

УДК 81'42

# Мыслительные установки исследователя в ходе лингвостилистического анализа текста

Лилия Анатольевна Моря

КАНДИДАТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК, ДОЦЕНТ  
ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ  
СЕВАСТОПОЛЬСКОГО ГОРОДСКОГО ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА  
e-mail: liliamor79@mail.ru

*В статье на примере лингвостилистического анализа конкретного текста (стихотворение Д. Строчева «Что мне куст говорит-горит...») рассматриваются мыслительные установки филолога-исследователя. Формирование мыслительных установок названо важнейшим этапом в овладении методом лингвостилистического анализа будущими учителями-словесниками.*

*Ключевые слова: лингвостилистический анализ, текст, художественный текст, мыслительные установки.*

**Постановка проблемы.** Современное образование является компетентностно ориентированным. Основным объектом «приложения» коммуникативной компетентности в области языкового образования является текст как речевое произведение, коммуникативная единица высшего уровня [2]. При этом «...если человек «не видит» текста, не владеет навыками анализа, не воспринимает информации, заложенной в тексте, и не умеет её интерпретировать — он беспомощен» [10]. Тем более важным этот комплекс умений и навыков является для филолога — человека, работающего с текстами профессионально.

Специальным лингвистическим методом, инструментом для постижения смысла текстов является лингвостилистический анализ. Существует много видов анализа текста. Следует отметить, что, когда говорят о лингвостилистическом / лингвистическом / стилистическом анализе, подразумевают, как правило, одну и ту же цель: «анализ роли и функций языковых средств раз-

ных уровней в организации и выражении идейно-тематического содержания произведения» [11]. Мы пользуемся термином «лингвостилистический анализ», чтобы подчеркнуть, что проводится он с опорой на собственно языковые единицы (фонетического, морфологического, словообразовательного, лексического, синтаксического уровней) и их стилистические свойства, используемые в зависимости от коммуникативных потребностей говорящего.

Для того чтобы студенты-филологи овладели лингвостилистическим анализом, мало вооружить их знаниями и выработать соответствующие навыки и умения. Прежде всего необходимо сформировать самые общие принципы восприятия — не столько самого текста, сколько проблемы текста, принципы, которые будут предопределять выбор того или иного инструмента, метода, приёма для наиболее эффективного достижения результата — понимания текста. Такими самыми общими принципами работы выступают мыслительные установки исследователя.

В психологии под установкой в целом принято понимать «складывающееся на основе опыта устойчивое предрасположение индивида к определённой форме реагирования, побуждающее его ориентировать свою деятельность в определённом направлении...» [9, с. 382]. Среди разных типов установок выделяют феномен мыслительной установки, которая обуславливает специфику протекания интеллектуальной деятельности и её продуктивность. Мыслительные установки ориентируют исследователя-

филолога на эвристические принципы, позволяющие достичь результата интеллектуальной деятельности. Сформированность мыслительных установок говорит о высокой профессиональной культуре исследователя.

Мы не претендуем на полноту перечня мыслительных установок исследователя в ходе лингвостилистического анализа, но мы выделили те установки, которые нам кажутся обязательными в работе со студентами-филологами. Итак, **цель статьи** — описать мыслительные установки, позволяющие исследователю осуществить лингвостилистический анализ текста, в том числе художественного, на примере анализа стихотворения Д. Строщева «Что мне куст говорит...».

### 1. Текст — это тайна, текст — это лабиринт.

Текст как тайна, как шифр, который нужно разгадать, — это довольно распространённое в филологической науке понимание сущности текста [5]. Если говорить о конкретных текстах, то мы можем увидеть тексты, обманчиво очевидные для понимания и интерпретации. В качестве примера сошлёмся на анализ стихотворения М. Цветаевой «Красною кистью рябина зажглась...» Р.В. Забашты, который доказывает, что «простой» текст вовсе не так прост, как это может показаться [3]. Но есть тексты, заведомо трудные для восприятия и расшифровки, в которых тайна бросается в глаза. Для иллюстрации положений статьи в ходе лингвостилистического анализа мы выбрали именно такой текст — стихотворение современного русскоязычного автора Дмитрия Строщева. Для облегчения восприятия материала статьи и ввиду малоизвестности стихотворения приведём его текст полностью.

*что мне куст говорит-горит  
на высоко простом плече  
он, как льющий взгляд, открыт  
он кузнечиком спит в ключе*

*он горит-говорит-молчит  
нашироком, как грудь, ветру  
где сутулая речь стоит  
и усталую пьёт траву*

*где прямая скоба идёт  
набесслёзных идёт гробах  
этот нежный костёр цветёт  
как приветствие на губах*

*и так жалко глаза отвести  
этот певчий ожог унять  
и от куда нужда, ответь  
если можно тебя обнять*

О чём это стихотворение? Во многих схемах лингвистического / стилистического / лингвостилистического анализа предлагается первым делом определить тему и идею текста. Мы же убеждены, что идею, а иногда и тему текста можно выявить только после анализа, только завершив его, можно с большей или меньшей уверенностью сказать, какую мысль автор данным текстом утверждает, доказывает читателю. В нашем случае, если попытаться выявить даже тему стихотворения «с наскока», мы испытаем в лучшем случае недоумение: это стихотворение о кусте? о костре? о нужде? Полно, да обладает ли оно связным смыслом и художественной ценностью? И, лишь проведя анализ, мы сможем сказать аргументированно: да, обладает — и смыслом, и ценностью.

«Тайна текста» обнаруживается в исследовании произведении и на уровне лексико-семантической сочетаемости слов друг с другом, поскольку мы встречаем множество неузуальных, необычных, парадоксальных, на первый взгляд, сочетаний слов, обозначающих необычные, парадоксальные связи предметов и явлений действительности: *на... простом плече, кузнечиком спит в ключе, сутулая речь стоит, певчий ожог*. Мы нарочно выбрали сочетания, которые являются окказиональными даже с учётом индивидуально-авторского переносного значения, поскольку переносные значения (тропы) обычно на интуитивном уровне хорошо понимаются читателем в силу своей наглядности.

**2. У тайны есть разгадка, у шифра — код, у лабиринта — вход.** «Текст, содержащий информацию, рассчитан на понимание, а значит, на извлечение этой информации. С этой точки зрения текст должен быть рассмотрен как такое произведение, такая протяжённость, которая по всей своей архитектонике и организации, по всем использованным в нём языковым средствам и т.д. должна обеспечить у адресата формирование его ментальной модели» [4]. Текст как «продукт речемыслительной деятельности автора» [2] своей словесной тканью предоставляет нам средство дешифровки, «вход в лабиринт».

«Одним из важнейших показателей, определяющих особенности поэтических произведений, является используемая в них лексика. Поэтому результаты качественно-количественного (форма, функция (употребление), содержание) её анализа, как представляется, могут служить достаточно надёжным критерием выявления существенных черт этих произведений» [6], — как нам кажется, здесь прямо и ясно определена важнейшая составляющая лингвостилистиче-

ского анализа текста как такой процедуры, которая и должна привести нас к отгадке текста. В своём анализе мы будем опираться на общезыковые значения слов и контекстуальное варьирование или преобразование этих значений, лексико-семантические и ассоциативные связи слов, стилистическую окраску слов и стилистические функции тех или иных лексических значений.

Итак, в анализируемом стихотворении первая строка стихотворения, где *куст говорит-говорит*, является ключом к его пониманию. Она отсылает нас к образу неопалимой купины — «из библейского рассказа о терновом кусте, горящем, но не сгорающем, в котором Бог Иегова (Яхве) явился Моисею — вождю еврейского народа, призывая его к освобождению из египетского плена» [1]. В ветхозаветном сюжете о неопалимой купине, как нам кажется, есть несколько важных аспектов: 1) явление Бога человеку: видимое / осязаемое доказательство бытия Божьего и контакт, прямое общение Бога и человека; 2) миссия Моисея; 3) обетование (обещание) Бога человеку — и ожидаемая / обещанная награда (Земля Обетованная). Значит, образ куста, который горит (но не сгорает), содержит важные для понимания стихотворения смыслы: прежде всего, это чудо, явление Божие.

*Высокий* связано с понятием о высоком росте, но ассоциативно отсылает нас также к переносному значению слова «возвышенный, благородный» (все лексические значения слов даны по [1], если не указан другой источник), что говорит о нравственной составляющей чудесного явления куста-купины: Бог — у человека на плече. *Простой* трудно интерпретировать однозначно, т.к. ни одно из словарных значений слова не соотносится напрямую со словом *плечо*. Но если учитывать пространственную корреляцию *Бог — плечо* (на плече), то наиболее вероятным для реализации в контексте значением представляется значение «первичный, основной, исходный», связанное с понятием о том, что Бог — Творец, а значит, начало, причина и основание человека и всего тварного мира, и, как видим, это основание и первопричина — в самом человеке.

*Открыт* в контексте связано со словом *взгляд* («направленность глаз на кого-, что-л.»), что исключает значение «ничем не покрытый» (*взгляд* уже содержит эту сему), а значит, актуализирует другое из своих значений — «искренний, откровенный, прямой». Сравнение *как любящий взгляд* связано с тем, что любовь — одно из основных свойств Бога, *открыт* — контакт Бога и человека, причём направление этого контакта —

от Бога к человеку, но предполагает и движение человека к Богу (т.к. *открыт*). Сравнение подключается к персонификации образа куста-купины.

Кузнечик (образ *кузнечика в ключе* дан также в составе сравнения в Тв.п.) — «насекомое, издающее стрекочущие звуки», это первый из образов, вводящий в текст тему звучания, музыки (ср. кузнечики стрекочут, поют, звенят) — тему, предварительно заданную глаголом *говорить*. Сема звучания повторяется в слове *ключ* («знак в начале *нотной* строки, условно указывающий *ноту*, по *высоте* которой устанавливается высотное положение других нот»). *Ключ* же ассоциативно возвращает читателя к слову *простой* как «начальный, исходный, ключевой», т.к. *ключ* в нотной записи задаёт высоту, к которой «привязаны» ноты. Глагол *спит* в сочетании со словом *ключ* реализует оттенок своего основного значения «заглушён, не проявляет, не обнаруживает себя». Точно так же нотный (скрипичный или басовый) *ключ* содержит в себе музыкальный лад мелодии в «свёрнутом», потенциальном виде. Поскольку *кузнечик*, который *спит в ключе*, развивает образ куста-купины, купины-Бога, можно предположить, что таким образом автор высказывает мысль о том, что Бог (возможно, глас Божий) в человеке присутствует скрыто, неявно — чтобы Он проявился, Его нужно *разбудить* — хотя бы слушать / услышать.

Тройная структура глагола *говорит-говорит-молчит*, содержа в себе два взаимоисключающих по значению компонента *говорить* — *молчать*, указывает на чудесную, сверхъестественную природу куста-купины — божественную. Центральный компонент тройного глагола воспринимается как узел, соединяющий всю конструкцию. Это значит, что *горение* — это речь, и *молчание* — это речь, т.е. речь, *говорение* объединяет здесь узуально далёкие друг от друга действия, состояния (или даже деятельности): материальных неодушевлённых предметов (*горит*) и живых существ (*молчит*). Это *говорение*, которое объединяет в себе всё, отсылает нас к одному из признаков, атрибутов Бога: так, о Христе как второй ипостаси Святой Троицы говорят «Бог-Слово», подразумевая то Слово, которое сотворило мир. Таким образом, куст, который *говорит-говорит-молчит*, — это Бог, который обнимает и проникает Собою всё в мире.

Сравнение *на широком, как грудь, ветру* является не просто авторским, но и нарушает языковой узус: во-первых, в состав сравнения здесь включаются несопоставимые, далёкие друг от

друга понятия: *грудь* и *ветер*; во-вторых, признак, положенный в основу сравнения — ширина — делает сравнение несоразмерным (если представить *ширину*, *широту ветра*, он явно должен быть намного *шире*, чем *грудь*); в-третьих, словосочетание, разорванное сравнением, *на широком... ветру* также нарушает закономерности лексической сочетаемости. *Широкий* здесь может реализовать одно из двух значений: «занимающий большое пространство» или «отличающийся большим размахом в деятельности» (точнее, в проявлении) — или, возможно, их синкретическое соединение, т.к. *ветер* — «движение потока воздуха в горизонтальном направлении».

Слово *грудь* в составе сравнения тоже модифицирует своё значение: будучи сопоставимой по ширине с *ветром*, она превращается в *грудь* человека-исполина, человека, в котором величие Образа Божьего (куст-купина на *высоком плече*) явлено во внешней форме, в размере, зримо.

Следующие две строки кажутся нам весьма непостижимыми для понимания. *Сутулый* — «немного сгорбленный, с несколько сгорбленной спиной и выдвинутыми вперёд плечами». *Речь* — 1) «способность говорить, выражать словами мысль», 2) «тот или иной вид, стиль языка», 3) «звучащий язык, индивидуальная манера говорить», 4) «разговор, беседа; то, что говорят». Если предположить, что *речь* в прямом значении, то, скорее всего, это значение «разговор, беседа; то, что говорят» — такое значение «подсказано» глаголами *говорит* и *молчит*. В этом случае определение *сутулая* должно приобретать переносное значение «косноязычная, невнятная, не до конца понятная». Метафора продолжена также образным высказыванием *и усталую пьёт траву*. *Пить* здесь — «вбирать в себя». Если в тексте названа невнятная, неразборчивая *речь*, то *речь, пьющая траву*, очевидно, имеет значение шороха, шелеста травы, вплетаемого в звучание слов, в беседу; возможно, этот шорох, шелест (*на ветру*) и делает *речь сутулой*, т.е. невнятной. Эпитет *усталый* (травы) в прямом значении — «ослабевший от продолжительной трудной работы», здесь — в значении «увядший, высохший», что ассоциативно указывает на шелест, шорох сухой травы. Слова *сутулая*, *стоит*, *пьёт* рисуют образ *речи* как человека, т.е. происходит персонификация образа *речи*. Если это *речь* куста-купины, то это значит, что Божьи слова человеку не так просто слышать и понять.

Если же предположить, что слово *сутулый* употреблено в прямом (хотя и модифицирован-

ном) значении, а *речь* — в переносном, то перед нами окажется метонимия, т.к. *речь* здесь — «некто, способный к речи». Если это живое существо, то *пьёт* здесь в модифицированном значении — «глотающая, поглощающая», возможно, длинными красивыми глотками, движениями гортани, в отличие от значения, например, слова *ест*. Все указанные признаки могут, наверное, характеризовать лирического героя стихотворения, тогда он — воплощённая *речь*. Но, поскольку этот некто описан словами *сутулый, усталую пьёт траву*, возникает ассоциация с лошастью. Здесь мы снова возвращаемся к идее чуда, которое являет собой куст-купина: в Его присутствии любое существо, даже лошадь становится Божьим словом, *речью*, частью Его послания.

Взаимодействие сем пространства (*широкий, ветер*), большого охвата, размаха (*широкий, ветер*), растительного покрова (*травы*), сухости (*усталая*) в совокупности даёт представление о степи («обширное, безлесное, ровное пространство в полосе сухого климата с травянистой растительностью»). Можно предположить, где находится лирический герой стихотворения: посреди бескрайних степных просторов. Этот наглядный образ, складывающийся из компонентов значений отдельных слов в тексте, подкреплён и образом куста-купины: неопалимая купина является Моисеем, «пасшему овец в пустыне близ горы Синай» [7].

Кроме того, взаимодействие определений *высокий* и *широкий* придаёт картине, рисуемой автором, объём и пространственную глубину: у мира стихотворения есть вертикаль, обозначенная словом *высокий* — в макром мире, мире человека это обычно линия, соединяющая землю и небо, здесь — человека и Бога. У этого мира есть и горизонталь, обозначенная словом *широкий*, огромное пространство, раскинувшееся вокруг лирического героя. Горизонталь символизирует земную, обыденную жизнь человека, вертикаль — её духовное, сакральное измерение.

Возвращаясь к месту действия, развёртывания лирического сюжета стихотворения, скажем, что повторяющийся дважды союз *где* отмечает признаки того пространства, в которое помещён лирический герой. Какое бы из предложенных значений образа *речи* мы ни приняли за исходное, это пространство звучащей Божьей *речи*.

Ещё один признак этого пространства назван в следующих двух строках, тоже не вполне очевидных по смыслу. Первую и вторую строки четверостишия соединяет — и одновременно

противопоставляет друг другу глагол *идёт* (здесь о скобе — «пролегать, быть расположенным где-л., каким-л. образом»). *Скоба* — «изогнутая под углом железная полоса для скрепления деревянных частей в постройках и других сооружениях»; в слове *скоба* в контексте актуализуется смысловой компонент «нечто скрепляющее, соединяющее». *Прямой* здесь выступает в прямом значении — «ровно вытянутый в каком-л. направлении, без изгибов», однако сема «нечто скрепляющее» актуализирует в определении синкретичное значение, реализацию смыслового компонента «непосредственно направленный на кого-, что-л.».

*Гроб* — «специальный ящик, в котором хоронят умершего». *Бесслёзный* в прямом значении — «не сопровождающийся слезами; не омрачаемый горем, несчастьем», здесь это значение модифицируется: «никем не оплакиваемый, не вызывающий слёз». *Гроб* — это метонимическая отсылка к смертному уделу человека, образ, ассоциативно связанный со смертью. Множественное число слова (*гробах*) говорит нам о том, что подразумевается смертная участь не собственно лирического героя или конкретного человека, а людей вообще. Определение *бесслёзный* может означать или то, что человеческую смерть не оплакивают, потому что скоро забывают, изживают горе, смиряются с потерей близких, или то, что эту потерю не воспринимают как потерю, т.к. для верующего человека, уповающего на загробную жизнь, подлинная встреча с близкими и любимыми людьми происходит именно по ту сторону, после смерти. При таком понимании *скоба* может восприниматься наглядной деталью, овеещающей, «опредмечивающей» образ *гроба* — и смерти (скобы, обручи на гробе как бы «запечатывают» покойника, отделяют его от мира живых), но возможно и прочтение этой детали как мостика («нечто скрепляющее») между живыми и мёртвыми.

Снова вернёмся мысленно к тому, что в этих строках автор описывает пространство, в которое помещён лирический герой и где ему явлено чудо куста-купины, где звучит Божья речь — звучит и мёртвым, и живым, потому что для Бога, у Бога все живы.

*Нежный костёр цветёт* — сложная метафора, в которой мы опять видим образ куста-купины. *Костёр* здесь в модифицированном значении — «горящий куст». У слова *костёр* есть важная потенциальная сема, актуальная для данного текста, — «рукотворность, функциональная предназначённость». *Костёр*, в отличие, например, от *пожара*, возникает как результат целенаправленных действий, следовательно,

чудо куста-купины — это Божья воля и Божий промысел, замысел о данном человеке. *Нежный*, очевидно, ассоциативно отсылает нас к *неопалимости* купины и реализует значение «мягкий, приятный на ощупь» с модификацией «неопасный, необжигающий». Вообще все производные значения слова *нежный* имеют общие семы слабого воздействия, слабой интенсивности — и приятного, приносящего удовольствие ощущения. Это значение поддерживается глаголом *цветёт*: в прямом значении «покрываться цветками, распускаться (о цветах)» [8], здесь переносно о языках пламени, подобных лепесткам цветка. При этом *нежный* ретроспективно соотносится с *любящим взглядом* и, таким образом, актуализирует «память» о своём прямом значении, точнее его оттенке: «исполненный мягкости, ласки, любви». Так, Божья речь — это свидетельство любви Бога к человеку, это утешение человеку, знающему о своей смертности, и залог его бессмертия.

Метафорический образ *цветущего костра* осложняется сравнением — *как приветствие на губах*. *Приветствие* — «обращение к кому-л. при встрече или расставании». *Приветствие* включается в ряд языковых средств, имеющих общую сему контакта, общения — в данном случае человека и Бога: *говорит, взгляд, приветствие*. У данного слова есть очень важный для текста стихотворения смысловой компонент: «привычное, повседневное действие». Это значит, что *куст-купина на плече* — одновременно и чудо, и обыденность, то есть общение с Богом для человека должно быть нормой, атрибутом повседневной жизни.

Семантический ряд со значением контакта продолжает выражение *глаза отвести* — здесь в значении «перестать смотреть на кого-, что-л.; посмотреть в сторону». В контексте со словом *жалко* («о чувстве досады при утрате, утере чего-л. или возможности лишиться чего-л.») данное выражение ассоциативно отсылает читателя к близкому по лексическому составу *нельзя отвести глаза от кого-, чего-л.* («о ком-, чём-л. очень привлекательном, красивом»). Архаичная и воспринимаемая теперь как народно-разговорная форма инфинитива *отвести* поддерживает эту ассоциацию отсылкой к фразеологизму, употребляемому в XVIII — XIX в., *не можно глаз отвести* (см. у А.С. Пушкина «...царевна есть, что не можно глаз отвести» в «Сказке о царе Салтане...»). Указанная ассоциация модифицирует значение слова *жалко* как «не хочется».

Словосочетание *певчий ожог* — сложное соединение метафоры и метонимии — сводит

два тематических ряда: музыки и огня. *Певчий* («поющий, мелодично свистящий (*о птицах*)»), несомненно, связано по смыслу со словом *кузнечик* — по двум семам: «звучание / пение» и «относящийся к фауне». Это тот голос Божий, который звучит из купины. *Ожог* («повреждение кожной поверхности тела огнём», «обожённое место на теле») указывает на естественный результат горения, в отличие от сверхъестественного (вспомним, *купина* горит, но не сгорает). В данном случае можно предположить не буквальное, а переносное значение слова, ассоциативно «подсказанного» в ряду *горит, костёр*: ожог — «неизгладимый след», который оставляет Божий голос. Глагол *унять* в значении «остановить, прекратить проявление чего-л.», тем не менее, актуализирует в слове *ожог* сему боли, страдания (ср. *унять* кровь, боль, дрожь, кашель и т.д.). Но *унять ожог* — *жалко*, т.е. эта боль, боль от прямого общения с Богом — благо. В анализируемых строках выражения *глаза отвесть* и *певчий ожог унять* даются как синтаксически однородные, а значит, можно предположить близость, синонимичность их значений. Значит, *певчий ожог*, возможно, это боль от красоты, которая в своей немыслимости, несказанности даже причиняет человеку страдание.

Две последние строки стихотворения так же важны в его структуре и стилистической системе, как и первые, поскольку находятся в одной из ключевых, выделенных позиций. В них появляется новый персонаж, обозначенный через личное местоимение второго лица *тебя* и форму глагола второго лица повелительного наклонения *ответь* (ср. лирический герой обозначен в первой строке местоимением *мне*, а куст-купина именуется в тексте как третье лицо, в том числе местоимением *он*). Автор не сообщает нам прямо, кто это новое лицо в лирическом сюжете, но слова *можно* («разрешается, позволительно») и *обнять* («охватить руками, выражая ласку, нежность и т.п.; заключить в объятия») позволяют нам считать, что речь идёт о возлюбленной лирического героя. (Здесь следует заметить, что в тексте нигде никак не маркируется пол лирического героя / героини. О том, что это мужчина и в заключительных строках упомянута его возлюбленная, можно предположить лишь потому, что автор мужчина, хотя прямой и однозначной корреляции здесь не будет. На наш взгляд, автор делает это намеренно, поскольку стихотворение о Боге — и человеку, пол лирического героя не важен; авторская идея касается любого человека независимо от пола, расы и т.д.) Обращение

к любимой связано, как нам кажется, с тем, что для лирического героя она воплощает земную любовь и радость земной жизни.

Слово *нужда* имеет значения «бедность» и «потребность (в ком-чём-л.), необходимость (чего-л.)». В контексте со словами *жалко, можно*, имеющими модальное значение, *нужда* реализует второе своё значение модального же характера. Структура последнего предложения «*откуда — если*» (с придаточной частью со значением обусловленности) приобретает оттенок уступки, при котором две предикативные части сложного предложения оказываются противопоставленными: с одной стороны, *нужда*, с другой — *можно тебя обнять*. В контексте этого противопоставления, а также в ряду слов с модальным значением уточняется значение слова *нужда* — в чём именно состоит потребность (главнейшая, первостепенная!) лирического героя. По нашему мнению, это и есть потребность в Боге, в общении с Ним, в чуде Его явления — например, в кусте-купине. С одной стороны, любовь земная (*можно тебя обнять*), да и вся земная жизнь до самого *гроба*, с другой — Бог, Его присутствие. И никакие земные блага, даже лучшее из них — любовь — не могут утолить, заслонить потребности человека в высшем благе.

Примечательно, что стихотворение начинается и заканчивается вопросом! Лирический герой сначала задаётся вопросом сам, в конце он обращается с вопросом к возлюбленной, хотя нам кажется, что это вопрос, тоже обращённый к самому себе, но проговариваемый вслух в ходе размышления. Вопросы остаются как будто без ответа. Что говорит Господь из неопалимой купины? Зачем человеку Бог, почему Он человеку нужен? Вопросы, ответы на которые кажутся слишком простыми и банальными, если их произнести вслух, и которые даёт человеку сама жизнь — а чтобы получить эти ответы, и нужна целая жизнь.

Это стихотворение о взаимоотношениях человека и Бога: о любви, об утешении (*бесслёзные гробы*), об обещании бессмертия, о красоте, которая дана человеку в том, что он видит (*жалко глаза отвесть*) и слышит (*кузнечик в ключе, певчий ожог*), наконец, о том, что человек нуждается в Боге, независимо от того, сколько ему дано в земной жизни, и о том, что Бог приходит к человеку именно потому, что тот в Нём нуждается. *О чём горит-говорит куст на плече* у лирического героя — наверное, обо всём этом.

**3. Входов в лабиринт и путей его прохождения может быть несколько.** Очевидно, что универсального «ключа» от «лабиринта» не существует, равно как и нет другого средства ориенти-

рования в тексте, кроме собственно языка — в его метаязыковой функции. Как отмечается в статье «Лингвостилистический анализ» в «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка» [11], «обобщая все существующие подходы к выделению аспектов изучения ХТ [художественного текста], релевантных для его лингвистического анализа, можно назвать четыре основных: 1) функционально-стилистический; 2) структурно-языковой (собственно лингвистический); 3) текстовой (структурно-семантический, или композиционно-смысловой); 4) коммуникативный», т.е. называются как минимум четыре пути исследования «лабиринта», отгадывания текста, которые, например, можно объединять в различных комбинациях, получая уже новые инструменты дешифровки.

Не приводя других вариантов анализа стихотворения, укажем тем не менее и другие пути для его постижения. Так, может быть привлечён символический анализ как разновидность анализа культурологического, помещающего текст в широкий культурный контекст. Скажем, куст на плече можно интерпретировать также в духе народных представлений о том, что у человека на правом плече / за правым плечом находится ангел-хранитель, а за левым — бес-искуситель. Но если вспомнить, что в виде неопалимой купины Моисею явился Бог, то мы видим углубление образа и его индивидуально-авторскую интерпретацию. Соматизм *плечо* отсылает нас ещё к одному народно-христианскому представлению о том, что Бог у каждого человека в сердце. Так у Д. Строщева человек оказывается с Богом не то что наедине — лицом к лицу и даже ближе, т.к. Бог у него на *плече*. Актуализируется ещё одно народно-религиозное представление, что Бог всегда рядом с человеком, неотлучно.

Как разновидность того же лингвостилистического / лексико-стилистического анализа может быть использована так называемая тематическая сетка — повторяющиеся в тексте слова и значения / семы. Так, в исследуемом стихотворении мы можем выделить следующие тематические цепочки слов, создающих сквозные микрообразы в произведении: 1) говорит — кузнецик — ключ — речь — приветствие — певчий: объединены семами «*речь*» и «*музыка*», а поскольку образуют единый ряд, то выкристаллизовывается новое общее значение «*речь как музыка*»; 2) плечо — грудь — сутулая — на губах — глаза — обнять: объединены семой

«*телесный облик человека*», точнее даже сказать, «*телесный «верх» человека*» — здесь нелишним будет вспомнить, что именно телесный «верх» символизирует духовное начало в человеке; 3) высокий — широкий — прямой: «*объёмное пространство*»; 4) горит — костёр — ожог: «*огонь, горение*»; 5) любящий — нежный: «*чувство*» и жалко — нужда — можно: «*модально-ценностное отношение*». Самое поверхностное рассмотрение этих цепочек в их единстве выведет нас на образ человека, несомненно духовного, возвышенного и прекрасного — и всё же с какой-то неутолённой потребностью. Ответ на вопрос, в чём эта потребность, откроет для нас идею произведения.

**Выводы.** Лингвостилистический анализ — действенный инструмент профессионального филолога, и образовательная профессиональная подготовка будущих учителей-словесников, тех, для кого русский язык и тексты на русском языке — объект и средство профессиональной деятельности, предполагает обязательное овладение этим инструментом. Освоение лингвостилистического анализа в его действенности должно начинаться не с получения теоретических знаний или выработки конкретных навыков и умений, а с формирования мыслительных установок, которые будут служить ориентирами интеллектуальной деятельности исследователя.

В качестве важнейших нами были выделены следующие мыслительные установки, последовательная реализация которых представляет своего рода алгоритм лингвостилистического анализа: 1) текст есть тайна; 2) у тайны текста есть разгадка; 3) путь разгадывания тайны текста может быть не один. На примере анализа художественного текста мы показали саму логику лингвостилистического анализа, подчинённую выделенным исследовательским установкам.

Приёмы и методы работы со студентами в ходе выполнения лингвостилистического анализа могут быть различными — это и обращение к словарям (толковый, энциклопедический, специальный — словарь-справочник терминологии и др.), в том числе электронным, и интерактивная работа в парах и группах, и эвристическая беседа, и дискуссия, и многое другое. Главное, что следование данным мыслительным установкам позволит филологу-исследователю достичь цели работы с любым, в том числе художественным, текстом — постижения его смысла.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. **Большой толковый словарь русского языка** / [сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов]. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.
2. **Валгина Н. С.** Теория текста : учебное пособие / Валгина Н. С. – М. : Логос, 2003. – 280 с.
3. **Забашта Р.** Марина Цветаева. «Красною кистью рябина зажглась...» [Электронный ресурс] / Р. Забашта // Ускорение сознания. – Режим доступа : [https://vk.com/consciousnessacceleration?w=wall-78215509\\_7](https://vk.com/consciousnessacceleration?w=wall-78215509_7).
4. **Кубрякова Е. С.** О тексте и критериях его определения / Е. С. Кубрякова // Текст. Структура и семантика. – М., 2001. – Т. 1. – С. 72–81.
5. **Лотман М. Ю.** Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики) / М. Ю. Лотман. – Таллинн : Александра, 1996. – 175 с.
6. **Мартинovich Г. А.** Лексико-стилистический анализ поэтического текста / Г. А. Мартинovich // Язык и межкультурная коммуникация : материалы VI Межвузовской научно-практической конференции, 23–24 апреля 2009 г. – СПб., 2009. – С. 216–221.
7. **Неопалимая купина** [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Неопалимая\\_Купина](https://ru.wikipedia.org/wiki/Неопалимая_Купина).
8. **Ожегов С. И.** Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Азъ, 1992.
9. **Психологический словарь** / Науч.-исслед. ин-т общей и педагогической психологии Акад. пед. наук СССР ; [под ред. В. В. Давыдова, А. В. Запорожца, Б. Ф. Ломова и др.]. – М. : Педагогика, 1983. – 448 с.
10. **Смысловый анализ текста** [Электронный ресурс] // Филология в задачах : образовательный сайт. – Режим доступа : [http://philologia.ru/theory/sm\\_an.htm](http://philologia.ru/theory/sm_an.htm).
11. **Стилистический энциклопедический словарь русского языка** / [под ред. М. Н. Кожинной]. – М. : Флинта ; Наука, 2003.

## REFERENCES

1. **Bolshoy tolkovyy slovar russkogo yazyika** [The great dictionary of the Russian language] / [sost. i gl. red. S. A. Kuznetsov]. – SPb.: Norint, 2000. – 1536 p.
2. **Valgina N.S.** Teoriya teksta : uchebnoe posobie [The theory of text: tutorial]. – M.: Logos, 2003. – 280 p.
3. **Zabashhta R.** Marina Tsvetaeva. «Krasnoyu kistyu ryabina zazhglas...» [Marina Tsvetaeva. «With red brush rowanberry kindled ...»] [Elektronnyi resurs] // Uskorenie soznaniya. – Rezhim dostupa: [https://vk.com/consciousnessacceleration?w=wall-78215509\\_7](https://vk.com/consciousnessacceleration?w=wall-78215509_7).
4. **Kubryakova E.S.** O tekste i kriteriyah ego opredeleniya [About text and criteria for its definition] // Tekst. Struktura i semantika. – M., 2001. – T. 1. – Pp. 72–81.
5. **Lotman M.Yu.** Mandelshtam i Pasternak (popyitka kontrastivnoy poetiki) [Mandelstam and Pasternak (attempt of contrastive poetics)]. – Tallinn: Aleksandra, 1996. – 175 p.
6. **Martinovich G.A.** Leksiko-stilisticheskiy analiz poeticheskogo teksta [Lexical and stylistic analysis of the poetic text] // Yazyik i mezhkulturnaya kommunikatsiya: materialy VI Mezhvuzovskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 23–24 aprelya 2009 g. – SPb., 2009. – Pp. 216–221.
7. **Neopalimaya kupina** [The burning bush] [Elektronnyi resurs] // Wikipedia. – Rezhim dostupa: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Неопалимая\\_Купина](https://ru.wikipedia.org/wiki/Неопалимая_Купина).
8. **Ozhegov S.I., Shvedova N.Yu.** Tolkovyy slovar russkogo yazyika [Dictionary of Russian language]. – M.: Az, 1992.
9. **Psihologicheskyy slovar** [Psychological dictionary] / Nauch.-issled. in-t obschey i pedagogicheskoy psihologii Akad. ped. nauk SSSR ; [pod red. V.V. Davydova, A.V. Zaporozhtsa, B.F. Lomova i dr.]. – M.: Pedagogika, 1983. – 448 p.
10. **Smyislovoyy analiz teksta** [The semantic analysis of text] [Elektronnyi resurs] // Filologiya v zadachah : obrazovatelnyy sayt. – Rezhim dostupa: [http://philologia.ru/theory/sm\\_an.htm](http://philologia.ru/theory/sm_an.htm).
11. **Stilisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar russkogo yazyika** [Stylistic encyclopedic dictionary of Russian language] / [pod red. M.N. Kozhinoy]. – M.: Flinta, Nauka, 2003.

### **Mental attitudes of researcher in linguistic and stylistic analysis of the text.**

**Morya L. A.**, PhD (Philology), Assistant Professor, Department of Slavic Philology of Sevastopol Municipal University of Humanities, e-mail: [liliamor79@mail.ru](mailto:liliamor79@mail.ru).

*The article on the example of linguistic and stylistic analysis of a specific text (D. Strotsev's poem "What a bush is telling and burning to me...") discusses the mental attitudes of the philologist-researcher. Linguistic and stylistic analysis is an effective tool of professional philologist, and educational training of future language and literature teachers, for which the Russian language and texts in Russian are the object and means of professional activity, requires mandatory mastering of this tool. Mastering of linguistic and stylistic analysis must not begin with the theoretical knowledge or developing specific skills and abilities, but with the formation of mental attitudes, that will guide the intellectual activity of the researcher.*

*Keywords: linguistic and stylistic analysis of the text, text, literary text, mental attitudes.*

### **Моря Л. А. Мыслительные установки исследователя в ходе лингвостилистического анализа текста.**

*У статті на прикладі лингвостилистичного аналізу конкретного тексту (вірш Д. Стротцева «Что мне куст говорит-горит...») розглядаються мисленнєві установки філолога-дослідника. Формування розумових установок названо найважливішим етапом в оволодінні методом лингвостилистичного аналізу майбутніми вчителями-словесниками.*

*Ключові слова: лингвостилистичний аналіз, текст, художній текст, мисленнєві установки.*