

Крымский республиканский институт постдипломного
и педагогического образования

Р. В. Забашта

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ОПИСАНИЕ
ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА: СМЫСЛОВОЕ
ЧТЕНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

*Учебно-методические рекомендации для слушателей курсов повышения
квалификации с использованием дистанционных технологий обучения*

Симферополь – 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
Раздел первый. Поэтический текст и смысловое чтение.....	5
Раздел второй. Методика функционального описания поэтического текста..	17
Раздел третий. Практические задания.....	43
Список рекомендованных источников и литературы.....	54

ПРЕДИСЛОВИЕ

Чтение и разбор стихотворений на занятиях по русскому языку и литературе занимают особое место в ряду как универсальных учебных действий, так и специальных навыков, связанных с пониманием содержания целостного текста. Современные методики анализа художественного текста, в особенности применительно к проблематике преподавания в общеобразовательной школе, концентрируют свое внимание на развитии навыков обучающихся, связанных со смысловым чтением – таким качеством чтения, при котором достигается понимание информационной, смысловой и идейной сторон текста, то есть такая деятельность, которая приобщает субъект «к процессам духовного производства, позволяет искать пути и средства для решения глобальной проблемы чтения»¹.

Понимание художественного текста в информационном обществе становится серьезным вызовом, поскольку обучающиеся, не ориентируясь в огромном количестве текстов и не обладая навыками критического отношения к информации, во многом склонны доверяться ненадежным источникам, а чтение текста сводится к беглому пролистыванию краткого содержания. Вместе с тем глубокое понимание содержания не может быть результатом поверхностного чтения: оно требует, по мнению Греймас и Курте, «компетенции читателя, сравнимой, хотя и не обязательно идентичной, с компетенцией создателя текста»². Отсюда возникает вопрос о степени сформированности у обучающихся представлений о мире, о качестве представлений как об общечеловеческих проблемах, так и о конкретно-исторических. Таким образом, чтение и понимание художественного текста, с одной стороны, не может быть лишено субъективного начала, поскольку и

¹ Мосунова Л. А. Смысловое чтение как деятельность: ее содержание и структура / Л. А. Мосунова // Вестник Вяткинского государственного гуманитарного университета, 2011. – С. 157.

² Цит. по: Силин В. В. Чтение – понимание – интерпретация : учебно-методическое пособие / В. В. Силин. – Симферополь, 2010. – С. 8.

автор и читатель конструируют лишь модель действительности, с другой стороны, должны существовать некие объективные способы, позволяющие эту модель описать без смысловых искажений.

В одной из телепередач «Нескучная классика» кинорежиссёр Андрей Кончаловский сказал, что «большое искусство непредсказуемо и логично, «среднее» искусство предсказуемо и логично, а бездарное искусство предсказуемо и нелогично»³. Оценка, выраженная в словах «непредсказуемо» и «логично», характеризует, на наш взгляд, целостность текста и – как следствие – его свойство транслировать смысл, такой угол зрения на предмет изображения, который ранее не существовал в засвидетельствованном текстами смысловом пространстве лингвокультуры.

Цель предлагаемых рекомендаций – предложить слушателям курсов одну из возможных систем функционального описания поэтического текста, который понимается как инструмент регуляции – средство коррекции ценностной картины мира читателя.

Исследование проблематики интерпретации поэтического текста имеет большое значение для работы учителя русского языка и литературы: чтение как понимание предполагает проникновение в глубинный смысл текста, декодирование совокупности слов, словосочетаний, фраз, предложений, строф и т.п. как стройной системы, само возникновение которой обусловлено желанием автора не просто сообщить что-либо, но скорректировать представление читателя о каком-либо фрагменте действительности, о чем-либо действительно важном, с точки зрения автора. В этом отношении предлагаемые рекомендации будут полезны всем, кто преподаёт русский язык и литературу, всем, кто сталкивается с проблемой истолкования содержания текста.

³ Кончаловский Андрей. «Нескучная классика» с Андреем Кончаловским. Пианизм // YouTube [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=ATP3HnqTs-Q> (23.04.2013).

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И СМЫСЛОВОЕ ЧТЕНИЕ

На сегодняшний день в русистике существует большое количество языковедческих работ, посвящённых проблеме анализа художественного текста (И. В. Арнольд, Л. Г. Бабенко, Н. С. Болотнова, И. Р. Гальперин, Ю. В. Казарин, В. А. Кухаренко, Ю. М. Лотман, Н. А. Рудяков и др.). Среди них выделяются такие, в которых предлагаются не структуралистские подходы к тексту, а герменевтические, т.е. ориентированные прежде всего на выработку стратегии понимания его содержания.

Текст – это семиотический инструмент: по субстанции он двусторонен (форма и содержание), по функции – регулятивен, т.е. предназначен для воздействия на картину мира реципиента. Зерно проблемы адекватного сопорождения текста при его чтении обусловлено существенными различиями в системах авторской и читательской картин мира. Адекватное сопорождение текста, в сущности, представляется не только как его чтение, но и последующее понимание, максимально близкое к первичному, авторскому замыслу. Примечательно в этом отношении такое мнение Л. Г. Бабенко и Ю. В. Казарина: «Целостность (или цельность) текста ориентирована на план содержания, на смысл, она в большей степени психолингвистична и обусловлена законами восприятия текста, стремлением читателя, декодирующего текст, соединить все компоненты текста в единое целое»⁴. Именно синтез становится приёмом лингвистического описания текстов продуктивной семантики, т.е. текстов, смысл которых не сводится к сумме значений слов, их составляющих. Следовательно, «демонтаж» текста на строфы, строки, фразы, словосочетания, словоформы, выявление их содержания и т.п. – то, что принято называть анализом, является лишь

⁴ Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник, Практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – 3-е изд. испр. – М. : Флинта : Наука, 2005. – С. 41.

первым, весьма предварительным этапом работы над текстом как целостностью.

Текст обладает рядом основных черт:

1. Выраженность, то есть фиксированность в определенных знаках.
2. Отграниченность, то есть наличие начала и конца.
3. Структурность, то есть внутренняя организация, которая превращает текст на синтагматическом уровне в цельную систему (формальная связность, содержательная целостность и т.п.).
4. Возможность ответить на текст, точнее и шире – занять в отношении его ответную позицию.
5. Обращенность текста к кому-либо, его адресованность.
6. Связная, компактная, воспроизводимая последовательность знаков или образов.
7. Развернутость по стреле времени.
8. Способность выражать некоторое содержание и наличие смысла, в принципе доступного пониманию.
9. Существование в письменном виде.
10. Литературная обработка в соответствии с типом (жанром) этого текста, то есть определенная жанровая принадлежность.
11. Определенная коммуникативная целенаправленность.
12. Выражение авторского отношения к содержанию.
13. Отнесенность к внеязыковой действительности.

Некоторые черты из данного списка формальны, некоторые, как например, *адресованность* или *выражение авторского отношения к содержанию*, обладают функциональными качествами. Таким количеством признаков интерпретатор, как правило, не оперирует, что связано как с различными системными качествами отдельных признаков (их значимостью), так и с пониманием задач, которые читатель перед собой ставит (представление о существенных факторах, управляющих развитием мысли автора).

Лингвистика текста стала междисциплинарным направлением, что требует от читателя обладанием некоторыми компетенциями, позволяющих наметить фокус интерпретационной деятельности, знания механизмов выражения авторского начала в тексте. Дисциплинами, позволяющими сделать процесс чтения и понимания, выступают семиотика, стилистика, прагматика, риторика, герменевтика. Для решения задач истолкования текста решающее значение имеет герменевтика и прагматика: «Герменевтика занимается толкованием текста, именуется наукой или искусством понимания смыслов, как правило неявных, стремится к исторической реконструкции текста и поддерживает таким образом «жизнь традиции, в которой мы пребываем» (Рикер). Важной задачей герменевтики является оказание помощи интерпретатору в понимании самого себя. «Превращаясь в современника» текста, который порождается иной культурной эпохой, и приближаясь к пониманию автора как «другого», интерпретатор-герменевт расширяет самопонимание. Поэтика исследует, как устроен текст, описывает его структуру и композицию, рассматривает участие элементов текста в формировании эстетического впечатления. Как наука о системе средств выражения в литературе поэтика является одной из старейших литературоведческих дисциплин. Поскольку в конечном счете эти средства сводятся к языку, поэтику называют наукой о художественном использовании средств языка. Не менее очевидной представляется значимость текста и для уже упоминавшихся семиотики, риторики и прагматики»⁵.

При кажущейся множественности теоретических основ лингвистики текста, все же следует признать далеко не всегда ясно определенные методологические принципы, лежащие в основе мировоззрения исследователя. В. И. Заика обращает на это обстоятельство особое внимание, указывая на тот факт, что постулирование междисциплинарности не снимает

⁵ Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: Учебное пособие. – СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. – С. 14.

субъекта ответственности за выбор конкретного научного взгляда на объект исследования: «Между тем оборотной стороной междисциплинарности является отсутствие методологической определенности научного исследования»⁶. В данной работе далее будет рассмотрен функциональный подход, «лингвистическая инструментология» (Н. А. Рудяков, А. Н. Рудяков, Ю. В. Дорофеев), выступающая в качестве методологической основы теории текста.

Функциональное понимание текста не может не основываться на категориях адресата (читателя), адресанта (автора) и интенции (глубинного содержания, намерения): «Прагматика рассматривает текст как целенаправленное социальное действие адресанта, который формулирует коммуникативное намерение с учетом ситуации общения, общей стратегии речевого поведения и конкретных тактик взаимодействия с адресатом. Понимая категорию субъекта как центральную категорию языка, прагматика сосредотачивает внимание на реальном процессе взаимодействия коммуникантов»⁷. При этом именно истолкование факторов, обуславливающих механизм выражения намерения, становится важнейшим вопросом работы над текстом на этапе синтеза и интерпретации его содержания. В функциональной теории текста (лингвистической инструментологии) именно осмысленное автором и выраженное в особой соотнесенности языковых средств противоречие между *данным* и *желаемым* признается тем стимулом, который может объяснить устройство текста.

Художественный текст как система обладает рядом конститутивных моментов, которые определяют особенности функционирования текста в целом. К этим моментам относятся:

- 1) предметно-смысловое содержание;

⁶ Заика В. И. Очерки по теории художественной речи: Монография / В. И. Заика; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2006. – С. 5.

⁷ Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: Учебное пособие. – СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. – С. 19.

2) субъективное, оценивающее отношение автора к предметно-смысловому содержанию;

3) конфликт (или противоречие) между представлениями автора о *должном* и *желаемом* и реальной действительностью;

4) набор соотнесённых между собой, в пределах определённых позиций текста, языковых средств (так называемых «ключевых слов», или «стержневого элемента»), которые отражают ход развития авторской мысли.

Выделение в художественном тексте репертуара ключевых слов стало необходимой практикой, тем не менее «ключевой знак не может быть самопонятен: он как таковой не встречается нигде, кроме своего текста»⁸. Слово в словаре и слово в художественном тексте есть не одно и то же. Автор может наделять его любым значением, и только в его произведении слово будет иметь необычное для общенародного языка значение. Таким образом, поэтический текст может содержать такие единицы, контекстуальное значение которых не соответствует их нормативному использованию в национальном языке вне художественного дискурса.

В аспекте выявления языковых средств, играющих главенствующую роль в выражении авторского отношения к предмету изображения в тексте, встает вопрос о техниках чтения, т.е. о конкретных навыках, необходимых для стратификации языкового материала, для осмысленного, глубокого понимания текста.

За последние 10 лет в отечественной методике используется технология смыслового чтения, под которой исследователи понимают «сложный и многогранный процесс, предполагающий решение таких познавательных и коммуникационных задач, как понимание, поиск

⁸ Кольцова Л. М., Лунина О. А. Художественный текст в современной лингвистической парадигме: учебно-методич. пособие для вузов. – Воронеж, 2007. – С. 35.

конкретной информации, самоконтроль, восстановление широкого контекста, интерпретации, комментирование текста и др.»⁹.

Исследователи выделяют весьма много видов чтения: 1) по участию психических процессов: рациональное и эмоциональное, 2) по целям чтения: функциональное и эстетическое, 3) по степени осмысления информации: репродуктивное и творческое, 4) по мотиву: досуговое и деловое, 5) по скорости: быстрое (просмотровое) и медленное (аналитическое)¹⁰.

В реальной практике разбора поэтических текстов следует говорить о комбинировании указанных видов чтения, например, и при функциональном, и при эстетическом чтении применяются аналитические навыки, а в процессе осмысления содержания поэтического текста функциональный и эстетический виды чтения могут на определенных этапах работы не различаться. Именно поэтому под смысловым чтением имеют в виду комплексное чтение, направленное на глубинное понимание текста и выявление личностно ориентированной информации.

Смысловое чтение предполагает следующие фазы:

1) расшифровка текста, раскрытие смысла, содержания (просмотр, установление значений слов, нахождение соответствий, установление фактов, пересказ);

2) извлечение смысла, интерпретация смысла (упорядочивание, объяснение, сравнение и сопоставление, анализ, обобщение, соответствие с собственным опытом, размышление над контекстом, формулирование выводов);

3) присвоение полученных знаний, создание собственного смысла (выдвижение гипотез, формулирование суждений, моделирование и обобщение, применение новых знаний в жизни).

⁹ Сапа А. В. Формирование основ смыслового чтения в рамках реализации ФГОС основного общего образования / А. В. Сапа // Эксперимент и инновации в школе. – №5, 2014. – С. 24.

¹⁰ Там же, с. 25.

Третья фаза смыслового чтения имеет мировоззренческое и практическое значение: читатель либо принимает новую информацию и делает ее частью своих представлений о действительности, картине мира, либо отвергает. Именно эта фаза считается свидетельством развитого уровня саморефлексии: «Развитие способности к построению смыслов при чтении художественных произведений соотносится с воспитанием осмысленного отношения к миру в целом. Смыслопорождающая активность переносится и на академическую деятельность, и на житейскую практику, всякий раз заново воспроизводя опыт личностного и самосознательного развития. Тем самым проблема «выращивания» (термин Л. С. Выготского) смыслового восприятия художественной литературы может претендовать на роль одной из ключевых в гуманитарных науках»¹¹.

Анализируя данную общую модель смыслового чтения, не трудно, во-первых, обнаружить высокую степень взаимосвязанности многих компонентов, разведенных по разным группам. Так, установление фактов, т.е. предметного содержания текста, невозможно без выдвижения гипотез или сравнения, обобщения; понимание предмета изображения не может не опираться на размышление над фрагментами текста, элементы собственного опыта и т.д. Поэтому предлагаемое разделение по видам деятельности и фазам носит весьма условный характер. Во-вторых, данная модель лишь задает перечень выполняемых действий, например, «сопоставить», «соотнести с собственным опытом», «выдвинуть гипотезу» и т.п., однако применительно к конкретному тексту перечисленные действия будут существенно отличаться от действий, выполняемых в рамках разбора другого текста. Эта особенность связана с тем, что каждый текст имеет свою структуру, элементы и компоненты которой выражают оригинальное содержание, и именно от степени осмысления этого содержания зависит

¹¹ Мосунова, Л. А. Анализ художественных текстов : учебник и практикум для вузов / Л. А. Мосунова. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2019. — С. 8.

качество выполнения названных выше действий. Иначе говоря, чтобы соотнести нечто с личностным опытом, нужно сначала установить, какова оценка, отношение автора к предмету изображения, а чтобы упорядочить языковые средства, нужно понять, какую значимость в тексте они имеют.

Таким образом, простой перечень фаз и учебных действий не отвечает на самый главный вопрос: каковы типичные функциональные способы построения текста, т.е. какой репертуар приемов использует автор для воздействия на читателя и каково устройство частей текста, обусловленное применением этих приемов?

Поэтическая инструментология рассматривает художественный текст как орудие, особого рода организованное средство для приобщения к личностному, но релевантному для лингвокультуры знанию, иными словами для утверждения нового взгляда на какой-либо предмет; взгляда, противопоставленного обыденному, массовому пониманию этого предмета. Разработка данной проблематики представляется актуальной задачей потому, что рассматриваемый нами подход, во-первых, даёт возможность чётче представить различия между русской поэтической и общенародной картинами мира, во-вторых, обладает тем гносеологическим потенциалом, который необходим для создания типологии текстов на функционально-семантических основаниях.

В основу лингвистической инструментологии были положены следующие принципы:

1) системообразующим фактором художественного текста является его идейно-образное содержание;

2) функция текста – регуляция, т.е. воздействие на картину мира читателя с целью приобщить его к сознанию автора, сделать явной для него элемент индивидуальной системы ценностей;

3) художественная ценность текста в отношении его устройства заключается в особой соотнесённости языковых единиц – результата осознанной и целенаправленной деятельности автора; эта деятельность

обусловлена стремлением представить предмет изображения с позиции авторского идеала, т.е. путём противопоставления общенародного и индивидуального; следовательно, развитие идеи произведения объясняется осознанным автором и выраженном им в языковых средствах текста противоречием между «данным» и «желаемым»;

4) соотнесённость единиц обусловлена композиционно, поскольку текст, как и всякий инструмент, состоит из двух функциональных частей: подсистемы, которая непосредственно воздействует на картину мира читателя («острие», по А. Н. Рудякову), и подсистемы, которая обеспечивает функциональность первой («рукоять», по А. Н. Рудякову).

Идеи поэтической инструментологии были заложены в работах Н. А. Рудякова в 70- гг. XX века: «Художественное произведение появляется в результате глубокого осмысления автором предмета изображения, открытия в нем признака, дотоле неизвестного или находящегося на периферии наших знаний о предмете <...>, этот признак, представляющийся автору истинным, возникает в художественном произведении как реакция на отражение предмета в обыденном сознании, как его отрицание»¹².

Автор методики считает, что в основе каждого произведения лежит противоречие, то есть «отношение автора к тому, как отражается предмет изображения в бытовом сознании – это непременно отношение с позиции идеала, то есть представления о должном и желаемом»¹³. Иначе говоря, в художественном тексте источником развития мысли является конфликт между тем, что дано, и тем, что должно быть, по мнению автора (это и есть идея).

Проиллюстрируем на примере разбора стихотворения Сергея Поделкова «Триптих» понимание *данного*, отражающего обыденный

¹² Рудяков Н. А. Поэтика, стилистика художественного произведения / Николай Александрович Рудяков. – Симферополь : Таврия, 1993. – С. 23.

¹³ Там же, с. 21.

(массовый, общенародный) взгляд на предмет изображения, и *должного* – нового (индивидуально-авторского) идейного смысла.

*Зерно зрачка, сверкнув, застыло вдруг, –
цыплёнок на гумне хватил испуг.
А медный ястреб – и могуч и яр:
свистели скошенные крылья аса...
Нырнул цыплёнок, задыхаясь, под амбар
и спрятался. И спасся.*

*Рога как молния. Листва как мгла.
На брюхе волчья стая подползла.
И прынул лось. Метнулась голова.
Под ним кустарник затрещал, затрясся.
И мчался лось, касаясь зыбунов едва, –
и убежал. И спасся.*

*На человека человек напал,
врасплох застигнутый – солдатом стал.
В беспомощности стонало всё кругом,
рвались снаряды, пуль светились трассы.
Солдат пошёл вперёд
И встретился с врагом –
и победил. И спасся.*

В первой строфе выписана ситуация физического спасения птицы – беспомощного цыпленка – от ястреба хищника. Во второй строфе изображена подобная ситуация: бегство лося от смертельной опасности – волков. Третья строфа, на первый взгляд, раскрывает ту же ситуацию: нападение на человека врага. Формально все три персонажа этого

стихотворения «спаслись», однако более внимательное чтение позволяет сопоставить сущность этих ситуаций.

В первых двух строфах речь ведется о представителях животного мира, в третьей – о человеке. Глагольные формы прошедшего времени («и спрятался», «и убежал») противопоставлены последнему предикату – «и победил». Следовательно, композиционно текст делится на 2 части: первые 2 четверостишья – исходная функциональная часть («рукоять»), 3-я – основная часть («острие»). Смысл текста после установления данной соотнесенности получает следующее наполнение: человек, в отличие от животного, в ситуации смертельной опасности, не спасается бегством. Именно такая композиционная структура дает возможность интерпретировать стихотворение Поделкова так: «В отличие от животного, спасение человека – это не физическое сохранение особи путем бегства, а бесстрашная победа, доблесть как необходимое условие для успеха в борьбе за существование». Обращает на себя внимание и само название текста – «Триптих», что свидетельствует о том, что автор, заполняя эту сильную позицию текста, действительно видел проблематику стихотворения как трехчастную историю о чем-то одном.

Таким образом, работа с поэтическим текстом не ограничивается его анализом (выделением частей, строф, фраз, словоформ, а также их значений), эта работа предполагает такие виды деятельности, как:

- 1) выявление предмета изображения – фрагмента действительности, ставшей объектом интереса автора;
- 2) особенностей раскрытия предмета изображения с позиций обыденного сознания;
- 3) определение на основе анализа атрибутивности предмета изображения его содержания, отражающего отношение к нему с позиций обыденного сознания;
- 4) установление языковых средств, находящихся в позиции дистрибуции, т.е. семантической соотнесенности;

5) выявление стержневого элемента текста – ключевых единиц, имеющих высокую значимость для развития авторской мысли;

б) определение нового идейного смысла текста через выявление механизма смены признака (соотнесенность значений, семантический сдвиг).

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

МЕТОДИКА ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ОПИСАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Общим местом в языковедческих работах, посвященных анализу и интерпретации художественного текста, стало утверждение о том, что процесс его понимания происходит на нескольких уровнях восприятия информации. Структура отображаемой в содержании текста ситуации отражается в сознании воспринимающего текст в некотором трансформированном, измененном виде: происходит «перецентрировка – перемещение мысленного центра ситуации от одного элемента к другому, вследствие чего из сопоставления появляются какие-то новые смыслы»¹⁴, формирующие основной концепт текста.

А. А. Брудный отмечает, что концепт всегда носит внетекстовый характер, «он формируется в сознании читающего, отнюдь не всегда получая достаточно точное речевое выражение»¹⁵. Поэтому понимание текста может быть одновременно и пониманием того, что в тексте непосредственно не указано, о чем прямо не сказали.

В связи со спецификой фиксации в тексте определенной информации выделяют различные классификации текстов, однако важнейшим критерием в функциональной теории является критерий свойства человеческого знания: «Отражение реальности в сознании человека формируется на основе языковых понятий двух видов. Точнее, это два полюса, между которыми распределяется великое множество концептов. Первый вид – это знания о том, как мир устроен. Они преимущественно присущи таким сферам как

¹⁴ Романова Т. В. О содержании понятия концепт текста [Текст] / Т. В. Романова // Функциональная лингвистика. Язык. Культура. Общество–II. – Симферополь : CLC, 2000. – С. 297–298.

¹⁵ Брудный, А. А. Психологическая герменевтика [Текст] / А. А. Брудный. – Москва : Лабиринт, 1998. – С. 140.

наука, образование, журналистика. Тексты, предназначенные для воздействия в этих сферах, относительно просты по устройству. Например, «текст – это». Примером такого текста может вступить данная книга: попытка «стереть» в сознании читателя «старое» содержание некоторого понятия и заменить его содержанием новым, которое и есть «должное», с моей точки зрения, и есть задача данной работы. «Острие» здесь очевидно: это содержание термина «текст». Его изменение готовят все аргументы и доводы, которые приводит субъект говорения. Подчеркну, что такого рода знания мы готовы получать от других без внутреннего сопротивления.

Совсем иная ситуация с другим видом знаний – знаний о ценностях, о том, что наиболее важно, необходимо, насущно, значимо. Это знание люди предпочитают получать не из лекций и энциклопедий, а на собственном опыте. Поэтому тексты о ценностях – тексты художественной литературы – не буквальны. Они как бы имитируют ситуацию, когда читатель сам открывает какую-то ценность»¹⁶.

Именно второй тип текстов становится объектом исследования в нашей работе, поскольку художественные тексты транслируют знания о ценностях. Следовательно, функциональная теория текста рассматривает все многообразие языковых средств в структуре текста как знаки-приспособления, предназначенные для выражения авторского идейного замысла.

Н. А. Рудяков определяет этапы стилистического анализа (методологически – функционального описания) художественного текста таким образом:

1. Определение композиции, то есть исходной части произведения, в которой изображается факт объективной действительности, как он отражается в обыденном сознании, и основной части, выражающей отношение автора к изображаемому факту, предмету, явлению.

¹⁶ Рудяков А. Н. Лингвистическая инструментология: техники чтения и понимания художественного текста. – Рукопись, 2020. – С. 9.

2. Определение соотнесенности языковых средств в исходной, и с другой стороны, в завершающей частях произведения, – соотнесенности, в результате которой в этих средствах возникает новый образный смысл.

3. Определение этого нового, образного смысла. Для этого, прежде всего, выявляется стержневой элемент стиля лирического произведения, затем с помощью толкового словаря выясняется значение в общенародном употреблении соотносительной языковой единицы, выступающей в исходной части стихотворения, а затем выявляется семантический признак, который актуализуется в понятийном содержании слов, составляющих текст, и который обуславливает появление нового, образного смысла в соотносительной языковой единице, выступающей в основной части стихотворения¹⁷.

Первое, с чем сталкивается читатель текста, – это необходимость в определении *предмета изображения*, т.е. того фрагмента действительности, на котором сфокусирован автор, то, что стало объектом его познания. Именно понятие, лежащее в основе предмета изображения, становится почвой для смены релевантного для системы текста смыслового признака.

Рассмотрим данный тезис на примере разбора стихотворения Юлии Друниной «Не встречайтесь с первой любовью...».

*Не встречайтесь с первой любовью,
Пусть она останется такой –
Острым счастьем, или острой болью,
Или песней, смолкшей за рекой.
Не тянитесь к прошлому, не стоит –
Все иным покажется сейчас...
Пусть хотя бы самое святое
Неизменным остается в нас.*

¹⁷ Рудяков Н. А. Поэтика, стилистика художественного произведения / Николай Александрович Рудяков. – Симферополь : Таврия, 1993. – 78.

Имя Юлии Друниной в сознании русского человека прочно ассоциируется со стихами о войне. Однако есть у поэтессы и прекрасные стихи о любви. Это – одно из них. Я не раз предлагал своим студентам для анализа этот простой текст, но его «простота» даётся не всем. Первая любовь – то, что дорого каждому, и вопрос о том, как к ней относиться всю оставшуюся жизнь, совсем не праздный.

В первой строфе автор даёт совет: «Не встречайтесь с первой любовью». Этот совет пока не подкреплён аргументом. Здесь «первая любовь» – метонимия, имеется в виду конкретный человек, т.е. не надо искать встречи с человеком, к которому впервые испытываешь настоящее чувство. По мнению лирического героя, следует сохранить это чувство в первозданном виде. Каким? «Острым счастьем» – безмерной радостью, или «острой болью» – безответным чувством, мучением, или «песней, смолкшей за рекой» – тем, что само прошло со временем... По сути, Друнина в двух строчках изображает три возможные варианта развития событий в отношениях.

Совет усиливается во второй строфе: «Не тянитесь к прошлому...». А далее следует тот самый аргумент, т.е. указание на причину, почему не стоит этого делать: всё меняется, и человек не может через некоторое время пережить то же, что переживал раньше. В этом стихотворении есть важная оппозиция «изменяющееся» / «постоянное». В ней – ключ к пониманию текста. Первая любовь названа по-разному: «первая любовь», «острое счастье», «острая боль», «песня, смолкшая за рекой», «прошлое», «самое святое».

Итак, предметом изображения в этом стихотворении выступает 'способ сохранения («сбережения») первой любви'. Людям свойственно идеализировать жизнь, многие действительно хотели бы, чтобы первое чувство к противоположному полу всегда было с нами, как и сам объект нашей любви. Но, увы, это невозможно. Люди обычно готовы бежать за своей первой любовью на край света... Это обыденный взгляд на предмет

изображения. И ничего не получается... Почти никогда не получается... Друнина же (вопреки всему!) считает, что есть способ сохранения первой любви: её можно сохранить в своём сердце, т.е. нужно разделить её не с реальным человеком, которого вы любите, а разделить её только с самим собой! Вот идея текста: в меняющемся мире обстоятельств есть один верный способ сохранения первой любви – сделать это чувство только частью себя. Оказывается, можно всю жизнь наслаждаться своей первой любовью, и источник этого наслаждения заключён совсем не в объекте этой любви, он заключён в самом любящем человеке.

Таким образом, первая любовь становится «самым святым» и «неизменным» тогда, когда мы ищем её не в реальной жизни (т.е. не в отношениях с человеком), а в своём внутреннем мире (т.е. в своей чувственной памяти). Это и есть источник, противодействующий времени. Именно поэтому, по Друниной, «не встречайтесь с первой любовью...» Именно понимание предмета изображения в поэтическом тексте закладывает основу для выявления элементов массовой, обыденной картины мира, без которых невозможна дальнейшая интерпретация, формализация нового, авторского видения действительности.

В стихотворении Юлии Друниной «Не встречайтесь с первой любовью...» авторское отношение к предмету изображения выражено с позиции принятия тот факта, что первая любовь может остаться неизменной, но только в том случае, если человек оставляет ее себе, не ищет ее продолжения в реальной жизни.

Не менее важно умение определять *композицию* текста – его функциональное устройство, определяющее особую соотнесенность языковых средств, формирующих две различные модели действительности, а именно: обыденный взгляд и индивидуально-авторский взгляд на предмет изображения. Проиллюстрирует анализ данных понятий на примере стихотворения Владимира Набокова «Расстрел».

*Бывают ночи: только лягу,
в Россию поплывет кровать,
и вот ведут меня к оврагу,
ведут к оврагу убивать.*

*Проснусь, и в темноте, со стула,
где спички и часы лежат,
в глаза, как пристальное дуло,
глядит горящий циферблат.*

*Закрыв руками грудь и шею, -
вот-вот сейчас пальнет в меня –
я взгляда отвести не смею
от круга тусклого огня.*

*Оцепенелого сознания
коснется тиканье часов,
благополучного изгнания
я снова чувствую покров.*

*Но сердце, как бы ты хотело,
чтоб это вправду было так:
Россия, звезды, ночь расстрела
и весь в черемухе овраг.*

Ситуация, когда человек, оказавшись на чужбине, тоскует по России, понятна и проста. Тем не менее не ради этого написан текст. Название «Расстрел» весьма показательно, поскольку то, что выносит автор в заглавие, обычно входит в структуру стержневого элемента текста – того, что сталкивает обыденное и индивидуальное восприятие предмета изображения.

Итак, герой сообщает нам, что ему часто снится один и тот же сон: он в России и его «ведут к оврагу убивать». Для человека, воображающего последние секунды своей жизни, этот овраг есть яма, куда сбрасывают трупы. Далее, по сюжету, герой просыпается, но сознание его ещё не отошло от образов кошмара: в привычных вещах он продолжает видеть ужас расстрела (например, циферблат часов представляется ему как дуло). Третья строфа весьма примечательна, потому что герой ведёт себя так, будто старается защититься («Закрыв руками грудь и шею...»), но при этом он не может отвести взгляд от того предмета, который сейчас лишит его жизни («я взгляда отвести не смею / от круга тусклого огня»). Это важный момент: Набоков показывает нам, что видит человек перед смертью. То, что лишает его жизни! Более ничего герой не видит. Четвертая строфа повествует о том, что простой звук часов возвращает сознание человека в реальность, причём ту реальность, в которой герой в безопасности («благополучного изгнания / я снова чувствую покров»).

Очень часто те, кому я предлагаю для анализа это стихотворение, говорят, что оно о судьбе эмигранта, любящего свою родину. И я обычно не соглашаюсь. Да, оно об отношении эмигранта к России, но ведь и названо оно «Расстрел»! Можно возразить в ответ на интерпретации этого текста, основанные на автоматизме прочтения, таким пассажем: если ты так любишь свою страну, не можешь без неё существовать – так поезжай же туда, и неважно, что там тебя ждёт смерть!

В четвёртой и пятой строфах реализуется важное противопоставление, которое можно обозначить как «сознательное» / «бессознательное» стремление героя («оцепенелое сознание» и «сердце»), т.е. эмигрант лишь частью своей личности (той, что иррациональна!) хочет, чтобы всё пережитое в ночном кошмаре, было явью. А что именно? В последней строфе дан ряд однородных членов: «Россия», «звёзды», «ночь расстрела», «весь в черёмухе овраг». Здесь важно понять, что в исходной части текста (в первых четырёх строфах) герой ничего не замечал в своём кошмаре-России,

он видел только дуло, а в основной части текста (в последней строфе) он видит красоту России. Иначе говоря, какая-то часть личности героя готова использовать тот миг, перед смертью, у оврага, для того, чтобы насладиться «космической» красотой России... Если в первой части текста Россия – это смерть, а овраг – это могила, то в основной части Россия – это что-то близкое, родное, а овраг – это полное жизни и красоты место! Таким образом, в структуре стержневого элемента меняется семантический признак с ‘отрицательного’ на ‘положительное’: ночь расстрела – это удивительно, великолепно!

В каждом «хорошо написанном» тексте есть союз «но». Он или представлен словом или подразумевается. Если бы Набоков не написал последнее четверостишие, анализируемый нами текст трудно было бы назвать поэзией. Действительно, всё так: всем понятно, что судьба эмигрантов полна страхов и кошмаров, потому что они избежали верной смерти, покинув Россию. Это распространённое явление, оно понятно каждому... Но автор пишет не об этом. Для Набокова это только повод... Идея же этого текста заключена в том, что даже ночь расстрела (именно в России!) оказавшийся на чужбине русский человек воспринимает как, пусть единственный, но самый желаемый способ насладиться красотой родной стороны.

Стержневой элемент текста Набокова формируется номинативной единицей «Россия», остальные средства словесной экспликации обеспечивают семантические преобразования в данном элементе.

Обратим внимание на то обстоятельство, что выделение в художественном тексте репертуара сильных позиций, в том числе ключевых слов, стало необходимой практикой, тем не менее «ключевой знак не может быть самопонятен: он как таковой не встречается нигде, кроме своего

текста»¹⁸. Выявление ключевых слов не может быть произвольной операцией: выбор составных частей стержневого элемента текста подчинен результатам сопоставления двух когнитивных моделей, отражающих обыденный и индивидуально-авторский взгляд на предмет изображения. Противоречие, лежащее в основе произведения, выражается в том числе в развитии отношения героев к чему-либо (в том числе героя-автора, лирического героя). Одним из способов типологизации функциональных частей в структурах поэтических текстов может быть избран позиционный подход.

Как отмечает Л. В. Чернец, «...понятие «сильная позиция» применяется не только в стиховедении – оно может считаться универсальным инструментом анализа любого произведения как целостного высказывания, как текста, имеющего начало и конец (т. е. как бы заключенного в «раму»». Здесь, как и в стихе, в фокусе внимания исследователей – границы, только это границы между единствами гораздо большего масштаба, чем стиховой ряд. Это, во-первых, границы самого произведения как текста, отделяющие его от других текстов; во-вторых, границы частей произведения»¹⁹. Следовательно, анализ поэтического текста на первом этапе подчинён задаче определения композиционно-смысловых частей, критерии выделения которых не всегда ясны и требуют опоры на вполне конкретные методологические принципы описания.

Начало и концовка поэтического текста могут частично не совпадать с экспозиционной и основной частями. Например, авторы уже в экспозиции

¹⁸ Кольцова, Л. М., Лунина, О. А. Художественный текст в современной лингвистической парадигме [Текст] / Л. М. Кольцова, О. А. Лунина. – Воронеж, 2007. – С. 35.

¹⁹ Чернец, Л. В. Композиция литературного текста [Электронный ресурс] / Л. В. Чернец // Материалы международной конференции «Языковая семантика и образ мира». – 2008. – Режим доступа: http://old.kpfu.ru/science/news/lingv_97/n159.htm – (Дата обращения: 09.03.2016).

используют языковые единицы, необходимые как для экспликации фактуальной информации текста, так и для последующего утверждения его идейного содержания в результате соотнесённости этих единиц с другими. Одна из функций позиции предмета изображения может быть определена как образно-конститутивная, т.е. она обеспечивает предметно-логическое построение художественной модели мира (что именно познаёт герой и в каких образах это воплощено), но данная позиция не способна раскрыть сущность такой модели, тот признак, который автором переосмыслен. В данном контексте справедливо следующее мнение Л. М. Кольцовой и О. А. Луниной: «Организация начала текста в виде многоступенчатого построения, где каждая следующая «ступенька», введённая дополнительная позиция поддерживает предшествующую, что в целом образует приступ, необходимый для экспликации авторской идеи, мировоззренческой установки, может быть определена как суммирующая позиция абсолютного начала текста. Сумма компонентов, выстроенных в определённом порядке, представляет собой свёрнутый текст со сложным рематическим комплексом. Весь этот комплекс может быть развёрнут в связный текст, что, по сути дела, и происходит в ходе повествования, но уже в преобразованном, расширенном, образном предьявлении»²⁰. Образная система поэтического текста выступает как необходимое конститутивное начало, тем не менее образность в поэтическом тексте, по нашему мнению, является особой системой не потому, что повышает художественную выразительность стихотворения, а именно по причине обеспечения многоплановости в восприятии предмета изображения, оценки этого ресурса как инструмента выражения субъективного отношения к действительности; ресурса, который позволяет автору находить смысловые закономерности в ранее не сопоставлявшихся явлениях.

²⁰ Кольцова, Л. М., Лунина, О. А. Художественный текст в современной лингвистической парадигме [Текст] / Л. М. Кольцова, О. А. Лунина. – Воронеж, 2007. – С. 32.

Термин «сильная позиция» используется при анализе композиции текста сравнительно недавно и связан с развитием лингвистики текста. Для лингвистики текста характерно выделение единиц, более протяженных, чем предложение (сверхфразовых единств), выдвижение на первый план проблем актуального членения текста и его внутренней связанности (когезии), реализуемой через разного рода повторы и оппозиции. Начало текста – точка отсчета и потому предмет особо тщательного анализа (в семантическом, грамматическом, фонетическом, ритмическом отношениях). Одной из первых в отечественном литературоведении применила термин "сильная позиция" И. В. Арнольд, изучавшая начало и конец текста в свете «стилистики декодирования».

Мы используем следующее понимание термина «позиция»: *позиция* (в лингвопоэтике) – это функциональная характеристика языкового понятия-инварианта, вербально реализуемого в определенном окружении для экспликации содержания, обусловленного как значением данной единицы-понятия, так и другими функциональными единицами (компонентами) текста. В результате использования системы особых позиций, речевая структура текста может быть рассмотрена как модель, позволяющая автору транслировать определенное содержание, используя ограниченный набор языковых приемов.

Как представляется, необходимо различать понятия *линейная часть текста* (начало, развитие, кульминация, развязка) и *функциональная часть текста* (экспозиция и «приступ», т.е. основная часть). В результате проведенного исследования мы выделили следующие типичные функциональные позиции поэтического текста:

1) позиция предмета изображения, выполняющая образно-конститутивную функцию: та часть действительности, которая находится в фокусе авторского познания;

2) позиция атрибуции предмета изображения: характеризуется как слабая позиция, поскольку в содержательном плане соотносится

исключительно с компонентами обыденной картины мира (количество иллюстраций относительно произвольно и зависит от интенций автора в экспликации смысловых признаков предмета изображения, достаточных для актуализации у читателя фоновых знаний и представлений);

3) позиция семантической аномалии («семантической заусеницы», по А. Н. Рудякову), выполняющая функцию первичного средства соотнесённости элементов обыденной и индивидуально-авторской картин мира;

4) доминантная позиция: дальнейшее развитие мысли автора обеспечивается семантической доминантой – экспликацией компонентов стержневого элемента текста.

Сильными позициями текста выступают заголовок, позиция предмета изображения, позиция семантической аномалии и доминантная позиция; слабыми позициями текста выступают отсутствие заголовка (нуль-знак), позиция атрибуции предмета изображения.

Обратимся к иллюстрации применения функциональной методики, т.е. к выявлению и описанию сильных позиций поэтического текста.

Фёдор Сологуб. «В поле не видно ни зги...»

В поле не видно ни зги.

Кто-то зовет: «Помоги!»

Что я могу?

Сам я и беден и мал,

Сам я смертельно устал,

Как помогу?

Кто-то зовет в тишине:

«Брат мой, приблизься ко мне!

Легче вдвоем.

Если не сможем идти,

Вместе умрем на пути,

Вместе умрем!»

Это произведение входит в поэтический сборник «Восемьдесят восемь современных стихотворений, избранных З. Н. Гиппиус»²¹, представляющий собой прекрасные образцы русского символизма.

Художественная речь в стихотворении «В поле не видно ни зги...» представлена двумя типами: речью лирического героя и прямой речью второго персонажа, названного героем «кто-то». Смена форм речи – весьма показательна для данного стихотворения. В первой строфе преимущественно представлена речь героя, повествующего о том, что он находится в ситуации, когда «не видно ни зги», т.е. нет возможности визуально ориентироваться, увидеть верное направление своего движения. Просьба о помощи неизвестного («Помоги!») заставляет героя задать самому себе ряд вопросов: «Что я могу?», т.е. на что способен, какие возможности имею, «Как помогу?», т.е. чем, какого рода помощь способен оказать. В русском языке глагол помогать имеет следующее значение: ‘оказать нужное действие’. При этом герой характеризует себя как несчастного, возбуждающего сострадание и жалость человека («беден»), незначительного по своим свойствам («мал»), находящегося в состоянии высшей степени утомления («смертельно устал»). Можно сказать, что в картине мира персонажа отсутствует какой бы то ни было положительный ответ на вопрос «Какое действие я могу совершить, чтобы помочь такому же беспомощному, как и я сам?». Таким образом, в первой строфе выражена убежденность в том, что человек, находящийся в положении беспомощности, ничем помочь другому не может. Эта часть текста представляет собой элемент обыденной картины мира, следовательно, первая строфа выполняет функцию экспозиции («рукояти» текста).

²¹ Восемьдесят восемь современных стихотворений : Избранных З. Е. Гиппиусъ. – Петроградъ : Изд-во «Огни», 1917. – 96 с.

Совершенно другой взгляд на предмет изображения представлен во второй строфе, где дана ответная реплика вопрошающего о помощи героя. Просьба-призыв, выраженная в императивной форме «приблизься», и обращение «брат мой» (т.е. 'всякий человек, объединённый с говорящим общими интересами, положением, условиями') являются следствием иного убеждения не только в реальной возможности помощи как таковой, но и убеждения, дающего ясное представление о конкретном способе помочь. Первым номинативным элементом, участвующим в утверждении нового идейного содержания, выступает словосочетание «легче вдвоём», т.е. беззаботнее, беспечнее, спокойнее преодолевать трудности не в одиночестве, а с кем-то другим. Вторым номинативным элементом в этом ряду является словосочетание «вместе умрём», уточняющее авторскую мысль, т.е. герой не просто призывает в случае непреодолимых трудностей («если не сможем идти») уйти из жизни вместе, но он даёт ответ на вопросы «Что я могу?» и «Как помогу?». Следовательно, последние пять строчек стихотворения составляют основную часть текста (его «острие»). Соотнесённость языковых единиц «Помоги!» – «Что я могу?» – «Как помогу?» – «Легче вдвоём» – «Вместе умрём!» образует стержневой элемент текста. Повтор в тексте последней единицы из этого ряда указывает на её ведущую функцию в содержательной структуре произведения.

В данном тексте представлена ещё одна важная упорядоченность языковых средств: коммуникативные единицы «Сам я и беден и мал», «Сам я смертельно устал» соотносятся с обращением «брат мой». В результате этой соотнесённости формируется представление о героях как о равных во всех отношениях лицах, что подготавливает основной смысл стихотворения.

Благодаря соотнесённости номинативных единиц в их прямых значениях автор в форме прямой речи второго персонажа выражает неожиданную для обыденного, массового сознания идею: в критической ситуации, когда кажется, что беспомощный человек ничем не может помочь

своему ближнему, есть последнее средство помощи – разделить друг с другом и облегчить тем самым момент ухода из жизни.

С. Есенин. «Не жалею, не зову, не плачу...»

*Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым.*

*Ты теперь не так уж будешь биться,
Сердце, тронутое холодком,
И страна березового ситца
Не заманит шляться босиком.*

*Дух бродяжий! Ты все реже, реже
Расшевеливаешь пламень уст.
О моя утраченная свежесть,
Буйство глаз и половодье чувств.*

*теперь скупее стал в желаньях,
Жизнь моя? Иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.*

*Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь.
Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процветать и умереть.*

Считается, что вдохновляющей основой для написания этого стихотворения послужил вот этот отрывок из «Мертвых душ» Н. Гоголя: «Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность; моему охлажденному взору неприятно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!». Примечательно, что слова героя Гоголя исполнены сожалением, стихотворение же Есенина начинается отрицанием такого восприятия действительности.

Стихотворение «Не жалею, не зову, не плачу...» входит в школьную программу как хрестоматийное. Именно из-за того, что оно (будучи насыщенным изобразительными средствами, причем подчас весьма понятными) рискует быть истолкованным не до конца или частично, в том числе осмысленным молодым поколением не так, как его способен понять человек, проживший значительную часть своей жизни и уже сформировавший свой взгляд на ее «увядание». В центре текста – лирический герой, теряющий свою молодость («Увяданья золотом охваченный, / Я не буду больше молодым»), ощущающий такую перемену в себе, которая с позиции обыденного сознания воспринимается именно как утрата самой сердцевины жизни («О моя утраченная свежесть, / Буйство глаз и половодье чувств»). Причем отсутствие жизненной свежести, способности чувствовать в полную силу, с максимальной самоотдачей, представляется герою как забвение жизни, ее угасание («Ты теперь не так уж будешь биться, / Сердце, тронутое холодком»), что является большой трагедией для обычного человека, т.е. имплицитно маркировано отрицательной коннотацией ‘нежелательность’. Восприятие себя героем в значительной степени происходит через ассоциативные связи с родным краем, с Россией («И страна березового ситца / Не заманит шляться босиком...»). Лексическое

значение слова «утрачивать» – ‘лишаться, терять кого-л., чего-л.’²². Следовательно, человек, по прошествии лет, теряет ряд возможностей («Я теперь скупее стал в желаньях...»), его собственные способности к жизни изменяются. Таким образом, предметом изображения в тексте выступает утрата человеком молодости. Для Есенина очень важным оказывается характеристика героя: для него идеал молодости – это свободный, полный жизненной энергии бродяга («Не заманит *шляться босиком...*», «Дух *бродяжий!* Ты все реже, реже / Расшевеливаешь пламень уст»). Полноценная жизнь, проведенная в золотой молодости, выписана в том числе с помощью образа розового коня: «Жизнь моя? Иль ты приснилась мне? / Словно я весенней гулкой ранью / Проскакал на розовом коне». Можно обратиться к подробной характеристике данного символа, связанного с утренней зарей, цветом жизни, солнца, несбывшихся надежд и пр., но для нас важнее всего то, какой именно образ выбрал автор и каков его смысл. Прожитая жизнь представляется герою как миг, тем не менее яркий, свежий, настоящий... Образ проскакавшего верхом – это конкретизация импульсивности, насыщенности, динамичности жизни.

Итак, в тексте выражено отрицательное отношение к факту утраты молодости, отношение, исполненное сожалением, т.е. утрата воспринимается как нежелательное явление. Однако непонятной в этой связи оказывается первая строчка стихотворения – «Не жалею, не зову, не плачу...»: если человек воспринимает утрату молодости как нежелательное явление, то он должен жалеть о чем-либо несбывшемся, он должен воззывать к полноценному прошлому и – в конце концов – приходиться в состояние высшего уныния и печали, осознав, что жизнь нельзя повернуть вспять. Тем не менее текст начинается именно с позиции семантической аномалии, которую занимает ряд односоставных определенно-личных предложений.

²² Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000.

Смысл первой сточки соотносится с последними, с основной частью текста: «Будь же ты вовек благословенно, / Что пришло процвести и умереть», – «подвижность» персонажа проявляется в том, что в строе мыслей героя происходит изменение, связанное с содержанием «сожаления», т.е. грусти, размышлении о каком-либо произошедшем событии... Нет смысла сожалеть о том, что происходит с молодостью каждого человека, потому что ее «увядание» есть естественный ход жизни. Поэтому то, что в исходной части текста выражено как нежелательная безвозвратная утрата, в основной части героем названо с помощью выражения своего согласия, одобрения, принятия чего-либо («благословенно»). Стержневой элемент текста составляют языковые средства, прямо или метафорически вербализующие семантему ‘утрата молодости / закат жизни’: «все пройдет», «увяданье», «утраченная свежесть», «жизнь моя? Иль ты приснилась мне», «благословенно, что пришло процвести и умереть».

Таким образом, текст можно интерпретировать следующим образом: высшей мудростью человеческого восприятия действительности является принятие утраты своей молодости как проявление естественного хода жизни, иначе – бессмысленно сожалеть о том, что неминуемо произойдет.

Л. Мартынов. «Гномы»

Нас ссорят гномы.

Много ли гномов?

Гномов великое множество.

Тут и там есть свой гном, но неведомый нам,

И, зная их качественное ничтожество,

Мы гномов не знаем по именам.

В самом деле -

Ссорили нас великаны?

Нет!

Исполины не ссорили нас?

Нет!

Разве могли бы гиганты забраться в тарелки,

графины, стаканы

И причинить нам хотя бы микроскопический вред?

Нет! Это бред!

Лишь одни только гномы за нами гоняются вслед.

Название «Гномы» важно потому, что заглавие, вынесенное автором отдельно, есть сильная позиция текста. Как известно, гномы – это сказочные карлики из западноевропейского, в первую очередь германо-скандинавского, фольклора, частые герои сказок и легенд. Их изображают как безобразных маленьких карликов, но при этом в этом образе сохраняются и такие черты, как коварство, богатство, способность к магии. В этом ли смысле употребляет слово «гном» Мартынов?

В стихотворении речь идёт о том, что ссорит людей. В первой фразе («Нас ссорят гномы») глагол «ссорить» стоит в форме настоящего времени, обладающего семантикой повторяющегося действия. Следовательно, по мысли автора, людей обычно ссорят, т.е. побуждают к отношениям открытой взаимной неприязни, именно гномы. Тут нормальному человеку – чтецу – пора схватиться за голову и подумать что-то типа: «Всё ли в порядке со мной и с автором?!» И понять её можно только при внимательном прочтении текста.

Неслучайно далее раскрывается понятие ‘гном’: «Гномов великое множество». Герой рассказывает, что гномы везде («Тут и там есть свой гном...»), но люди обычно не осведомлены о них («...но неведомый нам...») и не знают о них почти ничего («Мы гномов не знаем по именам...») в силу их незначительности, незаметности («ничтожество» – ‘крайняя незначительность, бессодержательность; крайняя бедность’). Таким образом, люди не знакомы с этими странными гномами в силу того, что эти существа по своим качествам весьма незначительны, малы, бедны.

Вторая часть стихотворения построена по принципу от противного: лирический герой задаёт ряд вопросов, направленных на то, чтобы понять, что является причиной людских ссор («Ссорили нас великаны?», «Исполины не ссорили нас?», «Разве могли бы гиганты забраться в тарелки, / графины, стаканы / И причинить нам хотя бы микроскопический вред?»). Функцией этих вопросов, на которые герой даёт категорически отрицательные ответы, становится противопоставление ‘значительный’ / ‘ничтожный’. Действительно, слова-характеристики («великаны» – перен. ‘тот, кто выделяется среди окружающих своим значением, достоинствами и т. п.’, ‘человекоподобные существа огромных размеров’; «исполины» – ‘человек очень высокого роста, крупного телосложения; великан, богатырь’; «гиганты» – ‘в др.-греч. мифологии — один из чудовищных исполинов, рождённых Геей и вступивших в борьбу с богами’) соотносятся со словом «гномы». Люди обычно не ссорятся из-за чего-то величественного, важного, значительного, благородного («Нет! Это бред!»). В данном тексте одновременно работают два плана выражения значения – прямой (фантастический, фольклорно-мифологический) и переносный (в результате противопоставления образов по признаку ‘значительный’ / ‘ничтожный’). Действительно, великаны в тарелки забраться не могут. Для героя это становится доказательством того, что во всём виноваты только «гномы»!

В результате использования фольклорно-мифологических образов и благодаря соотнесённости номинативных единиц, выражающих их содержание, в завершающей части текста происходит семантический сдвиг: в слове «гномы» актуализируется новый, ранее не свойственный этому слову смысл – ‘пустяк, мелочь, глупость’. Таким образом, стержневой элемент текста – это единицы «гномы», «ссорить», «ничтожество» (первая группа) и единицы «великаны», «гиганты», «исполины», «микроскопический вред» (вторая группа).

Итак, идея текста проста: люди начинают относиться друг у другу неприязненно, начинают ссориться только и только по мелочам (!), не

замечая того, что всё существенное, значительное для них проходит мимо. Слово «гном» в тексте Мартынова значит ‘пустяк, мелочь, глупость’.

С. Маршак. «Порой часы обманывают нас...»

*Порой часы обманывают нас,
 Чтоб нам жилось на свете безмятежней.
 Они опять покажут тот же час,
 И верится, что час вернулся прежний.
 Обманчив дней и лет круговорот:
 Опять приходит тот же день недели,
 И тот же месяц снова настает –
 Как будто он вернулся в самом деле.
 Известно нам, что час невозвратим,
 Что нет ни дням, ни месяцам возврата.
 Но круг календаря и циферблата
 Мешает нам понять, что мы летим.*

В этом подразделе мы вспомним замечательного русского советского поэта и переводчика Самуила Яковлевича Маршака (1887–1964). Существует много прекрасных воспоминаний об этом необычайно талантливом человеке. Приведём одно из них. «Если бы у меня было время, я непременно написал бы книгу о приключении слов», — часто повторял Самуил Яковлевич. У него был необыкновенный дар рассказывать истории возникновения слов, придуманные им самим. Например, о бабе-яге. Если верить Маршаку, во времена монгольского нашествия жил свирепый татарин Бабай-ага. Его именем пугали непослушных детей, его жестокость стала буквально притчей во языцех. За 500 лет существования народ перекрестил героя бабая в бабу — так понятнее и удобнее. В таком духе Маршак мог импровизировать долго: «Я думаю, что пол — это усеченное от “половина,,. Мужская половина и женская». Или: «Седина — в бороду, бес — в ребро. Наверняка изначально

была рифма: в бороду — серебро, бес — в ребро. Только потом утратилось это»²³.

Время для Маршака действительно было и таинственной вещью, и самой жизненной одновременно. Я давно размышляю над стихотворением «Порой часы обманывают нас...», оно – классический пример того, что мастерски написанный текст всегда состоит из двух функциональных частей. Обратимся к стихотворению. В первой строфе лирический герой обращается к феномену часов – прибора для определения текущего времени суток. Но по его мнению у часов есть одна весьма важная особенность: они «обманывают нас, / Чтоб нам жилось на свете безмятежней». Обратимся за помощью к словарю: обманывать¹ – ‘сознательно вводить в заблуждение кого-л.’, обманывать² – ‘совершать плутовство, мошенничество по отношению к кому-л.’; безмятежный² – ‘ничем не нарушаемый’, ‘ничем не омрачаемый’²⁴. Следовательно, герой говорит о том, что часы дают людям возможность воспринимать жизнь как череду промежутков, которые повторяются («Они опять покажут тот же час»), а значит дают удобное, идиллическое («Чтоб нам жилось на свете безмятежней») ощущение проживания одного и того же момента («И верится, что час вернулся прежний»), что в сущности и есть обман, искажённое восприятие действительности.

Вторая строфа стихотворения детализирует представление людей о цикличности их жизни: с помощью указательного местоимения «тот» и частицы «же» выражено представление об отрезках времени, которые «опять настают» («тот же день недели», «тот же месяц»). Причём во второй раз герой называет подобное явление обманом: «Обманчив дней и лет

²³ Ковальчук Диана. Он стучится в дом ко мне / Д. Ковальчук // Персона. – №1, 2011 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.persona-tomsk.ru/lyudi/560-on-stuchitsya-v..> (26.03.2015).

²⁴ Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000.

круговорот». В предложении смысл ‘не соответствующий объективному положению дел’ реализован в последней его части с помощью союза «как будто» и конструкции «в самом деле». Обратим внимание на значение слова «круговорот»: круговорот¹ – ‘бесперывный, периодически повторяющийся процесс’, – т.е. людям свойственно воспринимать череду сменяющихся дней и месяцев как, во-первых, одних и тех же отрезков времени и, во-вторых, как таких промежутков, которые сменяют друг друга постоянно, без исключения, всегда.

Третья строфа состоит из двух фрагментов. Первый – та часть, в которой реализовано противопоставление ‘кажущийся реальностью ход времени’ и ‘объективный ход времени’: с помощью безличной конструкции «известно нам» утверждается истинное положение дел, при котором каждый прожитый человеком промежуток времени не может быть прожит ещё один раз («...нет ни дням, ни месяцам возврата»). Второй фрагмент – та часть, где раскрывается авторское понимание того, что происходит с течением времени: «Но круг календаря и циферблата / Мешает нам понять, что мы летим». Глагол «лететь» имеет такое переносное значение: ‘быстро, незаметно проходить (о времени)’. Следовательно, читатель может интерпретировать текст следующим образом: это не часы, дни недели, месяцы уходят безвозвратно, а сами люди. Очевидно, что при таком истолковании не учитывается соотнесённость языковых единиц исходной и основной частей текста.

Итак, предметом изображения в стихотворении Самуила Маршака является смена периодов времени, определяемая часами. Исходную часть текста составляют первая, вторая строфы, а также первые два стиха третьей строфы. В этой части реализовано такое противоречие: ход времени, его цикличность создают у людей обманчивое ощущение того, что наступление одних и тех же периодов времени и есть повторение жизненных событий или возможностей, но на самом деле время не повернуть вспять. Данное противоречие не является основным в стихотворении, оно подготавливает

другое противоречие, возникающее в результате соотнесённости единиц из исходной части и основной.

Соотнесённость единиц обеспечивается реализацией следующих смыслов (первый ряд соотнесённости – предметный, второй – композиционный):

1) ‘кажущийся реальностью ход времени’ и ‘объективный ход времени’: «часы обманывают», «опять покажут тот же час», «час вернулся прежний», «обманчив дней и лет круговорот», «приходит тот же день недели», «тот же месяц настаёт», «как будто он вернулся в самом деле» / «час невозвратим», «нет ни дням, ни месяцам возврата» (в данном фрагменте речь идёт о восприятии людьми времени);

2) ‘время невозвратимо’ / ‘люди в прожитом времени невозвратимы’: «верится, что [час вернулся прежний]» / «мешает нам понять, что [мы летим]» (в данном фрагменте речь идёт о восприятии героем людей с помощью времени).

Таким образом, авторское понимание предмета изображения представлено именно в последних двух стихах: цикличность времени не даёт возможности понять истинное проявление жизни, т.е. осознать сущность времени. Это стихотворение о том, что людям свойственно забывать о том, что они не вечны: человек, забывающий о том, что в жизни ничего нельзя вернуть, сам незаметно для себя проходит мимо жизни, бесполезно прожигает свою жизнь.

Если бы нужно было написать рекомендации чтецам этого стихотворения (в целях декламации), можно было бы посоветовать интонационно выделять слово «мы», а не форму «летим», потому что именно оно есть «острие» этого текста, именно оно формирует важный элемент авторской картины мира.

Таким образом, сформулируем основополагающие выводы функциональной теории текста:

1. Лингвистическая инструментология – герменевтическая теория, предложенная в работах крымских функционалистов (научная школа функциональной лингвистики А. Н. Рудякова). В лингвистической инструментологии художественный текст понимается как инструмент воздействия на ценностные фрагменты индивидуальной картины мира.

2. Выделение стратифицированной типологии позиций поэтического текста позволяет интерпретатору очертить круг характерных для текста способов соотнесённости языковых средств.

3. Основным критерием определения композиционной организации поэтического текста может быть признан принцип разграничения элементов обыденной (массовой, общенародной) и индивидуально-авторской картин мира.

4. Сильными позициями текста выступают заголовок, позиция предмета изображения, позиция семантической аномалии и доминантная позиция; слабыми позициями текста выступают отсутствие заголовка (нуль-знак), позиция атрибуции предмета изображения.

5. Выявление ключевых слов не может быть произвольной лингвостилистической операцией: выбор составных частей стержневого элемента текста подчинен результатам сопоставления элементов двух когнитивных моделей, отражающих обыденный и индивидуально-авторский взгляд на предмет изображения.

6. Выявление групп соотносительных единиц из исходной и основной частей стихотворения, т.е. определение стержневого элемента текста, позволяет перейти от анализа содержательной стороны текста к его синтезу, т.е. к учету системных особенностей в организации текста как средства трансляции определенного субъективного содержания.

7. Представляется перспективным лингвопоэтическое описание художественных текстов, объединенных общностью предмета изображения и проблематикой; такого рода сравнительный анализ содержания стержневого

элемента текстов позволит не только описать индивидуальный стиль каждого автора, но и дополнить его уникальную ценностную картину мира.

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Задание 1. Сформулируйте различие между эстетической и регулятивной функциями языка применительно к проблеме описания художественного текста. Ответ аргументируйте примерами.

Задание 2. Найдите в тексте Л. Мартынова «Безбожница» позицию семантической аномалии. Какой языковой формой заполнена эта позиция? Как соотносится эта единица со стержневым элементом стихотворения?

*Сегодня вечером, как дьявол,
Безбожнице я толковал,
Кто был Христос, кто Савл, кто Павел,
И кто во храме торговал.*

*И многое еще иное,
Что атеистки не поймут.
Давно осмысленное мною,
А ей чужое, как Талмуд.*

*Внимала речи о былом
Она, невинная как ангел,
Который будто по рогам бил
Меня сияющим крылом.*

Задание 3. Определите композиционную организацию текста Б. Ахмадулиной «В тот месяц май, в тот месяц мой...». Какой идейный смысл выражает это стихотворение?

*В тот месяц май, в тот месяц мой
во мне была такая легкость,
и, расстилаясь над землей,
влекла меня погоды лётность.*

*Я так щедра была, щедра
в счастливом предвкушенье пенья,
и с легкомыслием щегла
я окунала в воздух перья.*

*Но, слава богу, стал мой взор
и пронизательней, и строже,
и каждый вздох и каждый взлет
обходится мне все дороже.*

*И я причастна к тайнам дня.
Открыты мне его явления.
Вокруг оглядываюсь я
с усмешкой старого еврея.*

*Я вижу, как грачи галдят,
над черным снегом нависая,
как скучно женщины глядят,
склонившиеся над вязаньем.*

*И где-то, в дудочку дудя,
не соблюдая клумб и грядок,
чужое бежит дитя
и нарушает их порядок.*

Задание 4. С помощью каких языковых средств в тексте создан образ молодого размышляющего человека? Какое значение имеет слово «уважение» в данном стихотворении? Почему?

*Я хожу по городу, длинный и худой,
Неуравновешенный, очень молодой.*

*Ростом удивленные, среди бела дня
Мальчики и девочки смотрят на меня...*

*На трамвайных поручнях граждане висят,
«Мясо, рыба, овощи» – вывески гласят.*

*Я захожу в кондитерскую, выбиваю чек,
Мне дает пирожное белый человек.*

*Я беру пирожное и гляжу на крем,
На глазах у публики с аппетитом ем.*

*Ем и грустно думаю: «Через тридцать лет
Покупать пирожное буду или нет?»*

*Повезут по городу очень длинный гроб,
Люди роста среднего скажут: «Он усон!»*

*Он в среде покойников вынужден лежать,
Он лишен возможности воздухом дышать,*

*Пользоваться транспортом, надевать пальто,
Книжки перечитывать Агнии Барто.*

*Собственные опусы где-то издавать,
В урны и плевательницы вежливо плевать,*

*Посещать Чуковского, автора поэм,
С дочкой Кончаловского, нравящейся всем».*

*Я прошу товарищей среди бела дня
С большим уважением хоронить меня.*

Задание 5. Найдите в тексте В. Высоцкого второстепенное и основное противоречия в содержательной структуре. В чем они заключаются?

*Дайте собакам мяса –
Может, они подерутся.
Дайте похмельным кваса –
Авось они перебьются.*

*Чтоб не жиреть воронам –
Ставьте побольше пугал.
А чтоб любить, влюбленным
Дайте укромный угол.*

*В землю бросайте зерна –
Может, появятся всходы.
Ладно, я буду покорным –
Дайте же мне свободу!*

*Псам мясные ошметки
Дали, – а псы не подрались.*

*Дали пьяницам водки, –
А они отказались.*

*Люди ворон пугают, –
А воронье не боится.
Пары соединяют, –
А им бы разъединиться.*

*Лили на землю воду –
Нету колосьев – чудо!
Мне вчера дали свободу.
Что я с ней делать буду?*

Задание 6. Определите и опишите позицию атрибуции предмета изображения в стихотворении С. Поделкова «Есть в памяти мгновения войны...».

*Есть в памяти мгновения войны,
что молниями светятся до смерти, —
не в час прощальный острый крик жены,
не жесткий блеск внезапной седины,
не детский почерк на цветном конверте.
Они полны священной немоты,
и — смертные — преграды мы не знаем,
когда в кистях тяжелых, золотых
перед глазами — полковое знамя.*

*И тишина мгновенная страшна
врагам, оцепеневшим в черных травах.
Со всех дистанций боевых видна*

сердца нам осветившая волна —
 судьба живых и храбро павших слава.
 И ты уже не ты. Глаза — в глаза,
 удар — в удар и пламя — в пламя...
 Цветы, раздавленные сапогами,
 обглоданные пулями леса
 нам вслед цветут сильнее стократ
 и крылья веток к солнцу поднимают.

Пусть женщины тот миг благословят,
 когда о них солдаты забывают.

Задание 7. Определите и опишите стержневой элемент стихотворения

А. Пушкина «Зимнее утро». Какова идея текста?

Мороз и солнце; день чудесный!
 Еще ты дремлешь, друг прелестный —
 Пора, красавица, проснись:
 Открой сомкнуты негой взоры
 Навстречу северной Авроры,
 Звездой севера явись!

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
 На мутном небе мгла носилась;
 Луна, как бледное пятно,
 Сквозь тучи мрачные желтела,
 И ты печальная сидела —
 А нынче... погляди в окно:

*Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.*

*Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?*

*Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.*

Задание 7. Определите и опишите стержневой элемент стихотворения Д. Быкова «Хотя за гробом нету ничего...». Какова идея текста?

*Хотя за гробом нету ничего,
Мир без меня я видел, и его
Представить проще мне, чем мир со мною:
Зачем я тут – не знаю и сейчас.
А чтобы погрузиться в мир без нас,
Довольно встречи с первою женою*

*Или с любой, с кем мы делили кров,
На счет лупили дачных комаров,
В осенней Ялте лето догоняли,
Глотали незаслуженный упрек,
Бродили вдоль, лежали поперек
И разбежались по диагонали.*

*Все изменилось, вплоть до цвета глаз.
Какой-то муж, ничем не хуже нас,
И все, что полагается при муже, –
Привычка, тапки, тачка, огород,
Сначала дочь, потом наоборот, –
А если мужа нет, так даже хуже.
На той стене теперь висит Мане.
Вот этой чашки не было при мне.
Из этой вазы я вкушал повидло.
Где стол был яств — не гроб, но гардероб.
На месте сквера строят небоскреб.
Фонтана слез в окрестностях не видно.*

*Да, спору нет, в иные времена
Я завопил бы: прежняя жена,
Любовница, рубашка, дом с трубой!
Как смеешь ты, как не взорвешься ты
От ширящейся, ватной пустоты,
Что заполнял я некогда собою!
Зато теперь я думаю: и пусть.
Лелея ностальгическую грусть,
Не рву волос и не впадаю в траур.
Вот эта баба с табором семьи*

*И эта жизнь – могли бы быть мои.
Не знаю, есть ли Бог, но он не фраер.*

*Любя их не такими, как теперь,
Я взял, что мог. Любовь моя, поверь –
Я мучаюсь мучением особым
И все еще мусолю каждый час.
Коль вы без нас – как эта жизнь без нас,
То мы без вас – как ваша жизнь за гробом.
Во мне ты за троллейбусом бежишь,
При месячных от радости визжишь,
Швыряешь морю мелкую монету,
Читаешь, ноешь, гробишь жизнь мою, –
Такой ты, верно, будешь и в раю.
Тем более, что рая тоже нету.*

Задание 8. Сравните структуру стержневого элемента и идейное содержание стихотворения Ю. Друниной «Не встречайтесь с первой любовью...» со стихотворением В. Набокова «Первая любовь». В чем заключается различие в индивидуально-авторском понимании предмета изображения?

Задание 9. Выполните функциональное описание текста И. Бродского и интерпретируйте его.

*В деревне Бог живет не по углам,
как думают насмешники, а всюду.
Он освящает кровлю и посуду
и честно двери делит пополам.
В деревне Он в избытке. В чугуне*

*Он варит по субботам чечевичу,
приплясывает сонно на огне,
подмигивает мне, как очевидцу.
Он изгороди ставит. Выдает
девицу за лесничего. И в шутку
устраивает вечный недолет
объездчику, стреляющему в утку.
Возможность же все это наблюдать,
к осеннему прислушиваясь свисту,
единственная, в общем, благодать,
доступная в деревне атеисту.*

Задание 10. Выполните функциональное описание текста С. Есенина и интерпретируйте его.

*Жизнь — обман с чарующей тоскою,
Оттого так и сильна она,
Что своею грубою рукою
Роковые пишет письма.*

*Я всегда, когда глаза закрою,
Говорю: «Лишь сердце потревожь,
Жизнь — обман, но и она порою
Украшает радостями ложь.*

*Обратись лицом к седому небу,
По луне гадая о судьбе,
Успокойся, смертный, и не требуй
Правды той, что не нужна тебе».*

Хорошо в черемуховой вьюге
Думать так, что эта жизнь — стезя
Пусть обманут легкие подруги,
Пусть изменят легкие друзья.

Пусть меня ласкают нежным словом,
Пусть острее бритвы злой язык,—
Я живу давно на все готовым,
Ко всему безжалостно привык.

Холодят мне душу эти выси,
Нет тепла от звездного огня.
Те, кого любил я, отреклись,
Кем я жил — забыли про меня.

Но и все ж, теснимый и гонимый,
Я, смотря с улыбкой на зарю,
На земле, мне близкой и любимой,
Эту жизнь за все благодарю.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации текста / И. В. Арнольд // Иностранные языки в школе. 1978. №4. С. 23–31.
2. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник, Практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – 3-е изд. испр. – М. : Флинта : Наука, 2005. – 496 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
4. Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
5. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста / Н. С. Болотнова. – М. : Флинта, 2016. – 520 с.
6. Брудный А. А. Психологическая герменевтика : учебное пособие / Арон Абрамович Брудный. – М. : Лабиринт, 1998. – 336 с.
7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / Ханс-Георг Гадамер ; [пер. с нем. /Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова]. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
8. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / Илья Романович Гальперин ; отв. ред. Г.В. Степанов. – [6-е изд]. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 144 с. – (Лингвистическое наследие XX века.).
9. Дорофеев Ю. В. Функциональный анализ художественного текста / Ю. В. Дорофеев. – Симферополь : РИО ТЭИ, 2004. – 150 с.
10. Забашта Р. В. «Ускорение сознания»: основы функционально-семантического описания поэтического текста / Р. В. Забашта. – Симферополь: КРИППО: RISON, 2019. – 116 с.
11. Заика В. И. Очерки по теории художественной речи: Монография / В. И. Заика; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2006. – 407 с.

12. Заика В. И. Функциональный подход в дисциплине «Лингвистический анализ художественного текста» / В. И. Заика // Функциональная лингвистика. Итоги и перспективы. – Симферополь: CLC, 2002. – с. 81–83.

13. Казарин Ю. В. Поэтический текст как уникальная функционально-эстетическая система : Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора филологических наук : специальность 10.02.01 – русский язык / Ю. В. Казарин. – Екатеринбург, 2001. – 34 с.

14. Кольцова Л. М., Лунина О. А. Художественный текст в современной лингвистической парадигме: учебно-методич. пособие для вузов. – Воронеж, 2007. – 51 с.

15. Кубрякова Е. С. Текст и его понимание / Е. С. Кубрякова // Российско-американский журнал по русской филологии. – Лоуренс, Дерем США, СПб. : Россия, 1994. – № 2. – С. 18–25.

16. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / Д. А. Леонтьев. – М. : Смысл, 2003. – 430 с.

17. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 350 с.

18. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб., 1996. – С. 91–94.

19. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 364 с.

20. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа / В. А. Лукин. – М.: «Ось-89», 1999. – 192 с.

21. Мосунова, Л. А. Анализ художественных текстов : учебник и практикум для вузов / Л. А. Мосунова. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2019. – 228 с.

22. Мурзин Л. Н. Художественный текст: к проблеме специфики / Л. Н. Мурзин, М. Н. Литвинова // Функциональные разновидности речи в коммуникативном аспекте. – Пермь : Изд-во ПТУ, 1988. – С. 119–128.

23. Наер В. Л. Понимание и интерпретация (к основам интерпретации текста как аналитической деятельности) / В. Л. Наер // Сборник научных трудов МГЛУ. – Вып. 459. – М. : 2001. – С. 3–13. – (Проблемы современной стилистики).

24. Новиков А. И. Текст как объект лингвопсихологии [Электронный ресурс] / А. И. Новиков // Методология современной психолингвистики : сб. статей. – М; Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2003. – Режим доступа к статье : <http://psycholing.narod.ru/monograf/novikov-psy-hrest.htm> (23.05.2020).

25. Пермяков И. В. Смысл поэтического произведения / И. В. Пермяков // Языковая личность : проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики : сборник научных трудов. – Волгоград : Перемена, 1999. – С. 95–99.

26. Рудяков А. Н. Топоры и тексты. Лингвистическая инструментология: учеб. пособие / А. Н. Рудяков. – М.: Флинта, 2013. – 312 с.

27. Рудяков А. Н. Учительские университеты. Текст. Выпуск 2. / А. Н. Рудяков. – Симферополь, 2015. – 28 с.

28. Рудяков А. Н., Дорофеев Ю. В. Homo textus: человек в паутине текстов, или учебник чтения для умеющих читать / А. Н. Рудяков, Ю. В. Дорофеев. – Симферополь: мсп «Ната», 2007. – 176 с.

29. Рудяков Н. А. Основы анализа художественного текста // Рудяков А. Н. Топоры и тексты. Лингвистическая инструментология : учебное пособие / А. Н. Рудяков. – М. : Флинта : Наука, 2013. – С. 175.

30. Рудяков Н. А. Поэтика, стилистика художественного произведения / Николай Александрович Рудяков. – Симферополь : Таврия, 1993. – 146 с.

31. Силин В. В. Чтение – понимание – интерпретация : учебно-методическое пособие / В. В. Силин. – Симферополь, 2010. – 22 с.

32. Солодянкина Н. В. Целостность текста в аспекте согласования его формальной и смысловой структур : (на материале исходных и вторичных текстов) : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : 10.02.19 «теория языка» [Электронный ресурс] / Солодянкина Н. В. –

Кемерово, 2004. – 24 с. – Режим доступа к автореферату : <http://www.osu.ru/sites/lab-philology/docs/ar006.pdf>.

33. Степанченко И. И. Поэтический язык Сергея Есенина (анализ лексики) / Иван Иванович Степанченко. – Харьков : ХГПИ, 1991. – 189 с.

34. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.

35. Чернец Л. В. Композиция литературного текста / Л. В. Чернец // Материалы международной конференции «Языковая семантика и образ мира» // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://old.kpfu.ru/science/news/lingv_97/n159.htm (дата обращения: 09.03.2016).

36. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова: Учебное пособие. – СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. – 472 с.