

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ СЕМАНТИКИ ДИСКУРСА И АНАЛИЗ ДИСКУРСИВНЫХ ПРАКТИК

© Л. Г. Бабенко
УрФУ

КОММУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В СВЕТЕ ТЕОРИИ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ

Коммуникативное пространство текста — это сложно организованное множество иерархически организованных и коммуникативно актуализованных смыслов, включенных в общетекстовое семантическое пространство наряду с концептуальной, денотативной и эмоционально-оценочной информацией. Оно формируется, во-первых, благодаря внутритекстовым коммуникативным механизмам и, во-вторых, межтекстовым взаимодействиям разного рода.

В первом случае для формирования коммуникативного пространства большое значение имеют специфика актуального членения в тексте, особенности тема-рематического развертывания в нем, архитектоника используемых коммуникативных регистров, а также характер рематических доминант, свойственных тексту. При подобном подходе текст рассматривается в статическом аспекте как автономная замкнутая структура, вследствие чего и его коммуникативное пространство представляет собой условно замкнутую структуру.

Во втором случае речь идет о коммуникативном пространстве текста, формируемом на основе категорий диалогичности, интертекстуальности, т. е. с учетом межтексто-

вого взаимодействия, при котором текст рассматривается в динамическом аспекте. В этом случае можно говорить о межтекстовом открытом коммуникативном пространстве текста, когда оно расширяется в результате диалога автора с читателем, другими авторами, за счет включения в тело текста других текстов.

Кроме того, расширенное коммуникативное пространство текста, рассматриваемое с учетом категории диалогичности, предусматривает привлечение к его анализу и теории речевых жанров. В данной статье именно этот аспект изучения коммуникативного пространства текста будет предметом рассмотрения: в качестве материала изучения используются стихотворения Б. Садовского.

Одним из первых исследователей речевых жанров был М. М. Бахтин, который к речевым жанрам относил относительно устойчивые типы высказываний, функционирующие в разных сферах речевого общения, обусловленные социальными нормами и стереотипами общения [2: 237]. У него понятие речевого жанра — реплика, высказывание в диалоге (включая роман, повесть) как факт социального взаимодействия. Он же отмечал богатство, разнообразие и необозримость речевых жанров, репертуар жанров в каждой сфере.

Именно М. Бахтину принадлежит идея речевых жанров. Но научный парадокс заключается в том, что высказанные им достаточно давно идеи относительно речевого жанра стали активно обсуждаться и развиваться только в конце XX столетия. Современная теория речевых жанров стала развитием работ М. Бахтина, на основе которых возникла новая наука — жанроведение (см. работы А. Г. Баранова, В. Е. Гольдина, В. В. Дементьева, В. А. Салимовского, К. Ф. Седова, М. Ю. Федосюка, Т. В. Шмелевой и др.).

В настоящее время в лингвистике наблюдается различное понимание природы речевого жанра. Во-первых, вслед за М. М. Бахтиным, речевой жанр традиционно рассматривается как тип высказывания в диалоге, при этом высказывание понимается в широком смысле, включая повесть и роман. Во-вторых, речевой жанр рассматривается как устойчивый тип текста [4]. В-третьих, речевой жанр интерпретируется

как типовая ситуация общения, оформленная по определенной регулярной модели [3]. Все эти трактовки в целом не противоречат друг другу, а скорее дополняют друг друга, так как акцентируют разные аспекты одного речевого явления: коммуникативно-содержательный аспект (1-й подход), композиционно-текстовый аспект (2-й подход), структурно-денотативный аспект (3-й подход).

Анализируя литературно-художественные произведения с позиций теории речевого жанра, мы исходим из того, что признаками его, как отмечает Т. В. Шмелева, являются коммуникативная цель, образ автора, образ персонажа, фактор коммуникативного прошлого, согласно которому различаются инициальные и реактивные речевые жанры, их событийное содержание [6; 7].

Еще одна важная для текстового анализа речевых жанров идея М. М. Бахтина — разграничение первичных (элементарных, простых) и вторичных (сложных, комплексных) речевых жанров. Сейчас по отношению к ним используются и другие термины: элементарные, простые жанры и сложные, комплексные речевые жанры. Последние возникают именно в сфере культурного общения — художественного, научного. Они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные речевые жанры, сложившиеся в сфере непосредственного речевого общения, которые в составе сложных речевых жанров утрачивают свою самостоятельность и непосредственную отнесенность к действительности, трансформируются и входят в художественную действительность в составе сложных речевых жанров, выполняя текстообразующую функцию. Сейчас достаточно хорошо изучены первичные речевые жанры (например, ссора, утешение, просьба, обвинение, уговор, спор, болтовня, комплимент, совет, угроза и мн. др.), хотя нет их системного описания, нет общей типологии. Что касается сложных речевых жанров, нет общепринятой модели их анализа, не разработана концепция их текстовой природы.

Каждое литературно-художественное произведение является сложным речевым жанром, представляющим собой уникальную структуру, компонентами которого являются простые речевые жанры, целостность которой обладает

определенным композиционным единством. Эту целостность можно обозначить как внутрижанровую структуру [1: 80]. Анализируя ее, нужно учитывать диалогическую природу литературно-художественных произведений, их многоголосие, полифонизм, обусловленные множеством точек зрения, формируемых прежде всего наличием двух глобальных антропоцентров художественного текста: образа автора и образов персонажей. Простые речевые жанры, представленные в репликах персонажей и в авторском повествовании, трансформируются в составе целого литературного произведения как сложного речевого жанра и представляют собой совокупность речевых жанров, выполняющих различные текстовые функции. Выбор речевого жанра и их комбинаторику в условиях литературно-художественной коммуникации определяют содержание литературно-художественного произведения, особенности сюжета, индивидуально-авторского стиля речи [1: 80–94].

Речевые жанры в составе текста представляют собой, во-первых, определенный набор, совокупность первичных жанров, функционирующих в нем. Во-вторых, они организованы в иерархическую структуру. Вследствие этого анализ коммуникативного пространства текста с позиций теории речевого жанра включает два этапа. На предварительном этапе анализа рассматривается вся совокупность использованных в тексте речевых жанров в их последовательности как определенное композиционное построение с целью выявления всех разновидностей речевых жанров и их количественной представленности и соотносительности. На основном этапе исследования внутрижанровая структура, состоящая из простых речевых жанров, исследуется с учетом их текстовой значимости и текстовой функции и, следовательно, с учетом внутритекстовой иерархии. В качестве примера возьмем следующее стихотворение Б. Садовского.

Верни меня к истокам дней моих.
Я проклял путь соблазна и порока.
Многообразный мир вдали затих,
Лишь колокол взывает одиноко.

И в сердце разгорается заря
Сияньем не вечернего светила.

О, вечная святыня алтаря,
О, сладкий дым церковного кадила!

Заря горит все ярче и сильней,
Ночь умерла, и пройдены мытарства.
Верни меня к истокам первых дней,
Введи меня в немеркнувшее царство.

1935

На предварительном этапе исследования речезанровой структуры данного стихотворения мы выявили такую последовательность речевых жанров: просьба — исповедь — просьба. В свою очередь жанр исповеди является комплексным, в его составе есть признание-рефлексив, репрезентатив, эмотив-рефлексив с образной семантикой состояния душевной благодати и надежды, жанр оценки, вновь повторяется эмотив-рефлексив с образной семантикой состояния душевной благодати и надежды на основе развертывания и усиления ранее репрезентированной метафоры *заря-надежда*. Завершается стихотворение речевым жанром просьбы. Количественная представленность жанров такова: просьба — 3, эмотив-рефлексив — 3, репрезентатив — 1, оценка — 1. Как видим, по частотности преобладают речевые жанры просьбы и эмотивы-рефлексивы.

Анализ текстовой представленности и текстовых функций использованных речевых жанров показывает, что именно жанр просьбы занимает доминирующую позицию во внутривидовой структуре данного стихотворения. Он занимает самые сильные текстовые позиции: начала (*Верни меня к истокам дней моих*) и конца стихотворения (*Верни меня к истокам первых дней, / Введи меня в немеркнувшее царство*). В этом небольшом стихотворении в речевом жанре просьбы представлены три высказывания, два из которых тождественны по смыслу, в них повторяющимся ключевым глаголом-репрезентантом сути просьбы является глагол-императив *верни*, выражающий просьбу лирического субъекта о возвращении к *истокам первых дней*. В данных высказываниях в роли автора просьбы выступает лирический субъект, содержание просьбы выражено императивными высказываниями, а вот адресат просьбы прямо не обозначен, есть лишь косвенные указания

на него, можно лишь догадываться, к кому обращается лирический субъект. Такой подсказкой являются высказанные лирическим субъектом желаемые действия, события, которые могут быть осуществлены только Высшими Силами. Особенно ясно это становится в третьем высказывании, в котором глагол *введи* и локатив *в немеркнущее царство* прямо указывают на Бога, единственно способного исполнить просьбу лирического субъекта.

В лексическом, грамматическом и интонационном оформлении трех высказываний, представляющих речевой жанр просьбы в анализируемом стихотворении, наблюдается синтаксический и грамматический параллелизм, полный тождественный лексический повтор, актуализирующие текстовую значимость этого речевого жанра и усиливающие семантику просьбы, которая по параметру интенсивности, по накалу выражаемых эмоций воспринимается как просьба-мольба.

Исследователи речевого жанра просьбы относят его к императивным жанрам, коммуникативная цель которых — осуществление адресатом предписанного автором действия, а в качестве обязательных его параметров отмечают фактор автора, фактор адресата, специфику языкового воплощения [5], [8]. Не менее важными составляющими этого жанра являются объект-содержание просьбы и ее мотивация. Обычно просьба чем-либо инициируется, чаще она является осознанным, обусловленным какими-либо причинами, обстоятельствами речевым актом, реже — импульсивным, неосознаваемым. Это отражается и в структуре речевого жанра просьбы, в котором наряду с автором, адресатом, содержанием просьбы имеется позиция аргументации, мотивации просьбы. В анализируемом тексте эту функцию выполняет комплексный речевой жанр исповеди, в котором самая первая фраза признание-рефлексив (*Я проклял путь соблазна и порока*) — это аргументация высказанной ранее просьбы и одновременно причина последовавшего за этим существования, которое также объясняет высказанную просьбу. Следующие две фразы — репрезентативы (*Многообразный мир вдали затих, / Лишь колокол взывает одиноко*). Они сигнализируют о наступившем одиночестве лирического субъекта, отказавшегося от многообразного мира,

в котором он прошел путь соблазна и порока и в котором он слышит только звук колокола. Далее эмотив-рефлексив с образной семантикой состояния душевной благости и надежды (*И в сердце разгорается заря / Сияньем не вечернего светила*), его функция — самовыражение внутреннего эмоционального переживания лирического персонажа.

Следующий речевой жанр — это оценка. Два высказывания, выражающие оценку восхищения (*О, вечная святыня алтаря, / О, сладкий дым церковного кадила!*), непрямо указывают на новые душевные ориентиры лирического субъекта, связанные с нравственными религиозными ценностями, к которым он пришел. Именно они освобождают лирического субъекта от земного пути *соблазна и порока* и свидетельствуют о его духовной готовности перехода *в немеркнувшее царство*. Следующий за оценкой эмотив-рефлексив образными средствами подчеркивает эту границу перехода (*Заря горит все ярче и сильнее, / Ночь умерла, и пройдены мытарства*). В нем метафорическими средствами актуализируется важный для жанра просьбы фактор времени: фактор прошлого (*Ночь умерла*) и фактор будущего (*Заря горит все ярче и сильнее*).

Итак, во внутрижанровой структуре анализируемого стихотворения вершину иерархии использованных речевых жанров занимает речевой жанр просьбы-мольбы, автор которой — лирический субъект, адресат — Бог, функцию аргументации просьбы выполняет комплексный речевой жанр исповеди, представляющий собой психологическое самовыражение лирического субъекта, объясняющего смысл просьбы мытарствами пройденного жизненного пути.

Мы привели опыт речежанрового анализа одного стихотворения Б. Садовского. Для того чтобы выявить более убедительно особенности функционирования этого речевого жанра и его текстообразующие функции в творчестве избранного автора, следует привлечь для анализа более широкий поэтический контекст автора. Как показал анализ материала, для поэзии Б. Садовского этот речевой жанр действительно характерен, причем текстовые модификации его разнообразны, они имеют как сходство, так и различия. Обратимся к стихотворению «Мне ничего не надо»:

Мне ничего не надо.
 Поздно мне воровать.
 В жизни моя награда.
 Боже, позволь мне жить.

Тебе ли угодно было
 Венец обесславить мой,
 Черных ли ратей сила
 Издевается надо мной.

В смертной глухой трясине
 Под холодным ливнем томясь,
 Не хочу я молиться тине,
 Славословить земную грязь.

Вот на миг дожди отступили.
 Отдохну и я в темноте.
 Боже, дай подышать без цели,
 Помолиться чужой красе.

Пусть ворота святого сада
 Дано другим сторожить:
 Мне ничего не надо,
 Только позволь мне жить.

В этом стихотворении, как и в предыдущем, доминирующим речевым жанром, выполняющим текстообразующую функцию, является речевой жанр просьбы-мольбы. Высказывания с семантикой просьбы повторяются в тексте также трижды: в первой строфе стихотворения (*Боже, позволь мне жить*), в четвертой (*Боже, дай подышать без цели, / Помолиться чужой красе*) и в конце завершающей пятой строфы (*Только позволь мне жить*). Троекратный повтор одной и той же просьбы подчеркивает ее текстовую значимость и интенсивность, преобразуя в речевой жанр просьбы-мольбы. Сходство с предыдущим стихотворением в том, что в нем также автор просьбы — лирический субъект, адресат — Бог, который в данном стихотворении, в отличие от предыдущего, прямо обозначен в первом и втором высказываниях. Использование обращения смягчает категоричность просьбы, дополняет ее модальным смыслом желательности.

Аргументация просьбы в этом стихотворении также имеется, но позиция ее в стихотворении иная: с нее начи-

нается стихотворение, она предваряет просьбу и предстает в речевом жанре эмотива-рефлексива, в котором лирический субъект сообщает о полном отказе от всего, об отсутствии необходимости чего-либо, потребности в чем-либо (это подчеркивается инверсией, выдвижением в центр высказывания отрицательного местоимения (*Мне ничего не надо*), о нежелании надеяться на что-либо (*Поздно мне ворожить*) и о самоценности жизни как таковой (*В жизни моя награда*). Отличие этого стихотворения от предыдущего заключается в характере обозначенного лирическим субъектом желаемого события: лирический субъект, находящийся за порогом жизни, взывает к Богу с просьбой дать ему возможность *только жить*. Косвенными знаками того, что проситель находится за порогом жизни, является вторая и третья строфы, в которых в речевом жанре размышления (*Тебе ли угодно было / Венец обесславить мой, / Черных ли ратей сила / Издевается надо мной*) и эмотива-рефлексива (*В смертной глухой трясине / Под холодным ливнем томясь*) лирический субъект заявляет о нежелательности испытываемого им состояния (*Не хочу я молиться тине, / Славословить земную грязь*). В предыдущем стихотворении все наоборот: лирический субъект, испытав мытарства жизни, обращается к Богу с просьбой ввести его *в немеркнувшее царство*. В рассмотренных стихотворениях не совпадает фактор прошлого, обуславливающий содержание просьбы (фактор будущего), но совпадает то, что желаемые события, о которых сообщает лирический субъект, могут быть осуществлены только Высшими Силами.

Итак, во внутрижанровой структуре рассмотренного стихотворения вершину иерархии занимает речевой жанр просьбы-мольбы, автором которой является лирический субъект, адресатом — Бог, функцию аргументации просьбы выполняет речевой жанр эмотива-рефлексива, в котором лирический субъект сообщает о полном отказе от всего, об отсутствии необходимости чего-либо, потребности в чем-либо ради желания просто жить. Объяснение подобной просьбы содержится в речевых жанрах размышления и эмотива-рефлексива, в которых косвенными средствами изображается состояние лирического субъекта, находящегося за порогом

жизни, который заявляет о нежелательности испытываемого им состояния.

Обратимся еще к одному стихотворению Б. Садовского из цикла «Самовар».

Умной женщине

Не говори мне о Шекспире,
Я верю: у тебя талант.
И ты на умственном турнире
Искуснее самой Жорж Санд.

Но красотой родной и новой
Передо мной ты расцвела,
Когда остались мы в столовой
Вдвоем у чайного стола.

И в первый раз за самоваром
Тебя узнал и понял я.
Как в чайник длительным ударом
Звенела и лилась струя!

С какою лаской бестревожной
Ты поворачивала кран,
С какой улыбкой осторожной
Передавала мне стакан!

От нежных плеч, от милой шеи
Дышало счастьем и теплом.
Над ними ангел, тихо рея,
Влюбленным трепетал крылом.

О, если б покоровишись чарам,
Забыв о книгах невзначай,
Ты здесь, за этим самоваром
Мне вечно наливала чай!

Это стихотворение также является еще одним вариантом речевого жанра просьбы. Его отличительная особенность — это прямое обозначение адресата просьбы — умной женщины — в сильной позиции заглавия текста и явно выраженной лексически коммуникативной оппозиции Я (лирический субъект) и Ты (умная женщина). В нем используется следующая совокупность линейно расположенных первичных речевых жанров: просьба; эмотив — рефлексив; интеллектуальная оценка; признание, включающее в себя метафориче-

ское описание, эмотив-рефлексив, эмоциональная оценка, метафорическое описание; просьба-пожелание. Как видим, опять наблюдается кольцевое расположение простых речевых жанров в составе стихотворения: оно начинается и заканчивается просьбой, это, так же, как и обозначение адресата в позиции заглавия, позволяет отнести речевой жанр просьбы к доминирующему жанру во внутрижанровой структуре этого стихотворения. Остальные речевые жанры занимают зависимые позиции. Обращает на себя внимание характер просьбы: если в первом высказывании она категорична, о чем говорит использование императивной конструкции с отрицанием в сильной позиции начала предложения (*Не говори мне о Шекспире*), то в последнем высказывании она имеет смягченный характер, это, скорее, просьба-пожелание (*О, если б покоровишись чарам, / Забыв о книгах невзначай, / Ты здесь, за этим самоваром / Мне вечно наливала чай*). Использование условно-побудительной, а не императивной конструкции, эмоционального восклицания в начале высказывания, косвенно выраженного пожелания быть вместе (*если б... Ты... Мне вечно наливала чай!*) является основанием отнесения данного высказывания к речевому жанру просьбы-пожелания.

Во внутрижанровой структуре этого стихотворения сразу после первого высказывания-просьбы следует ее аргументация в форме речевого жанра эмотива-рефлексива, в котором лирический субъект, обращая свою просьбу к умной женщине, объясняет ненужность разговора о Шекспире своим эмоционально-интеллектуальным отношением к ней, пониманием ее превосходства в этой области (*Я верю: у тебя талант. / И ты на умственном турнире / Искуснее самой Жорж Санд*). Важным параметром в данном стихотворении является локативный параметр. В первой строфе это указание на отвлеченный *умственный турнир*, где место умной женщины и где проявляется ее талант. Все последующие строфы связаны с высказанными в первой строфе просьбой и заверениями лирического субъекта отношениями дизъюнкции, репрезентируемыми союзом *но*, используемым в начале второй строфы. Эти строфы противопоставлены первой строфе по локативному параметру: в них пространство предельно кон-

кретно и замкнуто: описываемое событие разворачивается в столовой (*Когда остались мы в столовой / Вдвоем у чайного стола*), где Умная женщина совсем иначе воспринимается лирическим субъектом (*И в первый раз за самоваром / Тебя узнал и понял я*). Эти четыре строфы представляют собой речевой жанр признания в любви, но не прямо высказанного признания, а косвенного. Средствами его репрезентации являются метафорические описания образа любимой, насыщенные эмотивной лексикой (*Но красотой родной и новой / Передо мной ты расцвела <...> От нежных плеч, от милой шеи / Дышало счастьем и теплом*), высказывания с оценкой восхищения (*С какою лаской бестревожной / Ты поворачивала кран, / С какой улыбкой осторожной / Передавала мне стакан!*), образ влюбленного ангела (*ангел, тихо рея, / Влюбленным трепетал крылом*). Именно признание в любви обуславливает изменение тональности доминантного речевого жанра просьбы с категорически-требовательной до условно-желательной. В последней строфе знаками этой новой тональности являются и междометное восклицание в начале строфы, и некатегорично высказанное желание лирического субъекта о взаимности и долгой любви (*О, если б покоришься чарам <...> Ты здесь, за этим самоваром / Мне вечно наливала чай!*), уточняемое советом (*Забыв о книгах невзначай!*). Этот совет, а также актуализация места (*за самоваром*), времени (*вечно*) и желаемого действия (фактор будущего) привносят новый коммуникативный смысл — ироническую тональность, связанную с подтекстовым советом умной женщине в отношениях с мужчинами оставаться просто женщиной.

Итак, во внутрижанровой структуре стихотворения «Умной женщине» вершину иерархии занимает речевой жанр просьбы-пожелания, автором которой является лирический субъект, адресатом — Умная женщина, функцию аргументации просьбы выполняет речевой жанр эмотива-рефлекси́ва, в котором лирический субъект объясняет Умной женщине ненужность разговора о Шекспире, а в завершающей стихотворение последней строфе после достаточно развернутого косвенного признания в любви лирический субъект советует в отношениях с мужчинами забыть о книгах и просто ухаживать за ними в теплой уютной обстановке.

Теперь для сопоставления обратимся к другому поэту — Игорю Иртеньеву. У него есть стихотворение «Застойная песнь», очень похожее по внутрижанровой структуре на стихотворение Б. Садовского «Умной женщине».

Застойная песнь

Не говори мне про застой,
 Не бреди больную душу,
 Мне прожужжали им все уши,
 Меня тошнит от темы той.
 Не говори мне про застой,
 Про то, что Брежнев в нем виновен,
 А я-то думал, что Бетховен,
 Ну, в крайнем случае, Толстой.

Не говори мне про застой,
 Про то, что нет в стране валюты,
 Ведь нашей близости минуты
 Летят со страшной быстротой.

Не говори мне про застой,
 И про инфляцию не надо,
 И в даль арендного подряда
 Мечтою не мани пустой.

Не говори мне про застой,
 Не объясняй его причину,
 Не убивай во мне мужчину
 Своей наивностью святой,
 Дай мне отпить любви настой!

Название стихотворения — «Застойная песнь» — сразу же настраивает на ироническое восприятие его содержания, так представляет собой образец языковой игры с преобразованием прецедентного словосочетания — застольная песнь, в котором актуализована пространственная семантика (застольная песнь — песня, которая исполняется за столом в кругу друзей и близких), в словосочетание с актуализованным социально-темпоральным смыслом (застойная песнь — песня, которая исполняется во времена общественного застоя и о застое).

В стихотворении И. Иртеньева представлена следующая последовательность простых речевых жанров: просьба, просьба, эмотив-рефлексив, просьба, шутка, просьба, рассуждение, просьба, просьба, просьба, просьба, просьба, просьба. Как

видим, в количественном отношении преобладает речевой жанр просьбы — 10 высказываний.

Анализ внутрижанровой структуры этого стихотворения показывает, что в тексте наблюдается, с одной стороны, «нанизывание» императивных конструкций, ядром которых являются глаголы: *не говори* (5 раз), *не береди, не мани, не объясняй, не убивай*. С другой стороны, все глаголы — синсемантические, требующие конкретизации, в связи с чем очень важной оказывается и позиция объекта, раскрывающая их содержание, но особенность репрезентации этой позиции — тождественный повтор (*Не говори мне про застой* — 5 раз), двойное обозначение объекта: сначала словом, затем придаточным предложением, конкретизирующем это слово:

Не говори мне про застой,
 Про то, что Брежнев в нем виновен;
 Не говори мне про застой,
 Про то, что нет в стране валюты;
 Не говори мне про застой,
 И про инфляцию не надо.

Все это ведет к гиперболизации просьбы как речевого жанра в этом стихотворении в целом и в выделении главной просьбы, звучащей рефреном — *Не говори мне про застой* — с которой начинаются все пять строф стихотворения.

В тексте — 10 просьб, 9 из них по смыслу совпадают, только три из них аргументируются лирическим субъектом: в первой строфе эту текстовую функцию выполняет речевой жанр эмотива-рефлекси́ва (*Мне прожужжали им все уши, / Меня тошнит от темы той*), в котором передается психологическая реакция раздражения на предмет разговора, неприятия его. Во второй строфе в аргументирующей части — шуточное высказывание: *А я-то думал, что Бетховен, / Ну, в крайнем случае, Толстой*. В третьей строфе в жанре рассуждения лирический субъект сообщает о личных переживаниях: *Ведь нашей близости минуты / Летят со страшной быстротой*. В этом рассуждении впервые косвенно намечается адресат просьб — близкая женщина. В четвертой и пятой строфах просьбы никак не аргументируются. В них с нарастающей градацией, создающей комический эффект, они следуют одна за другой, усиливая интенсивность самой просьбы *не говорить*

про застой. Но после каскада этих просьб стихотворение завершается высказываниями, в которых лирический субъект вновь говорит о личном, обращаясь к любимой женщине, и которые звучат эмоциональным диссонансом по отношению к предтексту, создающим комический эффект: *Не убивай во мне мужчину / Своей наивностью святой, Дай мне отпить любви настой!* Именно эти высказывания — пожелания выражают главную суть содержания просьбы лирического субъекта: женщине не следует говорить на общественно-политические темы, а следует любить.

Итак, коммуникативное пространство текста в свете теории речевых жанров — это расширенное внутритекстовое коммуникативное пространство, при изучении которого речевые жанры, используемые в тексте, рассматриваются как в их текстовой последовательности, так и в совокупности как специфическая речевжанровая структура с учетом их иерархии, различных текстовых функций и значимости, а также с учетом индивидуально-авторской стратегии порождения текста.

Мы взяли для анализа три стихотворения Б. Садовского и одно стихотворение И. Иртеньева: тем самым мы хотели показать, что существуют разные варианты анализа коммуникативного пространства текста. Если учитывать объем привлекаемого для анализа материала, можно предложить три модели анализа внутрижанровой структуры литературно-художественного текста:

1. Анализ внутрижанровой структуры отдельного литературно-художественного произведения.
2. Анализ совокупности текстов одного автора с целью выявления текстообразующих функций определенного речевого жанра в контексте творчества избранного автора.
3. Сопоставительный анализ речевжанровых структур или текстообразующих функций одного речевого жанра в контексте произведений разных авторов с целью выявления их сходств и различий.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Бабенко Л. Г.* Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : учебник для вузов. М., 2004.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

3. Дементьев В. В. Непрямая коммуникация и ее жанры. Саратов, 2000.
4. Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопр. языкознания. 1997. № 5.
5. Чабан Т. Ю. Просьба // Культура русской речи : энци. сл.-справ. М., 2003. С. 519–520.
6. Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи : сб. науч. статей. Саратов, 1997. Вып. 1. С. 88–98.
7. Шмелева Т. В. Речевой жанр // Культура русской речи : энци. сл.-справ. М., 2003. С. 573–574.
8. Ярмаркина Г. М. Просьба // Антология речевых жанров: повседневная коммуникация. М., 2007. С. 214–219.

© М. В. Дудорова
УрФУ

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В АСПЕКТЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ КАТЕГОРИЙ

Поэтический текст является неповторимым средством выражения ментального мира, он строится при помощи ряда вербальных средств, и в силу малого объема и неполной вербализуемости смыслов, ведущую роль при его интерпретации играет контекст, концептуальные сферы значения слова и ассоциативный фон. Все это, безусловно, усложняет процесс восприятия и интерпретации текста (обуславливая в том числе и такое качество поэтического текста, как полиинтерпретативность), а основной проблемой при восприятии поэтического текста становится реконструкция денотативной ситуации.

Настоящая статья посвящена проблеме интерпретации текста посредством пространственных категорий, поскольку именно «в координатах пространства и времени нами воспринимается все сущее, все доступное нашему уму и нашему истолкованию, все презентуемое нашему сознанию и репрезентуемое в нем, осмысляется в этих координатах, т. е. имеет некие пространственные и/или временные характеристики» [1: 5].

Пространство как когнитивная категория представляет эстетически переосмысленный, трансформированный образ действительности, появившийся в результате процессов