

ЛЕКСИКО-АССОЦИАТИВНОЕ ПОЛЕ КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА М. ГОРЬКОГО «ПОЖАР»)

Бублейник Л.В.

ЛЕКСИКО-АСОЦІАТИВНЕ ПОЛЕ ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ М. ГОРЬКОГО «ПОЖЕЖА»)

Розглянуто складники лексико-асоціативного поля, що групуються навколо двох центрів: вулиці, з її мешканцями, приниженими темним життям / вогню, який має знищити все, негідне людини. У цьому контексті проаналізовано роль художньої деталі, засоби, що створюють образ-символ вогню.

Ключові слова: текст, метафора, контраст, лексико-асоціативне поле, колористика.

Бублейник Л.В.

ЛЕКСИКО-АССОЦИАТИВНОЕ ПОЛЕ КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА М. ГОРЬКОГО «ПОЖАР»)

Рассмотрены составляющие лексико-ассоциативного поля, которые группируются вокруг двух центров: улицы, с ее жителями, униженными темной жизнью / огня, который должен уничтожить все, недостойное человека. В этом контексте проанализированы роль художественной детали, средства, создающие образ-символ огня.

Ключевые слова: текст, метафора, контраст, лексико-ассоциативное поле, колористика.

Bubleynyk L.V.

LEXICO-ASSOCIATIVE FIELD AS A MEANS OF TEXT ORGANIZATION (BASED ON THE STORY BY M. GORKY "FIRE")

The article is devoted to the components of the lexico-associative field grouped around two centers: the street with its dwellers humiliated by the dark life/ fire which is to destroy everything unworthy of a man. In this context the role of a literary detail and devices creating the symbolic image of fire are analyzed.

Key words: text, metaphor, contrast, lexico-associative field, colouristics.

Лингвопоэтический анализ литературного текста необходимо связывается с решением важных научных задач в области теории художественной речи; практическое его значение возрастает при выборе в качестве предмета изучения произведений классической литературы. Такой анализ, предполагающий «медленное» чтение, чрезвычайно полезен для школьного учителя, задача которого – привитие молодежи хорошего литературного вкуса, воспитание квалифицированного, подготовленного читателя.

Слово М. Горького неоднократно становилось предметом лингвистических исследований, в том числе монографических, к которым принадлежит, в частности, работа Ю. С. Языковой. Внимание лингвистов привлекали стилистические искания писателя в ранний период творчества, производилась лексикографическая обработка его языка, освещались общие вопросы идиостиля, речевых структур его прозы во взаимоотношениях с языком художественной литературы советского времени и др. Некоторые особенности словоупотребления писателя анализируются в материалах, которые регулярно публикуются в сборниках Горь-

ковских чтений, издаваемых в Нижнем Новгороде – центре горьковедения. В русистике Украины в этой связи следует отметить статьи М. А. Карпенко, рассматривающей, среди других проблем, принципы лексикографической интерпретации текстов писателя [5].

Однако, несмотря на значительное число работ, посвященных языку М. Горького, существует необходимость детального лингвопоэтического анализа его текстов, рассмотрения их, по выражению Н. М. Шанского, под «лингвистическим микроскопом», что дает возможность глубже проникнуть в творческую лабораторию писателя. Целью статьи является рассмотрение текстовой организации рассказа М. Горького «Пожар», написанного в 1915 г., в дооктябрьский период.

В тексте произведения формируется концепт, то есть глубинный смысл, «свернутая» смысловая структура, которая, по утверждению В. В. Красных, является воплощением мотива, интенций автора [Цит. : 1, с. 78-79]. Большую роль в выражении этого концепта, среди других средств, играют состав и функции метафор.

Метафорические тексты в рассказе, обра-

зующие его смысловую структуру, организованы по принципу внутреннего контраста, группируясь вокруг двух основных противоположающихся центров. В противопоставление *гнили* и *грязи* существования в заштатном российском городке, на Мало-Суетинской улице, *стихии пожара*, их уничтожившей, писатель вкладывает подспудный смысл – необходимость физического и нравственного освобождения человека от «свинцовых мерзостей жизни». Выражение идейной направленности рассказа осуществляется в лексико-ассоциативном поле, сформированном в результате взаимодействия контрастно соотношенных корпусов метафорических средств.

На одном полюсе этого поля – реалии ужасающего мира, где грубые звуки, запахи, предметы, нелепые действия слагаются в темную картину античеловеческого существования: *Тесно, точно кадки с огурцами, дома были набиты мастеровициной <...> Эти люди с утра до ночи создавали непрерывный шум <...> Плакали дети, ругались женщины, безумно орали пьяные <...> жизнь <...> задыхаясь в тесноте и грязи, пела всем знакомую бесстыдную песню.*

<...> земля под окнами домов была заплескана помоями, засорена разной дрянью, из подворотен <...> текли грязные ручьи; в траве у заборов блестели обрезки жести, куски стекла <...>

По субботам бабы старательно мыли полы, но от этого только кислый запах гнили растекался в воздухе да с утра до вечера на улице стояли лужи удивительно грязной воды [2], с. 366-367].

Красивых людей среди жильцов улицы нет; в описаниях внешности мужчин и женщин подчеркнуты отталкивающие детали, отчего портреты приобретают черты карикатурности. Таковы портретные характеристики и женщин, и мужчин, содержащие лексику с открыто выраженными отрицательными оценочными семами: *обрюзглый, косоглазый, уродливый* и под. Среди «семи дур Карахановых» – ... *старшая, Серафима, коротенькая и толстая <...> лицо у нее обрюзгло, губы смешно надуты; за нею <...> Нонна и Римма, сухонькие, юркие, с накрашенными щеками; потом – косоглазая Софья, черная, как цыганка, и, точно из дощечек, сложена из плоских костей <...> особенно уродлива толстогубая, курносая Любовь, с калмыцкими глазами [с. 373]; ... лицо Братягина сплошь заросло желтоватой шерстью, и глаза как будто заплутались в ней [с. 367]; Чмырев был человек коротконогий, толстый, его лицо исчертили красные и сизые жилки, где-то среди них беспокойно и внимательно бегали маленькие черные глаза; он поглаживает ... корявой рукою толстые волосы бороды, – борода у него точно из белых ниток, прямая, серая и тяжелая [с. 368-369].* Стра-

шен Чмырев в запое: *Суетинские мальчишки ездили на пьяном печнике верхом, он, ползая на четвереньках, дико орал:*

– Бож-жа мой... Б-бо-жа! [с. 370].

Персонификации в описаниях Мало-Суетинской улицы также носят снижающий характер – улица в своей бездуховности являет собой единое целое с населяющими ее нелепыми существами: *Старенькие дома, распухшие от обилия жителей, смотрели друг на друга <...> водянистыми очами окошек недоверчиво <...> [с. 366]; ... везде хлюпала и ворчала вода [с. 367].*

В уничижительном изображении человека и его мира, в его отрицании, страстном неприятии звучит тоска писателя по осмысленной, чистой, деятельной жизни людей: как справедливо замечает Г. С. Зайцева, идея гармонизации, совершенствования человека относится к числу «"сквозных", сокровенных идей М. Горького» [3, с. 14].

На другом полюсе лексико-ассоциативного поля в «Пожаре» находится образ *огня*, воплощающий эстетическое начало и реализующий в конкретных условиях контекста понимание М. Горьким одной из граней *прекрасного* в жизни. Для определения идейного содержания образа-символа в рассказе важно учесть мысль Л. К. Оляндэр о назначении в художественной системе писателя категории *прекрасного*, призванной «выполнять не только чисто эстетические функции, но и роль набатного колокола, который должен пробудить человека, заставить его осознать, что он – "самое прекрасное и ценное создание природы, самое лучшее, что есть во вселенной"» [6, с. 75].

Пожар в рассказе – не только разрушающая, но и очищающая стихия. Развертывание образа идет исподволь, постепенно: в начале рассказа он играет роль словесного компонента, который реализует функцию текстовой категории проспекции. Вызывающий неприязненное чувство жителей, *огонь* пока еще почти незаметен и не обнаруживает своей притаившейся силы: *Осенними ночами, когда в большинстве окон огонь погашен, а в некоторых еще горит, улица <...> становилась особенно унылой <...> желтые пятна света ложились из окон на ручьи, ручьи сердито трепали эти пятна, стараясь погасить даже призрак огня. И вообще, всегда огонь в этой улице был тоже как будто нелюбим – мало его, затерян он в тесных клетках домов [с. 367].* Далее, в развитии сюжета, *огонь* упоминается в устойчивых речевых оборотах, которые как будто случайно обронены в разговоре, однако, как выясняется в ретроспективном чтении, играют роль сигнала, предвещающего грядущие грозные события: печник Чмырев в беседе с Колей Яшиным не раз выражает желание своей улице *сгореть*: *Вся эта улица наша – ни к чему, сгореть бы ей дотла!.. <...> Эх, не уважаю эту улицу, гори она дотла! [с. 377].* Как пред-

¹ В дальнейшем в примехах ссылки на этот том

знаменованье воспринимается и *пламя*, вспыхнувшее в ночи на плотках: *Из темной дали, оттуда, где потонуло солнце, с верха реки, тихонько спускаются красные огни; едва заметные сначала, они подплывают все ближе, становятся ярче, больше, и вот видно, что это горят костры на плотках, радостно мечется густо-красное пламя – в черных космах дыма смеется чье-то здоровое, доброе, мохнатое лицо* [с. 374]. И даже лирический пейзаж – описание солнечного заката во время весеннего половодья – благодаря *красно-черной* гамме воспринимается как тревожная нота, приуготовляющая к грядущим драматическим событиям: *Солнце давно окунулось в красное море половодья, вода в лучах – точно багровый бархат, на нем черным узором – ветви затопленного кустарника* [с. 374]. Мотив (маленьких) *огней*, предвестников будущего яростного пожара, еще раз прозвучит уже в начале его описания: *Как будто все маленькие огни, погашенные людьми этой улицы, тихонько, подземно собрались, соединились в одно непобедимое пламя* [с. 380].

Величественный праздник *огня* в рассказе фантастически прекрасен. Картина бушующего пожара дана в ярких тонах, зрелище вызывает у людей эмоциональный подъем, радостное возбуждение; праздничное настроение прямо вербализуется положительно-оценочной лексикой в речевой партии «от автора»: *И на той и на другой стороне было весело; шутили праздные люди из города, шутили и наши суетинцы, пьяненькие и беззаботные <...>* [с. 380]; *Коля Яшин <...> непрерывно говорил, в радостном удивлении:*

– *Смотрите, пожалуйста, смотрите!* [с. 382].

Парадигматический ряд лексем с положительными оценочными элементами находит продолжение в речи персонажей – пространная реплика Коли дает развернутую картину *игры* людей на пожаре: – *Несчастье ведь, а со стороны глядеть – точно праздник, и все играют, удивительно, право... Смотрите – у лавки сидит человек на корточках и ест изюм – вон как! А мальчишки – точно ласточки...* [с. 382]. Солидарен с ним и печник: – *Н-да ... ругали мы с тобой, ругали эту улицу, и всё... а как случился пожар... замечательно!..* [с. 385]; – *Нет, каков народ <...>? Стоят, как у праздника <...>* [с. 384].

И сам *пожар*, с его карающей и обновляющей силой, в антропоморфическом его изображении, – тоже радостный, непобедимый, свободный: *... огонь празднично разыгрался и творил непонятное, чудесное* [с. 381]; *Как будто <...> огни <...> запели жаркую песню свободы и мести, разрушая грязные, душные клетки людей* [с. 380]; *Дымится <...> ярко освещенная крыша, и вдруг откуда-то с неба невидимо спускаются на нее веселой стаей трепетных птиц лоскутья пламе-*

ни <...> [с. 381]. В общем контексте, благодаря иррадиации семантических компонентов, определение *веселый* – об *огне* – вновь актуализируется, обновляя основы уже стершегося, ставшего привычным переноса, даже тогда, когда употребляется и вне структуры метафоры: *Три костра поднимались к небу с веселым треском и воем <...>* [с. 381]. Частотный в описании *пожара* эпитет *веселый* сочетается – оксиморонно – и с названием реалии *кровь*, изменяя тем самым оценки, установившиеся в коллективе носителей языка относительно пролитой крови: *... везде по земле живой, веселой кровью растекался огонь* [с. 384]. В других случаях неожиданные сочетания опираются на узуальные значения: так, сочетание *веселая ярость* (*... огонь <...> доедал остатки жилищ с <...> веселой яростью <...>* – с. 385) развивает значение опорного существительного ‘крайняя увлеченность, настойчивость, напористость в работе, в осуществлении какого-л. действия’ [8, т. 4, с. 784].

Ощущение праздничности, эмоциональной приподнятости создается и буйством ярких, нарядных красок *пожара*, и структурно-семантическим и тематическим многообразием и богатством метафор, предельно насыщающих микротексты: *красные взрывы пламени, золотые гребни, золотые птицы, золотые угли, золотые серпы* (огня), *дерево зацвело алыми цветами, красная пыль искр, красная метель, пурпуровые клубки* (огня), *темно-багровые окна, голубой дым, огненные языки и синие струйки дыма, огненные желтые мотыльки, багрово-желтая шапка* (огня) [с. 379-382, 384]. Живописность экспрессивных колористических характеристик подчеркивается употреблением в определительной функции лексем квалификативной семантики, усиливающей исходный цветовой признак: *огонь ослепительно красен* [с. 385]; доминирующее колористическое определение *красный* проходит и в синтаксическую позицию обстоятельства при метафорически употребленном глаголе: *... огонь красно заглянул в глаза* [с. 383].

Красный цвет *огня* ассоциируется в смысловой структуре рассказа с идеей революционной борьбы; эти ассоциации вербализуются в романтически окрашенных словесных образах, компоненты которых в речевом обиходе часто обозначали знамя цвета *крови* (*... взвевало в синеватом воздухе широкое полотнище кумача <...>* – с. 381); в состав метафор может вводиться и само слово *знамя* (*Возносясь и падая, перед его [Колынами] глазами заколыхались огромные знамена пламени* – с. 384).

Цветобозначения в структуре метафорических средств придают описанию особую торжественность; поэтически окрашивают его и те лексемы, которые называют драгоценные камни, металлы, дорогие украшения, ценные материалы: *Стена дощатого сарая вся разубрана золотым*

позументом, из щелей выползают гибкие змейки огня <...> [с. 382]; ... черный дым густо течет сквозь переплеты рам, они вспыхнули и сверкают в окнах жемчужными крестами [с. 381]; ... серые стебли полыни унизились жемчугом <...> [с. 380]; ... старое дерево, насыщенное грязью, превращается огнем в янтарь и огромные куски янтаря плавятся, тают, текут по земле золотыми ручьями [с. 385].

В парадигматический ряд метафорических номинаций драгоценных металлов и камней, с ядерной лексемой *золото* и производных от нее, входит и *серебро* – на нем играют отблески *пожара*: ... *седые короткие волосы тянулись к огню, шевелились и краснели, точно загораясь, а серебро иконы отражало острые лучи [с. 380].*

Особую выразительность картине *пожара*, с преобладанием в ней гаммы *красного*, в варьирующихся его оттенках, сообщает контраст с *черным* (темным), создающийся по-разному, не только эксплицитно, но и имплицитно – благодаря сопоставлению с самой предметной реальностью: *Съезд был забит темной массой людей, головы у всех красные <...> Пламя вздымается снизу <...> черный дым густо течет сквозь переплеты рам <...> [с. 381].* Контраст модифицируется введением третьего члена в сопоставление, что усложняет цветовую палитру: *Горели ряды костров, из них во все стороны торчали черные головни, курясь дымом и паром, шипя под белой струей воды [с. 385].* Доминанта *черного*, сопоставленного с *красным*, подчеркивает семантический компонент ‘разрушение’ в смысловой организации заключительных фрагментов рассказа: *Огромные груды угля сверкали на грязной мокрой земле, среди них торчали закопченные развалившиеся печи. Как помешанные, около костров с воем бегали люди, это напомнило Коле картинку в каком-то журнале <...> на ней тоже вокруг костра прыгали темные люди <...> [с. 385].*

Изображение *огня* охватывает широкую панораму: его отблески падают на небо, реку и заречные дали, цветовые блики продолжают и расширяют основную колористическую гамму: *Пошли под красным небом <...> В небе колебалось зарево, дым как будто подтирал его, поднимая все выше, внизу сверкала багровая полоса реки [с. 384]; Светало, уже звезды исчезли, как бы сгорев в земном огне <...> Внизу – синяя река <...> За рекою в серую даль уходили обритые луга, зарево пожара покрыло их рыжей ржавчиной [с. 385].* Образы вертикального и горизонтального пространства, *земли* и *неба* взаимодействуют, создавая картину планетарного, космического масштаба.

Исследователи прозы М. Горького периода Серебряного века отмечают в его поэтике элементы импрессионизма, усматривая их, в частности, в пристальном внимании писателя к изменениям внешнего мира, обстановки, психологичес-

кого состояния и под. [4, с. 8-9]. В рассказе динамические характеристики господствуют в создании сложного, разветвленного словесного образа *пожара*, в ассоциативно-семантическом его поле. Движение, субъективно воспринятое в волнуящемся зареве, охватывает и неподвижные предметы: ... *горячая земля под ногами качалась и плыла <...> Земля <...> поднималась, опускалась <...> Черной волною набегала на город заречная даль – набезжит бесшумно и бесшумно схлынет, раскачивая землю взад и вперед [с. 384].* Глаголы этой группы, обозначающие неверные, меняющиеся, переходящие друг в друга движения, расширяют лексическую сочетаемость, окказионально применяясь к людям на пожаре: ... *лица колебались [с. 381].* Среди глаголов первостепенное значение в описании *огня* приобретают слова с характерологическим, живописующим значением, которое содержит семы интенсивности и внезапности действия: (*огонь*) *выметнулся, всхлынул [с. 379]; взрывало крышу, взлетали головни [с. 380], взметнулось пламя [с. 382]* и под. Впечатление стремительности действия *огня* передают и зависимые компоненты глагольных сочетаний – в позиции обстоятельств обычны *вдруг, сразу, тотчас (же), через минуту* и под.

Характеризуя предметные основы переноса в описании *пожара*, следует отметить исключительное разнообразие их выбора. В составе расширенной метафоры наблюдается сочетание взаимоисключающих признаков переноса, что мотивируется самим предметом изображения – живой, мятущейся стихией *огня*. В одном микротексте в описании *огня* соседствуют *гребни* и *птицы* (... *по крыше бегали золотые гребни, золотые птицы летали в тучах дыма <...> – с. 381*), *лоскутья* *пламени*, сравниваясь с *птицами*, вдруг получают способность иметь форму неподвижных предметов (... *с неба невидимо спускаются <...> веселой стаей трепетных птиц лоскутья пламени, бегут по тесу до конька крыши и украшают его острыми зубьями – с. 381*). Столь же неожиданную и «несовместимо-разностороннюю», объемную образную характеристику получают и «действия» *огня*, у которого зубы вдруг превращаются в *серп*: ... *огонь на земле доедает груды бревен, стропил, грызет раскаленными зубами ворота, заборы, бегает по откосам и жнет бурьян золотыми серпами [с. 384].* В образе *огня* противоречиво соединяются *широкие красные ладони* и *красные цепкие лапы с острыми когтями [с. 379]*. Подобные метафорические тексты, определяемые задачами создания художественного эффекта и сильного эмоционального впечатления, отличаются признаками стилистики экспрессионизма, предполагающей «дереализацию» знака изображаемого предмета. Одновременное наделение *огня* свойствами разных одушевленных существ, выполняющих действия,

логически исключают друг друга, обусловлены намерением автора – реалистически передавая цветные признаки предмета и рисуя жуткие картины уничтожения, разрушения, прежде всего создать образ, имеющий символическое значение. Его сущность характеризует С. Пригодий, оценивая роль образной системы экспрессионизма в развитии стилистики художественной речи начала XX в.: «Символический <...> троп генерирует безграничную суггестивную глубину образа» [7, с. 266-277].

В рассказе М. Горького «Пожар» очищающий *огонь*, сверкающий великолепием красок, уничтожает убогость существования жителей Мало-Суетинской улицы. Символ *огня* раскрывает глубокий философский подтекст, говорящий о смысле бытия, которое должно быть достойно Человека. Таков гуманистический пафос произведения, в котором звучит боль писателя за униженного, раздавленного несправедливостью жизни человека и призыв к его возрождению.

Перспективой дальнейшего исследования поэтики М. Горького является изучение текстовой организации его произведений, проводимое на стыке лингвистики и литературоведения – такой подход даст возможность глубже проанализировать роль языковых художественных средств в раскрытии идейного замысла писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробйова Л. М. Психолінгвістичний

гласарій / Л. М. Воробйова. – 2-ге вид., доп. – Рівне : Волинські обереди, 2011. – 128 с.

2. Горький М. Собр. соч. : в 18 т. / М. Горький. – Т. 7. – М. : Гос. изд-во худож. литературы, 1961. – 463 с. В дальнейшем ссылки делаются на этот том.

3. Зайцева Г. С. Проблема гармонизации человека в художественном мире М. Горького / Г. С. Зайцева // Горьковские чтения 1997 год: Материалы междунар. конф. «М. Горький и XX век». – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1997. – С. 14-21.

4. Захарова В. Т. Проза М. Горького Серебряного века: [монография] / В. Т. Захарова. – Н. Новгород : НГПУ, 2008. – 82 с.

5. Карпенко М. А. Слово в художественных текстах М. Горького и его лексикографическая интерпретация / М. А. Карпенко // Русское языкознание : респ. межведомств. научн. сб. – К. : Изд-во при Киев. гос. ун-те, 1988. – Вып. 17. – С. 59-70.

6. Оляндэр Л. К. Прекрасное в горьковской концепции мира / Л. К. Оляндэр // Горьковские чтения 1997 год: [цит. сб.]. – С. 75-79.

7. Пригодий С. М. Літературний імпресіонізм в Україні та США / С. М. Пригодий. – К. : Нора-прінт, 1998. – 312 с.

8. Словарь русского языка: в 4 т. / [ред. А. П. Евгеньева]. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Русский язык, 1981-1984.

УДК 81'42

А. Н. Рудяков

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ИНСТРУМЕНТОЛОГИЯ: ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ОПИСАНИЕ ТЕКСТА

Рудяков О.М.

ЛИНГВІСТИЧНА ІНСТРУМЕНТОЛОГІЯ: ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ОПИС ТЕКСТУ

У статті розглядається концепція аналізу та інтерпретації тексту, яку запропонував М.О. Рудяков, з позиції лінгвістичного функціоналізму. Текст визначається як інструмент впливу на реципієнта, що має відповідну своєму призначенню структуру.

Ключові слова: функціоналізм, текст, знаряддя, регуляція.

Рудяков А.Н.

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ИНСТРУМЕНТОЛОГИЯ: ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ОПИСАНИЕ ТЕКСТА

В статье рассматривается концепция анализа и интерпретации текста, предложенная Н.А. Рудяковым, с позиций лингвистического функционализма. Текст определяется как инструмент воздействия на реципиента, имеющий соответствующую своему назначению структуру.

Ключевые слова: функционализм, текст, орудие, регуляция.

Rudiakov A.N.

Linguistic instrumentology: the functional description of the text

This article is devoted to consideration a conception of N.A. Rudiakov from position of linguistic functionalism. The text is defined as the influence instrument on the recipient, having structure corresponding to the appointment.

Key words: functionalism, text, instrument, regulation.