающий на перекрестках»).

Тот же прием искусственного разрыва слова, точнее выделения ключевой по смыслу морфемы, использует М. Цветаева в стихотворении, посвященном Б. Пастернаку.

***Рас-стояние:** версты, мили...*

*Нас **рас-ставили**, **рас-садили**,*

Чтобы тихо себя вели,

По двум разным концам земли,

***Рас-стояние:** версты, дали...*

*Нас **расклеили, распаяли,**
В две руки **развели, распяв,**
И не знали, что это – сплав
Вдохновений и сухожилий...
Не **рассóрили – рассорíли,**
Расслоили...*

Стена да ров.

***Расселили нас, как орлов –**
Заговорщиков: **версты, дали...**
Не **расстроили – растеряли.**
По трущобам земных широт
Рассовали нас, как сирот.
Который уж – ну который – март?!*

***Разбили нас – как колоду карт!** (24 марта 1925 г.)*

Ведущий художественный прием здесь – повтор глаголов с приставкой **рас(з)-**, передающих мотив разделенности в пространстве духовно близких людей, причем разделенности навязанной, не зависящей от желаний лирической героини. Словообразовательное единство (повтор модели) передает общность в значении глаголов, семантическую и структурную близость ключевых слов.

Богатыми изобразительными возможностями обладает **морфемный повтор**: «Люди, спешащие по своим делам и странным образом не замечающие высокого чужака, успеют **долюбить, досуетиться, доненавидеть, равно, как и их дети, внуки и правнуки**» (О. Камша).

Морфемный повтор приставки **в-** в стихотворении М. Цветаевой поддерживается использованием существительных с предлогом **в**, передавая значение проникновения в глубину, создавая образ абсолютного “растворения” в окружающем, в чувствах:

| | |
|---|--|
| <i>Так вслушиваются (в исток</i> | <i>Так дети, в синеве простынь,</i> |
| <i>Вслушивается – устье).</i> | <i>Всматриваются в память.</i> |
| <i>Так внюхиваются в цветок:</i> | <i>Так вчувствывается в кровь,</i> |
| <i>Вглубь – до потери чувства!</i> | <i>Отрок – доселе лотос.</i> |
| <i>Так в воздухе, который синь, -</i> | <i>... Так влюбляются в любовь:</i> |

Жажда, которой дна нет.

Впадываются в пропасть.

(М. Цветаева)

Усиливается эмоциональное воздействие стихотворения благодаря словообразовательной анафоре, использованной М. Цветаевой.

Довольно распространенным средством художественной изобразительности является повтор слов с одной корневой морфемой – это разновидность словообразовательного повтора. Соединение родственных слов невольно заставляет вдуматься в их смысловую близость и различие, искать причину неожиданного сопоставления однокоренных слов: например, «О, что за запутанная сеть плетется под сенью вечных шпилей. Город, город, где *пересекаются* дороги и *пресекаются* мечты» (А. Парфенова). Такая «игра слов» позволяет создавать глубокий подтекст, на ассоциациях рождает неоднородность восприятия художественного текста.

Любопытный пример мастерского использования однокоренных слов, “избыток” которых передает и суть природы героя, и отношение к нему автора, находим в романе «Петербург» А. Белого: «...Николай Петрович Цукатов *протанцевал* свою жизнь; теперь уже Николай Петрович эту жизнь *дотанцовывал*; *дотанцовывал* легко, безобидно, не пошло... Все ему *вытанцовывалось*. *Затанцевал* он маленьким мальчиком; *танцевал* лучше всех... к окончанию курса гимназии *натанцевались* знакомства; к окончанию юридического факультета из громадного круга знакомств *вытанцевался* сам собою круг влиятельных покровителей; и Н. П. Цукатов пустился отплясывать службу. К тому времени *протанцевал* он имение; *протанцевавши* имение, с легкомысленной простотой он пустился в балы; а с балов привел к себе в дом с замечательной легкостью свою спутницу жизни Любовь Алексеевну; совершенно случайно спутница эта оказалась с громадным приданым, и Николай Петрович с той самой поры *танцевал* у себя; *вытанцовывались* дети; *танцевалось*, далее, детское воспитание, - *танцевалось* все это легко, незатейливо, радостно. Он теперь *дотанцовывал* сам себя».

В художественном тексте автором могут намеренно употребляться рядом неродственные слова, близкие по звучанию: в основе фоносмыслового столкновения слов чаще всего лежит народная, или ложная, этимология, не

отражающая истинную этимологию слов. На приеме смыслового сопоставления и столкновения истинно и мнимо родственных слов построен прием обыгрывания внутренней формы слова.

Понятие “внутренняя форма слова” было введено А. А. Потебней: «В ряду слов того же корня, последовательно вытекающих одно из другого, всякое предшествующее может быть названо внутренней формой последующего» [Потебня, 1913: 84]. Прием разъяснения или обыгрывания внутренней формы слова, пояснения его значения через семантику морфем или указание на производящее слово довольно широко используется в произведениях художественной литературы. Например: «На неизбежный вопрос “Что такое **опаленный сиамез?**” Каролина тотчас *сымпровизировала*:

- *Шкура сожженного сиамского кота, мать моя. Отец – чудовище, ненавидящее свою жену – кремировал ее любимого кота и заставляет ее спать на его шкуре.*

Монахиня, выведенная из терпения, засунула руки в рукава.

- *Нет, мадемуазель! Это ткань из шелка и хлопка, доставляемая из Сиам!*» (Ж. Дорманн). В данном фрагменте текста прием обыгрывания внутренней формы слова “сиамез”, основанный на общности значения однокоренных слов, используется для создания юмористического звучания отрывка и как средство речевой характеристики героини (Каролины).

Часто писатели специально прибегают к ошибочной этимологизации, сближая неродственные слова с созвучными корнями, и тем самым заставляют нас в знакомом слове открыть неожиданный для него смысл. Например, в «Поэме конца» М. И. Цветаевой обыгрывание внутренней формы слова сопровождается его графическим разрывом:

Не довспомнивши, не допонявши,

Точно с праздника уведены...

- *Наша улица! – Уже не наша...*

- *Сколько раз по ней!.. – Уже не мы...*

- *Что мы делаем? – **Расстаемся.***

- *Ничего мне не говорит*

Сверхбессмысленнейшее слово:

Рас – стаемся. – Одна из ста?

Просто слово в четыре слога,

За которым пустота.

На этом приеме могут быть основаны игровые фигуры, например, каламбуры: *«Крест не просто очень умело вытесан из камня, еще и украшен лепестками роз, все еще не стерлись, даже сейчас, если хорошо потаращить глаза, на уровне моего лица четко проступают письмена.*

- *Руны, - сказал я уверенно.*

Сигизмунд посмотрел на меня с почтением.

- *И это вы знаете, ваша милость, - сказал он.*

- *А что тут знать? – отмахнулся я. - Если картинки, то пиктограммы. Наверное, потому, что их пикты пиктили. По граммам. А все остальное непонятное – руны»* (Г. Ю. Орловский). Каламбуры очень широко распространены во французской литературе, а также заимствовались русскими поэтами, например, А. С. Пушкиным, и широко используются в современной русской и зарубежной литературе.

Другим ярким художественным приемом на уровне словообразования является **использование слов с суффиксами оценки**. Эта традиция идет от произведений устного народного творчества, где такие морфемы используются для передачи эмоционального отношения к героям произведения. Из всех суффиксов оценки чаще всего используются в народно-поэтических текстах уменьшительно-ласкательные морфемы, что отражается и в названиях: *«Крошечка-Хаврошечка», «Снегурочка», «Братец Иванушка и сестрица Аленушка»*.

В творческом стиле каждого русского писателя, по наблюдениям исследователей, слова с суффиксами оценки выполняют разную роль. Например, у М. Е. Салтыкова-Щедрина слова с уменьшительно-ласкательным значением выполняют сатирическую функцию и используются для характеристики героев. Так, в создании психологического портрета Иудушки Головлева данное изобразительное средство является одним из самых ярких. Уменьшительно-ласкательными словами Иудушка прикрывает свои истинные корыстные намерения, речь его неискренняя, слащавая: *«Кому нехорошо, а нам горюшка мало. Кому темненько да холодненько, а*

нам и *светлехонько*, и *тепленько*. Сидим да *чаек* попиваем. И с *сахарцем*, и со *сливочками*, и с *лимонцем*. А захотим с *ромцом*, и с *ромцом* будем пить... Позвольте, *маменька*. Я говорю: теперича в поле очень нехорошо. Ни дороги, ни *тропочки* – все замело. Опять же волки. А у нас здесь и *светленько*, и *уютненько*, и ничего мы не боимся. Сидим мы здесь да посиживаем, *ладком да мирком*». Лицемерное пустословие пронизывает все Иудушкины монологи, которыми он поучает своих близких жить праведно: «А *меньице-то* какое было: *кругленькое*, пречудесное! Вот кабы ты повел себя *скромненько да ладненько*, ел бы ты и *говядинку*, и *телятинку*, а не то так и *соусу* бы приказал. И всего было бы у тебя довольно: и *картофельцу*, и *капустки*, и *горошку*... Так ли, брат, я говорю?» («Господа Головлевы»).

У Ф. М. Достоевского уменьшительно-ласкательные суффиксы - способ психологической характеристики героя (например, насмешливо-язвительный тон речи следователя Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании»: «Вспомнил тут я и вашу *статейку*, в *журнальце-то*, помните, еще в первое-то ваше посещение в подробности о ней-то говорили»; «”Нет, думаю, мне бы уж лучше *черточку!*..” Да как услышал тогда про эти *колокольчики*, так весь даже так и замер, даже дрожь прохватила. “Ну, думаю, вот она *черточка* и есть! Оно!” Да уж и не рассуждал я тогда, просто не хотел. Тысячу бы рублей в ту минуту я дал, своих собственных, чтобы только на вас *в свои глаза* [выделено Ф. М. Достоевским] посмотреть: как вы тогда сто шагов с *мещаниншикой* рядом шли, после того как он вам “убийцу” в глаза сказал, и ничего у него, целых сто шагов, спросить не посмели!..»; «- *Губка-то* опять, как и тогда, вздрагивает, - пробормотал как бы даже с участием Порфирий Петрович»).

Одним из излюбленных художественных приемов, к которому довольно часто прибегали и прибегают писатели, является **словотворчество**. Этот прием основан на словообразовательных возможностях русского языка. **Окказионализмы** (лат. “случайный”) создаются по известным словообразовательным моделям. В этих новообразованиях сочетаются общие закономерности русского словообразования, его типов и способов с индивидуальным авторским словотворчеством. В каждый из периодов развития русского литературного языка лексическая система пополнялась

окказионализмами, большинство их так и осталось чертой стиля того или иного писателя, принадлежностью художественной ткани произведения литературы, а часть вошла в активный словарный состав и перестала осмысливаться в последующие эпохи как индивидуально-авторские слова. Например, В. Маяковский очень часто использовал в своих произведениях новообразования: *звонконогий, извытаться, адище, любеночек, громадьё* и мн. др. (Ср.: в разговорной речи – планов громадьё).

К словотворчеству часто обращаются писатели-фантасты, создавая образ иной реальности, описывая несуществующие в действительности предметы и явления (*амобиль, варавус, кумра, хумгат* и др.): «*В корчме было шумно, людно и гномно*» (О. Громыко. «Верные враги»). Индивидуально-авторские слова часто позволяют придать юмористическое звучание тексту или его фрагменту, например: «*Башня сложена из тех же камней, что и горы, потому таков цвет, это понятно, но я не мог отделаться от впечатления, что строитель нарочито делал ее неотличимой... нет, отличается, но он как бы **цететелил** эту башню в общий дизайн, в общую картину...*» (Г. Ю. Орловский). Окказионализмы развивают у читателя этимологическое, словообразовательное мышление, предполагают способность проникнуть во внутреннюю форму слова.

Значимость знаний о возможностях русской словообразовательной системы высока, поскольку ей присуще удивительное разнообразие и богатство, с учетом этого работа по изучению словообразовательных возможностей русского языка и особенностей функционирования изобразительных приемов должна систематически проводиться на уроках словесности.

Вопросы и задания

1. В «Поэме конца» М. Цветаевой найдите примеры семантизации морфем и использования изобразительных возможностей словообразования. Какую художественную функцию они выполняют в анализируемом тексте?

2. Как изобразительные возможности словообразования помогают создать образ Иудушки? Каковы характерные особенности его речи? Какие его качества проявляются в этом воображаемом им диалоге с матерью?

«- Умная женщина была маменька, Арина Петровна, - фантазирует Порфирий Владимирович, - умела и спросить, да и приласкать умела – оттого и служили ей все с удовольствием! однако и за ней грешки водились! Ой, много было за покойницей блох!

Не успел Иудушка помянуть об Арине Петровне, а она уж и тут как тут; словно чувствует ее сердце, что она ответ должна дать: сама к милому сыну из могилы явилась.

- Не знаю, мой друг, не знаю, чем я перед тобой провинилась! – как-то уныло говорит она, - кажется, я...

- Те-те-те, голубушка! лучше уж не грешите! – без церемонии обличает ее Иудушка, - коли на то пошло, так я все перед вами сейчас выложу! <...> Мне что Горюшкино! Мне, пожалуй, и ничего не надо! Было бы на свечку да на маслице – вот я и доволен! А вообще, по справедливости... Да, маменька, и рад бы смолчать, а не сказать не могу: большой грех на вашей душе лежит, очень, очень большой!

Арина Петровна уже ничего не отвечает, а только руками разводит, не то подавленная, не то недоумевающая.

- Или бы вот, например, другое дело, - продолжает между тем Иудушка, любясь смущением маменьки, - зачем вы для брата Степана в ту пору дом в Москве покупали?

- Надо было, мой друг; надо же было и ему какой-нибудь кусок выбросить, - оправдывается Арина Петровна.

- А он взял да и промотал его! И добро бы вы его не знали: буян-то он был, и сквернослов, и непочтительный – нет-таки. Да еще папенькину вологодскую деревеньку хотели ему отдать! А деревенька-то какая! вся в одной меже, ни соседей, ни чересплосицы, лесок хорошенький, озерцо... стоит как облувленное яичко, Христос с ней! хорошо, что я в то время случился, да воспрепятствовал... Ах, маменька, маменька, и не грех это вам!

- Да ведь сын он... пойми, все-таки – сын!

- Знаю я, и даже очень хорошо понимаю! И все-таки не нужно было этого делать, не следовало! Дом-то двенадцать тысяч серебром заплачен – а где они? Вот тут двенадцать тысяч плакали, да Горюшкино тетенки Варвары Михайловны, бедно-бедно, тысяч на пятнадцать оценить нужно... Ан денег-то и многонько выйдет!

- Ну, ну, полно! уж перестань! не сердись, Христа ради!

- Я, маменька, не сержусь, я только по справедливости сужу... что правда, то правда – терпеть не могу лжи! с правдой родился, с правдой жил, с правдой и умру! Правду и бог любит, да и нам велит любить. Вот хоть бы про Погорелку; всегда скажу, много, ах, как много денег вы извели на устройство ее.

- Да, ведь я сама в ней жила...

Иудушка очень хорошо читает на лице маменьки слова: *кровопивец ты несурзанный!* – но делает вид, что не замечает их».

(М. Е. Салтыков-Щедрин. «Господа Головлевы»).

Объясните знаки препинания в диалоге. Перестройте реплики Иудушки в косвенную речь, какие изменения произошли в предложениях?

3. Найдите в тексте поэмы В. Маяковского «Облако в штанах» индивидуально-авторские слова. Какие художественные задачи, по вашему мнению, решает автор, прибегая к их использованию?

4. Приведите собственные примеры использования окказиональных слов из художественных произведений разных эпох. Каким словообразовательным моделям русского языка они соответствуют?

5. Прочитайте стихотворение В. Хлебникова «Там, где жили свиристели...». Какой лирический мотив создается с помощью фонетических и словообразовательных изобразительных средств?

6. Покажите, как использует Ф. М. Достоевский в повести «Бедные люди» слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами в качестве средства речевой характеристики Макара Деушкина.

7. Какие изобразительные средства участвуют в характеристике персонажа:

«- В путь? – спросил я.

- В путь, - ответил он и пошел вперед. – Я давно готов.

Меня подбивало сказать ему «Не туда!» и повести в другую сторону, но на этот раз он двигался верно. Быстро учится наш барончик, быстро. Нет, не барончик – баронище. Даже бар-р-ронище».

(Г. Ю. Орловский).

1.6 Изобразительные возможности русской морфологии

Средства морфологической системы русского языка в художественном тексте играют важную роль, функционируя с экспрессивными целями, кроме того, могут «переносить» на себя основную нагрузку по реализации смысла произведения. Морфологическая сторона текста писателя может многое рассказать о его индивидуальном почерке, стилистических особенностях. Рассмотрим, какими же изобразительными возможностями обладают те или иные части речи в русском языке, на что следует обращать внимание школьников на уроках словесности.

Имя существительное. Насыщение текста существительными может стать средством языковой изобразительности.

Текст стихотворения А. А. Фета «Шепот, робкое дыханье...», в свое время вызвавшего литературную сенсацию своей языковой необычностью, не содержит ни одного глагола. То же встречаем и в стихотворении А. А. Фета «Это утро, радость эта...». Безглагольность текстов стихотворений тем не менее позволяет передать динамику жизни, быструю смену событий или впечатлений.

Обратимся к фрагменту из романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина:

... Уже столпы заставы

Белеют: вот уж по Тверской

Возок несется чрез ухабы.

Мелькают мимо будки, бабы,

*Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах*

И стаи галок на крестах. (гл.7; строфа XXXVIII)

Нанизывание существительных создает картину стремительного движения, быстрой смены впечатлений, делает текст динамичным без участия глагольных форм.

Частое использование существительных может передавать и статичную картину в случае фиксации автором тех или иных объектов или впечатлений:

Лохмотья, нож – и цвета черной крови

Недвижные глаза...

Сон давних дней на этой древней нови.

Поют дрозды. Пять-шесть овец, коза.

Кругом, в пустыне каменистой,

Желтеет дрок. Вдали руины, храм.

Вдали полдневных гор хребет лазурно-мглистый

И тени облаков по выжженным буграм.

(И. А. Бунин. «Калабрийский пастух»).

В стихотворении К. Бальмонта «Безглагольность» отсутствует динамика, «вес» глагольных форм невелик.

Есть в русской природе усталая нежность,

Безмолвная боль затаенной печали,

Безвыходность горя, безгласность, безбрежность

Холодная высь, уходящие дали.

Приди на рассвете на склон косогора,—

*Над зябкой рекою дымится прохлада,
Чернеет громада застывшего бора,
И сердцу так больно, и сердце не радо.*

*Недвижный камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.
Луга убегают далеко-далеко.
Во всем утомленье — глухое, немое.*

*Войди на закате, как в свежие волны,
В прохладную глушь деревенского сада,—
Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,
И сердцу так грустно, и сердце не радо.*

*Как будто душа о желанном просила,
И сделали ей незаслуженно больно.
И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.*

В тексте стихотворения частотны существительные и прилагательные: *безглагольность покоя, глубокая тишь, безмолвная боль, безгласность, безбрежность, безвыходность горя*. Лирический мотив тоски, глубокой невыразимой печали, тяжелого переживания поддерживается всей образной системой стихотворения: морфемный повтор – приставки **без-**; лексика, передающая чувство грусти (боль, печаль, больно, не радо, утомленье – глухое, немое, сердцу так грустно, сердце не радо, больно, плачет); определенно-личные предложения со сказуемыми-глаголами в форме повелительного наклонения, безличные предложения, номинативные предложения. Все подчинено созданию образа «застывшей» природы, которое согласуется с внутренним состоянием лирического героя.

Имя прилагательное. Хорошо известна роль прилагательных в создании **эпитетов** (в том числе и постоянных): *«Через десять минут она появилась. Хитровато улыбаясь, стояла в дверях, в белом, худенькая,*

невинная, продажная, грубая, нежная, бывалая, неопытная» (Дж. Фаулз. «Волхв»).

У А. Вознесенского читаем о глазах: *«...серые карие живые вопрошающие детские девичьи женские близорукие невинные влюбленные ангельские масляные смешливые черные жгучие страстные прекрасные всевидящие непростившие бешеные святые голубые невыносимые счастливые всевышние синие»* - отсутствие знаков препинания “отменяет” интонацию перечисления, необходимы длительные паузы, за которыми ассоциативный ряд: это не просто эпитеты к слову “глаза”, это о людях, их судьбах. (А. Вознесенский. «Ров»).

Интересны произведения, в которых имена прилагательные выполняют ведущую роль. Для выяснения их функции в художественном тексте обратимся к стихотворению З. Гиппиус «Все кругом» (1904):

*Страшное, грубое, липкое, грязное,
Жестко-тупое, всегда безобразное,
Медленно-рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно-довольное, тайно-блудливое,
Плоско-смешное и тошно-трусливое,
Вязко, болотно и тинно застойное,
Жизни и смерти равно недостойное,
Рабское, хамское...
Но жалоб не надо; что радости в плаче?
Мы знаем, мы знаем: все будет иначе.*

В этом стихотворении запечатлено состояние России в нач. XX века: распад окружающего мира, ощущение катастрофы, трагичности бытия. Эта напряженная картина содержится в строфе из 14 строк в предложении, где более 30 субстантивов среднего рода единственного числа. Окружающий мир предстает здесь состоящим не из предметов и явлений, а из их признаков, их поглотивших и заменивших. Тип субстантивов данного стихотворения определяется как «обобщенно называющий явления, характеризующиеся признаком, обозначенным основой мотивирующего прилагательного» [Лопатин, 1967: 222]. Лексические значения

субстантиватов, их морфологические формы, их количество, а также контекстные условия формируют семантику собирательности, безличности, стихийности, неизбежности происходящего. Фонетические особенности, создающие ритм и рифму, увеличивая “объем сообщения”, способствуют экспрессивному изображению трагичности “всего кругом”. С синтаксической точки зрения субстантиваты – предикативы реальной модальности настоящего времени – могут быть интерпретированы как однородные главные члены номинативного предложения и / или именные сказуемые в неполном двусоставном предложении при подлежащем “все” в названии стихотворения, а также и / или части бессоюзного сложного предложения с семантикой одновременности [Петрова, 2001: 257-258].

Имя числительное выполняет в художественном тексте информативную и экспрессивную функции. От произведений народного творчества идет стилистическая традиция использования числительных, имеющих символическое значение: три, семь, сорок, что отражено во фразеологизмах, пословицах и поговорках, сказках, былинах.

“3” – число триединства Бога: Отца, Сына и Святого Духа, символ божественного совершенства. “4” – число мировой гармонии (4 стихии, 4 времени года). Интересно символическое значение числительных в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». К примеру, писатель не случайно использует числительное “7”. Преступление Раскольников планирует на 7 часов, а это может значить, что его план был заранее обречен на провал, так как Родион хотел совершить самый страшный грех - убийство, нарушить единство Бога и человека (3 + 4). В финале - трактовка смысла этого числа приобретает иное звучание: *«Им оставалось еще 7 лет; а до тех пор столько нестерпимой муки и столько бесконечного счастья!.. Семь лет, только семь лет! В начале своего счастья, в иные мгновения, они оба готовы были смотреть на эти семь лет, как на семь дней»* [Белов, 1979]. Еще одно соответствие: Родион Раскольников ассоциируется с образом Лазаря. Их роднит одно – смерть и воскрешение через слово Божие. После преступления Родион 4 дня находится в бредовом состоянии. В истории воскрешения Лазаря, которую Соня читает Раскольникову. Лазарь был мертв 4 дня. История помещена в 4 Евангелии (от Иоанна). Достоевский так описывает

эту сцену: «Иисус же, опять скорбя внутренне, приходит ко гробу, то была пещера, и камень лежал на ней. И Иисус говорит: “Отнимите камень”. Сестра умершего Марфа говорит ему: “Господи! Уже смердит, ибо четыре дни, как он во гробе”. Она энергично ударила на слове **четыре**». Графическое выделение автором слова, обозначающего число, заставляет читателя внимательно отнестись к его символическому значению, важному в истолковании смысла фрагмента текста и образа Раскольникова. Связь между Раскольниковым и Лазарем просматривается на протяжении всего действия романа и благодаря ей приобретает особый смысл то, что комната Раскольникова уподобляется гробу неоднократно, и то, что именно под камнем спрятал он украденные вещи убитой старухи. В этом аспекте Христово повеление “Отнимите камень”, которое Раскольников слышит из уст Сони, может означать – раскайся, сознайся в своем преступлении.

Местоимение. По богатству изобразительных красок среди местоимений разных разрядов на первом месте оказываются, безусловно, личные местоимения, употребление которых в художественном тексте придает оттенок искренности, взволнованности:

***Я** вас любил: любовь еще, быть может,*

В душе моей угасла не совсем;

*Но пусть **она** вас больше не тревожит:*

***Я** не хочу печалить вас ничем.*

***Я** вас любил безмолвно, безнадежно,*

То робостью, то ревностью томим;

***Я** вас любил так искренне, так нежно,*

*Как дай **вам** Бог любимой быть другим. (А. С. Пушкин)*

Часто в художественном тексте обыгрывается заместительное значение личного местоимения мужского и женского рода: “она”, “он”: «... *Я* понимал, что Грольн Льяной Голос доиграл ту мелодию, которую творил для *Нее*, первой и единственной; и я боялся новой музыки, что рождалась в нем *сейчас*» (Г. Л. Олди. «Ожидающий на перекрестках»).

Исследования последних лет показывают, что сравнительно высокий процент местоимений вообще характерен для лирических произведений в отличие от прозаических. «Обращение к местоимениям вместо

существительных создает наибольшую меру обобщенности образа лирического героя и лишает его малейшей меры пластической индивидуальности, благодаря чему внимание сосредоточивается на внутреннем состоянии» [Калачева, 1977: 51].

Глагол. Частое употребление глаголов передает быструю смену действий, состояний, придает повествованию динамичность:

Швед, русский – колет, рубит, режет.

Бой барабанный, клики, скрежет,

Гром пушек, топот, ржанье, стон,

И смерть и ад со всех сторон. (А. С. Пушкин. «Полтава»).

Кроме того, здесь и отглагольные существительные помогают нарисовать динамичную картину боя.

Богатыми изобразительными возможностями обладает инфинитив. Давая минимальную грамматическую информацию, он с наибольшей полнотой выражает лексическое значение, называя действие как отвлеченное понятие. Кроме того, вневременной, вневещностный характер инфинитива придает всему высказыванию некоторый оттенок обобщенности.

О! если б ты могла понять,

Какое горькое томленье

Всю жизнь, века без разделенья

И наслаждаться и страдать,

За зло похвал не ожидать,

Ни за добро вознагражденья;

Жить для себя, скучать собой,

И этой вечною борьбой

Без торжества, без примиренья! (М. Ю. Лермонтов).

Причастие в художественном тексте не только образно описывает предмет, явление, но и представляет его признак в динамике, в процессе его становления, развития, изменения. Причастия способствуют смысловой точности, сжатости и лаконичности речи, вносят в высказывание элемент книжности.

Деепричастие, выражая добавочное действие к действию, переданному глаголом-сказуемым, позволяет передать его различные

качественные оттенки, в том числе временную последовательность нескольких действий в лаконичной и яркой форме: *«Пролетев по своему переулку, Маргарита попала в другой, пересекавший первый под прямым углом. Этот заплатанный, заштопанный, кривой и длинный переулок с покосившейся дверью нефтелавки, где кружками продают керосин и жидкость от паразитов во флаконах, она перерезала в одно мгновение и тут усвоила, что, даже будучи совершенно свободной и невидимой, все же и в наслаждении нужно быть хоть немного благоразумной. Только каким-то чудом затормозившись, она не разбилась насмерть о старый покосившийся фонарь на углу. Увернувшись от него, Маргарита покрепче сжала щетку и полетела помедленнее, взглядываясь в электрические провода и вывески, висящие поперек тротуара»* (М. Булгаков. «Мастер и Маргарита»). Использование многочисленных причастий и деепричастий в этом небольшом по объему фрагменте текста позволяет создать картину стремительного движения летящей на щетке Маргариты, многочисленные действия героини переданы ярко и сжато, что усиливает их динамику.

Служебные части речи нередко становятся основанием для особых стилистических фигур, изобразительных приемов.

Особую смысловую нагрузку получает иногда в художественных текстах противительный союз «но».

Но не хочу, о други, умирать;

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать... (А. С. Пушкин. «Элегия». 1830)

Произведение состоит из двух противоборствующих частей. Точно так же построено и стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу...»:

...Что злое на меня уныние находит,

Хоть плюнуть да бежать...

Но как же любо мне

Осеннюю порой, в вечерней тишине... - две противопоставленные части даже графически разделены: новый поворот темы заставляет поэта разбить строчку на две части. Таким образом, союз «но» выступает своеобразным выразителем пушкинского жизнеутверждающего пафоса, а в текстах, помимо

синтаксической роли, выполняет дополнительную - смысловую, эстетическую.

Одна из современных тенденций в методике – усиление функционально-коммуникативного аспекта в преподавании грамматики (морфологии и синтаксиса) – свидетельствует о внимании на уроках русского языка, словесности к особенностям употребления грамматических языковых средств, о необходимости взаимосвязанного обучения языку и речи.

Это должен учитывать учитель-словесник, поскольку проблема состоит в том, что очень часто упражнения по развитию речи не связываются с определенным грамматическим материалом, в то время как выбор этих упражнений на каждом уроке, по справедливому замечанию Г. М. Иваницкой, должен определяться ответом на вопрос: что дает изучение данного грамматического понятия или правила для развития речи. «Такая установка неизбежно потребует обращения к художественной литературе, причем не с целью подобрать дидактический материал для урока, а с целью осмыслить стилистическую и изобразительную роль изучаемых грамматических явлений» [Иваницкая, 1966: 30].

Вопросы и задания

1. Проанализируйте стихотворение А. Блока «Грешить бесстыдно...». Какая глагольная форма оказывается в них наиболее частотной, почему?

2. Прочитайте стихотворение Б. Пастернака «Февраль». Найдите примеры различных тропов и стилистических фигур. Проследите, как поэт с помощью изобразительно-выразительных средств грамматики добивается музыкальности стиха, цветовой и звуковой изобразительности.

3. Определите вид глаголов прошедшего времени; назовите глаголы, которые использованы не в основном лексическом значении – основу какого тропа создает такое их употребление?

«Созвездия Персея и Ориона проходили над землей свой медлительный путь, дрожали в воде озер, тускнели в зарослях, где дремали волки, и отражались на чешуе рыб, спавших на отмелях в Старице и Прорве.

К рассвету загорался зеленый Сириус. Его низкий огонь всегда запутывался в листве ив. Юпитер закатывался в лугах над черными стогами и сырыми дорогами, а Сатурн поднимался с другого края неба, из лесов, забытых и брошенных по осени человеком.

Звездная ночь проходила над землей, роняя холодные искры метеоров, в шелесте тростников, в терпком запахе осенней воды».

(К. Паустовский. «Желтый свет»).

4. Подготовьте сообщение о роли глагола в создании олицетворения (самостоятельно подобрать примеры из художественных текстов).

5. Проанализируйте отрывок из главы 3 «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. Какова роль глаголов в создании картины «собачьего концерта», какие изобразительно-выразительные средства языка использованы автором?

«Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один, забросивши вверх голову, выводил так протяжно и с таким старанием, как будто за это получал бог знает какое жалованье; другой отхватывал наскоро, как пономарь; промеж них звенел, как почтовый звонок, неугомонный дискант, вероятно молодого щенка, и все это наконец повершал бас, может быть, старик, наделенный дюжею собачьей натурой, потому что хрипел, как хрипит певческий контрабас, когда концерт в полном разливе: тенора поднимаются на цыпочки от сильного желания вывести высокую ноту, и все, что ни есть, порывается кверху, закидывая голову, а он один, засунувши небритый подбородок в галстук, присев и опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ноту, от которой трясутся и дребезжат стекла».

6. Каков тип речи данного ниже текста, слова какой части речи преобладают в нем, какова их роль в тексте? Какова связь изобразительно-

выразительных средств, используемых автором, с типовой характеристикой данного текста?

Передается ли и каким образом авторская оценка?

«Бывают любимые женщины, чьи глаза, в силу какого-то случайного сочетания их сиянья и формы, воздействуют на нас не впрямую, не в миг смятенного их лицезрения, а посредством взрыва всего накопленного сиянья, который происходит позже, когда бессердечного существа уже нет подле нас, а волшебная световая пытка продолжается, и все лампы ее и линзы установлены в темноте. Какие бы ни были на самом деле глаза у Лизы Пниной, ныне Финт, они лишь тогда представляли в своей водно-алмазной сущности, если вы вызывали их в памяти, и тогда этот плоский, невидящий, влажный аквамариновый блеск становился вдруг пристальным и трепещущим, точно капельки солнца и моря попали вам между ресницами. В жизни глаза ее были прозрачные и светло-синие, оттененные чернотою ресниц, с белками, розовевшими в уголках, и они удлинялись к вискам, где от них по-кошачьему хищно, веерами расходились морщинки. Волосы у нее были темно-каштановые, поднимавшиеся волной над блестящим и белым лбом, цвет лица бело-розовый, а губная помада красная, очень бледная, и если не принимать в учет несколько полноватых лодыжек ее и запястий, то, пожалуй что, не было больше изъянов в ее расцветшей уже, полной жизни, не слишком ухоженной природной красоте». (В. Набоков. «Пнин»).

7. Прочитайте отрывок из повести И. А. Бунина «Антоновские яблоки». Какие морфологические средства языка участвуют в создании эмоциональной художественной речи? Каковы особенности функционирования выразительных средств других уровней языка в данном фрагменте?

«Помню раннее, свежее, тихое утро... Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести. Воздух так чист, точно его совсем нет, по всему саду раздаются голоса и скрип телег. Это тархане, мещане – садовники, наняли мужиков и насыпают яблоки, чтобы в ночь отправлять их в город, - непременно в ночь,

когда так славно лежать на возу, смотреть в звездное небо, чувствовать запах дегтя в свежем воздухе и слушать, как осторожно поскрипывает в темноте длинный обоз по большой дороге. Мужик, насыпающий яблоки, ест их с сочным треском одно за другим, но уж таково заведение - никогда мещанин не оборвет его, а еще скажет:

- Вали, ешь досыта, - делать нечего! На сливанье все мед пьют».

1.7 Синтаксические образные средства русского языка

Синтаксическая система русского языка удивительно богата изобразительными возможностями. Свободный (относительно) порядок слов придает русскому синтаксису грамматическую гибкость, порождает огромное количество синтаксических синонимов, с помощью которых удастся передать тончайшие смысловые оттенки. Для языка художественной литературы существенно то, что на уровне синтаксиса объединяются и взаимодействуют все языковые образные средства, не существующие в тексте изолированно, а функционирующие в синтаксической единице – предложении.

В связи с этим считаем справедливым вывод В. А. Ачкасова, который, исследуя взаимодействие двух родственных предметов (русского языка и литературы), объединяемых термином “словесность”, на уроках синтаксиса – синтаксического строя речи школьников и синтаксической структуры литературного текста, - приходит к выводу, что установившаяся в методической науке и школьной практике система преподавания русского языка и литературы может быть скорректирована в сторону их более тесного взаимодействия на основе общих, связывающих эти предметы реальных процессов в речевой и читательской деятельности. По мысли ученого, «речевое и читательское развитие являются процессами не только взаимосвязанными, но и взаимообусловленными. Взаимозависимость читательского восприятия и речи состоит в том, что не только сдвиг в восприятии отражается в речи ученика. Но и сдвиг в качестве речи будет являться одним из важных условий глубины и верности восприятия» [Ачкасов, 1999: 9]. Текст художественного произведения – то единственное,

объективное, что существует для читателя и посредством чего он может развернуть свой ассоциативный ряд, проникнуть в сознание художника, воспринять художественный образ. Внимание на уроках русского языка к синтаксической структуре текста не только с грамматической, но и с художественно-эстетической стороны будет отражать как языковое, так и функциональное поле структуры и принадлежать одновременно и лингвистике, и стилистике, а с точки зрения методики – как русскому языку, так и литературе. Открытие для учащихся механизма порождения художественного текста, прослеживание динамики этого процесса будет являться реальной работой на линиях сопряжения двух родственных предметов [Ачкасов, 1999: 10].

Рассмотрим некоторые синтаксические конструкции, придающие художественной речи особую выразительность и требующие привлечения внимания к ним школьников на уроках русской словесности.

Использование **односоставных предложений** является одним из наиболее экспрессивных синтаксических средств.

С помощью номинативных предложений, называющих предметы, явления, художник рисует картины природы, обстановку, описывает состояние героя и дает оценку происходящему. Номинативные предложения широко используются при записи в личных дневниках, письмах, то есть тех жанрах, которым свойственна непосредственность изложения мыслей, быстрота фиксации основных деталей.

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.

Очертанья столицы во мгле.

Сочинил же какой-то бездельник,

Что бывает любовь на земле. (А. А. Ахматова).

Осень. Сказочный чертог,

Весь открытый для обзора.

Просеки лесных дорог,

Заглядевшихся в озера.

Как на выставке картин:

Залы, залы, залы, залы

Вязов, ясеней, осин

В позолоте небывалой.

Липы обруч золотой,

Как венец на новобрачной.

Лик березы под фатой,

Подвенечной и прозрачной. (Б. Пастернак).

Довольно часто ряд односоставных предложений – результат создания парцеллированной конструкции.

Парцелляция (parceller – франц. «делить на мелкие части») – грамматико-стилистический прием, состоящий в расчленении синтаксически связанного текста на интонационно обособленные отрезки, отделяемые точкой. Этот прием реализует стремление к экономии речевых средств при большей информативной насыщенности. Парцеллированная конструкция делится на базовую структуру и парцеллят, всегда постпозитивный (парцеллятов может быть два и больше).

Текст, включающий парцеллированную конструкцию, характеризуется прерывистым ритмом и особой экспрессивной интонацией:

«Коридор. Лестница. Снова коридор. Дверь в стене у поворота.

- Я больше не могу, - бормочет маленький человек в линялой грязной рубахе, но сил остается лишь на то, чтобы ронять по одному слову на каждый спотыкающийся шаг.

Не. Могу. Больше. Я. Не. Могу. Я...» (Г. Л. Олди. «Ожидающий на перекрестках»).

Парцеллированные конструкции детализируют сообщение и в то же время делают его более обозримым, в результате чего усиливается его действенность и – в целом – возрастает информативность. Особое воздействующее значение имеет при этом достигаемый парцелляцией эффект непринужденности, благодаря имитации непринужденности разговорной речи, свойственной ей синтаксической и ритмической организации.

Обратимся к рассмотрению **фигур речи**, особых синтаксических конструкций, призванных создавать выразительность речи, эмоционально влиять на воспринимающего текст.

Период (periodos – греч. “круг, кольцо, обход”) – гармоничное по своей синтаксической структуре многочленное сложное предложение,

отличающееся полнотой и завершенностью содержания. Состоит из двух частей: повышения и понижения, разделенных вершиной периода, сопровождающейся паузой и резким спадом тона (на письме отражается знаками препинания "..., - ..."), например: *«Мало того что осуждена я на такую страшную участь; мало того что перед концом своим должна видеть, как станут умирать в невыразимых муках отец и мать, для спасения которых двадцать раз готова была бы отдать жизнь свою, - мало всего этого: нужно, чтобы перед концом своим мне довелось увидеть и услышать слова и любовь, какой не видала я»* (Н. В. Гоголь).

Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» представляет собой яркий пример использования периода.

Одна или обе структурные части периода представляют собой повтор однотипных синтаксических конструкций. Мы рассматривали различные виды повторов: на уровне фонетики, лексики, словообразования. **Параллелизм** – это повтор однотипных синтаксических конструкций. Например, *«Юность – это когда танцуешь, как будто тебя никто не видит.. Когда живешь, как будто ты никогда не умрешь. Когда доверяешь, как будто тебя никогда не предавали... И когда любишь, как будто тебе никогда не делали больно»*. (А. Парфенова).

В более широком плане параллелизм – связь между отдельными образами, мотивами и т.п. в художественном произведении, состоящая в одинаковом расположении сходных членов предложения в двух или нескольких смежных предложениях: *Шелкова ниточка к стене льнет, Дунечка матушке челом бьет*.

Целое стихотворение может быть построено на повторе интонационно-синтаксического рисунка (мелодическом повторе), что придает особую музыкальность поэтическому тексту:

*В огромном городе моем – ночь. Есть черный тополь, и в окне – свет,
Из дома сонного иду – прочь. И звон на башне, и в руке – цвет,
И люди думают: жена, дочь, - И шаг вот этот – никому вслед,
А я запомнила одно: ночь. И тень вот эта, а меня – нет.*

Июльский ветер мне метет – путь. Огни – как нити золотых бус.

начинает укреплять меня»; «злбный укор кому-то за все, что я выношу, радует меня»; в рассказе «Цикады»: «Как бесконечно я несчастен, томясь своим счастьем, которому всегда не достает чего-то», то же в его стихах: «Ужель есть счастье даже и в утрате?» («Растет, растет могильная трава...»). С этим художественным явлением связано использование оксюморонов.

Оксюморон (греч. *охутогон* “остроумно-глупое”) – необычное соединение слов, логически исключающих друг друга. Оксюморон подчеркивает внутреннюю конфликтность, противоречивое психологическое состояние: «*восторженно рыдала*», «*ужас восторга*», «*страдальчески-счастливое упоение*» (И. А. Бунин). Оксюмороны часто встречаются в текстах произведений И. С. Тургенева, но у него они строятся на довольно привычном контрасте: «*леденящая вежливость*», «*горделивая скромность*».

Языковой контраст может стать не только сугубо языковым приемом, но и ведущим композиционным средством, что отражается в названии произведения (например, «Живой труп» Л. Н. Толстого).

Инверсия (лат. *inversio* “перевертывание, перестановка”) – расположение слов в ином порядке, чем это установлено правилами грамматики: *Послушай: далеко, далеко, на озере Чад*

Изысканный бродит жираф. (Н. Гумилев)

Особое значение инверсия приобретает в стихотворной речи: здесь она не просто стилистическая фигура, но и признак поэтической организации речи (ритмообразующая функция). Кроме того, неожиданный порядок слов может распределить иначе смысловые акценты предложения.

Перифраз(а) - описательный оборот, например: *Унылая пора! Очей очарованье!* - вместо *осень* (А. С. Пушкин). Будучи одним из традиционных средств выразительности в литературе разных стилей и направлений, перифраза позволяет создать особый эмоциональный тон, например, классицисты используют ее для придания торжественного звучания одам: *светило дня, дар богов, любимец муз*; сентименталисты – для придания слогу изящества, кроме того, в литературе сентиментализма перифраза приобретает новые функции: становится одним из важных средств выявления субъективного начала, передачи авторского отношения к объекту номинации,

причем сентименталисты обозначают перифрастически, как правило, объекты, оцениваемые положительно: «*Богини кроткие, любимицы небес, Подруги нежных муз и всех красот нетленных!*» - описываются грации (М. Н. Карамзин).

Риторический вопрос – особый вид вопросительного предложения, не требующий ответа, создает внутреннюю напряженность, усиливает эмоциональность художественной речи, позволяет логически выделить наиболее важные в смысловом отношении отрезки текста:

Снежная равнина, белая луна.

Саваном покрыта наша сторона.

И березы в белом плачут по лесам.

Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам? (С. Есенин).

Риторическое обращение, риторическое восклицание:

Высказывание может адресоваться одушевленному и неодушевленному предмету, отвлеченному понятию. Риторические обращения и восклицания выделяют важные в системе ценностей автора текста явления и предметы, акцентируют внимание читателя на них:

Москва! *Какой огромный*

Странноприимный дом!

Всяк на Руси – бездомный.

Мы все к тебе придем.

Или:

Бессонница меня толкнула в путь.

- *О, как же ты прекрасен, тусклый Кремль мой!* –

Сегодня ночью я целую в грудь –

Всю круглую воющую землю! (М. Цветаева).

Эллипсис (греч. elleipsis “выпадение, опущение”) – пропуск одного или более членов предложения без ущерба для смысла высказывания, легко подразумеваемого благодаря контексту или ситуации.

Богаты мы, едва из колыбели, (вышли)

Ошибками отцов и поздним их умом.. (М. Ю. Лермонтов).

Эллиптические высказывания используются для сообщения тексту эмоциональной окраски, динамичности, весомости и способствует его

функционально-стилистической переориентации относительно стилистически нейтрального употребления. Эллипсис широко употребляется и в прозаических, и в поэтических произведениях, придавая тексту непринужденность, разговорный оттенок.

Бессоюзие - намеренный пропуск соединительных союзов, создает впечатление стремительности, быстрой смены картин.

Вот он со скрытностью сугубой

Ушел за улицы изгиб,

Вздымая каменные кубы

Лежащих друг на друге глыб,

Афиши, ниши, крыши, трубы,

Гостиницы, театры, клубы,

Бульвары, скверы, купы лип,

Дворы, ворота, номера,

Подъезды, лестницы, квартиры,

Где всех страстей идет игра

Во имя переделки мира... (Б. Пастернак. «Поездка»).

Многосоюзие (**полисиндетон**) - намеренное использование повторяющихся союзов.

Выразителен повтор союза «и». Анафора его была довольно употребительна в христианской церковной литературе – в Евангелии с помощью этого повтора достигалась торжественность и величественность повествования: «...*И встав, Он запретил ветру и сказал морю: умолкни, перестань. И ветер утих, и сделалась великая тишина. И сказал им: что вы так боязливы? как у вас нет веры? И убоялись страхом великим и говорили между собою: кто же это, что и ветер и море повинуются Ему?*» (Евангелие от Марка).

Многосоюзи

е – довольно распространенный стилистический прием, который употреблялся в русской литературе разных периодов. «*Перед глазами ходил океан, и колыхался, и гремел, и сверкал, и угасал, и светился, и уходил куда-то в бесконечность*». (В. Г. Короленко). Многосоюзи замедляет движение, подчеркивает смысл соединяемых союзами однородных членов предложения.

Синтаксис (вместе с другими языковыми средствами выразительности) часто служит средством создания типизированных образов, способом обрисовки внутреннего мира персонажей, их психического состояния. Самое главное – на уровне синтаксиса становится возможной реализация изобразительно-выразительных возможностей единиц всех других уровней языковой системы, это необходимо учитывать учителю при работе с художественным текстом на уроке словесности.

Вопросы и задания

1. Проанализируйте стихотворения А. С. Пушкина «Когда порой вспоминаешь...» и М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...». Какая фигура речи является ведущей в каждом из них? Составьте схемы периодов.

2. Выясните, каковы особенности синтаксиса стихотворения Р. Рождественского «Аэродром Орли». Какие чувства лирического героя переданы таким образом?

| | |
|--|-----------------------------------|
| <i>Ровный клочок земли</i> | <i>Я во французском профан</i> |
| <i>Слабенькая трава.</i> | <i>Но сердце перевело</i> |
| <i>Аэродром Орли</i> | <i>Я чувствую, что пропал</i> |
| <i>Мы улетаем в два</i> | <i>Мне боязно и тепло..!</i> |
| <i>Обычная толчея</i> | <i>Голос – полночный гимн</i> |
| <i>Прощай, страна Мариани!</i> | <i>Медленный будто степь</i> |
| <i>Вот ожидает семья рейса на Монреаль. Шепотом жарким таким</i> | |
| <i>Монашки гуськом идут</i> | <i>Любимых зовут в постель!</i> |
| <i>Качается связка книг.</i> | <i>Он – как бедра изгиб</i> |
| <i>Скоро и нам...</i> | <i>Он – как в сердце ножом...</i> |
| <i>Но тут</i> | <i>Братцы!</i> |
| <i>Женский голос возник</i> | <i>А я погиб!</i> |
| <i>Я ощутил его сразу и навсегда</i> | <i>Хлопчики!</i> |
| <i>Плыл он из ничего!</i> | <i>Я пошел...</i> |
| <i>Падал он в никуда!</i> | <i>Сам не знаю куда</i> |
| <i>Как шелестенье птах</i> | <i>Голос меня зовет..</i> |

*Как долгожданный взгляд...
Дикторша?!
Разве так дикторы говорят
Вслушайся!
Рассуди –
Как я это стерплю?!
Так говорят: «Прости».
Так говорят: «Люблю».*

*А друг говорит:
«Балда!
Объявляют наш самолет...»*

3. Охарактеризуйте с функциональной точки зрения использованный в приведенном ниже фрагменте текста изобразительно-выразительный прием: *«И танцевала между граней слов и видений одинокая женская фигура. Вскидывала тонкие руки, падала, сломленная, и вновь поднималась. Отражением. Зеркалом. Завершением»* (А. Парфенова).

4. Проанализируйте стихотворение А. А. Фета:

*Здравствуй! Тысячу раз мой привет тебе, ночь!
Опять и опять я люблю тебя,
Тихая, теплая,
Серебром окаймленная!
Робко, свечу потушив, подхожу я к окну...
Меня не видать, зато сам я все вижу...
Дождусь, непременно дождусь:
Калитка вздрогнёт, растворяясь,
Цветы, закачавшись, сильнее запахнут, и долго,
Долго при месяце будет мелькать покрывало.*

Каковы особенности синтаксиса этого произведения, какие изобразительно-выразительные средства использованы автором? Какова форма поэтического текста?

5. Обозначьте предложения, в которых с помощью существительных экспрессивно и динамично изображается картина одновременных резких,

сильных и быстрых движений. Какие приемы звукописи используются в тексте? Найдите тропы и фигуры, какие образы они создают?

«Бор – дремучий, кондовый, с берлогами медвежьими, крепким грибным и смоляным духом, с седыми лохматыми мхами. Видал и железные шеломы княжских дружин, и куколи скитников старой, настоящей веры, и рваные шапки степановой вольницы, и озябшие султаны наполеоновских французишек. И – мимо, как будто и не было; и снова – синие зимние дни, шорох снеговых ломтей – сверху, по сучьям вниз, ядреный морозный треск, дятел долбит; желтые летние дни, восковые свечи в корявых зеленых руках, прозрачные медовые слезы по заскорузлым крепким стволам, кукушки считают годы.

Но вот в духоте вздулись тучи, багровой трещиной расселось небо, капнуло огнем – и закурился вековой бор, а к утру уж кругом гудят красные языки, шип, свист, треск, вой, полнеба в дыму, солнце в крови еле видно. И что человечки с лопатами, канавками, ведрами? Нету бора, съело огнем: пни, пепел, зола».

(Е. Замятин. «Русь»).

6. Произведите синтаксический анализ речи Лужина, Мармеладова, Раскольников, Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского. Как строй речи персонажей участвует в создании художественного образа, помогает передать характер действующего лица?

7. Определите, какова роль полилога в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», выделите способы его введения, как выражается в нем авторская позиция писателя, в чем его художественный эффект.

8. Проанализируйте фрагмент текста с точки зрения его синтаксических особенностей. Определите, какие фигуры речи, использованные автором, придают тексту выразительность.

«Весной волки уже не собираются в стаи. Весна и лето – время семейной жизни. И все же каждый год в начале мая звери забывали об этом. Оставив свои охотничьи угодья, волки уходили, убегали, спешили в

заброшенный поселок в степи, притулившийся рядом с выработанной шахтой.

Одиночки присоединялись к другим таким же. Пары и тройки сбивались в небольшие стаи. Те, в свою очередь, сливались в одну – огромную. Весенняя степь полна жизни, волки легко находили себе пищу и не слишком отвлекались на охоту.

Они торопились.

Они знали: когда заканчивается пора цветения, когда уходит весна, когда солнце окончательно просыпается от зимней спячки, в пустой дом на окраине пустого поселка приходит Хозяин. Сильный, властный, жестокий. Любимый.

Волки знали: Хозяин пойдет убивать людей. И знали: он поведет за собой свою стаю». (Н. Игнатова. «Последнее небо»).

ГЛАВА II

ОСНОВЫ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

*Понимание есть повторение процесса творчества
в измененном порядке.*

А. А. Потебня

2.1 Основные признаки текста: Связность. Цельность. Интертекстуальность

Сложные взаимосвязи употребленных в речи языковых средств выражают целостное содержание художественного текста. Приступая к его филологическому анализу, учитываем, что в процессе этой работы вывод о содержании текста должен основываться на выявлении языковых средств, участвующих в оформлении текста (поуровневая работа с изобразительно-выразительными языковыми средствами, рассмотренными в первой главе пособия), другими словами, анализ текста начинаем с определения связей его элементов.

Внутритекстовые связи обозначаются термином “**когезия**” (от лат. *cōhaesi* «быть связанным»). Когезия – это особые виды связи, обеспечивающие логическую последовательность, темпоральную и пространственную взаимозависимость отдельных фактов, сообщений, действий.

Связность текста может рассматриваться на разных уровнях: семантическом, грамматическом, коммуникативном.

На семантическом уровне связь реализуется через единство темы, которая развивается на протяжении текста. Понятие семантической связности, таким образом, может быть в общем виде определено через повтор: некоторая последовательность знаков принимается как связная, поскольку наличествует повторяемость различных знаков, их форм, а также смыслов, что скрепляет такую последовательность в одно отдельное целое [Лукин, 1999: 22]. В любом тексте можно наблюдать обилие повторов.

Сложность заключается в том, чтобы отделить случайные повторы от закономерных.

Рассмотрим виды связности в тексте. Поскольку связность элементов текста соотносится с повтором этих элементов, то ее виды можно выделить в соответствии с повторами на разных уровнях языковой системы.

Связность знаковых элементов текста. Под знаковыми элементами текста понимаются не только морфемы, слова или предложения, но и то, что не является языковым знаком или вообще не может быть знаком вне текста. Так, в поэтическом тексте в качестве знаков могут расцениваться различные звуковые повторы: *В заре горит грядущих гроз багрянец.* (М. Кузмин) - фонетический повтор **гр** приобретает статус знака, передающего звуки грозы, внося таким образом тревожные ноты в звучание стиха.

В письменном художественном тексте такие знаки, как кавычки или курсив, могут использоваться в новой функции. Например, в следующем фрагменте курсив придает слову мотивированность, а не просто служит для графического выделения важного с точки зрения автора слова: «... Мне смешно: вчера я сердилась на Андрея Петровича, *на него*, я даже назвала его *господин Инсаров...*» (И. С. Тургенев. «Накануне») - «на него» передает особое отношение к человеку, курсив указывает на небуквальное понимание смысла слова (слов), участвуя в превращении графически выделенных слов в мотивированный знак относительно той или иной идеи.

Рассмотрим еще один пример: «... - Но, Ричард, этот дурачок приказал *мне!* Он не знал, как убить миллион людей, поэтому я сделал это за него! Не бомба была его оружием, - *я* был его оружием!» (Р. Бах. «Единственная»). Здесь курсив выделяет личные местоимения, которые несут скрытое противопоставление.

Связность знаковых единиц текста служит для повтора некоторого содержания, которое может составить тему отдельного абзаца, сверхфразового единства или целого текста.

Одним из наиболее важных видов связности является **лексическая связность**. Лексическая связность осуществляется через лексические повторы различных типов.

- Синонимический повтор: «...Но морозный ветер захватывает ему дыхание, слепит снегом, и мгновенно пропадает огонек, который, казалось, мелькнул сквозь вьюгу. Да и человечьи ли это *хижины*? Не в такой ли же черной *сторожке* жила Баба-Яга? “*Избушка, избушка*, стань к лесу задом, а ко мне передом! Приюти странника в ночь!..” » (И. А. Бунин. «Сосны»).

- Антонимический повтор: «Времени у нас *часок*. / Дальше – *вечность* друг без друга!» (М. Цветаева).

- Повтор однокоренных слов: «Там, под открытым небом, между нагруженных телег, начался *молебен*, и в толпе воцарилась мертвая тишина. Голос священника звучал внятно и отдельно, и каждое слово *молитвы* проникало до глубины каждого сердца...» (И. А. Бунин. «На край света»).

- Повтор форм одного слова (т.н. прямой повтор): «Перед самым окном был ряд постриженных *дерев*, черных с одной и серебристо-освещенных с другой стороны. Под *деревями* была какая-то сочная, мокрая, кудрявая растительность с серебристыми кое-где листьями и стеблями. Далее за черными *деревями* была какая-то блестящая росой крыша, правее большое кудрявое *дерево* с ярко-белым стволом и сучьями, и выше его почти полная луна на светлом, почти беззвездном весеннем небе» (Л. Н. Толстой. «Война и мир»).

- Соотнесение целого и части: «Высились и гудели черные тополи, а под ними, как бы в ответ им, жадным и бешеным прибором играло *море*. Высокие, долетающие до нас *волны* с грохотом пушечных выстрелов рушились на берег, крутились и сверкали целыми *водопадами снежной пены*, рыли песок и камни и, убегая назад, увлекали спутанные водоросли, или гравий, который гремел и скрежетал в их влажном шуме» (И. А. Бунин. «Осенью»).

- Ассоциативный повтор: «Я не преувеличиваю Вас, все это остается в пределах *тьмы – беспредельности (тьма и есть беспредельность)* – в пределах *чащобы и шубы* (все тот же волк, который – Вы замечали? – всегда возвращается). <...> Вы меня разнеживаете, как *мех*, делаете человечнее, женственнее, *прирученное*. Женщины будут говорить Вам о Ваших высоких моральных качествах, другие – о Ваших прекрасных манерах. Пусть. А я вижу только *огонь (лисьего хвоста)*. Но *мех*, разве это меньше? *Шерсть* –

это ночь – пещера – звезды, – голос, его рык (шерстяной зов) – и еще простор...» (М. Цветаева. «Флорентийские ночи»). В первом письме «Флорентийских ночей» ассоциативно последовательно развивается тема физического восприятия героиней любимого, вызывающего у нее ощущения на уровне инстинктов, природного начала.

- Анафорический повтор (местоименная замена): «Поезд несся по насыпи сквозь облетевшие леса. Их почти не было видно. Они больше угадывались по звуку – по тому торопливому эху, которое рождал в их чащах грохот колес» (К. Паустовский).

Кроме того, лексическая связность реализуется посредством употребления местоимений, частиц, наречий, некоторых причастий и слов других частей речи, которые в одной части текста могут быть использованы для указания или отсылки к другой части этого же текста (то, что имелось в виду; далее; сказанное выше; данный; там; который и т.п.). Указание на референт в этом случае не сопровождается его характеристикой: референтами могут быть различные объекты. Такие слова выполняют метатекстовую роль, поскольку помогают читателю ориентироваться в тексте посредством явного указания на взаимосвязанные части текста и могут отсылать как к предшествующему, так и к последующему по отношению к месту их употребления фрагменту текста: «Только тогда я понял, что именно такое лицо – лицо, похожее на все человеческие лица, – оно и есть лицо *Христа*». (И. С. Тургенев. «Стихотворения в прозе». «Христос»).

Учет такой лексической связности, которая реализуется на пространстве абзаца или сверхфразового единства, необходим при анализе небольших текстов. Но в текстах, относительно больших по объему, чтобы определить тему, нужно выделить из всех повторов одну определенную линию связности (то есть обратить внимание на наиболее существенные из повторяющихся слов). В первую очередь обращаем внимание на имена собственные.

Грамматическая связность. Прежде всего, имеется в виду повтор грамматических форм слов.

О да, любовь вольна, как птица.

Да, все равно – я твой!

Да, все равно мне будет сниться

Твой стан, твой огневой!..

Я буду петь тебя, я небу

Твой голос передам!.. (А. Блок)

Как правило, грамматическая связность уступает приоритет связности лексической, но это не исключает того, что то или иное грамматическое значение может в конкретном тексте приобрести особый вес и быть, например, ключевым фактором для определения его структуры или для его интерпретации. Последнее верно исключительно для текстов малого объема. Так, в приведенном тексте А. Блока тема силы и искренности любовного чувства лирического героя выражается прежде всего в лексическом повторе местоимений *я, мне, твой*. Эта тема дублируется грамматически – глагольными формами первого лица единственного числа будущего времени.

Семантико-синтаксическая связность. Находится на границе между словом и предложением, реализуя семантическую и грамматическую связность текста, осуществляется посредством пресуппозиций и импликаций. Они служат для передачи (повтора) неявно выраженных значений.

Пресуппозицией, или **презумпцией** (от лат. *praes* “перед” и *suppositio* “подкладывание”; *praesumptio* “предположение”), «называются такие компоненты высказываний, которые, судя по их оформлению, отправитель текста считает истинными и уже известными адресату» [Федосюк, 1988: 19]. Пресуппозицию, следовательно, можно определить как сведения, которые не находят выражения, но имеются в виду. Особенностью пресуппозиций и свидетельством их наличия в предложении является тот факт, что они не попадают под отрицание, сохраняются. («Клима никогда не мог целиком вжиться в светскую роль популярного, всем известного артиста, и в период личных неурядиц воспринимал ее как крайнее неудобство и бремя. Когда он вошел в вестибюль ресторана и увидел на стене против гардероба свою большую фотографию на афише, висевшей там еще со времени последнего концерта, его охватило чувство тоски»). (М. Кундера. «Вальс на прощание»). Информация о том, что Клима – известный артист, узнаваемый публикой, сохраняется).

Пресуппозиция может составлять элемент общего знания говорящего (пишущего) и слушающего (читающего); если его нет, то нужны дополнительные разъяснения, комментарии. Пресуппозиция не только подсказывается сведениями, представленными эксплицитно в данном тексте, но и может складываться на основании информации, почерпнутой вне текста:

1) из сведений, входящих в “энциклопедию” лица, воспринимающего текст, из его знаний об окружающем мире (фоновых знаний);

2) из сведений о конкретных событиях и ситуациях, связанных с темой воспринимаемого текста и известных читателю до начала восприятия данного текста;

3) из сведений, которые стали известными из предшествующего контекста.

Всякое высказывание в тексте накладывается на уже сообщенные сведения, которые переходят в пресуппозицию последующего высказывания. Отношение пресуппозиции является важнейшим средством связи предложений в тексте на семантическом уровне.

С пресуппозицией семантически тесно связано **предупоминание** - упоминание о каком-либо факте, событии, явлении раньше, чем подробное изложение этого факта займет место там, где оно естественно вытекает из хода событий. Автор направляет внимание читателя на последующее изложение, заставляет его активно воспринимать текст. В то же время, выдвигая вперед события, которые должны излагаться позже, автор их выделяет. Предупоминание воплощается в предисловиях, введениях к текстам, где намечаются основные направления последующего развертывания информации. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» начинается сообщением об исчезновении господина с чемоданом, который снял в гостинице у станции Московской железной дороги номер и ушел, оставив записку: «Ухожу в 11 часов вечера и не возвращусь. Меня услышат на Литейном мосту, между 2 и 3 часами ночи. Подозрений ни на кого не иметь». И только в 28 главе 3-й части автор говорит, что номер в гостинице снимал Лопухов. А позже читатель узнает, что он это «самоубийство» инсценировал.

Кроме того сигналами предупоминания могут быть выражения: “о чем ниже”, “забегая вперед” и подобные. Например: «Вскоре он выбрался на знакомую дорогу и, подходя к дому, решил завтра или послезавтра, как только опухоль на ноге опадет, непременно добраться к оленю. *Этому не суждено было исполниться: на другой день Никодим был вовлечен в длинный ряд событий, о которых подробно рассказывается со следующей главы*». (А. Скалдин. «Странствия и приключения Никодима старшего»).

Предупоминание встречается не только в начальных фрагментах книги или в конце глав, связывая уже известную информацию с новой, но и в процессе повествования внутри смыслового фрагмента текста, связывая его абзацы: «Спускаясь по лестнице, *она пыталась представить себе, какие еще неприятности могли ее ожидать. Ей предстояло узнать это совсем скоро*». (Д. Браун. «Цифровая крепость»).

Предупоминание в последующем изложении может становиться пресуппозицией.

Импликация (от лат. *implicatio* «вплетение». Имплицитный – с англ. «скрытый» - подразумеваемый, невыраженный) – «это такие сообщения, которые выводятся получателем из содержания текста или его компонентов» [Федосюк, 1988: 21]. Импликации представляют собой выводы, которые делаются по большей части на основании внетекстовых и внеязыковых знаний. Вспомним сцену из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в которой Понтий Пилат, пытаясь сохранить жизнь Иешуа Га-Ноцри, передает ему скрытую информацию вербальными и невербальными намеками: «*В течение ее [ласточки] полета в светлой теперь и легкой голове прокуратора сложилась формула. Она была такова: игемон разобрал дело бродячего философа Иешуа, по кличке Га-Ноцри, и состава преступления в нем не нашел. В частности, не нашел ни малейшей связи между действиями Иешуа и беспорядками, происшедшими в Ершалаиме недавно. Бродячий философ оказался душевнобольным. Вследствие этого смертный приговор Га-Ноцри, вынесенный Малым Синедрионом, прокуратор не утверждает. Но ввиду того, что безумные, утопические речи Га-Ноцри могут быть причиной волнений в Ершалаиме, прокуратор удаляет Иешуа из Ершалаима и*

подвергает его заключению в Кесарии Стратоновой на Средиземном море, то есть именно там, где резиденция прокуратора. <...>

- Слушай, Га-Ноцри, - заговорил прокуратор, глядя на Иешуа как-то странно: лицо прокуратора было грозно, но глаза тревожны, - ты когда-либо говорил что-нибудь о великом кесаре? Отвечай! Говорил?.. Или... не... говорил? – Пилат протянул слово “не” несколько больше, чем это полагается на суде, и послал Иешуа в своем взгляде какую-то мысль, которую как бы хотел внушить арестанту.

- Правду говорить легко и приятно, - заметил арестант.

- Мне не нужно знать, - придушенным, злым голосом отозвался Пилат, - приятно или неприятно тебе говорить правду. Но тебе придется ее говорить. Но, говоря, взвешивай каждое слово, если не хочешь не только неизбежной, но и мучительной смерти.

Никто не знает, что случилось с прокуратором Иудеи, но он позволил себе поднять руку, как бы заслоняясь от солнечного луча, и за этой рукой, как за щитом, послать арестанту какой-то намекающий взор. <...>».

Изобразительные средства пунктуации – многоточия – позволяют автору передать в реплике Понтия Пилата скрытый намек, собственно же авторский текст создает комментарий к поведению прокуратора, имплицитное сообщение которого осталось “непрочитанным” Га-Ноцри.

Семантико-синтаксическим средством обеспечения связности текста является **эллипсис**:

... сам я душу вытащу,

растончу,

чтоб большая! –

и окровавленную дам, как знамя. (В. Маяковский)

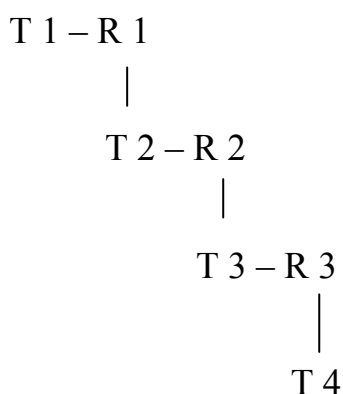
– здесь подразумевается «душа стала большая».

Его особенность в том, что, с одной стороны, эллиптический элемент восстанавливается благодаря контексту, а с другой, сам по себе эллипсис сигнализирует о необходимости обратиться к предшествующей части текста или контекстной ситуации в целом для восстановления пропущенного элемента.

Все виды грамматической связности в конечном итоге обусловлены семантикой текста и могут быть описаны только при ее учете.

Актуальное членение (коммуникативная перспектива предложения) – это членение предложения на две части (тему = уже известное и ремю = новая информация) в соответствии с коммуникативным заданием.

«Мастер ветров опустил голову, безошибочно найдя взглядом единственную темную фигуру в море абсолютной белизны. (1) Таш шла все так же медленно, уверенно выпрямив спину и до боли разведя плечи. (2) Вскинутый подбородок, оплетающие голову тяжелые косы, темные тени под бездонными глазами. (3) Она шагала ровно и твердо, но почему-то казалась болезненным ребенком, падающей с ног от нечеловеческой усталости девчонкой, брошенной в далекий ледяной мир (4)».
(А. Парфенова «Город и ветер»).



В этом тексте тема “идущей женщины”, ее описание в разных предложениях получает ту или иную уточняющую характеристику, а ремы в предложениях разные.

Одни ученые рассматривают актуальное членение на семантическом уровне связности текста (О. А. Лаптева), другие – на грамматическом (О. И. Москальская), третьи – на коммуникативном (Н. Д. Арутюнова, И. П. Распопов). В. А. Лукин считает, что актуальное членение предложения является семантико-синтаксическим средством связности. Убедительной представляется точка зрения тех исследователей, которые предлагают учитывать два взаимосвязанных уровня: коммуникативный и грамматический (Т. М. Николаева, Л. К. Чикина). На уровне коммуникативного членения предложения высказывание членится на тему и ремю (такое членение выражается с помощью порядка слов, интонации,

лексических средств – имен собственных, местоимений, частиц, синтаксических средств). На уровне текста актуальное членение относят к грамматическим категориям, так как содержание из темы или ремы предшествующего предложения переходит в тему или рему последующего, продвигая высказывание [Чикина, 1986: 28-29].

Необходимо учитывать при анализе текста все виды связности. Однако в зависимости от типа текста разные виды связности имеют различный вес. Всем рассмотренным видам связности присущи в той или иной мере общие свойства: они всегда выражаются формально, имеют линейный характер и в большинстве случаев соотносимы с языковыми единицами.

Цельность текста. Текст по своему строению и содержанию представляет собой единое целое, но при этом текст как целое не равен сумме своих частей, то есть его содержание не равно простой сумме смыслов, из которых он состоит. Даже хорошо зная, что представляют собой единицы, из которых построен текст, и каковы связи между ними, мы не сможем понять текст как целое на основании знаний исключительно о единицах. С другой стороны, необходимо анализировать слова, грамматические формы, синтаксические связи и тому подобное, чтобы получить представление о лексической и грамматической семантике языковых единиц в данном тексте, о связях между ними; о содержании же всего текста можно будет судить исключительно при восприятии его как некоего целого. После этого связность текста конкретизируется, мы можем понять, почему для такого содержания служит именно эта форма. «Произведение искусства есть явление не природное, а это значит, что в основе его лежит духовное начало, которое, чтобы существовать и восприниматься, непременно должно обрести некоторое материальное воплощение, способ существования в системе материальных знаков. Отсюда естественность определения границ формы и содержания в произведении: духовное начало – это содержание, а его материальное воплощение – форма» [Есин, 1998: 27]. В качестве иллюстрации прямой взаимозависимости формы и содержания художественного текста интересно обратиться к рассмотрению нетрадиционной стихотворной формы - верлибру (свободному стиху), находящемуся на грани стиха и прозы («Она пришла с мороза...», «Когда вы

стоите на моем пути...» А. Блок). Верлибр сохраняет ряд существенных особенностей стихотворной речи: стихотворение делится на отдельные строки, в конце каждой из них ощутима сильная пауза, благодаря которой осуществляется перенос, при этом отсутствует рифма, постоянный размер, строки различны по числу слогов, а строфы – по количеству строк. Верлибр создает особую интонацию, отражающую паузами «задержки» в сплошном потоке речи, часто имитирующую непринужденный разговор лирического героя (героини) с собеседником или раздумья лирического героя; рисует своеобразный эмоциональный «слепок» ситуации:

*«... Я бы хотела жить с Вами
В маленьком городе,
Где вечные сумерки
И вечные колокола.
И в маленькой деревенской гостинице –
Тонкий звон
Старинных часов – как капельки времени.
И иногда, по вечерам, из какой-нибудь мансарды –
Флейта,
И сам флейтист в окне.
И большие тюльпаны на окнах.
И может быть, вы бы даже меня не любили...»*

(М. Цветаева).

Содержание – это размышления писателя о мире, о тех или иных явлениях действительности, а форма – система средств и приемов, в которой эти размышления находят свое воплощение. Для точного и полного уяснения содержания произведения необходимо внимательно анализировать его форму.

Таким образом, получатель начинает анализ связности только по прочтении текста, то есть уже имея некое предварительное знание общего содержания текста.

С позиции автора текста цельность конкретизируется в понятии замысла (мотива), который существует до готового текста и затем находит свое выражение в нем, всегда претерпевая те или иные изменения. Текст с

этой точки зрения предназначен для реализации замысла. В готовом тексте замысел трансформируется в тему и идею целого текста. Тема произведения – «объект художественного отражения, те жизненные характеры и ситуации (взаимоотношения характеров, а также взаимодействия человека с обществом в целом), которые переходят из реальной действительности в художественное произведение и образуют объективную сторону его содержания» [Есин, 1998: 35]. Идейный мир произведения – область художественных решений, это та сфера, где становится ясным авторское отношение к миру и к отдельным его проявлениям, авторская позиция.

Для получателя цельность художественного текста существует а priori: еще до прочтения он не сомневается в наличии у текста темы и идеи, которые он и устанавливает в процессе чтения текста. Что же касается замысла, то он, по мнению В. А. Лукина, вряд ли может быть каким-либо образом реконструирован, поскольку существует только в ментальном мире автора и как таковой никогда не выражается (он всегда трансформируется в тему, идею). Деление на тему и идею довольно условно, но будем считать, что с позиции получателя *цельность = (тема + идея) – замысел*. Для автора понятным в его тексте может быть то, что сложнее всего увидеть в нем читателю – идея, замысел. Для получателя же очевидным будет то, что соприкасается с имеющимися у него знаниями, нечто хотя бы отчасти известное, позволяющее соотнести предполагаемое общее содержание текста со знакомым ему кругом представлений, идей, понятий (такие части текста будут выделяться на фоне того, что частично или полностью непонятно: возникают предпосылки для семантической автономности самопонятных фрагментов текста) [Лукин, 1999].

Автосемантия, понимаемая как содержательная независимость и самодостаточность, свойственна не только самопонятным фрагментам текста. Самопонятные и автосемантические фрагменты не занимают в текстах какого-то фиксированного положения, хотя и существует тенденция к их расположению в начале или реже – конце текста. Поскольку определяющей для автосемантии как следствия самопонятности является категория понимания (акта понимания), совершаемого получателем, нельзя без учета личности получателя рассматривать те или иные отрезки текста в качестве

семантически самодостаточных (что ясно одному, другому непонятно, поэтому нельзя забывать об относительности понятия). Абсолютным носителем свойства автосемантии является собственно текст. Если один текст располагается в границах другого, то первый и будет совершенно автономной частью второго. Самопонятность текста в тексте может быть обеспечена тем, что он является широко известным носителем данного языка и данной культуры: пословицы, поговорки, загадки, молитвы, анекдоты и пр. Когда некоторая часть текста не принадлежит к названным и ее общеизвестность сомнительна, тогда показателем максимума автосемантии является либо ее воспроизводимость в другом тексте, либо возможность ее функционирования отдельно от материнского текста.

Эффект цельности возникает в определенной последовательности знаков, поэтому можно сказать, что цельность – это конечный результат всех видов связности текста, а всякая иная связность дает иную цельность [Лукин, 1999, 49].

При рассмотрении художественного текста важно учитывать еще одно его свойство - **интертекстуальность**. Проблема интертекстуальности нашла отражение еще в трудах М. М. Бахтина. В одной из своих статей ученый писал: «Два речевых произведения, высказывания, сопоставленные друг с другом, вступают в особого рода смысловые отношения, которые мы называем диалогическими» [Бахтин, 1986: 314]. Всякий текст содержит в себе явные или скрытые цитаты, поскольку создается не на пустом месте, а в сложившейся до него текстовой среде. Отсюда следует, что все тексты находятся в диалогических отношениях: «...всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону», - пишет французский семиолог и литературовед Ю. Кристева [Кристева, 1995: 102]. Эта исследовательница была основателем теории интертекстуальности, согласно которой текст существует только как точка пересечения множества интертекстуальных (межтекстовых) связей. Интертекстуальность, понимаемая как наличие в тексте элементов (частей) других текстов, присуща любому тексту.

Реализуясь в настоящем, текст содержит в себе бесконечный потенциал будущих “воплощений”, являясь одновременно средоточием духовного

опыта прошедших эпох. Справедливо в этом смысле высказывание Ю. М. Лотмана о способности текста сохранять память о своих предшествующих контекстах: «Сумма контекстов, в которых данный текст приобретает осмысленность и которые определенным образом как бы инкорпорированы в нем, может быть названа памятью текста. Это создаваемое текстом вокруг себя смысловое пространство вступает в определенные соотношения с культурной памятью (традицией), отложившейся в сознании аудитории. В результате текст вновь приобретает семиотическую жизнь» [Лотман, 1996: 21-22].

Одним из ярких проявлений интертекстуальных отношений в художественном тексте является аллюзия, поскольку представляет собой элемент другого текста. Аллюзия как стилистическая фигура в определении И. Р. Гальперина «является средством расширенного переноса свойств и качеств мифологических, библейских, литературных, исторических и др. персонажей и событий на те, о которых идет речь в данном высказывании» [Гальперин, 1981: 110].

Обратимся к фрагменту из романа Дж. Фаулза «Волхв»: *«Сердце стучало как оглашенное, отчасти в преддверии встречи с Жюли, отчасти из-за прихотливого чувства, что я плутаю в дальних коридорах самого таинственного на европейской земле лабиринта. Вот я и стал настоящим Тесеем; там, во тьме ждет Ариадна, а может, ждет Минотавр»* - реальные события, проживаемые героем романа, ассоциативно в его сознании накладываются на события иной реальности: древнегреческого мифа о путеводной нити Ариадны, вплетающейся в ткань романа и усиливающей восприятие героем таинственной для него ситуации, в которую он попал на острове.

Аллюзия опирается на экстралингвистические пресуппозиции автора и читателя, таким образом, ее интерпретация в тексте, и как следствие понимание текста в целом зависит от их базовых знаний, уровня культуры и т.д.

Аллюзия – скрытое цитирование – намек на наличие “второго информативного слоя”, поэтому ее расшифровка не есть завершённое доказательство существования этого намека. Чем же мы должны

руководствоваться при установлении подобных связей между текстами? При создании типологии аллюзий ученые предлагают опираться на типологию аллюзивных денотатов: типичных обобщенных объектов, в отношении которых делаются текстовые художественные намеки. [Усминская, 2004: 189]. Рассматривая аллюзию как одно из проявлений диалогических отношений между текстами, Н. В. Немирова предлагает объединять высказывания, составляющие аллюзию и ее источник, в своеобразные “диалогические единства, а сами высказывания квалифицировать как “реплики” этого диалога: «Аллюзию и ее источник в этом смысле следует анализировать как особый вид “диалогических единств”, в котором одновременно проявляются отношения “согласия” и “несогласия”» [Немирова, 2003: 108].

Итак, будучи одним из элементов “чужого текста” в авторском тексте, аллюзия является ярким показателем интертекстуальности текста. Однако если это свойство становится для данного текста доминирующим, то он теряет цельность, что можно наблюдать на текстах, например, символистов, постмодернистов, концептуалистов и т.п. Объясняется это тем, что подобные художественные тексты чаще всего создаются с целью отражения разного рода доктрин, литературно-теоретических, философских и др., авторами которых являются сами художники. Понять такой текст без обращения к другим текстам того же автора едва ли возможно. Тема, смысл, идея текста “живут” в этом случае в межтекстовом пространстве писателя. Современные теоретики интертекстуальности (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерриде, М. Бланшо, У. Эко и др.), определяя бытие текста как бытие «между» текстами, приходят к положению, что общее интертекстуальное пространство объединяет тексты разных типов. Так, по их мнению, нет непреодолимой грани между научным текстом (литературоведческим, философским, отчасти – семиологическим) и художественным. Это находит свое обоснование в творчестве таких писателей-постмодернистов, как Дж. Фаулз, Дж. Барт, А. Роб-Грийе, Х. Кортасар и др., которые включают в ткань повествования собственный комментарий и теоретические выкладки, с другой стороны, и теоретики - например, М. Бланшо, У. Эко – выступают одновременно в роли художников.

Всякий текст существует только в соответствующем ему интертекстуальном пространстве. В связи с тем, что каждая книга «ориентирована» на другие книги, возможны интертекстуальные формы интерпретации текста. К примеру, для того чтобы понять роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», необходимо знакомство с другими текстами мировой литературы, например, с трагедией Гете «Фауст» (любимым произведением Булгакова; эпиграф к роману «Мастер и Маргарита» не случайно взят из «Фауста»); образ Берлиоза изначально связан в романе с мотивами казни, искупления, судного дня, шабаша, ведь на балу у Воланда произносится окончательный приговор (кроме того, отрезанная голова вызывает литературные ассоциации: в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» - говорящая голова - тема продолжения бытия после смерти; А. Дюма «Королева Марго» - мотивы казни, предательства). Не менее важны более глубинные связи с текстами искусства: музыкальными, в частности, «Фантастической симфонией» Берлиоза, «Ночью на лысой горе» Мусоргского, «Вальпургиевой ночью» (балетной сценой из оперы «Фауст») Гуно. Интересна и еще одна ассоциативная линия: фамилия доктора, в чью клинику попадают москвичи после встречи со свитой Воланда, - Стравинский – И. Ф. Стравинский был композитором, дирижером, является автором сказочных балетов «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», а его отец был знаменитым русским певцом, лучшей партией которого считалась партия Мефистофеля в «Фаусте» Ш. Гуно. Но и этим музыкальный фон романа не исчерпывается: звучат полонез и ария из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, романс Шуберта «Приют», ария царя Бориса из «Бориса Годунова», вальсы Штрауса, фокстрот «Аллилуйя» Юманса. Все действие сцен романа, происходящих в Москве 30-х годов, пронизано музыкой, и преобладает басовая окраска голоса – не случайно! – это ассоциируется с голосом Воланда. Только на этом широком фоне текстов культуры можно должным образом проинтерпретировать данный художественный словесный текст.

В качестве примера возможной интертекстуальной интерпретации можно привести также тексты, написанные по какому-то одному общему сюжету («Памятник» – у Горация, М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина,

А. С. Пушкина). Каждый текст, в чем-то основываясь на своих предшественниках, имеет и отличия. Все вместе они могут быть восприняты как такое раскрытие темы, которое одновременно является осмыслением и истолкованием других текстов с тем же поэтическим сюжетом.

Перевод художественного текста на иностранный язык – это тоже интерпретация, особенно если текст поэтический (стихотворение М. Ю. Лермонтова «На севере диком...» - перевод стихотворения Г. Гейне «Сосна стоит одиноко...»). В данном случае стоит заметить, что при переводе с немецкого языка на русский исчезло противопоставление художественных образов сосны и пальмы: олицетворение мужского и женского начал, так как слово «сосна» в немецком языке - мужского рода), об интерпретации как переводе можно говорить и относительно создания художественных текстов по мотивам или на материале текстов других семиотических систем: это различного рода театральные постановки по мотивам литературных произведений, экранизации или, наоборот, написание «кинороманов» по материалам сценария к фильму, создание живописных полотен на основе библейских и иных сюжетов и т.п.

Вопросы и задания

1. Обоснуйте выделение абзацев в тексте. Назовите семантические и грамматические средства связи в тексте. Найдите в тексте местоимения, являющиеся смысловым центром предложений. Какую функцию выполняют средства графического выделения?

«Не ведаю почему, припомнилось мне, как я однажды, проезжая мимо сенокоса в жаркий летний день, засмотрелся на одну деревенскую бабу, которая ворошила сено: вся она, вся ее фигура с подобранной юбкой, голыми ногами, красным повойником на маковке, с этими граблями в руках, которыми она перебрасывала сухое сено справа налево, была так легка, изящна, так «жила», *а не работала*, жила в полной гармонии с природой, с солнцем, ветерком, с этим сеном, со всем ландшафтом, с которым были слиты и ее тело и ее душа (как я думал), что я долго-долго смотрел на нее, думал и чувствовал только одно: «как хорошо!»»

Напряженная память работала неустанно: образ бабы, отчетливый до мельчайших подробностей, мелькнул и исчез, дав дорогу другому воспоминанию и образу, нет уже ни солнца, ни света, ни аромата полей, а что-то серое, темное, и на этом фоне – фигура девушки строгого, почти монашеского типа. И эту девушку я видел также со стороны, но она оставила во мне также светлое, «радостное» впечатление потому, что та такая глубокая печаль – печаль о не своем горе» (Г. Успенский. «Выпрямила»).

2. Выделите основную мысль каждого из абзацев данного ниже текста. Как они связаны между собой? Назовите языковые средства связи в тексте. Какова роль повторов в тексте?

Какое настроение передает автор?

«Ветер за стенами дома бесился, как старый, озябший голый дьявол. В его реве слышались стоны, визг и дикий смех. Метель к вечеру расходилась еще сильнее. Снаружи кто-то яростно бросал в стекла окон горсти мелкого сухого снега. Недалекий лес роптал и гудел с непрерывной, затаенной, глухой угрозой...

Ветер забирался в пустые комнаты и в печные воюющие трубы, и старый дом, весь расшатанный, дырявый, полуразвалившийся, вдруг оживлялся странными звуками, к которым я прислушивался с невольной тревогой. Вот точно вздохнуло что-то в белой зале, вздохнуло глубоко, прерывисто, печально. Вот заходили и заскрипели где-то далеко высохшие гнилые половицы под чьими-то тяжелыми и бесшумными шагами. Чудится мне затем, что рядом с моей комнатой, в коридоре, кто-то осторожно и настойчиво нажимает на дверную ручку и потом, внезапно разъярившись, мчится по всему дому, бешено потрясая всеми ставнями и дверьми, или, забравшись в трубу, скулит так жалобно, скучно и непрерывно, то поднимая все выше, все тоньше свой голос до жалобного визга, то опуская его вниз, до звериного рычания. Порою бог весть откуда врывается этот страшный гость и в мою комнату, пробегал внезапным холодом у меня по спине и колебал пламя лампы, тускло светившей под зеленым бумажным, обгоревшим сверху абажуром.

На меня нашло странное, неопределенное беспокойство. Вот, думалось мне, сижу я глухой и ненастной зимней ночью в ветхом доме, среди деревни, затерявшейся в лесах и сугробах, в сотнях верст от городской жизни, от общества, от женского смеха, от человеческого разговора... И начинало мне представляться, что годы и десятки лет будет тянуться этот ненастный вечер, будет тянуться вплоть до моей смерти, и так же будет реветь за окнами ветер, так же тускло будет гореть лампа под убогим зеленым абажуром, так же тревожно буду ходить я взад и вперед по моей комнате, так же будет сидеть около печки молчаливый, сосредоточенный Ярмола - странное, чуждое мне существо, равнодушное ко всему на свете: и к тому, что у него дома в семье есть нечего, и к бушеванию ветра, и к моей неопределенной, разъедающей тоске».

(А. И. Куприн. «Олеся»).

Какие средства художественной изобразительности используются автором?

Выделите синтаксические особенности текста. Определите, какие конструкции часто употребляются автором для описания метели и чувств героя, какие конструкции создают градацию, противопоставления.

3. Определите, какая стилистическая фигура положена в основу данного фрагмента текста: «... Но как хочется решить иную проблему одним ударом. Еще и распишут как гениальное решение! Один меднолобый, когда не смог развязать сложный узел, попросту разрубил его мечом. И это, как бы сказали в моем... моей деревне, силовое решение прославили в веках!»

(Г. Ю. Орловский).

4. Какая стилистическая фигура использована автором текста?

«Так, - вздохнул я, снимая очки, - чем дальше, тем любопытственнее...- К сожалению, мои собеседники не могли оценить уместность этой цитаты, поскольку они не были знакомы с полным отчетом Алисы о путешествии по Зазеркалью».

(М. Фрай).

5. Определите, какова роль аллюзии в создании образа персонажа в данном ниже фрагменте текста:

«Собакевич слушал все по-прежнему, нагнувши голову, и хоть бы что-нибудь похожее на выражение показалось на лице его. Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности». (Н. В. Гоголь. «Мертвые души»).

6. Какая стилистическая фигура является ведущим средством создания комического в данном фрагменте текста:

«Жихарь не уставал напоминать ему про коня. Беломор кряхтел, жался, потом согласился. Откуда эта животина взялась на острове, богатырь понять не мог. Должно быть, висела на балке среди прочих страховидных чучел, а дед снял ее и размочил живой водой, не иначе. Смуцала и масть коня – не гнедая, не вороная, не кауряя, не соловая. У хорошего яичного желтка бывает такой цвет, с отливом в красное.

- Ты вот тоже рыжий, - успокаивал волхв.
- Хребтина переломится, - не соглашался Жихарь.
- Выдержит, - утверждал дед. – Все равно я так понимаю, что тебе на нем недолго ездить, это путь пеший...
- Люди станут смеяться, - не сдавался богатырь.
- А ты вспомни, что ответил отважный муж древности Дыр-Танан, когда стал над ним пошучивать пособник коварного Координала!
- А! «Смеется над конем тот, кто не осмеливается смеяться над его хозяином!» – показал память Жихарь.

Вот видишь. И на худших одрах витязи катались, и ничего, и вошли в новеллы и устареллы так, что колом не вышибешь...».

(М. Успенский).

7. Прочитайте стихотворение И. Мятлева «Розы», стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы...», стихотворение

И. Северянина «Классические розы». Выделите интертекстуальные связи в произведениях. Объясните смысл заглавия стихотворения И. Северянина как сильной позиции текста. Сопоставьте образ розы в данных произведениях.

2.2 Текстовые знаки

Текстовые знаки – знаки, из которых состоит текст, - по форме выражения могут совпадать с языковыми, но их значения и функции в тексте принципиально иные (В. А. Лукин). Прежде всего обратимся к рассмотрению понятия **сильная позиция** в тексте, поскольку выделение текстовых знаков имеет непосредственное отношение к выявлению сильных позиций. Данный термин восходит к теории фонем и фонетических чередований И. А. Бодуэна де Куртенэ (1881). По отношению к тексту этот термин применила одной из первых И. В. Арнольд [Арнольд, 1974]. В рамках лингвистики текста, основное внимание которой сосредоточено на изучении единиц, более протяженных, чем предложение - СФЕ, термин “сильная позиция” используется «в перспективе актуального членения текста и его внутренней связанности, реализуемой в повторах и оппозициях» [Проскураков, 2000: 58].

Текстовые знаки в системе семантических связей текста занимают ведущее положение, поэтому в процессе анализа текста художественного произведения на них необходимо сосредоточить основное внимание.

Заголовок. Это сильная позиция любого текста. Это текстовый знак, обязательная часть текста, имеющая в нем фиксированное положение. Начало текста и заголовок – точка отсчета в восприятии понятийной системы текста и потому предмет особого внимания, ключ к концептуальной структуре произведения. В фокусе внимания оказываются категории открытости/закрытости концептуальной структуры текста, в связи с чем актуально понятие границ, отделяющих данный текст от других, и границ частей текста, составляющих единство относительно целого и нередко имеющих свои заглавия.

Т. В. Романова переносит термины, предложенные А. Вежбицкой, *концепт-минимум* и *концепт-максимум* (концепт-минимум – это неполное владение смыслом слова, присущее рядовому носителю языка; концепт-

максимум – соответственно полное владение смыслом слова) на концепт-заголовок. В таком случае концепт-минимум – это содержание и объем концепта-заглавия на входе (до чтения текста), концепт-максимум – на выходе (после чтения) [Романова, 2001: 271].

Наиболее исчерпывающе знаковый статус заголовка может быть определен только тогда, когда выяснены его связи со всем текстом (установлена цельность текста). До этого момента заголовок является текстовым знаком формально: в силу своей закреплённости перед текстом и указания на текст как на форму, содержание которой еще неизвестно. (В этом качестве заголовок может вступать в отношения, сходные с синонимией: известно множество текстов разных авторов со сходным названием – «Утро» – три поэтических текста у А. Белого; «Возвращение» – у В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Платонова). Когда же после прочтения текста и установления его цельности заголовок устанавливает тесные формально-семантические связи с текстом, указывая на его содержание и будучи мотивированным им, он является знаком с уникальным значением. Семантика заголовка после установления цельности текста обладает тенденцией к расширению, к тому, чтобы вместить содержание всего текста (текст называется «Обрыв», потому что..., где вместо многоточия должна быть представлена формулировка цельности названного текста) [Лукин, 1999].

Заголовок, кроме обозначенных крайних позиций - «до» и «после» прочтения текста, может быть неоднократно повторен в тексте, тогда он выполняет функцию связности, сходную с именами собственными. С другой стороны, заголовок противопоставлен тексту как в формальном отношении – всегда над текстом, отдельно от него, - так и в функциональном: заголовки предназначены еще и для употребления вне текста (в оглавлениях, библиотечных каталогах, библиографических указателях, различных списках и под.). Это возможно потому, что заголовок представляет из себя «свертку» текста и его «имя собственное», то есть заголовок – это относительно автономный знак, являющий собой текст по принципу «часть вместо целого». Заголовок может не быть представлен материально, в таком случае относительная автономность заголовка и его обязательность для текста

позволяют говорить о нулевой форме его выражения. Но начало текста всегда в этом случае обозначено (в отличие от его конца – нет специальных знаков) как-то иначе: пробелом, параграфемами -----*-----; ***, цифрами, другими неязыковыми знаками. Заголовок – знак верхней границы текста, которая важнее других, поэтому его не может не быть. При анализе текста с заголовком, выраженным неязыковым знаком, возникает необходимость в реконструкции вариативного (возможного) вербального аналога. В большинстве случаев это касается и поэтических текстов, озаглавленных своей первой строкой.

Заголовок может быть расценен как внутренняя интерпретация только после прочтения текста. Он сообщает в концентрированном виде информацию о тексте, о его художественном коде и о том, какова его возможная интерпретация.

Метатекст - это такая часть текста, которая обладает свойствами связности и цельности. В художественном тексте метатекст выявляется на фоне целого, после установления цельности всего текста, в котором он существует на правах сильной позиции. Вспомним сказку о вороне, рассказанную Е. Пугачевым в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» и помогающую понять жизненную позицию героя. Метатексты встречаются в середине текстов, в конце, реже – в начале. Начальная позиция для метатекста не характерна, так как к ней тяготеют тематические фрагменты текста.

Цитата – одно из основных понятий теории интертекстуальности, которая разрабатывается преимущественно в рамках литературоведения и семиотики искусства. «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение;... текст... образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем *уже читанных* цитат – из цитат без кавычек» [Барт, 1989: 418]. «Каждый текст, создавая вокруг себя особое интертекстуальное поле, по-своему организует и группирует тексты-предшественники.... Каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры,

переструктурирует весь предшествующий культурный фонд» [Ямпольский, 1993: 407-408].

Поскольку художник создает текст в процессе диалога с другими текстами, с культурой вообще, понимаемой также как текст, всякий художественный текст состоит из цитат или, другими словами, является интертекстом. Сами же цитаты в составе материнского текста – это **прецедентные тексты**, если иметь в виду основное значение существительного *прецедент*, от которого образовано соответствующее прилагательное – *то, что уже имело место*.

«Назовем прецедентными – тексты, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и окружению данной личности, включая и предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов, 1987: 216]. «Ср., с одной стороны, употребленную говорящим цитату – «В мои лета не должно сметь Свое суждение иметь», а с другой стороны, предупреждение Щедрина о том, что в пореформенной России «ожили господа Молчалины», или высказанную, например, в лекции или статье мысль о том, что Грибоедов беспощадно высмеял низкопоклонство, деячество, «умеренность и аккуратность» тех, «кто на всех глупцов похож». В каждом из приведенных случаев в речь (дискурс, текст) говорящего, в его аргументацию вводится текст «Горя от ума»...: намек (цитата или имя) – и вот уже определенное явление социально-психологического характера или какое-то событие общественно-политического, исторического значения оживает, активизируется в сознании слушателя, прецедент вступает в игру» [Караулов, 1987: 217].

К прецедентным текстам относятся цитаты из произведений художественной литературы, современной или предшествующей автору, мифы, предания, фольклорные произведения, притчи, легенды, анекдоты и т.п. Прецедентным текстом может быть и имя собственное (например, употребление имен гоголевских персонажей).

В связи с тем, что термин *текст* трактуется довольно широко, понятие *прецедентный текст* нуждается в уточнении: некоторые ученые предлагают

понятие *прецедентный феномен*, имея в виду то, что хорошо известно членам того или иного социума и входит в коллективное когнитивное пространство коммуникантов. Прецедентный феномен является общим понятием для таких его частных реализаций, как прецедентный текст, прецедентное высказывание, прецедентная ситуация, прецедентное имя. [Гудков, 1997].

«Способность прецедентного феномена в свернутом виде хранить довольно большой объем информации, глубина которой определяется когнитивной базой реципиента, их одновременная принадлежность как внутритекстовому, так и затекстовому пространству приводит к усложнению смысла художественного текста, определяет его линейный характер. Разные по структуре прецедентные феномены активно участвуют в реализации авторских интенций, а также актуализируют интерпретационную деятельность читателя». [Смулаковская, 2001: 302].

Цитата, как правило, отличается от заимствующего текста формально (выделяется кавычками, курсивом, разрядкой), семантически (вводит новые референты в текст, отличается тематически от заимствующего текста) и формально-семантически (например, приводится на иностранном языке). В семиотическом аспекте особенность цитаты в том, что она отсылает получателя к заимствованному тексту и далее, через него, к тому или иному референту. Поэтому как знак цитата обладает свойством метатекстовости.

Определяющее свойство знака-цитаты – в способе обозначения: через отсылку к тексту-источнику, например, «Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезла. Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они *ура!*»

И в воздух чепчики бросали.

Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградой?..» (А. С. Пушкин. «Метель»).

Выделена жирным шрифтом цитата, отсылающая к тексту комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (монолог Чацкого в 5-м явлении II-го действия), как широко известному современникам Пушкина. Цитата тематически сближает фрагменты двух текстов, но разница состоит в том, что в монологе Чацкого эта фраза включена в контекст, передающий

негативное отношение героя к преклонению перед мундиром, а в контексте пушкинской повести это значение снято.

Цитата, будучи воспроизведенной за пределами текста-источника, сохраняет часть его смысла, при этом отрыв от текста-источника приводит к потере (полной или частичной) этого смыслового приращения. Сохранение «цитатного приращения» не требует обязательного сохранения исходной формы цитаты, более того, «внедрение» нового слова в воспроизводимый (и узнаваемый) фрагмент текста может само по себе провоцировать поиск семантического обоснования вновь образованного сочетания. [Литвин, 2003: 204].

Роль цитаты в тексте может быть различной. Существенна она в том, случае, когда цитата располагается в сильной позиции – цитата-заглавие, например.

Эпиграф. Из всех эпиграфов цитаты-эпиграфы составляют подавляющее большинство. Эпиграф – сильная позиция, которая, как и заглавие, имеет фиксированное положение в тексте – между заглавием и текстом. Эпиграф и заглавие представляют собой явные авторские знаки, указывающие получателю путь интерпретации текста. С другой стороны, эпиграф сам может нуждаться в объяснении, совсем не упрощая интерпретацию текста (например, эпиграфы к «Пиковой даме» А. С. Пушкина). Эпиграф интертекстуален, так как он в большинстве случаев представлен цитатой из текста или классического, или достаточно авторитетного и известного широкой аудитории. С этой точки зрения эпиграф также предстает как прецедентный текст.

В процессе филологического анализа текста художественного произведения важно выяснить, какие из текстовых знаков являются ключевыми. Дальнейшей задачей исследователя становится определение семантических зависимостей между ними.

Вопросы и задания

1. Найдите автосемантические фрагменты в тексте повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Как они связаны с «материнским» текстом? Покажите соотношение эпиграфов и текста повести.

2. Проанализируйте роль эпиграфов в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»: каковы отношения между эпиграфами и текстом произведения?

3. Определите, как связано название произведения «Бесы» Ф. М. Достоевского с темой, идеей, образами «бесов» в романе.

4. Проанализируйте стихотворение Р. Ангаладяна «Клинопись дождя»:

Дождь...

Дождь колкий, как обида.

В пересохшем русле ожидания

Притаилась ракушка надежды.

Диск телефона

Цифры...

Дождь...

В пересохшем русле

ожидания

Бьется последний гудок

отчаянья...

Каковы особенности формы текста стихотворения? Каким образом соотносятся заглавие и содержание стихотворения? Какие изобразительно-выразительные средства использует поэт?

5. Подумайте, каков возможный круг ассоциаций, вызываемых такими заглавиями произведений русских писателей XIX века, как «Гроза» А. Н. Островского, «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Вишневый сад» А. П. Чехова до прочтения текстов. Определите, как «развертывается» заглавие в основном тексте произведений; какие художественные образы текста связаны с заглавием. Каков смысл заглавий **после** прочтения текстов произведений (присутствует ли многозначность)?

6. Выберите из романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» 2-3 микротекста, найдите в них главную мысль, выражающую внутренние переживания человека. Какие изобразительно-выразительные средства языка помогают автору передать чувства героя?

7. Установите, какова роль цитаты из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Памяти А. И. О/доевско/го» (1839) в создании образа главного героя в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»:

*... Немая степь синее, и венцом
Серебряным Кавказ ее объемлет;
Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,
Как великан, склонившись над щитом,
Рассказам волн кочующих внимая,
А море Черное шумит не умолкая.*

Прочитывая эти строки, И. А. Бунин писал: «Какой дивной юношеской тоске о далеких странствиях; какой страстной мечте о далеком и прекрасном и какому заветному душевному звуку отвечали эти строки, пробуждая, образуя мою душу!»

Какой эмоциональный настрой помогают передать строки стихотворения М. Ю. Лермонтова при описании чувств героя романа?

8. Какие общие черты присущи произведениям И. С. Тургенева, входящим в цикл «Стихотворения в прозе». Насколько точно общее заглавие - «Стихотворения в прозе», предложенное Стасюлевичем для их публикации в «Вестнике Европы», - согласуется с их содержанием и формой? Как оригинальное авторское заглавие цикла И. С. Тургенева - «Senilia» (старческие) – отражается в каждом из произведений, включенных в него? Что мы можем сказать об авторской концепции, анализируя стихотворения в прозе?

2.3 Интерпретация структуры и содержания художественного текста

Интерпретация (от лат. *interpretātio* – “толкование, объяснение”) – истолкование содержания художественного текста.

С точки зрения **герменевтики** (с греч. «разъясняю, истолковываю» - возникла в античности как искусство истолкования речей и текстов), суть интерпретации состоит в том, чтобы понять текст, исходя из того, что он есть сам по себе. Фундаментальными работами в области герменевтики являются работы Г. Гадамера. Он строит герменевтику как методологию гуманитарного познания, то есть как учение о некоторых базовых принципах познания феноменов духовной природы. Много внимания ученый уделяет анализу роли и значения “предпонимания” (у него “предрассудка”), которое предшествует исследованию и представляет собой некоторую исходную установку, предшествующий опыт интерпретатора. Понимание – “схватывание смысла”. Как осуществляется понимание по мысли Гадамера и его последователей? Гадамер и современные сторонники герменевтической традиции критикуют установку, проявившуюся в трудах Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, которые исходили из того, что интерпретатор должен отождествить себя с автором, - «если бы я мог идентифицировать себя с другим, я бы отказался тем самым от самого себя. Это было бы уже не “мое” понимание. Я должен другого выслушать именно как другого. Я должен его познать, исходя из моего времени и моей исторической ситуации» [Гадамер, 1988]. Г. Гадамер по этому поводу пишет в другой своей работе: «... когда мы пытаемся понять текст, мы не переносимся в душу автора, в ее устройство или конституцию, и уж если говорить о том, чтобы «переноситься», то мы переносимся в то, что он подразумевает как смысл... Задача герменевтики – прояснить это чудо понимания, а чудо заключается не в том, что души таинственно сообщаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них смыслу» [Гадамер, 1991: 73]. Излагая задуманное, художник не может избежать многозначности, а следовательно, не может предугадать и все варианты истолкования его произведения. «...так как люди не все способны предусмотреть, то их слова, речи и произведения

могут означать нечто такое, о чем они сами не собирались говорить или писать» и, следовательно, «пытаясь понять их произведения, можно думать о вещах, и притом с полным основанием, которые не приходили на ум их авторам» [Гадамер, 1988: 231].

Понимание – исторический процесс, элементом которого является текст. Он получает разные интерпретации, в которых раскрывается его смысловое выражение. Понимая текст, мы включаемся в некоторую традицию, постоянно существующую линию коммуникации между эпохами. Интерпретацию культурной традиции Гадамер рассматривает как диалог прошлого и настоящего. Диалог (беседу) он считает, вслед за Сократом и Платоном, основным способом достижения истины в гуманитарных науках. Диалектика как искусство ведения беседы есть и «искусство образования понятий», то есть выработка мнений, общих для собеседников. Поскольку беседа – это не «застывшая форма высказывания», то здесь особую роль играет язык, осуществляющий ту «смыслокоммуникацию», в искусстве разработки которой и состоит задача герменевтики [Гадамер, 1988: 429-432]. Согласно Гадамеру, понимание человеком мира и взаимопонимание людей осуществляется в «стихии языка». Как «сквозная основа» передачи культурного опыта от поколения к поколению, язык обеспечивает возможность традиции, а диалог между различными культурами реализуется через поиск общего языка. Гадамер подчеркивал, что герменевтическая проблема состоит не в правильном пользовании языком, а в истинном взаимопонимании по тому или иному поводу, осуществляемому в среде языка. Это – универсальная среда герменевтического опыта. В ней осуществляется само понимание. Способом этого осуществления является истолкование [Гадамер, 1988: 448, 452, 616].

Французский философ и семиолог Поль Рикёр пишет: «... интерпретация – это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении...» [Рикёр, 1995: 18]. С лингвистической точки зрения интерпретация может быть успешной в том случае, если она основана на знании того, как построен текст. Значит, анализ

всегда предшествует интерпретации. Истолкование же имплицитно сопровождает все этапы анализа.

«Понимание есть повторение процесса творчества в измененном порядке» [Потебня, 1976: 549]. Прямым порядком является тот, в котором текст создавался автором: от замысла к его воплощению в готовом тексте, а обратный – тот, в котором его воспринимает читатель: от готового текста к выяснению скрытого в нем содержания.

Ученые, разрабатывающие проблемы герменевтики, разграничивают понятия “понимание” и “интерпретация” (истолкование). Понимание – рефлексия, мыслительный процесс, протекающий в некоторых отношениях стихийно и необязательно выражающийся словесно; интерпретация – осознанная организация рефлексии, теоретическая рефлексия, всегда имеющая вербальную форму выражения. Сильные позиции служат для понимания текста, которое почти всегда начинается с одной из них – заглавия. В процессе филологического анализа художественного текста выясняется, какие из текстовых знаков в системе его семантических связей являются ведущими, опорными. В лингвистической литературе для их обозначения чаще всего используется термин «ключевое слово». При интерпретации же текста выявляются ключевые слова, и в этом заключается их основная функция.

Рассмотрим оппозицию, предлагаемую В. А. Лукиным, которая отражает различия ключевых слов (знаков – у В. А. Лукина) и сильных позиций текста [Лукин, 1999: 86-88]:

ключевые знаки: интерпретация сильные позиции: понимание

- | | |
|--|---|
| 1. Ключевые знаки (КЗ) не могут быть выявлены до предварительного анализа текста, в качестве итога которого получатель формулирует гипотезу о смысле текста. | 1. Сильные позиции текста (СП) в некоторых случаях могут быть известны получателю до анализа текста, некоторые - до его прочтения (заглавие, эпитафия). |
| 2. КЗ, будучи употребленным не единожды, может встретиться на любом участке линейного текстового пространства, и далеко не каждое его исполь- | 2. СП в большинстве случаев не может быть повторена в тексте. Ее место однозначно зафиксировано в конкретном тексте. |

зование совпадает с сильной позицией или образует ее.

3. КЗ не может быть самопонятен: он не встречается нигде, кроме своего текста (отсюда и максимальная рассогласованность словарных и контекстуальных значений у ключевых слов). КЗ обеспечивают уникальность худ. текста, участвуют в истолковании его смысла.

4. КЗ выражается формально – чаще той или иной языковой единицей, реже – знаком вторичной семиотической системы или посредством знаков, возникающих вследствие уникальных текстовых процессов, т.е. существующих только в данном тексте (напр., анаграмма).

3. СП – текстовое явление, обладающее большей степенью общности, чем КЗ.

Она может быть самопонятна, поэтому для нее характерно использование получателем в процессе понимания текста и для формулировки его темы.

4. СП всегда выражается формально, занимая тот или иной участок линейного пространства текста (от слова до текста в тексте).

Главное отличие ключевых слов от сильных позиций определяется их функциями в тексте. Показателями для выделения ключевых слов являются символичность, идейно-эстетическая и композиционная нагрузка; повторяемость; частота употребления; вынесенность в название; функционирование в составе парадигматической группы. Ключевые слова могут быть понятийно-логическими и оценочными (экспрессивными).

1. Понятийно-логические или объективные ключевые слова связаны с названием основных образов, объектов (предметов, явлений, действий) или понятий текста. Они сжато передают тема-рематическое движение объективной информации в данном тексте. Помогают определить тему текста.

2. Оценочные (экспрессивные) или субъективные ключевые слова выражают преобладающую в тексте авторскую оценку – сенсорную (сенсорно-оценочную), эмоциональную (эмоционально-оценочную), рациональную (рационально-оценочную). Помогают понять авторскую позицию, идею текста [Степанова, 2004: 27].

Ключевое слово в тексте нужно отличать от концепта: и тот, и другой организуют текст, но для значения слова-концепта характерны символические и ментальные ассоциации сознания (общенациональные и индивидуально-авторские). «**Концепт** – содержание понятия, его смысловая наполненность в отвлечении от конкретно-языковой формы его выражения» [Всемирная энциклопедия, 2002: 374]. У ключевого слова нет таких ментальных связей. Ключевое слово может иметь статус концепта, но может и не становиться им. Ключевые слова – лексико-семантические доминанты, организующие целостное единство художественного текста. Доминанта – ключевое средство создания художественного образа. Так, лексическая доминанта *жди* (К. Симонов. «Жди меня») входит в концепт *верность*, но сама, являясь ключевым словом, не является концептом. Ключевое слово *любовь* является и концептом (Р. Рождественский «Все начинается с любви...»).

Успешность понимания и интерпретации выясняется не только в связи со знанием о личности автора, периоде в его творчестве, об авторском замысле, хотя это важные сведения, которые играют свою роль. Важно учитывать также и то, что по одному произведению и отражению личности автора в нем невозможно объективно судить о писателе в целом. Так, П. Анненский в своих воспоминаниях о И. С. Тургеневе писал: «Загадки души и творчества Тургенева не могут быть разгаданы даже частично, если его брать только в пределах одной ситуации, одного периода, когда на него вдруг наваливалась или мечтательность, или власть иронии, или щемящая тоска. Каждый раз необходим весь Тургенев, необходимы и отступления от хронологии при его жизнеописании».

Наибольшее значение имеет все же смысловая сторона текста, особенно это справедливо по отношению к текстам, установление авторства которых невозможно или спорно: например, ничего однозначно не известно о Гомере, об авторе «Слова о полку Игореве», о В.Шекспире). При интерпретации художественного текста корректно говорить не об авторе как о реальном человеке с его осознанными и бессознательными намерениями (намерение не всегда соответствует результату, и писатель говорит очень часто не то, что задумывалось изначально), а об образе автора.

Необходимо обращение к **образу автора** как к важнейшей, определяющей категории словесного построения художественного

произведения. Данное понятие разработано в трудах В.В. Виноградова: «Образ автора - это индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов» [Виноградов, 1971]. В. В. Виноградов писал о том, что в композиции художественного произведения динамически развертывающееся изображение мира раскрывается в смене и чередовании разных форм и типов речи, разных стилей, синтезируемых в “образе автора” и его создающих. Именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство сложного композиционного художественного речевого целого. В композиции словесного художественного произведения образ автора проявляется как точка видения, с которой изображается действительность. Образ автора выражается через авторское «всеведение»: автор мотивирует поступки героев, сообщает мысли, описывает их чувства и состояние и даже отчасти может посвящать читателя в свой замысел. Автор не имеет внешних личностных примет, но в образе автора в произведении фокусируются и им определяются все сюжетные линии, все особенности словесного выражения, изображение персонажей, их языковые характеристики (у каждого своя манера речи), заключенная в языковых средствах оценочность людей и явлений жизни.

При изучении стилевой структуры образа автора нужно обращать внимание не только на те явления действительности, которые попадают в поле зрения автора и образуют образную силу и идейную направленность произведения, но также и на «словесную ткань» произведения. Образ автора теснейшим образом связан с языковой композицией произведения словесности. «В произведениях словесности образ автора, с одной стороны, является организующим началом языкового построения художественного целого, с другой – в языке же находит свое выражение» [Горшков, 1996]. Образ автора неизбежно и объективно присутствует в художественном тексте вне зависимости от воли автора. Значит, лингвистически осмысленное понятие образа автора может быть средством объективного определения авторства текста.

В процессе интерпретации текста мы соединяем отдельные его части в одно целое, объясняя им другие, ранее не понятые нами части. Так возникает

круг понимания, или герменевтический круг. Анализу текста присущ циклический характер, так как описание когезии (внутритекстовой связности) основывается на истолковании. Читатель постоянно переходит от формы к содержанию и обратно, в первую очередь, активизируя внимание на форме. Затем, после завершения формально-семантического этапа анализа становится возможным выявление общей структуры текста, которая своей формой передает его содержание. Интерпретация связана с необходимостью не выходить за основные “рамки”, заданные структурой текста, иначе в результате получится истолкование не текста, а субъективного впечатления от него. Таким образом, в результате интерпретация должна соответствовать структуре текста.

Замысел и структура текста представляют собой абстрактные построения. Замысел – это психологическое и интеллектуальное пространство авторского «Я», которое обуславливает порождение текста. Для читателя изначально текст предстает в виде множества линейно расположенных знаков. При чтении и тем более – анализе мы соотносим между собой различные участки линейного текста. **Структура** – это теоретическое пространство, создаваемое интерпретатором на материале линейной формы текста, в котором получает объяснение принцип его организации. Между ними расположено линейное пространство воспринимаемой получателем формы текста. Следовательно, анализ – переход от вещественного пространства линейной формы текста к абстрактному и нелинейному пространству его структуры. Процесс выявления структуры текста можно представить как переход от визуального его пространства к пространству семантическому. Близкие по содержанию ключевые знаки должны сближаться между собой в семантическом пространстве, а противоположные – удаляться.

Воспринимая текст как линейное построение, мы в то же время возвращаемся к уже прочитанному, сопоставляем разные фрагменты текста, тем самым изменяя первоначальную линейность текста. А. Р. Лурия по этому поводу замечает: «Оказалось, что движение глаз при чтении представляет собой не линейное перемещение от одного слова к другому и от одной фразы к другой, а серию остановок на наиболее информативных местах. Оказалось,

что движение взора имеет сложный маршрут со множественными возвращениями назад, сопоставлениями далеко отстоящих разделов текста» [Лурия, 1979: 238].

Идея создания такого художественного текста, при чтении которого были бы возможны различные перестановки, в результате чего получатель сам смог бы порождать новые смыслы, была высказана еще в конце XIX века французским символистом Стефаном Малларме. Он хотел, чтобы единая книга членилась на ряд подвижных планов, создающих новые перспективы.

В XX веке известный аргентинский писатель Хулио Кортасар, реализуя эту идею на практике, написал роман «Игра в классики». Основной текст романа, все главы которого пронумерованы, сопровождается «инструкцией», в соответствии с которой можно переставить главы при чтении, тем самым получив своего рода новый роман – с иным смыслом.

Один из известных современных романов подобного рода – «Хазарский словарь: роман-лексикон в 100 000 слов» Милорада Павича, который включает «Красную книгу» (христианские источники о хазарском вопросе), «Зеленую книгу» (исламские источники о хазарском вопросе), «Желтую книгу» (древнееврейские источники о хазарском вопросе). Автор ориентирует читателя на то, что последний может пользоваться книгой так, как ему покажется удобным: читать отдельные словарные статьи, читать от начала до конца или наоборот, читать с любой страницы, на которой словарь откроется. Роман имеет множество перекрестных ссылок – статей, которые можно найти во всех трех книгах. «Каждый читатель сам сложит свою книгу в одно целое, как в игре в домино или карты, и получит от этого словаря, как от зеркала, столько, сколько в него вложит, потому что от истины... нельзя получить больше, чем вы в нее вложили» [Павич, 2001: 21-24].

Линейность текста преодолевается и с помощью компьютеров. В 1967 году американцы Д. Энгельгардт и Т. Нельсон предложили машинный вариант техники создания и чтения нелинейного письма, назвав его «гипертекст». Спустя время появились художественные произведения, а также учебники и учебные пособия, существующие в компьютерной версии. Так, роман американского писателя Майкла Джойса «Полдень» состоит из 539 условных страниц и 591 «связки». Связка – это альтернативный путь,

уводящий сюжет в сторону. Связка активизируется путем вызова ее на экране мышью, после чего текст переключается на обозначенный эпизод [Генис, 1994: 248]. В целом гипертекст можно представить как попытку перевести абстрактное пространство текста, воображаемое получателем, в видимое физически, визуальное пространство. Среди отличительных признаков гипертекста лингвисты называют: 1) принципиальную возможность существовать только в компьютерном виде, 2) нелинейность, 3) множественность визуальных структур, 4) незавершенность, 5) визуализацию информации [Хартунг, Брейдо, 1996: 67].

При интерпретации текста важно также учитывать и его соотношение с теми или иными элементами других семиотических систем. Тексты могут стать существенными элементами параллельно существующих знаковых структур именно и только в сочетании с ними в пределах единого локального плана. А. А. Брудный предлагает различать варианты сочетания текста с элементами других семиотических систем. Например, применение различных семиотических средств при непосредственном овеществлении текста. Так, свечение неоновой рекламы представляет собой сочетание последовательности знаков письменной речи с факторами, усиливающими непосредственное воздействие текста на тех, кто его воспринимает. Другим вариантом являются речевые тексты, которые составляют элемент единой систематической структуры знака, например, ассигнации. Еще один вариант - включение текста (например, реплики персонажей) в определенную последовательность изображений (комиксы, выполненные семиотическими средствами мультипликации) или, например, в итальянской паралитературе – “фюметти” – последовательность фотоизображений.

В последние годы большую популярность приобрели книги Бредли Тревора Грива «Когда тебе грустно», «Смысл жизни», «Завтра. Путешествие в непредсказуемом мире» и другие, представляющие собой подборку фотографий, связанных текстом (небольшими авторскими репликами, служащими “подписями” к фотографиям и разворачивающие мысль, выраженную в заглавии книги).

Для нас в рамках разговора о художественном тексте особенно интересны такие элементы, выделяемые А. А. Брудным, как:

- во-первых, включение в последовательность знаков письменной речи различного рода знаков и изображений (например, в рассказе А. Конан Дойла «Пляшущие человечки» или в романе А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» рисунки автора сопровождают повествование);

- во-вторых, специфические формы сочетаний письменных текстов с изображениями (обложка и суперобложка книги является весьма существенным фактором в восприятии ее текста, равно как и типографические особенности исполнения иллюстраций), что связано с тиражированием литературных текстов в специально приспособленной для чтения форме [Брудный, 1976: 152-158].

Художественный текст уникален, что обеспечивает многозначность его смыслов и, как следствие, их потенциальную бесконечность (например, огромное количество текстов-интерпретаций произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и мн. др.). Интерпретация художественного текста позволяет снизить степень многозначности его смыслового диапазона, но полностью устранить неопределенность интерпретатор не может, что обусловлено самой природой художественного текста. Существенное свойство интерпретации художественного текста – открытость. Оно является отражением как бесконечной множественности смыслов текста, так и того, что всякий художественный текст принципиально неполон – нуждается в творческом прочтении и дополнении со стороны читателя.

Не все интерпретации равноценны. Корректной будет та интерпретация, которая основана на грамотно проведенном филологическом анализе художественного текста, когда все предлагаемые в ее рамках объяснения имеют причинно-следственную связь.

Вопросы и задания

1. Определите ключевые слова данного ниже текста. Обоснуйте свой выбор. Какой образ стоит за ключевыми словами?

«Как странно перебирать старые бумаги, перелистывать страницы, которые жили и погасли для тебя, их написавшего. Они дороги и чужды, как

лепестки подаренных увядших цветов, как письма женщин, в которых ты пробудил непонятность, что зовется любовью, как выцветшие портреты отошедших людей. Вот я смотрю на них, и многое в этом старом удивляет меня новизной. В свете мгновений я создавал эти слова. Мгновения всегда единственны. Они слагались в свою музыку, и я был их частью, когда они звенели. Они отзвенели и навеки унесли с собою свою тайну. И я другой, мне перестало быть понятным то, что было так ярко-постижимо, когда я был их созвучной и покорной частью, их соучастником. Я другой, я один, мне осталось лишь несколько золотых песчинок из сверкавшего потока времени, несколько страстных рубинов, и несколько горячих испанских звездик, и несколько красных мировых роз.

Я живу слишком быстрой жизнью и не знаю никого, кто так любил бы мгновения, как я. Я иду, я иду, я ухожу, я меняю и изменяюсь сам. Я отдаюсь мгновению, и оно мне снова и снова открывает свежие поляны. И вечно цветут мне новые цветы».

(К. Бальмонт. «Из записной книжки»).

Проведите анализ разноуровневых средств языковой изобразительности.

Какие языковые средства создают лиричное и личностно-авторское звучание текста? Отражает ли текст творческую концепцию К. Бальмонта?

2. Произведите анализ отрывка из повести В. Распутина «Живи и помни». Определите место и роль данного отрывка в произведении; как в этом фрагменте отражается авторская позиция. Выявите и прокомментируйте художественные детали, изобразительно-выразительные средства, их функцию в тексте.

«...Настена ехала и плакала – до того схватило и сжало душу, а почему так сильно схватило, сразу не понять, не разобраться. Ни одна боль в ней не вызрела, не дала знать, что с ней делать, - все сплошь обметало каким-то сквозным, сосущим беспокойством. Намешайте в чай пополам с сахаром соли и залпом выпейте – так же захолонет и запнетя внутри: для сладкого там свое место, для горького свое. Чуть отдастся маленькой

| | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| <i>«Вначале было слово...»</i> | <i>вино и порох.</i> |
| <i>А я провозглашаю снова:</i> | <i>Трагедия,</i> |
| <i>Все начинается с любви!..</i> | <i>тоска</i> |
| | <i>и подвиг -</i> |
| <i>Все начинается с любви:</i> | <i>все начинается с любви...</i> |
| <i>И озаренье,</i> | <i>Весна шепнет тебе:</i> |
| <i>и работа,</i> | <i>«Живи...»</i> |
| <i>глаза цветов,</i> | <i>И ты от шепота качнешься.</i> |
| <i>глаза ребенка –</i> | <i>И выпрямишься.</i> |
| <i>все начинается с любви.</i> | <i>И начнешься.</i> |
| <i>Все начинается с любви.</i> | <i>Все начинается с любви!</i> |
| <i>С любви!</i> | |
| <i>Я это точно знаю.</i> | |
| <i>Все,</i> | |
| <i>даже ненависть -</i> | |
| <i>родная</i> | |
| <i>и вечная</i> | |
| <i>сестра любви.</i> | |

5. Проанализируйте фрагмент из романа Е. Клюева «Между двух стульев»: какие средства словесной изобразительности использованы для создания восторженного описания маскарада. Создайте собственный текст в продолжение предложенного ниже диалога персонажей произведения с отрицательной оценкой маскарада.

- Ты не любишь маскарада? - казалось, собеседник был потрясен.

- Как же можно не любить маскарада!.. Маскарад! Это самое прекрасное, что есть в мире. "Маска, кто Вы?" - "Угадайте сами!"
 ...Каждый выдает себя за кого хочет, выбирает себе любую судьбу: скучный университетский профессор превращается в Казанову, самый беспутный гуляка - в монашка, красавица - в старуху-горбунью, дурнушка - в принцессу бала... Все смещено, смешано - шум, суматоха, неразбериха! Разум бездействует: для него нет опор в этом сумбуре. Мудрое сердце сбито с толку - оно гадает, ошибается, не узнает, оно на каждом шагу разбивается

вдребезги - и кое-как склеенное, снова готово обмануться, принять желаемое за действительное, действительное - за желаемое, припасть к первому встречному - разговориться, выболтать тайну, облегчить душу хозяину своему. О это царство видимостей, в котором легкая греза реальней действительности! Кто говорил с тобой в синем плаще звездочета? - Не знаю, неважно... звездочет!

Трещит по всем швам пространство, во все стороны расползается время - и Падающая Башня Мирозданья великолепна в своем полете. Дух Творчества бродит по улицам и площадям: ночная бабочка фантазии дергает его за тончайшую шелковую нить, не дает ему покоя и сна - и вот он является то тут, то там: тенью, намеком, недомолвкой, ослышкой - и путает судьбы, морочит головы, интригует...

Ах, как весело пляшем мы в призрачных, ложных огнях маскарада, как небрежно держим в руках своих Истину и с какою божественной беспечностью ничего не желаем знать о ней! Мы забавляемся, мы играем ею, мы бросаем ее друг другу как цветок, как тряпичную куклу, - и всю ночь мелькает она то в руках разбойника, то в руках колдуна, то в руках короля: банальная, свежая, сиюминутная, вечная!.. И, натешившись ею, мы забываем ее где-нибудь на скамейке в сквере, где-нибудь на столике ночного кафе, чтобы под утро дворник или уборщица вывели ее из мира вместе с прочим мусором ночи, а мы, сняв маски и посмотрев друг на друга, горько усмехнулись бы: "Ах, это только мы!.. Всего-то навсего!"

<...>

- Как хорошо ты говорил о маскараде! Никогда не поверю, что ты не любишь его.

- По-моему, это ты говорил о маскараде...

- Я!.. Да я терпеть не могу маскарада. Маскарад!.. Это самое отвратительное, что есть в мире. "Маска, кто Вы?" - "Угадайте сами!" - и дальше он чуть ли не слово в слово повторил монолог о маскараде, - правда, с другими уже интонациями - ядовито, желчно, где надо меняя акценты.

6. Проанализируйте композицию рассказа М. Горького «Старуха Изергиль»: на какие композиционные части делится текст, как содержание произведения согласуется с таким его построением. Определите

художественные образы и используемые автором изобразительные приемы, противопоставляющие первую и третью части рассказа. Какова роль второй части в создании образной системы всего текста?

7. Проанализируйте рассказ М. Зощенко «Кошка и люди». Определите средства словесного выражения образа рассказчика в композиции произведения. Каковы сатирические приемы, использованные писателем в этом рассказе?

8. Проанализируйте стихотворения Н. П. Огарева «В тиши ночной аккорд печальный...» (1842) и «Вчера она пела, Клара Новелло...» (1843). Объясните включение знаков иной семиотической системы (нотных строк) в данные произведения: какова их роль в качестве эпиграфов к текстам стихотворений?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Необходимость совершенствования методических умений учителей-словесников осуществлять корректный филологический анализ художественного текста при обучении школьников не вызывает сомнений, в связи с этим актуальным становится решение задач теоретической и практической подготовки студентов-филологов к осуществлению профессиональной деятельности в данной области, чему и посвящено предлагаемое учебное пособие.

Филологический анализ художественного текста считаем ведущим методом совершенствования базовой профессиональной филологической компетенции студентов педагогических вузов, так как он способствует интеграции знаний, умений и навыков выпускников по современному русскому литературному языку и его функционированию в речи на уровне текста как предмета филологии, литературоведению, а также методическим филологическим дисциплинам.

Правильное, точное, полное восприятие чужого текста предполагает конструирование собственного, адекватного образцу. Готовя конспекты уроков словесности, учитель должен прежде всего сам уметь анализировать художественный текст (его фрагмент), а кроме того предлагать учащимся образцы интерпретации изучаемых произведений русской классики. Другими словами, формируя умения школьников воспринимать и понимать тексты, учитель должен создавать условия для развития умений их продуцировать, опираясь на грамотно проведенный филологический анализ текста.

Филология на современном, качественно новом этапе её развития, обращается к тексту как единому функционирующему целому. Поскольку основной единицей общения является текст, то именно он и выступает в качестве основной дидактической единицы. Филологический анализ художественного текста позволяет выявить интеграцию содержания дисциплин филологического цикла, прежде всего русского языка и литературы, учет взаимодействия которых в школе при рассмотрении общих для них вопросов способствует более легкому усвоению сложных понятий современного филологического знания; возбуждает интерес учащихся к

глубокому, внимательному чтению произведений словесного искусства, а также к самостоятельному анализу художественных текстов-образцов на основе синтеза лингвистического и литературоведческого подходов с целью совершенствования собственной речевой и творческой деятельности. Подобная работа может проводиться на уроках русской словесности (интегрированных уроках русского языка и литературы), построенных на объединении сведений о языке как «материале словесности» и словесном произведении как целостности идейно-смыслового содержания и его словесного выражения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Филология // Большой энциклопедический словарь. – 3-е изд. – В 30-ти т. Т. 27. – М. : Советская энциклопедия, 1997.
2. Альбеткова, Р. И. Методические рекомендации к учебнику «Русская словесность. От слова к словесности» : 5 кл. / Р. И. Альбеткова. – 2-е изд. стер. – М., 2001.
3. Альбеткова, Р. И. Методические рекомендации к учебнику «Русская словесность. От слова к словесности» : 6 кл. / Р. И. Альбеткова. – М., 2001.
4. Альбеткова, Р. И. Методические рекомендации к учебнику «Русская словесность. От слова к словесности» : 7 кл. / Р. И. Альбеткова. – 3-е изд. стер. – М., 2002.
5. Альбеткова, Р. И. Методические рекомендации к учебнику «Русская словесность. От слова к словесности» : 8 кл. / Р. И. Альбеткова. – 3-е изд. стер. – М., 2002.
6. Альбеткова, Р. И. Методические рекомендации к учебнику «Русская словесность. От слова к словесности» : 9 кл. / Р. И. Альбеткова. – 2-е изд. стер. – М., 2001.
7. Альбеткова, Р. И. От слова к словесности / Р. И. Альбеткова // Русская словесность. – 2002. - № 4.
8. Аникин, А. И. Употребление однокоренных слов в предложении / А. И. Аникин. – М., 1965.
9. Аннушкин, В. И. Что такое словесность (К определению научного термина и границ учебного предмета) / В. И. Аннушкин // Русская словесность. – 1994. - № 5.
10. Арнольд, И. В. Стилистика декодирования / И. В. Арнольд. – Л., 1974.
11. Ачкасов, В. А. Взаимодействие уроков русского языка и литературы в речевом и читательском развитии школьников : Автореф. дисс... канд. пед. наук / В. А. Ачкасов. – СПб., 1999.
12. Бабенко, Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : Учебник для вузов / Л. Г. Бабенко. – М., 2004.

13. Барт, Р. Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – М., 1978.
14. Барт, Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. - М., 1989.
15. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества / М. М.Бахтин. – М., 1979.
16. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт филологического анализа // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. - М., 1986.
17. Бахтин, М. М. Пространственная форма героя // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. - М., 1979.
18. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. - М., 1975.
19. Белов, С. В. Почему братьев Карамазовых было трое? // Русская речь. – 1979. - № 4.
20. Белова, Н. А. Содержание и процесс интеграции филологических дисциплин в школьном образовании: Монография / Н. А. Белова. – М., 2005.
21. Белова, Н. А. Теория и практика обучения студентов-филологов моделированию интегрированного урока : Монография / Н. А. Белова. – М., 2007.
22. Белянин, В. П. Основы психолингвистической диагностики: модели мира в литературе / В. П. Белянин. – М., 2000.
23. Болотнова, Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста / Н. С. Болотнова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной; чл. редколл.: Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сковородников. – М., 2003.
24. Брудный, А. А. Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации) / И. А. Зимняя. – М., 1976.
25. Брудный, А. А. Психологическая герменевтика : Учебное пособие / А. А. Брудный. – М., 1998.

26. Брызгунова, Е. А. Звуки и интонация русской речи / Е. А. Брызгунова. - М., 1977.
27. Валгина, Н. С. «Ни моря нет глубже, ни бездны темней...» (о пунктуации А. Блока) // Русская речь. - 1980. - № 6.
28. Валгина, Н. С. Стилистическая роль знаков препинания в поэзии М. Цветаевой // Русская речь. - 1978. - № 6.
29. Валгина, Н. С. Теория текста : Учебное пособие / Н. С. Валгина. – М., 2004.
30. Валгина, Н. С. Трудные вопросы пунктуации / Н. С. Валгина. - М., 1983.
31. Введенская, Л. А. От собственных имен к нарицательным / Л. А. Введенская, Н. П. Колесников. – 2-е изд. – М., 1981.
32. Виноградов, В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М., 1959.
33. Виноградов, В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – М., 1961.
34. Виноградов, В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи / В. В. Виноградов. - М., 1971.
35. Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. - М., 1963.
36. Власенков, А. И. О школьных курсах русского языка и практической русской словесности / А. И. Власенков // Русский язык в школе. – 1995. - № 6.
37. Власенков, А. И. Русская словесность: Интегрированное обучение русскому языку и литературе. Программы. Содержание работы по классам : [Пособие для учителя] : 5-6 кл. / А. И. Власенков. – М., 1999.
38. Власенков, А. И. Русская словесность: Интегрированное обучение русскому языку и литературе. Программы. Содержание работы по классам : 7-8 кл. / А. И. Власенков. – М., 1999.
39. Власенков, А. И. Русская словесность: Интегрированное обучение русскому языку и литературе. Программы. Содержание работы по классам : [Пособие для учителя] : 9-10 кл. / А. И. Власенков. – М., 2000.

40. Власенков, А. И. Русская словесность: Интегрированное обучение русскому языку и литературе. Программы. Содержание работы по классам : [Пособие для учителя] : 11 кл. / А. И. Власенков. – М., 2000.
41. Власенков, А. И. Экспериментальная программа по развитию речи учащихся в условиях интегрирования школьных курсов русского языка и литературы (I-XI классы) / А. И. Власенков. – М., 1991.
42. Всемирная энциклопедия: Философия XX век / Главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – М., Минск, 2002.
43. Вышенская, Ю. П. Функционирование графостилистических средств в структуре художественного текста // Герменевтика в гуманитарном знании / Материалы межд. науч.-практич. конф. – СПб., 2004.
44. Вяльсова, А. П. Текстовые функции причастий и деепричастий // Русская словесность. – 2005. - № 3.
45. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод / Г.-Г. Гадамер. - М., 1988.
46. Гадамер, Г.-Г. О круге понимания // Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. - М., 1991.
47. Гальперин, Р. И. О понятии «текст» // Вопросы языкознания. – 1974. - № 6.
48. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М., 1981.
49. Гвоздарев, Ю. А. Рассказы о русской фразеологии / Ю. А. Гвоздарев. – М., 1988.
50. Геллер, М. Андрей Платонов в поисках счастья / М. Геллер. – Paris, 1982.
51. Генис, А. «Полдень» Майкла Джойса // Иностранная литература. – 1994. - № 4.
52. Голуб, И. Б. Грамматическая стилистика современного русского языка / И. Б. Голуб. – М., 1989.
53. Голуб, И. Б. Занимательная стилистика / И. Б. Голуб, Д. Э. Розенталь. – М., 1988.
54. Горшков, А. И. Методические рекомендации к учебнику и сборнику задач и упражнений «Русская словесность. От слова к словесности. 10-11 кл.» / А. И. Горшков. – 2-е изд. стер. – М., 2003.

55. Горшков, А. И. Русская словесность: От слова к словесности : Учеб. пособие для учащихся 10-11 кл. общеобразоват. учреждений / А. И. Горшков. – 2-е изд. – М., 1996.
56. Грехнева, Л. В. Перифраза как стилеобразующий элемент (на материале произведений художественной литературы) // Теория языкознания и русистика: наследие Б. Н. Головина. Сб. науч. тр. – Н. Новгород, 2001.
57. Григорьев, В. П. Поэт и слово / В. П. Григорьев. - М., 1973.
58. Григорьева, А. Д. Язык поэзии XIX-XX вв. / А. Д. Григорьева. - М., 1985.
59. Гудков, Д. Б., Красных, В. В., Захаренко, И. Б., Багаева, Д. В. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. - 1997. - № 4.
60. Дейк, Т. А. ван Язык. Познание. Коммуникация : Сб. работ / Т. А. Дейк ван / Сост. В. В. Петров. – М., 1989.
61. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – М., 1998.
62. Журавлев, А. П. Звук и смысл: Книга для внеклассного чтения учащихся старших классов / А. П. Журавлев. – М., 1991.
63. Журавлев, А. П. Фонетическое значение / А. П. Журавлев. – Л., 1974.
64. Залевская, А. А. Введение в психолингвистику : Учеб. для вузов / А. А. Залевская. – М., 2000.
65. Звегинцев, В. А. Предложение и его отношение к языку и речи / В. А. Звегинцев. - М., 1976.
66. Земская, Е. А. Словообразование как деятельность / Е. А. Земская. – М., 1992.
67. Зимняя, И. А. Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации) / И. А. Зимняя, А. А. Леонтьев, Т. М. Дридзе и др.; Отв. ред. Т. М. Дридзе, А. А. Леонтьев; АН СССР, Ин-т языкознания. – М., 1976.
68. Иваницкая, Г. М. Взаимосвязь в преподавании русского языка и литературы / Г. М. Иваницкая // Методика преподавания русского языка и литературы. Республ. науч-метод. сб. Вып 2. – Киев, 1966.

69. Иванов, В. В., Панькин, В. М., Филиппов, А. В., Шанский, Н. М. Краткий словарь традиционных символов русской поэзии // Русский язык в школе. - 1977.- №№ 4, 5.
70. Иванова, Н. Н. Разговорный синтаксис в современной поэзии // Русская речь. - 1981. - № 3.
71. Иванова, С. Ф. Речевой слух и культура речи: Пособие для учителя / С. Ф. Иванова. - М., 1970.
72. Калачева, С. В. Выразительные возможности русского стиха / С. В. Калачева. - М., 1977.
73. Каллер, Дж. Теория литературы: краткое введение / Дж. Каллер: пер. с англ. А. Георгиева. – М., 2006.
74. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М., 1987.
75. Ковалев, В. П. Экспрессивное использование полисемии, омонимии и паронимии в художественной прозе // Русский язык в школе. – 1980.- № 6.
76. Ковтунова, И. И. Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова. - М., 1986.
77. Кодухов, В. И. Рассказы о синонимах / В. И. Кодухов. – М., 1984.
78. Корниенко, Н. В художественной мастерской Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества / Н. Корниенко. – Вып. 1. – М., 1994.
79. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского университета. – Сер. 9.- Филология. - 1995. - № 1.
80. Крысин, Л. П. Жизнь слова / Л. П. Крысин. – М., 1980.
81. Кулибина, Н. В. Художественный текст в лингводидактическом осмыслении : Автореф. дис... д-ра пед. наук / Н. В. Кулибина. – М., 2001.
82. Купина, Н. А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа / Н. А. Купина. – Красноярск, 1983.
83. Ларин, Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи / Б. А. Ларин. – Л., 1974.
84. Лепешев, И. Я. Об использовании фразеологизмов в художественном произведении // Русский язык в школе. – 1981. - № 4.

85. Литвин, Ф. А. Связь цитаты с исходным текстом // Языки в современном мире / Мордов. гос. пед. ин-т; Саранск, 2003.
86. Лихачев, Д. С. Об искусстве слова и филологии // О филологии / Д. С. Лихачев. – М.: Высшая школа, 1989.
87. Лихачев, Д. С. Текстология. (На материале русской литературы X-XVII веков) / Д. С. Лихачев. - М., 1983.
88. Лопатин, В. В. Субстантивация как способ словообразования в русском языке // Русский язык. Грамматические исследования / В. В. Лопатин. - М., 1967.
89. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю. М. Лотман. - М., 1972.
90. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М., 1996.
91. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М., 1970.
92. Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю. М. Лотман. - М., 1988.
93. Лукин, В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа / В. А. Лукин. - М., 1999.
94. Лурия, А. Р. Язык и сознание / А. Р. Лурия. - М., 1979.
95. Лыков, А. Г. Современная русская лексикология (Русское окказиональное слово) / А. Г. Лыков. – М., 1976.
96. Львова, С. И. Уроки словесности. 5-9 кл. : Пособие для учителя / С. И. Львова. – М., 1996.
97. Львова, С. И. Функционально-семантический подход к обучению морфемике и словообразованию в школьном курсе русского языка : Автореф. дис... д-ра пед. наук / С. И. Львова. – М., 1993.
98. Максимов, В. И. К тайнам словообразования / В. И. Максимов. – М., 1980.
99. Максимов, В. И. Точность и выразительность слова / В. И. Максимов. – Л., 1968.

100. Милославский, И. Г. Зачем нужна грамматика? / И. Г. Милославский. – М., 1988.
101. Некрасова, Е. А. Языковые процессы в современной русской поэзии / Е. А. Некрасова, М. А. Бакина. – М., 1982.
102. Немирова, Н. В. Аллюзия и интертекст (На материале современной газетной публицистики) // Русский язык в России на рубеже XX-XIX вв. : Материалы международной научной конференции / Отв. ред. проф. Р. И. Тихонова. – Самара, 2003.
103. Никифорова, О. И. Психология восприятия художественной литературы / О. И. Никифорова. - М., 1972.
104. Николаева Т. М. Лингвистический энциклопедический словарь / Т. М. Николаева. – М., 1990.
105. Никольский, А. Основания российской словесности / А. Никольский. - СПб, 1923. - 2-е изд.
106. Новиков, Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. – М., 1988.
107. Одинцов, В. В. Стилистика текста / В. В. Одинцов. – М., 1980.
108. Павич, М. Хазарский словарь / М. Павич. – СПб, 2001.
109. Петрова, И. А. О взаимодействии точных и гуманитарных методов при изучении художественного текста // Теория языкознания и русистика: наследие Б. Н. Головина. Сб. науч. тр. - Н. Новгород., 2001.
110. Пешковский, А. М. Интонация и грамматика // Избранные труды / А. М. Пешковский. - М., 1959.
111. Поспелов, Н. С. Из наблюдений над синтаксисом языка Пушкина (бессоюзные сочетания предложений в пушкинской прозе) // Материалы и исследования по истории русского литературного языка / Н. С. Поспелов. – М., 1953. – Т. 3.
112. Потебня, А. А. Из лекций по теории словесности // Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. - М., 1976.
113. Потебня, А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – Харьков, 1913.
114. Пузырев, А. В. Анаграммы как явление языка. Опыт системного осмысления / А. В. Пузырев. - М., Пенза, 1995.

115. Прокопович, Е. Н. Глагол в предложении: Семантика и стилистика видо-временных форм / Е. Н. Прокопович. – М., 1970.
116. Проскуряков, М. Р. Концептуальная структура текста / М. Р. Проскуряков. – СПб., 2000.
117. Пфютце, М. Грамматика и лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. – М., 1978.
118. Рикёр, П. Конфликт интерпретаций. (Очерки о герменевтике) / П. Рикёр. - М., 1995.
119. Розенталь, Д. Э. Секреты стилистики / Д. Э. Розенталь, И. Б. Голуб. – М., 1996.
120. Романова, Т. В. Заглавие как сильная позиция в концептуальной структуре текста // Теория языкознания и русистика: наследие Б. Н. Головина : Сб. ст. – Н. Новгород, 2001.
121. Русская грамматика. – Т.1. - М., 1980.
122. Сахарный, Л. В. Набор ключевых слов как тип текста // Лексические аспекты в системе профессионально-ориентированного обучения иноязычной речевой деятельности / Л. В. Сахарный, А. С. Штерн. - Пермь, 1988.
123. Сахарный, Л. В. Тексты-примитивы и закономерности их порождения // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи / Л. В. Сахарный. - М., 1991.
124. Серль, Дж. Логический статус художественного дискурса // Логос. - N 3. - 1999.
125. Сиротина, В. А. Метонимия и метонимический эпитет в художественной речи // Русский язык в школе. – 1980. - № 6.
126. Смирнов, А. А. Проблемы психологии памяти / А. А. Смирнов. - М., 1966.
127. Смулаковская, Р. Л. Прецедентные феномены в художественном тексте // Теория языкознания и русистика: наследие Б. Н. Головина : Сб. ст. – Н. Новгород, 2001.
128. Степанов, Ю. С. Язык и метод. К современной философии языка / Ю. С. Степанов. – М., 1998.

129. Степанова, Л. С. Работа с текстом на уроках русского языка и литературы в IX кл. общеобразовательной школы // Русский язык в школе. – 2004. - № 1.
130. Топоров, В. Н. Пространство // Мифы народов мира. Энциклопедия. - Т.2. – М., 1982.
131. Топоров, В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / В. Н. Топоров. - М., 1983.
132. Торсуева, И. Г. Интонация и смысл высказывания / И. Г. Торсуева. - М., 1979.
133. Усминская, Н. А., Усминский, О. И. Вопрос об аллюзивных гипотезах: выдвижение и доказательства // Герменевтика в гуманитарном знании / Материалы межд. науч.-практич. конф. – СПб., 2004.
134. Успенский, Б. А. Поэтика композиции. (Структура художественного текста и типология композиционной формы) // Семиотика искусства / Б. А. Успенский. - М., 1995.
135. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М., 2000.
136. Федоров, А. И. Образная речь / А. И. Федоров. – Новосибирск, 1985.
137. Федосюк, М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте. Учебное пособие по спецкурсу / М. Ю. Федосюк. – М., 1988.
138. Хартунг, Ю., Брейдо, Е. Гипертекст как объект лингвистического анализа // Вестник Московского университета. - Сер. 9. - Филология. - 1996. - № 3.
139. Цветкова, Н. Е. Лексический повтор в стихотворной речи // Русский язык в школе. – 1986. - № 1.
140. Черемисина, Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь / Н. В. Черемисина. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1989.
141. Чернец, Л. В. “Черная, потом пропахшая выть!..” (о диалектизмах в художественном произведении) // Русская словесность. – 2005. - № 3.
142. Чикина, Л. К. Лингвистика текста: Учебное пособие / Л. К. Чикина. – Саранск, 1986.

143. Шмелев, Д. Н. Слово и образ / Д. Н. Шмелев. - М., 1964.
144. Энциклопедический словарь юного литературоведа / Сост. В. И. Новиков. - М., 1987.
145. Языковые процессы современной русской художественной литературы: Поэзия. – М., 1977.
146. Ямпольский, М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М., 1993.

**АЛГОРИТМ
ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Глубокий филологический анализ (представляющий взаимосвязь лингвистического и литературоведческого анализа) текста-образца на уроке словесности позволяет не только отрабатывать навыки осмысленного чтения, внимательного наблюдения за особенностями функционирования языковых единиц в тексте, их вдумчивого анализа, но и нацелить учеников на подлинно творческую работу, отражающую их личностное восприятие; является основным методом реализации интеграции русского языка и литературы.

Ученическая интерпретация художественного текста, основанная на его филологическом анализе, должна представлять собой цельный текст, отражающий уровень знаний школьников о разноуровневых языковых средствах изобразительности, их возможностях при создании формы и содержания художественного текста. В связи с жанровым многообразием художественных текстов представляется довольно сложным дать жесткую схему анализа, поэтому мы считаем возможным предложить алгоритм филологического анализа художественного текста, основные компоненты которого позволят сориентировать учителя и учащихся в проведении такой работы.

На первом этапе после первого прочтения текста осуществляется определение его темы, эмоционального впечатления, которое он произвел (например, в поэзии – основной лирический мотив; при анализе эпического или драматического произведения - восприятие того или иного образа, идеи, авторской трактовки спорного вопроса и т.п.), затем это первое впечатление будет конкретизироваться, обосновываться в ходе дальнейшего анализа. В отдельных случаях уместно говорить об истории создания произведения, периоде в творчестве автора текста.

На данном этапе необходимо провести анализ изобразительно-выразительных средств на всех уровнях языковой системы (лингвистический анализ), делая предварительные замечания об их месте и роли в художественном тексте: выяснить фонетические, графостилистические, лексические, словообразовательные, грамматические особенности текста.

На втором этапе работа усложняется, поскольку осуществляется выход на уровень синтеза уже частично произведенного лингвистического, а также литературоведческого подходов к анализу текста, при этом важно:

1) отметить присутствующие в тексте виды связности языковых средств (повторы в соответствии с уровнями языковой системы);

2) определить сильные позиции текста (анализ текстовых знаков, имеющих в данном тексте: в первую очередь, заглавия; имеющих метатекстовых знаков), затем - ключевые знаки, на основании чего

- определяется тема и идея текста,
- выявляется конфликт,
- делается вывод об образной системе текста;

3) выявить особенности структуры анализируемого художественного текста, соотнести их с тем содержанием, которое выражено с помощью используемых автором ключевых текстовых знаков, в связи с чем

- определяются родовые и жанровые признаки текста,
- определяются особенности композиции и элементы сюжета произведения,
- описываются формальные средства построения (для стихотворных произведений): форма стиха, размер (для силлабо-тонической системы стихосложения), тип строфы, рифма, тип рифмовки, вид клаузулы.

В качестве примера приведем истолкование стихотворения К. Бальмонта «Фантазия», основанное на его филологическом анализе.

Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез;
Вещий лес спокойно дремлет, яркий блеск луны приемлет
И роптанью ветра внемлет, весь исполнен тайных грез.

Слыша тихий стон метели, шепчут сосны, шепчут ели,

В мягкой бархатной постели им отрадно почивать,
Ни о чем не вспоминая, ничего не проклиная,
Ветви стройные склоняя, звукам полночи внимать.

Чьи-то вздохи, чье-то пенье, чье-то скорбное моление,
И тоска, и упоенье – точно искрится звезда,
Точно светлый дождь струится, - и деревьям что-то мнится,
То, что людям не приснится, никому и никогда...

Константин Дмитриевич Бальмонт – поэт, критик, переводчик – человек разносторонне одаренный, занимающий в истории отечественной литературы и культуры свое, особенное место. Как многим поэтам «серебряного века», К. Бальмонту было присуще стремление создать нечто единое и цельное из своей жизни и творчества. Наверное, каждый настоящий поэт, талантливый художник слова, умеет непостижимым образом «переплавлять» самые разные впечатления своей жизни, наблюдения за окружающими людьми, миром, чувства от соприкосновения с ним, в удивительные лирические произведения.

Одной из драматических страниц его жизни является попытка самоубийства в марте 1890 г. Процесс физического выздоровления сопровождался возвращением чувства радости жизни. Светлое настроение пронизывает стихотворения сборника «Под северным небом». Именно в него вошло произведение «Фантазия», написанное в 1894 г. Созданная автором картина спящего зимнего леса представляет собой своеобразную мозаику, складывающуюся из ярких образов или только художественных штрихов, рожденных фантазией поэта. Динамизм описанию зимнего леса придает быстро меняющаяся палитра впечатлений – визуальных («искры лунного сиянья», «яркий блеск луны») и слуховых («слыша тихий стон метели, шепчут сосны, шепчут ели», «чьи-то вздохи, чье-то пенье, чье-то скорбное моление...»). Повторы разных видов, осуществляя связь фрагментов стихотворения, позволяют поэту создать особое музыкальное звучание произведения. Так, на фонетическом уровне аллитерация шипящих и свистящих согласных звуков (ж-ш-щ-ч; с-з), а также сонорных (л-р-м-н)

создает звуковые волны из шепота, вздохов, моления на фоне тишины зимней ночи. Текст стихотворения насыщен лексическими повторами (2 и 3 строфы), в частности, частотны повторы неопределенных и отрицательных местоимений, которые создают неопределенность, недосказанность лирического повествования, глагольных форм, союза «и».

Лес живой: «...Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез»; «[им отраднo почивать]...Ветви стройные склоняя, звукам полночи внимать»; сон леса легкий и приятный (о чем свидетельствует отбор лексики: «лес *спокойно* дремлет, весь исполнен тайных грез», «в мягкой бархатной постели им *отраднo почивать*»). Прием олицетворения – центральный в произведении, именно он помогает создать картину живой природы: ветер, метель, деревья – чувствуют, движутся («трепещут очертанья», «роптанья ветра», «дождь струится», «искрится звезда»). Эпитеты: «яркий блеск луны», «тайные грезы», «тихий стон метели», «мягкая бархатная постель», «ветви стройные», «светлый дождь» - помогают создать возвышенные образы, которые дарят читателю ощущение свободы, естественности, стремительности. Основной лирический мотив произведения – чувство спокойной радости, таинственной легкости, рожденной неуловимой игрой фантазии и реальности.

Используя хорей, традиционный стихотворный размер для создания стремительной передачи мыслей и чувств, К. Бальмонт удлиняет строку, делая ее восьмистопной, с цезурой (внутренней паузой), что придает звучанию стиха замедленность, неторопливую размеренность.

Бальмонту, как, пожалуй, никому другому, свойственна способность смешивать многочисленные впечатления и отражать их в полотне лирического текста штрихами мастера-импрессиониста. В основе его художественных образов – отражения переживаний и чувств, а не сама реальность: поэтa привлекает не предмет изображения, а те ощущения, которые он вызывает. Его поэзия – это непрерывный поиск красоты, отсюда – изменчивость, стремление «схватить» миг. Лирическому сознанию Бальмонта присущ своеобразный «культ мгновения». Мимолетность, быстротечность, удивительная легкость – таково восприятие большинства образов его поэзии. Стихотворение «Фантазия» в полной мере отражает бальмонтовское восприятие мира и его художественный принцип.

**ПРОГРАММА КУРСА «ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА»**

ВВЕДЕНИЕ

**ТЕМА 1. Исторические и теоретические основы курса
«Филологический анализ художественного текста».**

Русский язык в его эстетической функции.

Изучение эстетической стороны языковой действительности в работах А. А. Потебни, А. М. Пешковского, Л. В. Щербы, В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, Б. А. Ларина, Г. О. Виноку-ра, Р. О. Якобсона, М. М. Бахтина, В. В. Одинцова, Н. М. Шан-ского, В. П. Григорьева, Ю. М. Лотмана, Л. А. Новикова и др.

Влияние теории лингвистического анализа произведений художественной словесности на школьную практику изучения русского языка. Понятие словесности. Теория словесности в XIX в. - начале XX в. Современный курс «Русская словесность» как результат интеграции двух школьных предметов: русского языка и русской литературы.

ТЕМА 2. Текст как объект изучения

Текст как комплексный объект ряда научных дисциплин и специальной отрасли языкознания - лингвистики текста. Закономерности определения текста.

Особенности художественного текста. Речевая форма художественного произведения - средство воплощения образов, в которых отражается действительность в искусстве.

**РАЗДЕЛ I. ЯЗЫКОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

**ТЕМА 3. Звуковые ресурсы художественной выразительности и
приемы их использования**

Фоника как раздел стилистики, изучающий звуковую сторону речи, и звуковая организация речи.

Звуковые ресурсы художественной выразительности и приемы их использования. Звукоподражание. Звуковой символизм.

Аллитерация, ассонанс, звуковые повторы.

Звуковые средства художественной изобразительности в прозаических текстах (ритмическая проза, поэтическая проза).

Интонация. Ее роль как изобразительного средства. Элементы интонации: логические ударения, паузы + мелодика речи (темп, тембр, тон).

Логическое ударение в типичных синтаксических конструкциях. Выделение логическим ударением противопоставляемых понятий. Логическое ударение в конструкциях сравнения. Логическое ударение при актуальном членении предложения. Выделение логическим ударением слов, несущих оценочную характеристику действующего лица, явления или события.

Пауза. Логические (смысловые) паузы. Психологические паузы: припоминания, умолчания, напряжения.

Использование приема парцелляции в создании интонационной экспрессии речи.

ТЕМА 4. Изобразительные возможности средств письма

Графика. Приемы изобразительности. Фигурное расположение текста. Акrostих. Смена шрифтов и написание слов в разрядку. Употребление графических средств выделения слов: курсив, знак акцента, включение в текст букв (в т.ч. и названий старых букв алфавита) и цифр.

Орфография. Эмфатическое ударение. Прием намеренного искажения орфографического облика слова.

Пунктуация. Приемы: многоточие; комбинирование знаков (!!, ??, ?!), замена знаками препинания реплик в диалоге, полное отсутствие знаков препинания.

ТЕМА 5. Анализ лексических средств выразительности речи

Художественные возможности элементов лексической системы русского языка (синонимов, антонимов, омонимов, паронимов, устаревших

слов, заимствованной лексики, диалектизмов, профессионализмов, фразеологизмов и др.).

Поэтическая символика. Слова-символы.

Нарушение закона лексической сочетаемости слов как средство создания поэтических тропов. Основные способы трансформации слов в художественном тексте.

Тропы. Эпитет. Метафора. Метонимия. Синекдоха. Антономасия. Перифраза. Гипербола. Литота. Аллегория. Ирония. Парадокс. Сравнение.

Лексические повторы и их виды. Анафора. Эпифора. Повтор-подхват (фигура стыка) в художественной речи.

ТЕМА 6. Изобразительные возможности русского словообразования.

Основные художественные приемы, основанные на изобразительных возможностях русского словообразования. Прием семантизации морфем (выявление смысла языковой единицы). Морфемный повтор.

Использование однокоренных слов в художественном тексте. Экспрессивные возможности паронимов и паронимасов.

Понятие “внутренняя форма слова”. Прием обыгрывания внутренней формы слова (прием этимологизации).

Использование слов с суффиксами оценки.

Окказионализмы в художественном тексте.

ТЕМА 7. Морфологические средства выразительности русской речи

Имя существительное. Экспрессивное использование категорий имени существительного. Экспрессивное использование имен собственных. “Говорящие” имена литературных персонажей.

Употребление существительного в форме множественного числа с обобщенным значением свойств, характерных известным историческим лицам или популярным литературным героям.

Образное использование существительных мужского и женского рода при олицетворении.

Использование неодушевленных существительных в значении одушевленных.

Имя прилагательное. Роль прилагательных в создании эпитетов. Постоянные эпитеты в произведениях русского устного народного творчества. “Синтетические эпитеты” в произведениях русской классической литературы. Краткие прилагательные в художественных текстах.

Имя числительное. Информативная и экспрессивная функции числительных в художественном тексте. Числительные-символы в фольклорных произведениях и текстах русских писателей.

Местоимение. Выразительные возможности личных и неопределенных местоимений.

Глагол и его формы. Создание динамичного повествования. Инфинитив. Причастие в художественном тексте. Обособленное определение, выраженное причастным оборотом.

Служебные части речи в стилистических фигурах: психологический параллелизм, многосоюзие, бессоюзие.

ТЕМА 7 (продолжение). Синтаксические образные средства.

Экспрессивное использование предложений разного типа. Односоставные и неполные предложения в художественном тексте. Эллиптические высказывания как средство сообщения тексту разговорной эмоциональной окраски, динамичности.

Использование в художественной речи конструкций со значением сравнения. Способы выражения сравнения в русском языке.

Фигуры речи. Роль синонимов и антонимов в фигурах речи: градация, антитеза, оксюморон. Период. Виды периодов. Инверсия. Ритмообразующая функция обратного порядка слов в стихотворном тексте.

Синтаксис - средство создания типизированных образов, способ обрисовки внутреннего мира персонажей, их психического состояния.

РАЗДЕЛ II. ОСНОВЫ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

ТЕМА 8. Основные признаки текста

Связность. Виды связности в тексте. Связность знаковых элементов текста. Лексическая связность. Семантико-синтаксическая связность. Пресуппозиция (презумпция). Импликация. Актуальное членение предложения. Грамматическая связность. Понятие “когезии” (локальной связности).

Цельность текста. Цельность текста с позиции автора: замысел (мотив, интенция). Трансформация замысла в тему и идею целого текста. Цельность художественного текста для получателя.

Интертекстуальность. Развитие и основные положения теории интертекстуальности. Аллюзия как стилистическая фигура художественного текста.

ТЕМА 9. Текстовые знаки

Понятие *сильная позиция* текста. Текстовые знаки.

Их роль в понимании и истолковании целого текста и образовании его формально-семантической структуры. Заголовок. Метатекстовые знаки. Метатекст в тексте.

Цитата как одно из основных понятий теории интертекстуальности. Цитаты в составе материнского текста: прецедентные тексты. Проявление свойства метатекстовости цитат. Эпиграф.

ТЕМА 10. Структура художественного текста

Структура как теоретическое пространство, создаваемое интерпретатором на материале линейной формы текста.

Концепция пространства текста в работах М. М. Бахтина. Хронотоп как пространственно–временная характеристика текста.

Анализ художественного пространства произведения и пространства текста в трудах Ю. М. Лотмана.

Концепция Б. А. Успенского. Пространство текста - результат взаимодействия множества точек зрения (автора, персонажа, получателя): идеологическое пространство. Явление **полифонии** (термин М. М. Бахтина).

Взгляды В. Н. Топорова на выявление и описание семантического пространства художественного текста.

Процесс выявления структуры текста как переход от визуального его пространства к пространству семантическому.

Опыт нарушения линейности текста в XX в. – **гипертекст** (Д. Энгельгардт, Т. Нельсон). Его отличительные признаки: принципиальная возможность существовать только в компьютерном виде, нелинейность, множественность визуальных структур, незавершенность, визуализация информации.

ТЕМА 11. Интерпретация художественного текста.

Понятия “понимание” и “интерпретация” (истолкование) художественного текста.

Разграничение понятий «произведение» и «текст».

Циклический характер анализа текста. Понятие круга понимания, или герменевтического круга.

Ключевые слова и показатели для их выделения: символичность, идейно-эстетическая и композиционная нагрузка; повторяемость; частота употребления; вынесенность в название; функционирование в составе парадигматической группы.

Понятие концепта. Отличие концепта от ключевого слова.

Интертекстуальные формы интерпретации. Внутритекстовые формы интерпретации (метатекст в тексте, заголовок, анаграмма).

Образ автора.

Проблема множественности интерпретаций.

ТЕКСТОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

1. Ночь была темная и дождливая; деревья в саду шумели, точно говор далекой толпы, волновавшейся, как море. Крупные капли дождя хлестали в стекла с сухим треском, как горох, а рамы вздрагивали и тихо дребезжали под напором метавшегося ветра... А потом глухо гукнул отдаленный раскат грома, точно вестовая пушка.. Шум начал стихать, и дождь хлынул ровной полосой, как из открытого душа, но потом все стихло, и редкие капли дождя падали на мокрую листву деревьев, на размякший песок дорожек и осклизнувшую крышу с таким звуком, точно кто бросал дробь в воду горстями. Но это было временное затишье перед надвигающейся грозой. Вот режущим блеском всполыхнула первая молния, и резким грохотом рассыпался первый удар, точно с неба обрушилась на землю целая гора, раскатившаяся по камешку».

(Д. Мамин-Сибиряк).

- 1. Определите, какие приемы звукописи использованы в тексте.*
- 2. Проанализируйте лексические изобразительно-выразительные средства.*
- 3. Какими способами в тексте выражены сравнения?*
- 4. Объясните орфограммы и постановку знаков препинания в тексте.*

2. Бывают осенние ночи оглохшие и немые, когда безветрие стоит над черным лесистым краем, и только колотушка сторожа доносится с деревенской околицы.

Была такая ночь. Фонарь освещал колодец, старый клен под забором и растрепанный ветром куст настурции на пожелтевшей клумбе.

Я посмотрел на клен и увидел, как осторожно и медленно отделился от ветки красный лист, вздрогнул, на одно мгновение остановился в воздухе и косо начал падать к моим ногам, чуть шелестя и качаясь. Впервые я услышал шелест падающего листа – неясный звук, похожий на детский шепот.

Ночь стояла над притихшей землей. Разлив звездного блеска был ярок, почти нестерпим. Осенние созвездия блистали в ведре с водой и в маленьком оконце избы с такой же напряженной силой, как и на небе.

(К. Г. Паустовский. Желтый свет).

1. Выпишите слова, создающие зрительный образ осени, затем – слуховой.

2. Назовите определения, укажите, чем они выражены.

3. Приведите примеры употребляемых в тексте выразительных средств – лексических и синтаксических.

4. Сделайте синтаксический анализ первого предложения.

3. Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух... покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, тесней и уютней прижмемся к углу! В последний раз пробежавшая дрожь прохватила члены, и уже сменила ее приятная теплота. Кони мчатся... как соблазнительно крадется дремота и смежаются очи, и уже сквозь сон слышатся и «Не белы снега», и сап лошадей, и шум колес, и уже храпишь, прижавши к углу своего соседа. Проснулся: пять станций убежало назад; луна, неведомый город, церкви с старинными деревянными куполами и чернеющими остроконечьями, темные бревенчатые и белые каменные дома. Сияние месяца там и там: будто белые полотняные платки развешались по стенам, по мостовой, по улицам; косяками пересекают их черные, как уголь, тени; подобно сверкающему металлу блистают вкось озаренные деревянные крыши, и нигде ни души – все спит. Один-одинешенек, разве где-нибудь в окошке брезжит огонек: мещанин ли городской тачает свою пару сапогов, пекарь ли возится в печурке – что до них? А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся!.. Но дышит свежо в самые очи холодное ночное дыхание и убаюкивает тебя, и вот уже дремлешь и забываешься, и храпишь, и ворочается сердито, почувствовав на себе тяжесть, бедный, притиснутый в углу сосед. Проснулся – и уже опять перед тобою поля и степи, нигде ничего – везде пустырь, все открыто. Верста с цифрой летит тебе в очи; занимается утро; на побелевшем холодном небосклоне золотая бледная полоса; свежее и жестче становится

ветер: покрепче в теплую шинель!.. какой славный холод! Какой чудный, вновь обнимающий тебя сон! Толчок – и опять проснулся. На вершине неба солнце. «Полегче! легче!» - слышится голос, телега спускается с кручи: внизу плотина широкая и широкий ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем; деревня, избы рассыпались на косогоре; как звезда, блестит в стороне крест сельской церкви; болтовня мужиков и невыносимый аппетит в желудке... Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!..

(Н. В. Гоголь. Мертвые души).

1. Объясните особенности использования личных форм глагола в данном отрывке.

2. Какое настроение создается с помощью восклицательных предложений?

3. Какие тропы создают образ дороги? Какие языковые средства позволяют определить авторское отношение к дороге?

4. Проанализируйте предложения с однородными членами. Какова их стилистическая роль в тексте?

4. Поезд несся по насыпи сквозь облетевшие леса. Их почти не было видно. Они больше угадывались по звуку – по тому торопливому эху, которое рождал в их чащах грохот колес. Воздух, будто остуженный на зернистом снегу, веял в лицо запахом подмерзшей листвы.

А над лесом мчалось, не отставая от поезда, дымясь от нестерпимо ярких звезд, осеннее полуночное небо. Коротко гремели мосты. Несмотря на быстрый ход поезда, можно было заметить под ними мгновенные отблески звезд в темной – не то болотной, не то речной – воде.

Поезд грохотал, гремел, в пару, в дыму. Пылали, догорая, свечи в дребезжащих фонарях. За окнами пролетали по траектории багровые искры. Паровоз ликующе кричал, опьяненный собственным стремительным ходом.

(К. Г. Паустовский. Золотая роза).

1. Какие тропы использованы в тексте?

2. *Какие изобразительные средства помогают создать образ стремительно движущегося поезда?*

3. *Сделайте синтаксический разбор последнего предложения первого абзаца.*

4. *Назовите средства связи предложений в данном тексте.*

5. Что это, никак, опять тает? Значит, и сегодня выедут на колесах и в сани все еще нельзя закладывать? С холодеющим носом и зябнущими руками Женя часами простаивала у окошка. Недавно ушел Диких. Нынче он остался недоволен ею. Изволь учиться тут, когда по дворам поют петухи и небо гудет, а когда сдает звон, петухи опять за свое берутся. Облака облезлые и грязные, как плешивая полость. День тычется рылом в стекло, как телок в парном стойле. Чем бы не весна? Но с обеда воздух, как обручем, перехватывает сизую стужей, небо вбирается и впадает, слышно, как с присвистом дышат облака; как, стремя к зимним сумеркам, на север, обрывают пролетающие часы последний лист с деревьев, выстригают газоны, колют сквозь щели, режут грудь. Дула северных недр чернеются за домами; они наведены на их двор, заряженные огромным ноябрем. Но все октябрь еще только.

(Б. Пастернак. Детство Люверс).

1. *Назовите элементы, нарушающие нормы литературного языка.*

2. *Объясните, почему в авторском изложении сохраняются особенности речи персонажа, какое представление о героине можно составить на основании этих особенностей.*

3. *Установите, какие конструкции присоединяются союзом как.*

4. *Какие тропы использованы в тексте?*

6. В глубине зимы, близ полуночи, началась однажды поземка. Старик играл последней вещью «Зимнюю дорогу» Шуберта и собирался затем уходить на покой. В тот час из середины ветра и снега появился знакомый седой воробей. Он сел тонкими, ничтожными лапами на морозный снег; потом походил немного вокруг футляра, задуваемый по всему телу вихрями, но равнодушный к ним и безбоязненный, - и перелетел внутрь футляра. Там воробей начал клевать хлеб, почти зарывшись в его теплую мякоть. Он ел долго, наверно целых полчаса времени; уже метель почти полностью засыпала помещением футляра, а воробей все еще шевелился внутри

снега, работая над своей пищей. Значит, он умел наедаться надолго. Старик подошел к футляру со скрипкой и смычком и долго ожидал среди вихря, когда воробей освободит футляр. Наконец воробей выбрался наружу, почистился в маленьком снежном сугробе, кратко проговорил что-то и убежал пешком к себе на ночлег, не захотев лететь по холодному ветру, чтобы не тратить напрасно свою силу.

(А. Платонов. Любовь к Родине, Или Путешествие воробья).

1. Выпишите слова, характеризующие воробья, какой изобразительный прием используется?

2. Сделайте пунктуационный анализ текста. Сделайте схему одного из сложных предложений.

7. И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «черт побери все!» - его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чуждое? Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, с топорными стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет, - только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны. Эх, тройка! птица-тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи. И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит черт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню – кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход – и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух.

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади.

Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства.

(Н. В. Гоголь. Мертвые души).

1. *Какие лексические средства изобразительности используются автором?*
2. *Объясните стилистическую роль повторов в тексте.*
3. *Каковы синтаксические особенности данного отрывка?*
4. *Передается ли и как авторская оценка?*

8. И вся эта ночь слилась в какую-то волшебную, *чарующую* сказку. Взошел месяц, и его сияние *причудливо*, пестро и таинственно расцветило лес, легло среди мрака неровными, иссиня-бледными пятнами на корявые стволы, на изогнутые сучья, на мягкий, как плюшевый ковер, мох. Тонкие стволы берез белели резко и отчетливо, а на их редкую листву, казалось, были наброшены серебристые, *прозрачные*, газовые покровы. Местами свет вовсе не проникал под густой навес сосновых ветвей. Там стоял полный, непроницаемый мрак, и только в самой середине его скользнувший неведомо откуда луч вдруг ярко *озарял* длинный ряд деревьев и бросал на землю узкую правильную дорожку,— такую светлую, нарядную и прелестную, точно аллея, убранная эльфами для торжественного шествия Оберона и Титании. И мы шли, обнявшись, среди этой улыбающейся живой легенды, без единого слова, подавленные своим счастьем и жутким безмолвием леса.

(А. И. Куприн. Олеся).

1. *Как через описание ночи передаются чувства героев?*
2. *Какие тропы, использованные в тексте, помогают достичь художественного эффекта?*

3. Произведите словообразовательный разбор указанных слов, подберите к ним синонимы.

4. Найдите сложносочиненные предложения, определите их основы, разряд союзов. Какие отношения между частями устанавливаются благодаря союзам?

9. Как несметное множество церквей, монастырей с куполами, главами, крестами *рассыпано* по святой, благочестивой Руси, так несметное множество племен, поколений, народов толпится, пестреет и мечется по лицу земли. И всякий народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей души, своей яркой *особенности* и других даров Бога, своеобразно отличился каждый своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выражение его часть собственного своего характера. *Сердцеведением* и мудрым познанием жизни отзовется слово британца; легким щеголем блеснет и *разлетится* недолговечное слово француза; затейливо придумает свое, не всякому доступное умно-худощавое слово немец; но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и *животрепетало*, как метко сказанное русское слово.

(Н. В. Гоголь. Мертвые души).

1. Разберите по составу выделенные слова, сделайте их словообразовательный разбор.

2. Выпишите примеры различных тропов.

3. Сделайте синтаксический анализ первого предложения.

10. Не успел Иудушка помянуть об Арине Петровне, а она уж и тут как тут; словно чует ее сердце, что она ответ должна дать: сама к милому сыну из могилы явилась.

- Не знаю, мой друг, не знаю, чем я перед тобой провинилась! – как-то уныло говорит она, - кажется, я...

- Те-те-те, голубушка! лучше уж не грешите! – без церемонии обличает ее Иудушка, - коли на то пошло, так я все перед вами сейчас выложу! <...> Мне что Горюшкино! Мне, пожалуй, и ничего не надо! Было бы на свечку да на маслице – вот я и доволен! А вообще, по

справедливости... Да, маменька, и рад бы смолчать, а не сказать не могу: большой грех на вашей душе лежит, очень, очень большой!

Арина Петровна уже ничего не отвечает, а только руками разводит, не то подавленная, не то недоумевающая.

- Или бы вот, например, другое дело, - продолжает между тем Иудушка, любуясь смущением маменьки, - зачем вы для брата Степана в ту пору дом в Москве покупали?

- Надо было, мой друг; надо же было и ему какой-нибудь кусок выбросить, - оправдывается Арина Петровна.

- А он взял да и промотал его! И добро бы вы его не знали: буян-то он был, и сквернослов, и непочтительный – нет-таки. Да еще папенькину вологодскую деревеньку хотели ему отдать! А деревенька-то какая! вся в одной меже, ни соседей, ни чересплосицы, лесок хорошенький, озерцо... стоит как облупленное яичко, Христос с ней! хорошо, что я в то время случился, да воспрепятствовал... Ах, маменька, маменька, и не грех это вам!

- Да ведь сын он... пойми, все-таки – сын!

- Знаю я, и даже очень хорошо понимаю! И все-таки не нужно было этого делать, не следовало! Дом-то двенадцать тысяч серебром заплачен – а где они? Вот тут двенадцать тысяч плакали, да Горюшкино тетеньки Варвары Михайловны, бедно-бедно, тысяч на пятнадцать оценить нужно... Ан денег-то и многолько выйдет!

- Ну, ну, полно! уж перестань! не сердись, Христа ради!

- Я, маменька, не сержусь, я только по справедливости сужу... что правда, то правда – терпеть не могу лжи! с правдой родился, с правдой жил, с правдой и умру! Правду и бог любит, да и нам велит любить. Вот хоть бы про Погорелку; всегда скажу, много, ах, как много денег вы извели на устройство ее.

- Да, ведь, я сама в ней жила...

Иудушка очень хорошо читает на лице маменьки слова: кровопивец ты несуразный! – но делает вид, что не замечает их.

(М. Е. Салтыков-Щедрин. Господа Головлевы).

1. Как изобразительные возможности словообразования помогают создать образ Иудушки? Каковы характерные особенности его речи? Какие его качества проявляются в этом воображаемом им диалоге с матерью?

2. Объясните знаки препинания в диалоге.

3. Перестройте реплики Иудушки в косвенную речь, какие изменения произошли в предложениях?

11. Русский язык открывается до конца в своих поистине волшебных свойствах и богатстве лишь тому, кто кровно любит и знает «до косточки» свой народ и чувствует сокровенную прелесть нашей земли.

Для всего, что существует в природе, - воды, воздуха, неба, облаков, солнца, дождей, лесов, болот, рек и озер, лугов и полей, цветов и трав, - в русском языке есть великое множество хороших слов и названий.

Чтобы убедиться в этом, чтобы изучить емкий и меткий словарь, у нас есть, помимо книг таких знатоков природы и народного языка, как Кайгородов, Пришвин, Горький, Алексей Толстой, Аксаков, Лесков, Бунин и многие другие писатели, главный и неиссякаемый источник языка – язык самого народа, язык колхозников, паромщиков, пастухов, пасечников, охотников, рыбаков, старых рабочих, лесных объездчиков, бакенщиков, кустарей, сельских живописцев, ремесленников и всех тех бывалых людей, у которых что ни слово, то золото.

Особенно ясными для меня стали эти мысли после встречи с одним лесником. <...>

Шли мы с этим лесником по мелколесью. В незапамятные времена здесь было большое болото, потом оно высохло, заросло, и сейчас о нем напоминал только глубокий, вековой мох, небольшие окна-колодцы в этом мху да обилие багульника. <...>

Мы остановились у одного такого оконца и напились воды. Она пахивала скипидаром.

- Родник! – сказал лесник, глядя, как из оконца всплыл и тотчас пошел на дно неистово барахтавшийся жук. – Должно, Волга тоже начинается из такого оконца?

- Да, должно быть, - согласился я.

- Я большой любитель разбирать слова, - неожиданно сказал лесник и смущенно усмехнулся. – И вот, скажи на милость! Бывает же так, что пристанет к тебе одно слово и не дает покоя. <...>

- А какое слово к вам привязалось сейчас? – спросил я.

- Да вот этот самый родник. Я это слово давно приметил. Все его обхаживаю. Надо думать, получилось оно оттого, что тут вода зарождается.

Родник родит реку, а река льется-течет через всю нашу матушку землю, через всю родину, кормит народ. Вы смотрите, как это складно выходит, - родник, родина, народ. И все эти слова как бы родня между собой. Как бы родня! – повторил он и засмеялся.

Простые эти слова открыли мне глубочайшие корни нашего языка.

Весь многовековой опыт народа, вся поэтическая сторона его характера заключались в этих словах.

(К. Г. Паустовский. Родник в мелколесье).

1. Найдите в тексте однокоренные слова. Какую мысль автора они помогают понять?

2. Назовите семантические средства связи предложений в тексте.

3. Объясните знаки препинания в диалоге.

12. Был прекрасный июльский день, один из тех дней, которые случаются только тогда, когда погода установилась надолго. С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем. Солнце – не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно лучезарное – мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман. Верхний, тонкий край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра... Но вот опять хлынули играющие лучи, - и весело и величаво, словно взлетая, поднимается могучее светило. Около полудня обыкновенно появляется множество круглых высоких облаков, золотисто-серых, с нежными белыми краями. Подобно островам, разбросанным по бесконечно разлившейся реке, обтекающей их глубоко прозрачными рукавами ровной синевы, они почти не трогаются с места; далее, к небосклону, они сдвигаются, теснятся, синевы между ними уже не видать; но сами они так же лазурны, как небо: они все насквозь проникнуты светом и теплотой. Цвет небосклона, легкий, бледно-лиловый, не изменяется во весь день и кругом одинаков; нигде не темнеет, не густеет гроза; разве кое-где протянутся сверху вниз голубоватые полосы: то сеется едва заметный дождь. К вечеру эти облака исчезают; последние из них, черноватые и неопределенные, как дым, ложатся розовыми клубами напротив заходящего солнца; на месте, где оно закатилось так же спокойно, как спокойно вошло на небо, алое сияние стоит недолгое время над

потемневшей землей, и, тихо мигая, как бережно несомая свечка, затеплится на нем вечерняя звезда. В такие дни краски все смягчены; светлы, но не яркие; на всем лежит печать какой-то трогательной кротости.

(И. С. Тургенев. Бежин луг).

- 1. Каков тип речи данного отрывка из текста?*
- 2. Определите роль прилагательных, какую изобразительную функцию они выполняют?*
- 3. Какие еще средства художественной выразительности используются автором?*
- 4. Объясните расстановку знаков препинания в отрывке.*

13. Вечером, оставшись один на новом месте, он долго не мог заснуть. Он читал, потом потушил свечу и опять зажег ее. В комнате с закрытыми изнутри ставнями было жарко. Он досадовал на этого глупого старика (так он называл Ростова), который задержал его, уверяя, что нужные бумаги в городе, не доставлены еще, досадовал на себя за то, что остался.

Князь Андрей встал и подошел к окну, чтобы отворить его. Как только он открыл ставни, лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату. Он отворил окно. Ночь была свежая и неподвижно-светлая. Перед самым окном был ряд стриженных деревьев, черных с одной и серебристо-освещенных с другой стороны. Под деревьями была какая-то сочная, мокрая, кудрявая растительность с серебристыми кое-где листьями и стеблями. Далее за черными деревьями была какая-то блестящая росой крыша, правее большое кудрявое дерево с ярко-белым стволом и сучьями, и выше его почти полная луна на светлом, почти беззвездном весеннем небе. Князь Андрей облокотился на окно, и глаза его остановились на этом небе.

(Л. Н. Толстой. Война и мир).

- 1. Чем создается неопределенность в описании сада, увиденного героем лунной ночью?*
- 2. Какие тропы использованы в тексте?*
- 3. Выпишите из текста прилагательные, употребленные для описания признаков предмета, определите их разряд.*
- 4. На каком основании выделены абзацы?*

14. На темном чердаке под самой крышей связки рябины висели, словно березовые веники. Листья на гроздьях посохли, пожухли и свернулись, и сами ягоды, перемерзшие за зиму, тоже чуть-чуть сморщились, вроде изюма, зато были вкусные. Свежая рябина – та и горьковата, и чересчур кисла, есть ее трудно, так же как раннюю клюкву. Но и клюква и рябина, прихваченные морозом, приобретают ни с чем не сравнимые качества: и от горечи что-то осталось, а все-таки сладко и, главное, никакой оскомины во рту.

Цвет рябиновых ягод тоже за зиму изменился, он стал мягче и богаче по тонам: от коричневого, почти орехового, до янтарного и ярко-желтого, как цвет лимона. Впрочем, почему это нужно сравнивать рябину с лимоном, а лимон с рябиной?

(А. Яшин. Угощаю рябиной).

1. *Сделайте морфологический разбор всех причастий в данном тексте.*

2. *Выпишите двухсловные сочетания, в которых употребляется слово рябина в любой форме; укажите вид связи в этих словосочетаниях.*

3. *Выпишите сравнения, объясните, какими конструкциями они выражаются; подчеркните эпитеты. Произведите морфемный разбор цветковых эпитетов.*

15. Море гудело под ними грозно, выделяясь из всех шумов этой тревожной и сонной ночи. Огромное, теряющееся в пространстве, оно лежало глубоко внизу, далеко белея сквозь сумрак бегущими к земле гривами пены. Страшен был и беспорядочный гул старых тополей за оградой сада, мрачным островом выроставшего на скалистом побережье. Чувствовалось, что в этом безлюдном месте властно царит теперь ночь поздней осени, и старый большой сад, забитый на зиму дом и раскрытые беседки по углам ограды были жутки своей заброшенностью. Одно море гудело ровно, победно и, казалось, все величавее в сознании своей силы. Влажный ветер валил с ног на обрыве, и мы долго не в состоянии были насытиться его мягкой, до глубины души проникающей свежестью. Потом, скользя по мокрым глинистым тропинкам и остаткам деревянных лестниц, мы стали спускаться вниз, к сверкающему пеной прибою. Ступив на гравий, мы тотчас же отскочили в сторону от волны, разбившейся о камни.

Высились и гудели черные тополи, а под ними, как бы в ответ им, жадным и бешеным прибоем играло море. Высокие, долетающие до нас волны с грохотом пушечных выстрелов рушились на берег, крутились и сверкали целыми водопадами снежной пены, рыли песок и камни и, убегая назад, увлекали спутанные водоросли, или гравий, который гремел и скрежетал в их влажном шуме. И весь воздух был полон тонкой, прохладной пылью, все вокруг дышало вольной свежестью моря. Темнота бледнела, и море уже ясно было видно на далекое пространство.

(И. Бунин. Осенью).

1. Выделите в тексте причастия, отметьте их падеж и падежные окончания.

2. С помощью слов какой части речи создается картина бушующего моря?

3. Какие еще средства языковой изобразительности использованы в тексте?

16. Но дальнейшее уже не интересовало Маргариту. Прицелившись, чтоб не задеть за какой-нибудь провод, она покрепче сжала щетку и во мгновение оказалась выше злополучного дома. Переулок под нею покосился набок и провалился вниз. Вместо него одного под ногами у Маргариты возникло скопище крыш, под углами перерезанное сверкающими дорожками. Все оно неожиданно поехало в сторону, и цепочки огней смазались и слились.

Маргарита сделала еще один рывок, и тогда все скопище крыш провалилось сквозь землю, а вместо него появилось внизу озеро дрожащих электрических огней, и это озеро внезапно поднялось вертикально, а затем появилось над головой у Маргариты, а под ногами блеснула луна. Поняв, что она перекувыркнулась, Маргарита приняла нормальное положение и, обернувшись, увидела, что и озера уже нет, а что там, сзади за нею, осталось только розовое зарево на горизонте. И оно исчезло через секунду, и Маргарита увидела, что она наедине с летящей над нею и слева луною. Волосы Маргариты давно уже стояли копной, а лунный свет со свистом омывал ее тело. По тому, как внизу два ряда редких огней слились в две непрерывные огненные черты, по тому, как быстро они пропали сзади,

Маргарита догадалась, что она летит с чудовищной скоростью, и поразились тому, что она не задыхается.

По прошествии нескольких секунд далеко внизу, в земной черноте, вспыхнуло новое озеро электрического света и подвалилось под ноги летящей, но оно тут же завертелось винтом и провалилось в землю. Еще несколько секунд – такое же точно явление.

- Города! Города! – прокричала Маргарита.

После этого раза два или три она видела под собою тускло отсвечивающие какие-то сабли, лежащие в открытых черных футлярах, и сообразила, что это реки.

Поворачивая голову вверх и влево, летящая любовалась тем, что луна несется над нею, как сумасшедшая, обратно в Москву и в то же время странным образом стоит на месте, так что отчетливо виден на ней какой-то загадочный, темный – не то дракон, не то конек-горбунок, острой мордой обращенный к покинутому городу.

(М. Булгаков. Мастер и Маргарита).

1. С помощью каких средств автор создает картину стремительного движения героини?

2. Выпишите все деепричастия, определите их вид, укажите, от какой основы они образованы.

3. Определите оттенки значения деепричастий. Какие деепричастия обозначают действия, предшествующие главному?

4. Сделайте анализ лексических средств изобразительности.

5. Произведите синтаксический анализ последнего предложения.

17. Я изучал осень упорно и долго. Для того чтобы увидеть что-нибудь по-настоящему, надо убедить себя, что ты видишь это впервые в жизни. Так было и с осенью. Я уверил себя, что эта осень первая и последняя в моей жизни. Это помогло мне пристальнее всмотреться в нее и увидеть многое, чего я не видел раньше, когда осени проходили, не оставляя никакого следа, кроме памяти о слякоти и мокрых московских крышах.

Я узнал, что осень смешала все чистые краски, какие существуют на земле, и нанесла их, как на холст, на далекие пространства земли и неба.

Я видел листву не только золотую и пурпурную, но и алую, фиолетовую, коричневую, черную, серую и почти белую. Краски казались

особенно мягкими из-за осенней мглы, неподвижно висевшей в воздухе. А когда шли дожди, мягкость красок сменялась блеском. Небо, покрытое облаками, все же давало достаточно света, чтобы мокрые леса могли загораться вдали, как багряные пожары. В сосновых чащах дрожали от холода березы, осыпанные сусальной позолотой. Эхо от ударов топора, далекое ауканье баб и ветер от крыльев пролетевшей птицы стряхивали эту листву. Вокруг стволов лежали широкие круги от палых листьев. Деревья начинали желтеть снизу: я видел осины, красные внизу и совсем еще зеленые на верхушках.

(К. Г. Паустовский. Желтый свет).

1. Выпишите из текста все наречия, сгруппировав их по способам образования, произведите морфемный разбор.

2. Какие тропы использованы в тексте?

3. Как можно определить жанр текста? Объясните употребление в тексте личного местоимения.

18. Глядя на улья с пчелами, летающими туда и сюда в солнечном свете: туда легкими, сюда обремененными цветочной пылью, - легко представляешь себе мир людей и вещей согласованных, вещей, обжитых до того, что они, как двери в «Старосветских помещиках», поют.

На пасеке я всегда вспоминаю старосветских помещиков, как они были для Гоголя: в смешных старичках с их поющими дверями Гоголю чудилась возможность гармонической и совершенной любви людей на земле.

(М. Пришвин. Поющие двери).

1. Приведите примеры всех присловных и предложенческих связей, имеющих в тексте.

2. Имеющиеся в тексте обороты определите как члены предложения, объясните, при помощи чего осуществляется их связь с предложением.

3. Объясните название текста, установите его жанр; выпишите из текста ключевые слова. Попробуйте объяснить ассоциативную связь пасека – старосветские помещики.

19. Весною всполошились и разлились широко реки, зарыбились сумрачными, щетинящимися свинцовыми волнами берега, облепились белыми стаями – лебеди, гуси, гагары. В тайге пошла жизнь. Там творилось

звериное дело рождения, лес настороженно гудел шумами медведей, лосей, волков, песцов, филинов, глухарей. Зацвели и поросли буйные темно-зеленые травы. Сжалась ночь, и выросли дни. Лиловыми и широкими были зори. Сумерки были бледно-зелеными и зыбкими, и в них на яру у реки, в селе девушки пели о Ладе. Утренними зорями поднималось большое солнце на влажно-синее небо, чтобы много весенних часов проходить свой небесный путь. Пришел весенний праздник, когда, по легенде, улыбается солнце, люди меняются красными яйцами, символами солнца.

(Б. Пильняк. Год их жизни).

1. *Сделайте синтаксический анализ двух последних предложений.*
2. *Укажите конструкции, в которых связь осуществляется при помощи бессоюзия; однородные члены обозначьте графически.*
3. *Выпишите метафорические сочетания слов и объясните их роль в тексте.*
4. *Какова в тексте роль цветowych эпитетов?*

20. Многие русские слова сами по себе излучают поэзию, подобно тому как драгоценные камни излучают таинственный блеск.

Я понимаю, конечно, что ничего таинственного в их блеске нет и что любой физик легко объяснит это явление законами оптики.

Но все же блеск камней вызывает ощущение таинственности. Трудно примириться с мыслью, что внутри камня, откуда льются сияющие лучи, нет собственного источника света.

Это относится ко многим камням, даже к такому скромному, как аквамарин. Цвет его нельзя точно определить. Для него еще не нашли подходящего слова.

Аквамарин считается по своему имени (аква марин – морская вода) камнем, передающим цвет морской волны. Это не совсем так. В прозрачной его глубине есть оттенки мягкого зеленоватого цвета и бледной синевы. Но все своеобразие аквамарина заключается в том, что он ярко освещен изнутри совершенно серебряным (именно серебряным, а не белым) огнем.

Кажется, что если взглядеться в аквамарин, то увидишь тихое море с водой цвета звезд.

Очевидно, эти цветовые и световые особенности аквамарина и других драгоценных камней и вызывают у нас чувство таинственности. Их красота нам все же кажется необъяснимой.

Сравнительно легко объяснить происхождение «поэтического излучения» многих наших слов. Очевидно, слово кажется нам поэтическим в том случае, когда оно передает понятие, наполненное для нас поэтическим содержанием.

(К. Г. Паустовский. Алмазный язык).

- 1. Какова основная мысль автора текста?*
- 2. Определите тип речи.*
- 3. Какую роль выполняют в тексте вводные слова и вставные конструкции?*
- 4. Охарактеризуйте предложения с вводными словами.*
- 5. Назовите цветовые эпитеты, используемые для описания аквамарина.*

21. Когда тут, в купе, взгляды наши встретились, душевные силы оставили нас обоих, я обнял ее, она прижалась лицом к моей груди, и слезы потекли из глаз; целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез, - о, как мы были с ней несчастны! – я признался ей в своей любви. И со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе.

Я поцеловал в последний раз, пожал руку, и мы расстались – навсегда. Поезд уже шел. Я сел в соседнем купе, - оно было пусто, - и до первой станции сидел тут и плакал. Потом пошел к себе в Софьино пешком...

(А. П. Чехов. О любви).

- 1. Найдите конструкции, осложняющие предложение, в тексте. Охарактеризуйте их по форме, значению, функции.*
- 2. Назовите лексические и синтаксические средства образности в этом тексте.*
- 3. Проведите синтаксический анализ второго предложения первого абзаца.*

22. Точно завеса, тонкая легкая завеса висит, слабо колыхаясь, перед его умственным взором, - и за той завесой он чувствует... чувствует присутствие молодого, неподвижного, божественного лика с ласковой улыбкой на устах и строго, притворно-строго опущенными ресницами. И этот лик – не лицо Джеммы, это лицо самого счастья! И вот настал, наконец, *его* час, завеса взвилась, открываются уста, ресницы поднимаются – увидало его божество – и тут уже свет, как от солнца, и радость, и восторг нескончаемый!! Он думает об этом завтрашнем дне – и душа его опять радостно замирает в млеющей тоске беспрестанно возрождающегося ожидания!

(И. С. Тургенев. Вешние воды).

1. Объясните знаки препинания в сложных предложениях с сочинением.

2. Проведите анализ использованных изобразительных средств разных уровней языка.

23. Было так тихо, как только бывает в лесу зимою в безветренный день. Нависшие на ветвях пышные комья снега давили их книзу, придавая им чудесный, праздничный и холодный вид. По временам срывалась с вершины тоненькая веточка, и чрезвычайно ясно слышалось, как она, падая, с легким треском задевала за другие ветви. Снег розовел на солнце и синел в тени. Мной овладело тихое очарование этого торжественного, холодного безмолвия, и мне казалось, что я чувствую, как время медленно и бесшумно проходит мимо меня...

(А. И. Куприн. Олеся).

1. Сделайте пунктуационный и синтаксический анализ текста.

2. Какие средства изобразительности использованы в тексте?

24. Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчаные дерзкими дивами искусства, города с многооконными высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные деревья и плющи, вросшие в дома, в шуме и в вечной пыли водопадов; не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и

в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными сучьями, плющами и несметными миллионами диких роз, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные ясные небеса. Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и выются около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..

(Н. В. Гоголь. Мертвые души).

- 1. Какие средства художественной изобразительности используются автором?*
- 2. Какова роль повторов в тексте?*
- 3. Выразительно прочитайте отрывок. Какое настроение передает автор?*
- 4. Выделите синтаксические особенности текста, определите, какие конструкции часто употребляются автором и для чего.*

**ИТОГОВЫЙ ТЕСТ ПО КУРСУ
«ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА»**

ВАРИАНТ I.

1. Определите, какие языковые приемы изобразительности использованы в тексте, подчеркните их:

«Ночь была темная и дождливая; деревья в саду шумели, точно говор далекой толпы, волновавшейся, как море. Крупные капли дождя хлестали в стекла с сухим треском, как горох, а рамы вздрагивали и тихо дребезжали под напором метавшегося ветра... А потом глухо гукнул отдаленный раскат грома, точно вестовая пушка.. Шум начал стихать, и дождь хлынул ровной полосой, как из открытого душа, но потом все стихло, и редкие капли дождя падали на мокрую листву деревьев, на размякший песок дорожек и осклизнувшую крышу с таким звуком, точно кто бросал дроби в воду горстями. Но это было временное затишье перед надвигающейся грозой. Вот режущим блеском вспыхнула первая молния, и резким грохотом рассыпался первый удар, точно с неба обрушилась на землю целая гора, раскатившаяся по камешку».

(Д.Мамин-Сибиряк).

а) метафора, б) перифраз, в) инверсия, г) аллитерация, д) эпитет, е) сравнение, ж) ассонанс.

2. Определите расстановку логических ударений в следующем фрагменте из текста И.С.Тургенева и выберите вариант ответа:

«Солнце – не огнистое (1), не раскаленное (2), как во время знойной засухи (3), не тускло-багровое (4), как перед бурей (5), но светлое (6) и приветно-лучезарное (7) – мирно (8) всплывает (9) под узкой и длинной тучкой, свежо (10) просияет (11) и погрузится (12) в лиловый (13) туман»
(И. С. Тургенев).

а) 1, 2, 4, 5, 6, 9, 11, 13; б) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10; в) 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 12.

3. В данном ниже отрывке определите место психологических пауз и их разновидность:

А этот, как его, он турок или грек? Тот, черномазенький, на ножках журавлиных... (А.С.Грибоедов);

а) припоминания; б) умолчания; в) напряжения.

4. Какой художественный прием придает тексту экспрессивность:

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

а) «безглагольность текста»; б) парцелляция; в) эллипсис.

5. Какой вид повтора выполняет основную художественную функцию в стихотворении К.Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...» (анализ по фрагменту):

*Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня.
Я на башню всходил и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.*

*И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вокруг раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли.*

*Чем я выше всходил, тем светлее сверкали,
Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,
И сияньем прощальным как будто ласкали,
Словно нежно ласкали отуманенный взор.*

а) повтор однокоренных слов; б) повтор-подхват; в) синтаксический параллелизм.

6. Какое средство, использованное в тексте, способствует проявлению интертекстуальности?

*Владимир Ленский посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил;
И долго сердцу грустно было.*

«Poor Yorick!» – молвил он уныло <...>

(Пушкин. “Евгений Онегин”)

а) цитата; б) аллюзия; в) автосемантический фрагмент текста.

7. Какую смысловую нагрузку несут слова с суффиксами оценки в следующем тексте: “С гневом и отвращением глядел он на скопческую испитую физиономию Смердякова с зачесанным гребешком височками и со взбитым маленьким хохолком. Левый чуть прищуренный глазок его мигал и усмехался...”

(Ф.М.Достоевский. Братья Карамазовы).

- а) передают авторскую оценку героя или ситуации;**
- б) помогают создать характеристику личности героя;**
- в) передают восприятие героя другими персонажами произведения.**

8. Проанализируйте произведение и выберите вид периода, соответствующий использованному в тексте: «Автору надобно иметь доброе, нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем нашей души; если хочет, чтобы дарования его сияли светом немерцающим; если хочет писать для вечности и собирать благословение народов». (Н.М.Карамзин).

а) временной; б) условный; в) определительный.

9. Определите лексические средства выразительности в тексте:

*Меня тревожит встреч напрасность,
Что и не сердцу, ни уму,
И та не праздничность, а праздность,
В моем гостящая дому.* (Е.Евтушенко)

а) паронимы; б) паронимы.

10. Определите, какое средство изобразительности использовано в следующем тексте:

Как брань тебе не надоела!

Расчет короток мой с тобой:

Ну, так, я празден, я без дела,

А ты бездельник деловой. (А.С.Пушкин)

а) прием этимологизации;

б) ложная (народная) этимологизация;

в) повтор однокоренных слов.

11. Задания по тексту стихотворного произведения:

Определите основной лирический мотив стихотворения:

Элегия

Безумных лет угасшее веселье

Мне тяжело, как смутное похмелье.

Но, как вино — печаль минувших дней

В моей душе чем старе, тем сильней.

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе

Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать:

И ведаю, мне будут наслажденья

Меж горестей, забот и тревоженья:

Порой опять гармонией упьюсь,

Над вымыслом слезами обольюсь,

И может быть — на мой закат печальный

Блеснет любовь улыбкою прощальной. (А.С.Пушкин) 1830

12. Определите ключевые строки в данном тексте.

13. Определите стихотворный размер:

а) ямб; б) амфибрахий; в) анапест.

14. Определите тип рифмовки:

а) опоясывающая (кольцевая); б) перекрестная; в) смежная (парная).

15. Каков вид клаузулы?

а) мужская; б) женская; в) чередование мужской и женской.

ВАРИАНТ II.

1. Определите, какие языковые приемы изобразительности использованы в тексте, подчеркните их:

«Поезд несся по насыти сквозь облетевшие леса. Их почти не было видно. Они больше угадывались по звуку – по тому торопливому эху, которое рождал в их чащах грохот колес. Воздух, будто остуженный на зернистом снегу, веял в лицо запахом подмерзшей листвы.

А над лесом мчалось, не отставая от поезда, дымясь от нестерпимо ярких звезд, осеннее полуночное небо. Коротко гремели мосты. Несмотря на быстрый ход поезда, можно было заметить под ними мгновенные отблески звезд в темной – не то болотной, не то речной – воде.

Поезд грохотал, гремел, в пару, в дыму. Пылали, догорая, свечи в дребезжащих фонарях. За окнами пролетали по траектории багровые искры. Паровоз ликующе кричал, опьяненный собственным стремительным ходом».

(К.Паустовский. Золотая роза)

а) метафора, б) перифраз, в) инверсия, г) аллитерация, д) эпитет, ж) метонимия, з) сравнение.

2. Определите место сильного логического ударения в следующем фрагменте текста:

Куска лишь хлеба (1) он просил,
И взор являл живую муку (2),
И кто-то камень (3) положил
В его протянутую руку. (М.Ю.Лермонтов)

а) 1; б) 2; в) 3.

3. В данном ниже отрывке определите место психологических пауз и их разновидность: *Ну что ж, действительно, в 17 веке меня и вправду звали Дон Жуан. А ты был тогда кем? Моим... - Вашим слугой. – И тебя звали... - Сганарель.* (Э.Радзинский. Конец Дон Жуана).

а) припоминания; б) умолчания; в) напряжения.

4. Какой художественный прием придает тексту экспрессивность:

«Коридор. Лестница. Снова коридор. Дверь в стене у поворота.

- Я больше не могу, - бормочет маленький человек в линялой грязной рубахе, но сил остается лишь на то, чтобы ронять по одному слову на каждый спотыкающийся шаг.

Не. Могу. Больше. Я. Не. Могу. Я...» (Г.Л.Олди. Ожидающий на перекрестках).

а) «безглагольность текста»; б) парцелляция; в) эллипсис.

5. Какую художественную функцию в тексте выполняет повтор союза «и»: *«И теперь, утолясь призывами к оружию, пришел в свой дом отдохнуть. И, смотря на багрянец заката и на синее небо, он плакал... И казалось, оно [его сердце] смягчается от ласкового дыхания кроткой зари. И в душу Гамалиота опускается тихое спокойствие... И все молчали, потому что молчал учитель».* (В.Г.Короленко).

а) делает повествование более динамичным;

б) создает торжественную интонацию, замедляет речь;

в) связывает предложения в тексте, не влияя на интонацию при их произнесении.

6. Какое средство, использованное в тексте, способствует проявлению интертекстуальности?

«Сердце стучало как оглашенное, отчасти в преддверии встречи с Жюли, отчасти из-за прихотливого чувства, что я плутаю в дальних коридорах самого таинственного на европейской земле лабиринта. Вот я и стал настоящим Тесеем; там, во тьме ждет Ариадна, а может, ждет Минотавр». (Дж. Фаулз).

а) цитата; б) аллюзия; в) автосемантический фрагмент текста.

7. Какую смысловую нагрузку несут слова с суффиксами оценки в следующем тексте: *“Кому нехорошо, а нам горюшка мало. Кому темненько да холодненько, а нам и светлехонько, и тепленько. Сидим да чаек попиваем. И с сахарцем, и со сливочками, и с лимонцем. А захотим с ромцом, и с ромцом будем пить... Позвольте, маменька. Я говорю: теперича в поле очень нехорошо. Ни дороги, ни тропочки – все замело. Опять же волки. А у нас здесь и светленько, и уютненько, и ничего мы не боимся. Сидим мы здесь да посиживаем, ладком да мирком.”* (М.Е.Салтыков-Щедрин. Господа Головлевы).

- а) передают авторскую оценку героя или ситуации;**
- б) помогают создать характеристику личности героя;**
- в) передают восприятие героя другими персонажами произведения.**

8. Проанализируйте фрагмент текста и выберите вид периода, соответствующий использованному в нем:

Кто с хлебом слез своих не ел,

Кто в жизни целыми ночами

На ложе, плача, не сидел,

Тот незнаком с небесными властями. (Ф.И.Тютчев).

- а) временной; б) условный; в) определительный.**

9. Определите лексические средства выразительности в предложениях:

Темной славы головня,

*Не пустой и не постылый.
Но усталый и остылый.
Я сижу. Согрей меня. (В.Хлебников)*

а) паронимы; б) паронимасы.

10. Определите, какое средство изобразительности использовано в следующем предложении: “Я всю зиму провел в здешнем краю. Я говорю, что *остепенился*, потому что зарылся в *степь*”. (П.Вяземский).

- а) прием этимологизации;**
- б) ложная (народная) этимологизация;**
- в) повтор однокоренных слов.**

11. Задания по тексту стихотворного произведения:

Определите основной лирический мотив стихотворения:

Что в имени тебе моем?

Оно умрет, как шум печальный

Волны, плеснувшей в берег дальный,

Как звук ночной в лесу глухом.

Оно на памятном листке

Оставит мертвый след, подобный

Узору надписи надгробной.

На непонятном языке.

Что в нем? Забытое давно

В волненьях новых и мятежных,

Твоей душе не даст оно

Воспоминаний чистых, нежных.

Но в день печали, в тишине,

Произнеси его тоскуя;

Скажи: есть память обо мне,

Есть в мире сердце, где живу я.

(А.С.Пушкин) 1830

12. Определите ключевые строки в данном тексте.

13. Определите стихотворный размер:

а) ямб; б) амфибрахий; в) анапест.

14. Определите тип рифмовки:

а) опоясывающая (кольцевая); б) перекрестная; в) смежная (парная); г) встречаются все типы.

15. Каков вид клаузулы?

а) мужская; б) женская; в) чередование мужской и женской.

ВАРИАНТ III.

1. Определите, какие языковые приемы изобразительности использованы в тексте, подчеркните их:

«Ветер за стенами дома бесился, как старый, озябший голый дьявол. В его реве слышались стоны, визг и дикий смех. Метель к вечеру расходилась еще сильнее. Снаружи кто-то яростно бросал в стекла окон горсти мелкого сухого снега. Недалекий лес роптал и гудел с непрерывной, затаенной, глухой угрозой...

Ветер забирался в пустые комнаты и в печные воющие трубы, и старый дом, весь расшатанный, дырявый, полуразвалившийся, вдруг оживлялся странными звуками, к которым я прислушивался с невольной тревогой».

(А. И. Куприн. Олеся).

а) метафора, б) градация, в) инверсия, г) аллитерация, д) эпитет, е) метонимия, ж) сравнение, з) ассонанс.

2. Определите места сильных логических ударений в следующем фрагменте текста: Как пена (1), грудь (2) ее бела.

Вокруг высокого чела (3),

Как тучи (4), локоны (5) чернеют.

Звездой (6) блестят ее глаза (7);

Ее уста (8), как роза (9), рдеют. (А.С.Пушкин)

а) 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9; б) 1, 4, 6, 9; в) 2, 3, 5, 7, 8.

3. В данном ниже отрывке определите место психологических пауз и их разновидность:

Хотя страшился он сказать,

Нетрудно было отгадать,

Когда б... но сердце, чем моложе,

Тем боязливее, тем строже,

Хранит причину от людей

Своих надежд, своих страстей. (М.Ю.Лермонтов)

а) припоминания; б) умолчания; в) напряжения.

4. Какой художественный прием придает тексту экспрессивность:

«Спокойствие.

Будущее не ясно.

Но.

Но нужна дружба с русскими. И он действительно прекрасный человек, Грибоедов. К тому же он молод».

(Ю.Тынянов).

а) «безглагольность текста»; б) парцелляция; в) эллипсис.

5. Какой вид повтора использован в художественном тексте:

Так вслушиваются (в исток

Так дети, в синеве простынь,

Вслушивается – устье).

Всматриваются в память.

Так внюхиваются в цветок:

Так вчувствуется в кровь,

Вглубь – до потери чувства!

Отрок – доселе лотос.

Так в воздухе, который синь, -

... Так влюбливаются в любовь:

Жажда, которой дна нет.

Впадываются в пропасть.

(М.Цветаева)

а) лексический; б) морфемный; в) синтаксический параллелизм.

6. Чем является сказка о вороне, использованная в тексте повести А.С.Пушкина «Капитанская дочка»?

а) цитата; б) аллюзия; в) автосемантический фрагмент текста.

7. Какую смысловую нагрузку несут слова с суффиксами оценки в следующем тексте: « - Какой веселенький ситец! – воскликнула во всех отношениях приятная дама, глядя на платье просто приятной дамы. – Да, очень веселенький. Прасковья Федоровна, однако же, находит, что лучше, если бы клеточки были помельче, и чтобы не коричневые были крапинки, а голубые. Сестре ее прислали материйку: это такое очарование, которого просто нельзя выразить словами; вообразите себе: полосочки узенькие-узенькие, какие только может представить воображение человеческое, фон голубой и через полоску все глазки и лапки, глазки и лапки, глазки и лапки... Фестончики, все фестончики: пелеринка из фестончиков, на рукавах фестончики, эполетцы из фестончиков, внизу фестончики, везде фестончики».

(Н.В.Гоголь. Мертвые души).

- а) передают авторскую оценку героя или ситуации;
- б) помогают создать характеристику личности героя;
- в) передают восприятие героя другими персонажами произведения.

8. Проанализируйте фрагмент текста и выберите вид периода, соответствующий использованному в нем:

*Если радует утро тебя,
Если в пышную веришь примету, -
Хоть на время, на миг полюбя,
Подари эту розу поэту.* (А.А.Фет).

- а) временной; б) условный; в) определительный.

9. Определите лексические средства выразительности, использованные поэтом:

*И прежний сняв венок, - они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него.* (М.Ю.Лермонтов)

а) паронимы; б) паронимасы.

10. Определите, какое средство образности использовано в следующем предложении: «*Наименование этих полицейских – “городовых” москвичи шутливо относили к нечистой силе, считая, что в лесу есть леший, в воде - водяной, в доме – домовый, в городе – городской*».

(Н. Телешов).

а) прием этимологизации;

б) ложная (народная) этимологизация;

в) повтор однокоренных слов.

**11. Задания по тексту стихотворного произведения:
Определите основной лирический мотив стихотворения:**

3. Н. Гиппиус

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

Есть немота — то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота.

И пусть над нашим смертным ложем

Взовьется с криком воронье,—

Те, кто достойней, боже, боже,

Да узрят царствие твое!

(А.Блок) 8 сентября 1914

12. Определите ключевые строки в данном тексте.

13. Определите стихотворный размер:

а) ямб; б) амфибрахий; в) анапест.

14. Определите тип рифмовки:

а) опоясывающая (кольцевая); б) перекрестная; в) смежная (парная).

15. Каков вид клаузулы?

а) мужская; б) женская; в) чередование мужской и женской.

КЛЮЧ К ИТОГОВОМУ ТЕСТУ

| I вариант | | II вариант | | III вариант | |
|-----------|------------------|------------|------------------|-------------|------------------|
| № вопроса | Правильный ответ | № вопроса | Правильный ответ | № вопроса | Правильный ответ |
| 1 | А, Г, Д, Е, Ж | 1 | А, Д, З | 1 | А, Б, Г, Д, Ж |
| 2 | В | 2 | В | 2 | Б |
| 3 | А | 3 | А | 3 | Б |
| 4 | Б | 4 | Б | 4 | Б |
| 5 | Б | 5 | Б | 5 | Б |
| 6 | А | 6 | Б | 6 | В |
| 7 | В | 7 | Б | 7 | А |
| 8 | Б | 8 | В | 8 | Б |
| 9 | А | 9 | Б | 9 | А |
| 10 | А | 10 | Б | 10 | А |
| 11 | Творч. | 11 | Творч. | 11 | Творч. |
| 12 | Творч. | 12 | Творч. | 12 | Творч. |
| 13 | А | 13 | А | 13 | А |
| 14 | В | 14 | Г | 14 | Б |
| 15 | В | 15 | В | 15 | В |

ОЦЕНКИ ЗА ТЕСТ

За каждый правильный ответ на вопросы №№ 1–10, № 13–15 – 5 баллов.

За правильный развернутый ответ на вопрос № 11 - 10 баллов.

За точный ответ на вопрос № 12 – 10 баллов.

“5” – 70 – 85 баллов;

“4” – 45 – 69 баллов;

“3” – 25 - 44 баллов;

“2” – 0 – 24 балла.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ МИНИМУМ
по курсу «Филологический анализ художественного текста»

А

Автосемантия
Акrostих
Актуальное членение
Аллегория (иносказание)
Аллитерация
Аллюзия
Анафора
Антитеза
Антономасия
Ассонанс

Б

Безглагольность текста
Бессоюзиe

В

Верлибр

Г

Герменевтика
Гипербола
Градация
Графостилистические средства

Д

Дискурс
Дискурс художественный

З

Заголовок
Звуковой повтор
Звуковой символизм
Звукоподражание
Знак акцента

И

Идиостиль
Импликация
Инверсия
Интеграция

Интегративный подход
Интерпретация
Интерпретация художественного текста
Интонация
Интертекстуальность
Ирония

К

Ключевое слово
Когезия
Концепт
Курсив

Л

Лингвистика текста
Литота
Логическое ударение

М

Метатекст
Метафора
Метонимия

Н

Нарушение лексической сочетаемости слов

О

Образ автора
Образ словесный
Образ художественный
Односоставные предложения в функции экспрессивного средства
Окказионализмы
Оксюморон
Олицетворение

П

Пауза
Параллелизм синтаксический
Парцелляция
Период
Перифраз(а)
Повтор
- повтор лексический
- повтор синтаксический
- повтор морфемный

- повтор-подхват (фигура стыка)
Полисиндетон (многосоюзие)
Понимание текста
Предупоминание
Пресуппозиция (презумпция)
Прием искажения орфографического облика слова
Прием использования слов с суффиксами оценки
Прием обыгрывания внутренней формы слова
Прием паронимического противопоставления
Прием семантизации морфем
Произведение
Пунктуация (выразительные возможности)

Р

Риторический вопрос
Риторическое восклицание
Риторическое обращение

С

Связность текста
- связность грамматическая
- связность знаковых элементов текста
- связность лексическая
- связность семантико-синтаксическая
Семиотические системы
Сильная позиция в тексте
Синекдоха
Словесность
Словотворчество
Сравнение
Средства графического выделения
Структура текста

Т

Текст
Текст прецедентный
Текст художественный
Текстовые знаки
Троп

У

Уровень интеграции
- уровень дидактического синтеза
- уровень межпредметных связей
- уровень целостности

Урок интегрированный
Урок словесности

Ф

Фамилия «говорящая»

Фигура речи

Фоника

Ц

Цельность текста

Цитата

Э

Эллипсис

Эмфатическое ударение

Эпиграф

Эпитет

Эпифора

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

ВВЕДЕНИЕ

I ГЛАВА. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1. 1 Текст как объект изучения. Особенности художественного текста

Вопросы и задания

1. 2 Звуковые изобразительные ресурсы русского языка и приемы их использования

Вопросы и задания

1. 3 Изобразительные возможности графостилистических средств

Вопросы и задания

1. 4 Лексические изобразительно-выразительные средства русской речи

Вопросы и задания

1. 5 Изобразительные возможности русского словообразования

Вопросы и задания

1. 6 Изобразительные возможности русской морфологии

Вопросы и задания

1. 7 Синтаксические образные средства русского языка

Вопросы и задания

II ГЛАВА. ОСНОВЫ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

2. 1 Основные признаки текста: Связность. Цельность. Интертекстуальность

Вопросы и задания

2. 2 Текстовые знаки

Вопросы и задания

2. 3 Интерпретация структуры и содержания художественного текста

Вопросы и задания

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ЛИТЕРАТУРА

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Алгоритм филологического анализа художественного текста.
2. Программа курса «Филологический анализ художественного текста».
3. Текстовые материалы для контрольных работ.
4. Итоговый тест по курсу:
 - Вариант 1
 - Вариант 2
 - Вариант 3
 - Ключ к тесту
5. Терминологический минимум по курсу «Филологический анализ художественного текста»