

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

концептуализации и категоризации, отражающий как общие, так и индивидуально-авторские закономерности восприятия, понимания и представления мира. Описание и реконструкция пространственного фрагмента индивидуально-авторской картины мира может осуществляться с опорой на понятие «**пространственный образ**». Пространственный образ, будучи фрагментом целостного художественного пространства, является денотативно соотнесенным с определенным фрагментом пространства реального мира, который в результате категоризации художественным сознанием приобретает определенные, устойчивые в рамках идиостиля перцептивные и эмотивные характеристики.

Традиционно при описании пространства в художественном тексте исследователями используются такие оппозитивные параметры, как вертикальное / горизонтальное, открытое / закрытое, точечное / линейное, плоскостное / объемное и т. п. На наш взгляд, данные характеристики структурируют пространственные образы в индивидуально-авторской картине мира. Именно характер данных оппозиций и способность тех или иных пространственных образов встраиваться в эту систему часто могут являться индивидуальным знаком.

При описании пространственного образа как целостной структуры значимыми критериями также являются Субъект, Объект(ы) и Восприятие, поэтому предлагаемая методика выявления и описания пространственного образа состоит из нескольких этапов.

I этап. Выявление текстов, в которых содержатся маркеры пространственного образа. Парадигма маркеров выявлена в идеографических словарях Уральской семантической школы.

II этап. Текстовый анализ.

1. Распределение лексики текста по функционально-текстовым группам (далее — ФТГ), формирующим ключевые образы текста;

2. Выявление доминанты ФТГ, семантический анализ состава ФТГ;

3. Контекстологический анализ лексем, входящих в ФТГ;

4. Рассмотрение взаимодействия разных типов художественного пространства (формируемых ФТГ) в рамках текста.

В качестве примера проанализируем стихотворение И. Анненского.

Дымы

Зимний поезд

В белом поле был пепельный бал,
Тени были там нежно-желанны,
Упоительный танец сливал,
И клубил, и дымил их воланы.

Чередой, застилая мне даль,
Проносились плясуньи мятежной,
И была вековая печаль
В нежном танце без музыки нежной.

А внизу содроганье и стук
Говорили, что ужас не прожит;
Громяхая цепями, Недуг
Там сковал бы воздушных — не может.

И была ль так постыла им степь,
Или мука капризно-желанна, —
То и дело железную цепь
Задевала оборка волана.

В этом стихотворении обращает на себя внимание прежде всего подзаголовок, задающий реальное пространство. Денотативная ситуация данного текста вполне ясна: лирический субъект (*застилая мне даль*) едет в поезде и наблюдает за окном зимнюю вьюгу. В тексте выделяются следующие тематические группы:

ФТГ-1 — собственно наименования пространств: *в белом поле, даль, степь*.

Данная группа состоит только из номинаций открытых пространств, доминантой ряда будет лексема *поле*.

ФТГ-2 — лексика, создающая образ метели, вьюги: *пепельный бал, тени, танец, клубил, дымил, воланы, плясуньи мятежной, воздушные*.

Данная группа формирует в тексте пространство реальное / природное, почти все члены группы представляют собой образные номинации хлопьев снега и их движения в пространстве. Так, сам снегопад и вьюга — факты неживой природы — предстают как *пепельный бал*. Основным признаком

снега становится его легкость (*воздушные*) и бесшумность (*танец без музыки нежной*).

ФТГ-3 — лексика, создающая образ поезда: *поезд, внизу содроганье и стук, громыхая цепями, сковал бы, железную цепь*.

Доминантой является слово *поезд*, остальные члены ряда создают образ поезда, характеризуя его через предметные детали (*железная цепь*) и через создание осязательного и звукового образа (*содроганье, стук, громыхая*).

ФТГ-4 — лексика, создающая эмотивное пространство: *нежно-желанны, упоительный, печаль, в нежном (танце), ужас, Недуг, постыла, мука, капризно-желанна*.

В данной группе лексика группируется в две подгруппы: положительные эмоции (*нежно-желанны, упоительный, печаль, нежный, капризно-желанна*; доминанта — *нежный*) и отрицательные эмоции (*ужас, Недуг, постыла, мука*; доминанта — *мука*). Выделенные типы эмоций соотносятся в рамках текста соответственно с образом метели и образом поезда.

Обозначенные образно-смысловые блоки текста соответствуют типам репрезентируемых пространств. Здесь, однако, нет четкого противопоставления пространства замкнутого, связанного с лирическим субъектом, и пространства открытого, связанного с природным миром «за окном» (ср. стихотворение «В вагоне»). Противопоставление, на наш взгляд, в данном случае связано с восприятием жизни. Так, Г. В. Петрова пишет: «В лирическом сознании Анненского сама сущность бытия оказывается раздвоенной, включает в себя и легкий, воздушный танец — некое свободное идеальное начало, и «громыхающий цепями Недуг» — начало тяжелое, болезненное» [2: 61]. Ядром, объединяющим эти два противоречивых мира, оказывается лирический субъект, который одновременно заморожен *упоительным танцем* и слышит, *что ужас не прожит*. Подобное положение «на пороге» характерно для концепции бытия И. Анненского. Идея двоимирия, развитая им вслед за романтиками, изживает себя, и лирический субъект все чаще обращается к положению на грани двух миров: прекрасного и ужасного. В данном тексте отдаленный (*там*) мир *пепельного бала* (кстати, этот образ на денотативном уровне может быть расшифрован как смеше-

ние снега и паровозной гари), где *тени так нежно-желанны*, лишь соприкасается с миром «Недуга», который также представляется отделенным от мира лирического субъекта (*там*). Важным оказывается то, что два пространства не могут воздействовать друг на друга: «Недуг» не может *сковать воздушных*, а *плясуньи* не могут разбить *железную цепь*. В таком случае объединяющим / воспринимающим сознанием оказывается лирический субъект, находящийся в третьем мире, которым и оказывается мир вагона, т. е. замкнутое пространство в данном тексте приобретает некую положительную характеристику — уравнищенность. Герой может воспринять и оценить два представленных мира, но все-таки он приближен к миру «Недуга», к миру непрожитого ужаса, потому что, находясь в поезде, он вольно или невольно включен в мир громыхающих цепей. Финальный образ оборки, слегка задевающей железную цепь, интерпретируется как символическое осмысление человеческого бытия: в течение громыхающей жизни, когда *ужас не прожит*, человек только изредка может быть затронут легкой *оборкой волана*, лишь на секунды может обратить взор *к упоительному танцу*, хранящему *вековую печаль*.

На **III этапе** происходит выявление и описание характеристик пространственного образа:

1. Аспекты восприятия лирическим субъектом пространственных объектов:

а) зрительное восприятие

- представленные цвета спектра, доминанта спектра,
- степень освещенности пространства, источник света,
- характеристика объектов, заполняющих пространство,
- геометрия пространства (общая структура, общий взгляд на пространство, как правило, с позиции извне),
- перцептивный вход в пространство (наличие / отсутствие концептуальной схемы «преграда», тип преграды, наличие / отсутствие концептуальной схемы «порог/граница»),

б) акустическое восприятие пространства, источник(и) звука,

в) обонятельное восприятие пространства, источник(и) запаха,

г) осязательное восприятие пространства,

- д) акциональная доминанта,
- е) статическая / динамическая характеристика пространства.

2. Субъектно-ориентированные характеристики пространства:

а) позиция субъекта относительно пространства (в параметрах «далеко / близко», «внутри / снаружи»; как перемещения субъекта внутри / вне пространства, так и способ его оценки в указанных параметрах),

б) модальные характеристики пространства,

в) аксиология пространства (в т. ч. в оппозиции «свое / чужое»),

г) текстовый ассоциат (устойчивая внутри поэтического мира связь пространства и абстрактных сущностей: например, в художественном мире И. Анненского ассоциат пространства поезда — смерть, в рок-поэзии ассоциат пространства неба — свобода),

д) эмотивные доминанты,

е) способность приобретать символическое значение (устойчивые образные ассоциации),

В качестве иллюстрации данной способности рассмотрим образ «Храм» в поэтическом мире И. Анненского.

Над высью пламенной Синая
 Любить туман Ее лучей,
 Молиться Ей, Ее не зная,
 Тем безнадежно горячей,

Но из лазури фимиама,
 От лилий праздную венца,
 Бежать... презрев гордыню храма
 И славословие жреца,

Чтоб в океане мутных далей,
 В безумном чаяньи святынь,
 Искать следов Ее сандалий
 Между заносами пустынь.

Значение слова *храм* формируется на «перекрестке» двух языковых значений. Происходит актуализация идеи закрытого, ограниченного пространства, которое становится символом «навязанных» литературных традиций и форм и

противопоставляется открытому пространству, репрезентированному в тексте лексемой *пустыня*. Через лексему *храм* религиозный план, связанный с храмом как культовым сооружением и жрецом как служителем культа, смыкается с планом психологическим: происходит уподобление христианского таинства и процесса творчества, божества и Поэзии, не случайно в этом случае графическое выделение местоимений: в христианской традиции все местоимения, относящиеся к слову Бог, пишутся с прописной буквы.

Мотив свободного служения Поэзии как божеству поддерживается культурно маркированной лексикой, относящейся к религиозной сфере: *Синай, молиться, фимиам, святыни*. Внутритекстовое противопоставление открытого и закрытого пространства формирует символическое значение: свободное поэтическое творчество уподобляется свободному общению с Богом, поэт — пророку Моисею, несущему людям Божье слово.

ж) способность к сакрализации в индивидуально-авторской картине мира.

3. Время действия (временной инвариант).

4. Соотношение с другими пространственными образами (например, в поэтическом мире И. Анненского сад является связующим для всех остальных типов пространства; в рок-поэзии значимым для пространства города оказывается его промежуточное положение между пространством страны и точечным пространством дома).

На **IV этапе** проводится обобщение результатов анализа в виде схемы пространственного образа.

По итогам анализа к таким ранее рассматриваемым блокам характеристик, как перцептивные и эмотивные, были добавлены образные (символические) характеристики (связанные как с функционированием пространственного образа внутри текста (текстовый ассоциат), так и внутри гипертекстового пространства (способность к сакрализации в художественном мире поэта; включение образа в оппозицию «свое / чужое»)); поскольку понятие «пространственный образ» прежде всего связано с возможностью декодирования поэтических смыслов, важным является также определение

геометрических характеристик, свойственных тому или иному пространственному образу. Таким образом, описание структуры пространственных образов с опорой на когнитивные основания позволяет описать пространственный фрагмент картины мира поэта, выделив в нем универсальное и индивидуально-авторское.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Кубрякова Е. С.* Категоризация мира: пространство и время (вступительное слово) // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997. С. 3–14.
2. *Петрова Г. В.* К некоторым проблемам поэтики И. Ф. Анненского // Вестн. Новгород. гос. ун-та. Сер. «Гуманитарные науки». 1998. № 9. С. 56–62.

© Ю. В. Казарин
УрФУ

ИМЯ КНИГИ КАК ЕДИНИЦА ПАРАДИГМЫ КЛАССИФИЦИРУЮЩЕГО ТИПА

Поэтический текст как уникальная функционально-эстетическая система представляет собой органический / гармоничный смысловой синтез различных по своей природе подсистем (или «форм»), среди которых доминируют следующие: графическая, просодическая (интонационно-музыкальная), звуковая (фоно-графическая, акустическая), дискурсная (единицы поэтического дискурса: метр, ритм, дикция, рифма, строфа и др.), культурологическая, антропологическая и языковая. Такое комплексное и невероятно сложное строение стихотворения делает его единицей культуры особого типа: данная поэтико-текстовая единица является поливалентной в составе различных парадигм культуры: в музыкальных, в изобразительных (визуальных), в динамических (хореография, театр и т. п.) и, естественно, в словесно-художественных. Поэтический текст вступает в формально-смысловые и иные отношения одновременно с разноприродными (с точки зрения порождения и восприятия) текстами — с песней, с музыкой, со скульптурой, с кино- и телефильмом, с архитектурным