А.С. Мухина

РЕЧЕВОЕ ПОВЕДЕНИЕ ЛИРИЧЕСКИХ ГЕРОИНЬ А. АХМАТОВОЙ И М. ЦВЕТАЕВОЙ

Монография

Издательство Нижневартовского государственного университета 2014

ББК 83.3(2=411.2)53-8,445
М 92

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
Нижневартовского государственного университета

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор кафедр общего языкознания
теории и методик начального образования Института педагогики
Башкирского государственного педагогического университета
им. М. Акмуллы *Е.А. Яковлева;*
кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка
и литературы Института развития образования
Республики Башкортостан *Л.Р. Першина*

Мухина А.С.

М 92 **Речевое поведение лирических героинь А. Ахматовой и М. Цветаевой :** монография / А.С. Мухина. — Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2014. — 195 с.

ISBN 978–5–00047–146–3

Монография посвящена описанию особенностей речевого поведения лирических героинь А. Ахматовой и М. Цветаевой, представленного в различных ситуациях поэтического общения через специфический набор речевых жанров. Опираясь на коммуникативно-прагматический подход, автор выявляет специфику речевого поведения лирических героинь, определяет индивидуальные и дифференциальные вербальные и невербальные средства его выражения и устанавливает взаимообусловленность речевого поведения лирических героинь и индивидуального видения авторами окружающего их мира и событий, происходящих в нем.

Книга адресована литературоведам, филологам, учителям русского языка и литературы, преподавателям высших учебных заведений, студентам филологических специальностей.

ББК 83.3(2=411.2)53-8,445

ISBN 978–5–00047–146–3

© Мухина А.С., 2014
© Издательство НВГУ, 2014

Дорогому Учителю
профессору Евгении Андреевне Яковлевой
с глубоким уважением и благодарностью
посвящается

ВВЕДЕНИЕ

Лингвистическая наука последних десятилетий характеризуется переключением внимания ученых с проблем структурно-семантических на функционально-коммуникативные. В связи с этим объектом исследований все чаще становится феномен языковой личности, который может изучаться в различных аспектах: собственно лингвистическом, психологическом, культурологическом и т.д. Способом реализации важнейших признаков языковой личности является речевое поведение. Предлагаемое исследование посвящено описанию особенностей речевого поведения поэтического «Я», в частности, лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой. Речевое поведение лирических героев в художественном тексте вообще не подвергалось научному анализу, за исключением работы Е.А.Яковлевой «Портрет поэта в интерьере прагмалингвистики», посвященной творчеству Е.А.Баратынского. Именно этим и обусловлена **актуальность** нашего исследования. Вместе с тем, поэтика А.Ахматовой и М.Цветаевой достаточно подробно освещена в отечественной филологии. Так, уже после выхода двух первых сборников А.Ахматовой — «Вечер» (1912) и «Четки» (1914) — в статьях В.М.Жирмунского «Преодолевшие символизм» и Н.В.Недоброво «Анна Ахматова» были определены важные особенности художественной манеры молодого поэта. Позднее появились обстоятельные труды В.В.Виноградова («Поэзия Ахматовой», 1925) и Б.М.Эйхенбаума («Анна Ахматова. Опыт анализа», 1923) о стиле А.Ахматовой. В современных теоретических работах (В.М.Жирмунский 1973, А.И.Павловский 1991, А.Хейт 1991), в книгах мемуарного и историко-литературного характера (К.Чуковский 1990, Е.Б.Тагер 1988, А.Г.Соколов 1979, В.Виленкин 1990, А.Найман 1989) в общих чертах прослежена эволюция миропонимания А.Ахматовой, выявлены существенные особенности ее лирического мышления. В других исследованиях (среди

последних особо отметим раздел об А.Ахматовой в книге Л.Я.Гинзбург «О лирике» (1972)) обстоятельно рассматриваются различные аспекты поэтики А.Ахматовой: специфика воплощения лирической эмоции (В.М.Жирмунский 1973, Е.Б.Тагер 1988, Л.Я.Гинзбург 1972, И.Смирнов 1971); жанровая специфика, «эпизация», «драматизация» ее лирики (О.А.Клинг 1992, Д.М.Магомедова 1992, В.Мусатов 1989); диалог с традицией, проблема «чужого слова», цитатность (Р.Д.Тимерчик 1975, В.Н.Топоров 1981, Т.В.Цивьян 1989, А.К.Жолковский 1994, Ю.И.Левин 1974, Л.Лосев 1989 и др.). Блестящий анализ лирических принципов А.Ахматовой как некоторой художественной целостности, обусловленной ее видением мира, продемонстрирован в работе Ю.И.Левина, Д.М.Сегала, Р.Д.Тимерчика, В.Н.Топорова, Т.В.Цивьян «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» (Ю.И.Левин, Д.М.Сегал и др. 1974), в которой акмеистическая (в том числе ахматовская) реформа поэтики связывается с формированием новых мировоззренческих доминант; в культурно-философском аспекте выполнены исследования Н.Г.Полтавцевой (1992), В.В.Мусатова (1992). В настоящее время известны работы по изучению жанрового своеобразия не только циклов А.Ахматовой, но и отдельных стихотворений (см.: Л.И.Бронская 1990, М.Л.Гаспаров 1989, И.Служевская 1985, О.И.Федотов 1998). Особого внимания заслуживают труды, в которых исследуются частные вопросы поэтического языка А.Ахматовой: изучению звуковой организации ахматовских произведений посвящена работа О.Г.Щербининой (1989); семантический аспект стал предметом рассмотрения в исследованиях В.С.Баевского (1997), Л.А.Кузнецовой (1995), М.Б.Мейлаха (1975), С.А.Ногачевской (1994), А.Хан (1976), А.В.Яковлева (1992); своеобразный синтаксис стихотворений А.Ахматовой, использование средств пунктуации в художественных целях привлекли внимание Н.С. Валгиной (1979).

Богатство и разнообразие (жанровое, стилевое, тематическое, содержательное, ритмическое и т.д.) творческого наследия М.Цветаевой обусловило возникновение нескольких направлений современного цветаеведения. Внимание представителей биографо-литературоведческого направления — М.Белкиной (1988), И.Кудровой (1987) и др. — сосредоточено на биографических истоках творчества поэта. Изучению психологических истоков личности

М.Цветаевой посвящены работы Л.Козловой (1987), Б.Паромонова (1997), Д.Таубман (2000) и др. Близость художественного сознания М.Цветаевой некоторым философским учениям отмечают Т.Кузнецова (1996), Е.Л.Лаврова (1994), В.Лосская (1994). К важным для понимания цветаевского творчества выводам приходят ученые, которые анализируют произведения в контексте мировой культуры (Н.О.Осипова 1998, С.Ельницкая 1992, Т.Венцлова 1996, Л.В.Зубова 1989). Филологическое направление изучения творчества М.Цветаевой представлено в нескольких аспектах: в сопоставительном аспекте его рассматривали Л.Л.Бельская (1995), Ж.Киперман (1992), О.Клинг (1992); в эволюционном плане оно подробно изучалось М.Л.Гаспаровым (1997), Л.Мнухиным (1979), А.А.Саакянц (1997); в содержательном отношении его рассматривали И.А.Гулова (1992), С.Ельницкая (1994), О.Г.Ревзина (1989), К.Орлова (1982). В настоящее время известны работы, посвященные изучению отдельных стихотворений М.Цветаевой, лирических циклов, поэм (Г.А. Авдеева 2000, С.А.Безменова 1985, М.Л.Гаспаров 1982, С.Ельницкая 1990, Л.В.Зубова 1989). Многочисленны в современном цветаеведении исследования по поэтике, представляющие собой аналитические обзоры стилевой манеры М.Цветаевой, образной системы и языковых особенностей произведений поэта (см.: Г.Авдеева 2000, Н.С.Валгина 1978, М.Л.Гаспаров 1997, С.Ельницкая 1990, В.В.Жильцова 1996, Л.В.Зубова 1989, Ю.М.Лотман 1996, О.Г.Ревзина 1981, И.Шевеленко 2002 и мн. др.). Результаты изучения фонетического аспекта произведений М.Цветаевой представлены в трудах Н.Н.Вольской (1996), Л.В.Зубовой (1989) и др.; словообразовательные особенности исследовали Л.В.Зубова (1989), Г.А.Авдеева (2000); известно немало работ, посвященных исследованию системы лексических средств в поэзии М.Цветаевой: явление антонимии изучалось Н.А.Козиной (1981), фразеологические обороты рассматривались Л.В.Зубовой (1989), Р.Н.Кокеладзе (1973), лексика цветообозначений была описана Л.В.Зубовой (1989). Нестандартное использование средств пунктуации стало предметом анализа в работах таких исследователей, как И.Бродский (1997), Н.С.Валгина (1978), Н.Г.Гольцова (1991).

В данной работе продемонстрирован еще один подход к анализу произведений А.Ахматовой и М.Цветаевой — коммуникативный, который предполагает сложное взаимодействие автора и читателя

(внешних участников диалога), с одной стороны, лирической героини и ее адресатов (участников внутреннего диалога) — с другой. Рассмотрение стихотворения как сложного вида диалога позволяет выявить черты речевого поведения лирической героини, ее отношение к собеседнику (адресату послания), а также «я-концепцию» (то, какой героиня предстает в тексте для читателя и как представляет себя), поскольку лирика как жанр ориентирована на раскрытие внутреннего мира.

Тема нашего исследования непосредственно связана со сравнительно молодой отраслью лингвистики — жанроведением, основы которой были заложены М.М.Бахтиным в книге «Марксизм и философия языка», изданной в 1929г. (Волошинов 1993), затем получили дальнейшее развитие в его черновых записях к работе «Проблема речевых жанров», сделанных в начале 1950-х гг., и в самой статье «Проблема речевых жанров», написанной в 1952—1953 гг. Как полагает Т.В.Шмелева, понятие «речевой жанр» (далее — РЖ) родилось в исследовании поэтического языка как одна из точек отсчета его специфики — в работах М.М.Бахтина (1979), В.В.Виноградова (1976), Ю.Тынянова (1977), Б.Эйхенбаума (1986), Б.Шкловского (1964); позднее оно стало использоваться в работах по стилистике (М.В.Панов 1963) и коллоквиалистике (Е.А.Земская 1988, Л.А.Капанадзе 1988, Н.К.Гарбовский 1987, 1988) (Шмелева 1997, с. 88). В настоящий момент по проблеме речевых жанров накоплен большой теоретический и практический материал (см.: Т.В.Анисимова 2000; Н.Д.Арутюнова 1992; А.Г.Баранов 1997; И.Н.Борисова 2001; А.Вежбицкая 1997; Ст.Гайда 1986, 1992, 1999; В.Е.Гольдин 1997, 1999; С.Ю.Данилов 2001; В.В.Дементьев 1997, 1998, 1999, 2000, 2010; В.В.Дементьев, К.Ф.Седов 1998; Т.С.Зотеева 2001; М.А. Кантурова 2012; В.И.Карасик 1996, 1998, 2000; М.Н.Кожина 1999, Т.В.Матвеева 1996; Е.А. Никишина 2013; Н.В.Орлова 1997; Е.А.Покровская, Н.В.Дудкина, Е.В.Кудинова 2011; В.А.Салимовский 1998, 1999; К.Ф.Седов 1998, 1999, 2007; И.Г.Сибирякова 1997; О.Б.Сиротинина 1999; М.Ю.Федосюк 1997; Т.В.Шмелева 1990, 1995, 1997; А.С. Юркевич 2011; Г.М.Ярмаркина 2001 и др.) В свете указанной проблематики **актуальность** работы заключается в применении теории речевых жанров к анализу речевого поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой.

Исходя из этого были определены **цели** монографического исследования — на основе коммуникативно-прагматического подхода к анализу стихотворных текстов А.Ахматовой и М.Цветаевой выявить общую специфику речевого поведения лирических героинь, определить индивидуальные и дифференциальные вербальные и невербальные средства его выражения и установить взаимообусловленность речевого поведения лирических героинь и индивидуального видения авторами окружающего их мира и событий, происходящих в нем.

Предметом исследования является речевое поведение лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой, представленное в различных ситуациях поэтического общения через специфический набор речевых жанров. **Материалом** для анализа послужил весь корпус лирических стихотворений А.Ахматовой и М.Цветаевой, опубликованных в собраниях сочинений поэтесс. Методом сплошной выборки было выявлено около 1000 примеров речевых жанров лирической героини М.Цветаевой и более 400 — речевых жанров лирической героини А.Ахматовой.

Сравнительный анализ лирики А.Ахматовой и М.Цветаевой позволил выявить креативные модели речевого поведения лирических героинь, находящие свое выражение в высказываниях (репертуаре речевых жанров), а также в невербальном компоненте (словесном описании жестов) и сделать определенные выводы по проблеме коммуникативно-речевого сознания автора, его языковой личности и психофизиологическом статусе. Репертуар речевых жанров, которыми владеют лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой, этноспецифичен, поскольку в коммуникативной ситуации транслирует типичное поведение женщины, базирующееся на канонах и правилах русской культуры. Коммуникативные роли лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой имеют глубокие фольклорные и литературные корни. А жанровые предпочтения героинь делают более выпуклой индивидуально-психологическую манеру ведения диалога, что проявляется в выборе способов воздействия на собеседника, стратегии и тактики построения высказывания, интонировании речевого отрезка. Социально-ситуативные ролевые маски придают дополнительные оттенки речевому портрету лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой, позволяя в определенной коммуникативной ситуации

изменять традиционный сценарий ведения диалога, внося в него элемент неожиданности и эпатажности.

Кроме того, А.Ахматова и М.Цветаева — крупнейшие мастера художественного отображения и осмысления межличностного общения. С помощью речевого жанра авторы в художественном произведении, а для нас в лирическом стихотворении, формируют диалогическую ситуацию. В лирическом стихотворении художественная коммуникация представляет собой усложненную модель естественной речевой коммуникации, поскольку сам диалог сворачивается, сжимается до одной фразы лирической героини или героя, в которой сосуществуют две точки зрения: авторская и персонажная, а поле возможных ответных позиций обозначено лишь пунктиром. Однако при всех трансформациях диалогическая ситуация в поэзии сохраняет свое онтологическое свойство — направленность на читателя и побуждение его к внетекстовому общению.

Проведенный анализ речевого поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой вносит определенный вклад в разработку теории речевых жанров: он расширяет научные представления о специфике речевого поведения в рамках лирического стихотворения, о речевых и неречевых компонентах, о репертуаре коммуникативных ролей лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой. Анализ речевого поведения лирических героинь открывает дальнейшие возможности для изучения субъективного плана текста и характеристики языковой личности автора.

Практическая ценность работы определяется возможностью применения ее материалов в преподавании курсов современного русского языка, истории русской литературы XX века, в спецсеминарах по стилистике и анализу художественного текста, а также в спецкурсах и спецсеминарах, посвященных изучению творчества А.Ахматовой и М.Цветаевой.

В заключение выражаю благодарность моему учителю и научному редактору Яковлевой Евгении Андреевне, без которой эта книга никогда бы не состоялась. Большое спасибо родителям, друзьям и коллегам, кто своими идеями и просто своим существованием воодушевлял на создание этой книги.

Глава 1

КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1.1. Художественный текст как объект исследования различных направлений лингвистики

Обращение к истории лингвистических учений показывает, что феномен текста привлекал внимание ученых на протяжении всех этапов развития языкознания. Так, в XVIII веке закладываются основы филологического изучения литературных памятников трех этнических групп, населяющих Европу: романской, германской и славянской. К проблеме текста обращались при разработке идеи о взаимосвязи языка и речи лингвисты разных стран: Германии (В.Гумбольдт), России (А.А.Потебня), Франции (Ш.Балли). Изучением русских художественных текстов занимались такие ученые, как Ф.И.Буслаев, Л.В.Щерба, Г.О.Винокур, В.В.Виноградов. Одно из основных свойств текста — связность составляющих его языковых элементов — с синхронической точки зрения описали ученые Пражского лингвистического кружка во главе с В.Матезиусом и Р.О.Якобсоном. Главной задачей представителей датского структурализма (глоссематиков) под руководством Луи Ельмслева был анализ текста и всех его единиц вплоть до морфем. Американские ученые З.Харрис, Е.Найда и др. — представители дистрибутивной лингвистики 30—50-х годов XX века — считали единственным исходным моментом для лингвиста текст на каком-либо языке, который подлежит дешифровке. В конце XX века разрабатываются модели для познания речи и текста.

Исследованием особой разновидности текста — художественного текста — занимались представители разных научных дисциплин: литературоведы, философы, психологи. Специально рассматривал текст при разработке теории поэтической речи В.В.Виноградов. Неоднократно в поисках определения поэтического языка к художественному тексту обращался Г.О.Винокур. При лингвистическом истолковании стихотворений академик Л.В.Щерба уделял внимание языковым особенностям теста, «посредством которых

выражается идейное и связанное с ним содержание литературных произведений» (Щерба 1957, с. 97).

На современном этапе изучения природы художественного текста представлены различные подходы, применяемые учеными к определению данного понятия (см. Бабенко, Васильев, Казарин 2000, с. 12—14). Наиболее традиционен для анализа текста **лингвоцентрический подход.** Его логика основана на изучении языковых единиц и категорий в условиях художественного текста. Это то, чем занимались традиционная стилистика, стилистика языковых единиц, эстетика слова (Б.А.Ларин, В.П.Григорьев, А.И.Новиков, К.А.Долинин). Предметом анализа при таком подходе могли быть как лексические, так и фонетические, грамматические, стилистические единицы и категории.

Текстоцентрический подход основан на представлении о тексте как результате и продукте творческой деятельности. Текст рассматривается как целостный завершенный объект исследования (Г.А.Золотова, К.Кожевникова, И.И.Ковтунова). Исследование текста как уникального речевого произведения, обладающего набором собственных категорий и свойств, представлено в рамках текстоцентрического подхода в работах И.Р.Гальперина, Е.А.Гончаровой, Е.В.Падучевой, В.А.Кухаренко, И.Я.Чернухиной.

Антропоцентрический подход связан с интерпретацией текста в плане его порождения (позиция автора) и восприятия (позиция читателя), а также в аспекте воздействия на читателя и в деривационном аспекте. Внутри антропоцентрического подхода в зависимости от фокуса исследования выделяются следующие направления изучения текста: психолингвистическое (Л.С.Выготский, А.А.Леонтьев, И.А.Зимняя, Н.И.Жинкин); прагматическое (А.Н.Баранов), когнитивное (Т. ван Дейк); коммуникативное (Г.А.Золотова, Н.С.Болотнова).

С точки зрения **семиотического подхода** текст представляет собой «связный знаковый комплекс» (Бахтин 1979, с. 281). Географические карты, музыкальные произведения, язык ритуала и театральное искусство являются несловесными текстами, имеющими семиотическую природу. В рамках данного подхода нас будут интересовать только художественные тексты. По словам Ю.М.Лотмана, тексты — это не просто зафиксированные знаки, но подлежащие сохранению речевые образования, которые «вносятся

в коллективную память культуры»: «…не всякое сообщение должно быть записанным. Все записанное получает особую культурную значимость, превращаясь в текст» (Лотман 1993, с. 284, 286). Таким образом, текст как явление культуры воспроизводим посредством многократного пересказа и варьирования либо строгого повторения и тиражирования.

Рассматривая культуру как «механизм роста информации», как «совокупность текстов» или «сложно построенный текст», Ю.М.Лотман утверждал, что текст по своей природе обладает авторитетностью, он истинен по сути, и поэтому возможность быть ложным для него исключается: «Ложный текст — это такое противоречие в терминах, как ложная клятва, молитва, лживый закон. Это не текст, а разрушение текста» (Лотман 1993, с. 134—136, 45, 144).

В работе «Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа» М.М.Бахтин определил текст как «первичную данность (реальность) и исходную точку всякой гуманитарной дисциплины»: «Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные дисциплины» (Бахтин 1979, с. 282—285). Характеризуя текст как высказывание, которое имеет «субъекта, автора», ученый сосредоточил свое внимание на том, что назвал «истинно творческим текстом», являющим собой «свободное <…> «откровение личности»: смысл текста «в том, что имеет отношение к истине, правде, красоте, истории» Бахтин (1979, с. 292). Верный своей природе текст, подчеркивает М.М.Бахтин, осуществляет «диалогические отношения»: являет собой отклик на предыдущие высказывания и адресацию к духовно-инициативному, творческому отклику на него. Субъекты диалогических отношений, по М.М.Бахтину, равноправны. Эти отношения личностны, сопряжены с личностным обогащением людей, с их приобщением к неким смыслам, устремлены к взаимопониманию и единению: «Согласие — одна из важнейших форм диалогических отношений» (Бахтин 1979, с. 346).

Из суждений М.М.Бахтина и Ю.М.Лотмана можно сделать вывод о том, что текст как феномен культуры — это ответное речевое действие, призванное функционировать за пределами места и времени возникновения, а потому тщательно продуманное его создателем. Это — непреходяще значимый сгусток речемыслительного

опыта, квинтэссенция языка, своего рода памятник однажды состоявшегося высказывания.

Опираясь на концепции М.М.Бахтина и Ю.М.Лотмана, свое понимание сущности художественного текста предлагает В.И.Тюпа. Он разграничивает понятие «текст» и «художественное произведение»: «Литературному произведению присущ текст. Это адекватный способ его манифестации (внешнего обнаружения в культуре). Литературное произведение неотделимо от своего текста, но в то же время оно не может быть сведено к тексту как системе знаков. <…> В то же время литературному произведению присущ смысл. Эстетический феномен «невыразимого» (средствами иной знаковой системы) художественного смысла есть адекватный способ актуализации (внутреннего обнаружения) литературного произведения в сознании» (Тюпа 2001, с. 10—11). В.И.Тюпа считает, что семиотика не обладает достаточным набором средств для анализа смысла художественного произведения. При этом автор опирается на следующее авторитетное суждение М.М.Бахтина: «Смысл как предмет понимания имеет ответный характер»: «он всегда отвечает на какие-то вопросы» (Бахтин 1979, с. 350). «То, что ни на что не отвечает, представляется нам бессмысленным»; при этом смысл «потенциально бесконечен, но актуализироваться он может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего» (там же). Поэтому всякое понимание есть встреча двух версий единого смысла, то есть актуализация потенциального смысла, или «истинная конвергенция (когда два направления мысли коснулись какой-нибудь стороны одной и той же правды)» (там же, с. 5, 317). В.И.Тюпа предлагает свое определение смысла литературного произведения: «Под словом «смысл», нашем случае художественный смысл, мы подразумеваем некую предельную (или лучше сказать: за-предельную, трансцендентную) точку отсчета уникальной системы ценностей данного художественного текста, его невоспроизводимую и неуничтожимую «личность», а отнюдь не совокупную семантику составляющих его лингвистических единиц общенационального языка» (Тюпа 2001, с. 17). Таким образом, онтологический статус литературного произведения В.И.Тюпа определяет как «коммуникативное событие особого рода — эстетический дискурс» (Тюпа 2000, с. 22), которое обладает тремя

сущностными характеристиками: креативной, референтной и рецептивной. Под **креативной** стороной коммуникативного события подразумевается субъект коммуникативной инициативы (автор); под **референтной** — интенциональный коммуникативный объект; под **рецептивной** — неотъемлемая фигура адресата, обладающего той или иной коммуникативной компетенцией. Эстетический дискурс есть такое коммуникативное событие, которое отвечает требованиям, сформулированным Вл.Соловьевым для «достойного бытия (красоты и нравственности)» (Соловьев 1994, с. 394). Оно имеет место, когда, «во-первых, частные элементы (в нашем случае это причастные ему субъективности) не исключают друг друга, а, напротив, взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих, эта всеединая основа <…> не подавляет и не поглощает частных элементов, а, раскрывая себя в них, дает им полный простор в себе» (Тюпа 2000, с. 25).

Надо отметить, что не все ученые согласны с тем, что понятие «дискурс» может быть применено к анализу художественного текста. М.Я.Дымарский в работе «Проблемы текстообразования и художественный текст» указывает на существенные отличия между художественным текстом и дискурсом (Дымарский 1999, с. 33—42):

1. Дискурс прикреплен к реальному, физическому времени, а художественный текст существует в пространстве культуры, в семиотическом времени.

2. Дискурс не способен накапливать информацию, а текст является «прежде всего носителем информации, средством ее накопления и — особенно в случае художественного текста — «генератором смыслов».

3. Текст на порядок сложнее дискурса (во всяком случае художественный), ибо он представляет собой «упакованную» коммуникацию, включая в свернутом виде не только все элементы коммуникативного акта, но и сигналы для их дешифровки.

4. Дискурс — это «речь, погруженная в жизнь», а для понимания художественного текста важно отсечение всех внетекстовых связей, которые, по мнению создателя текста, не являются критически необходимыми.

В итоге М.Я.Дымарский приходит к выводу, что «понятие дискурса к художественному тексту (классического типа) неприложимо» (Дымарский 1999, с. 42).

В своей работе мы будем опираться на концепцию, предложенную В.И.Тюпой, поскольку в ней органично объединяются две ипостаси художественного произведения — его знаковый характер и эстетический смысл, открывающийся в диалоге двух личностей — автора и читателя. Подход, предложенный В.И.Тюпой, мы в дальнейшем будем именовать коммуникативным, так как этот термин наиболее соответствует целям нашей работы.

1.2. Понятие «речевая коммуникация» в применении к анализу художественного текста

В рамках коммуникативного подхода художественный текст (в том числе поэтический) может рассматриваться в свете схемы речевого (коммуникативного) акта, предложенной Р.Якобсоном (Якобсон 1975, с. 198):

контекст
сообщение
Адресант ---------- Адресат
контакт
код

Вместе с тем, речевая коммуникация в художественном пространстве текста характеризуется специфическими особенностями, которые в свою очередь определяются своеобразием поэтического текста как особой разновидности художественного текста. Как полагает Ю.В.Казарин, можно выделить следующие признаки поэтического текста (см. Казарин 2004, с. 39—42):

1. **Комплективность** — этот признак тесно связан с эстетическим функционированием поэтического текста, когда последний является причиной, процессом, реализацией и результатом языковой деятельности и языковой способности (Караулов 1992, с. 5—6) автора как субъекта социума, эстетики и языка. В процессе поэтического выражения и поэтической номинации возникают такие

единицы поэтического текста, которые заполняют семантические и — в целом — знаковые лакуны в языке.

2. **Экспериментальность,** то есть наличие в структуре и системе поэтического текста элементов языкового и текстового эксперимента, языковой игры («элемент игры, столь важный и для оригинального творчества, и для личности (Иванов 2000, с. 772), приводящей к смысловому сдвигу, «смысловым теснотам» (Аверинцев 1996, с. 273).

3. **Герметичность** — этот признак поэтического текста выражается в наличии устойчивых формально-смысловых индивидуально-авторских кодов, что, во-первых, обусловливает возможность множественной интерпретации, во-вторых, затрудняет восприятие и формы, и содержания поэтического текста в целом.

4. **Репродуктивность**, то есть способность поэтического текста к формальной и смысловой воспроизводимости, к подражательности, тавтологии (формы, смысла, кода в целом), рефренности.

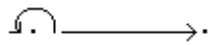
5. **Цельнооформленность и идиоматичность** — данные признаки прежде всего соотносятся с когезией, связностью и выражаются в максимальной степени формализации поэтического текста, в наличии триединства графической, дискурсной и языковой формы поэтического текста, а также в отсутствии вариативности плана выражения поэтического текста, в полном или достаточно полном изоморфизме формы и содержания при наличии высокой степени вариативности последнего. Цельнооформленность и идиоматичность связаны с категорией цельности текста и проявляются в том, что поэтический текст как единая система всегда «больше» суммы своих частей и в формальном, и — что очень важно — в смысловом отношении.

6. **Энергетичность.** По мере развития лингвистики текста и текстоведения парадигма признаков поэтического текста будет постоянно пополняться, это объясняется тем, что поэтический текст считается одним из самых «энергоемких» видов текста. Напряженность поэтического текста (Бабенко и др. 2000, с. 62) столь высока за счет тотальной выразительности (выразительной силы единиц поэтического текста), что в последние годы в текстоведении обострился интерес к проблеме энергии текста и энергии поэтического текста (Н.А.Кузьмина 1999, Х.Блум 1998, Р.Дилтс 2000, Я.Гордин 2000, И.Бродский 2000, Т.М.Николаева 2000).

На современном этапе развития лингвистики поэтического текста уместнее всего будет рассматривать поэтическую энергию как часть образной и в целом смысловой, психологической, эстетической напряженности поэтического текста.

Одной из форм функционирования поэтического текста является лирика, которая характеризуется своей спецификой. В основе лирики лежит лирическое переживание, настроение, поэтому для композиционно-речевой структуры лирического текста характерна сжатость. Еще одна отличительная черта лирической поэзии — самоценность для нее языка, формы выражения. По-особому «ведет себя» слово в поэзии, ибо поэзия — это такой способ формальной организации слов, при котором происходит необычайное умножение и усложнение семантически почти каждого слова, обрастание его дополнительными смыслами, коннотациями, при этом часто генерируются новые смыслы, не свойственные данному слову в обыденном языке. Поэзия есть способ расширения семантического пространства языка. Анализируя особенности лирики, В.А.Маслова приходит к выводу, что для понимания лирического стихотворения чрезвычайно важны следующие художественные средства: ритм, фонетическая инструментовка, выбор слов и их расположение, поэтический синтаксис, композиция этих средств и приемов в поэтическом тексте (Маслова 1999, с. 30—36).

По нашему мнению, с учетом специфики лирического текста весьма перспективным является его изучение в коммуникативно-прагматическом аспекте, на что в свое время указывал Ю.И.Левин в работе «Лирика с коммуникативной точки зрения» (Левин 1973, с. 179). В этом «пилотном» исследовании автор предлагает обратить внимание на коммуникативный статус лирического текста в соответствии со следующей схемой:



имплицитный автор **имплицитный адресат**

Согласно этой модели, лирическое произведение очень часто представляет собой смешение внутреннего диалога (автокоммуникация = внутренняя речь) и внешнего диалога, направленного к какому-либо внешнему адресату. Внутренний и внешний диалоги сложно переплетаются между собой, поскольку и та, и другая

формы речи в определенном смысле схожи между собой и не предполагают никакой ответной реакции со стороны адресата (Карпенко 1991, с. 8).

Такой подход стал возможен благодаря открытию М.М.Бахтиным понятия «диалогичность», диалогического подхода к личности. Ученый утверждал, что «единственной формой словесного выражения подлинной человеческой жизни является незавершимый диалог. Жизнь по природе своей диалогична. Жить — значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т.п.» (Бахтин 1979, с. 246). М.М.Бахтин предложил рассматривать высказывание как звено в цепи речевого общения, как реакцию на предшествующее высказывание: «…всякий говорящий сам является в большей или меньшей степени отвечающим; ведь он не первый говорящий, впервые нарушивший вечное молчание, и он предполагает наличие не только системы того языка, которым он пользуется, но и наличие каких-то предшествующих высказываний — своих и чужих, — с которым его данное высказывание вступает в те или иные отношения (опирается на них, полемизирует с ними, просто предлагает их уже известными слушателю). Каждое высказывание — это звено в очень сложно организованной цепи других высказываний» (Бахтин 1979, с. 247).

Можно полагать, что лирическое стихотворение предстает как особый тип эстетического дискурса, поэтому необходимо уделить внимание участникам коммуникативной ситуации, которые ее формируют: говорящему (или лирическому герою) и слушающему (или адресату послания). По мнению М.М.Бахтина, субъект дискурса — это не сам по себе «эмпирически наличный говорящий в той или иной предметно-смысловой сфере» (Бахтин 1979, с. 263). Ведь один и тот же человек в качестве носителя культуры постоянно раздваивается: «слушающий становится говорящим», «говорящий сам является в большей или меньшей степени отвечающим» (Бахтин 1979, с. 246—247). Биографический автор (субъект авторского права) в процессе письма постоянно отстраняется от внутритекстовой позиции субъекта высказывания, перечитывая написанное и смещаясь на точку зрения гипотетического адресата, и постоянно возвращается обратно в структуру текста, к позиции говорящего.

В конечном счете, субъект дискурса — это всего лишь одна из функций текста, а именно креативная функция манифестации смысла. Реально-биографическая фигура писателя или поэта, который предположительно что-то «хотел сказать» своим произведением, в состав художественной реальности не входит: «Даже если он создал автобиографию или правдейшую исповедь, все равно он, как создавший ее, остается вне изображенного в ней мира» (Бахтин 1979, с. 405) Только сам художественный текст представляет собой единственную адекватную форму существования эстетического субъекта в культуре — «автора не как образа, а как функции» (Бахтин 1979, с. 291).

А.А.Потебня дал следующее определение понятию «субъект»: «Субъектом называем вещь как познающую и действующую, т.е. прежде всего себя, наше я, потом всякую вещь, уподобляемую в этом отношении нашему я» (Потебня 1968, с. 7).

Субъектом художественного текста является говорящий, выступающий в нескольких «ликах»: «образа автора», самого писателя, поэта, лирического героя, рассказчика, повествователя, персонажей. Для поэтического текста особое значение имеет лирический герой. В тексте он представлен формой первого лица личного местоимения, стоящего в именительном или косвенном падеже: *я, мы, мне, нам.* Эту функцию выполняет также притяжательное местоимения, и, при отсутствии местоимения, *глагол*. Психологический мир лирического героя обычно отражает предикат-сказуемое, выраженное изъявительным наклонением личного глагола (Папина 2002, с. 93, 97):

Я тебя в твоей не знала славе… (А.Ахматова)

Адресат эстетического дискурса не есть фактически наличествующий человек в его биографической реальности. Это «активная ответная позиция» (Бахтин 1979, с. 265) в той или иной культурной сфере. Это полюс адекватно воспринимающего сознания, чьим бы оно ни было, включая и сознание говорящего в той мере, в какой он вслушивается в собственную речь. Что касается искусства, то именно здесь, в восприятии, а не в знаках текста обнаруживаются такие фантазмы, как «образ автора», «образ героя», «образ мира», — в качестве воображаемых реальностей (кажимостей)

сознания не только читающего, но и самого пишущего (автор есть первочитатель своего текста).

«Понимающий составляет часть понимаемого высказывания» (Бахтин 1979, с. 302), поскольку «предвосхищаемый ответ в свою очередь оказывает активное воздействие на мое высказывание» (там же, с. 276). Адресат, без которого не обходится, в частности, ни одно протекающее в формах внутренней речи эстетическое переживание, есть не что иное, как вторая, коррелирующая с первой функция текста, а именно рецептивная функция актуализации смысла (Тюпа 2001, с. 24—25).

Языковым средством репрезентации адресата в художественном тексте являются местоимения второго лица. Н.С.Гумилев в статье «Анатомия стихотворения», ссылаясь на А.А.Потебню, писал: «Всякая речь обращена к кому-то и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и к слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом» (Гумилев 1990, с. 394). Значительные отличия приобретает функция адресата в поэтическом тексте: собеседник может быть отделен во времени и пространстве от говорящего; в роли адресата может быть представлена возлюбленная, другие литературные герои, герои мифов, неодушевленные предметы, географические названия.

Таким образом, лирическое стихотворение — это сложный вид коммуникации между автором и читателем (внешний диалог) и между лирическими героями (внутренний диалог).

1.3. Сферы пересечения понятий «лирический герой» и «языковая личность» в рамках художественного текста

Согласно концепции В.И.Тюпы, одной из сущностных характеристик художественного текста, в частности лирического стихотворения, является референтная, то есть большое значение имеет образ лирического героя, его чувства, эмоции, поведение. Термин «лирический герой», введенный Ю.Н.Тыняновым в статье «Блок» (1921 г.), принят в литературоведении наряду с синонимичными ему словосочетаниями «лирическое я», «лирический

субъект». Лирический герой — весьма специфичный образ человека, принципиально отличный от образов повествователей-рассказчиков, персонажей эпических и драматических произведений. Поскольку главной особенностью лирики является автопсихологизм, то лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроем, манерой речевого поведения, но оказывается неотличимым от него.

Вместе с тем, лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано поэтом как биографической личностью. Лирика не просто воспроизводит чувства автора, она их трансформирует, обогащает, создает заново, возвышает и облагораживает. При этом автор в процессе творчества нередко создает силой воображения те психологические ситуации, которых в реальной действительности не было вовсе. Лирически выражаемые переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, не похожим на него лицам. Умение «чужое вмиг почувствовать своим» — такова, по словам А.А.Фета, одна из граней поэтического дарования. Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют ролевой. Но магистралью лирического творчества является поэзия не ролевая, а автопсихологическая, то есть стихотворения, представляющие собой акт прямого самовыражения поэта.

Соотношение между лирическим героем и автором (поэтом) осознается литературоведами по-разному. От восходящего к Аристотелю традиционного представления о слитности, нерасторжимости, тождественности лирического героя и автора, заметно отличаются суждения ряда ученых XX века, в частности М.М.Бахтина, который не только усматривал в лирике сложную систему отношений между автором и героем, «я» и «другим», но и говорил о неизменном присутствии в ней хорового начала (Бахтин 1979, с. 148—149). Эту мысль развертывает С.Н.Бройтман, утверждая, что для лирической поэзии характерна не «моносубъективность», а «интерсубъективность», т.е. запечатление взаимодействующих сознаний (Бройтман 1997, с. 45).

Таким образом, автор с помощью лирического героя пытается выразить самого себя, эмоционально познать мир. Он наделяет лирического героя определенными чувствами, переживаниями,

манерой говорить, а точнее, речевым поведением. Мы считаем, что наблюдения над речевым поведением лирического героя позволяют не только понять отдельное стихотворение или в целом творчество поэта, но и раскрыть особенности личности автора.

Как отмечалось выше, лирика глубоко отлична по своей природе от других жанров, поэтому и речевое поведение лирического героя нужно рассматривать, учитывая основополагающие черты лирического стихотворения. Т.И.Сильман в книге «Заметки о лирике» дает глубокий и тонкий анализ сущности лирики. Лирическое стихотворение отражает особое, предельно напряженное состояние лирического героя («момент постижения» того или иного явления или события), которое Т.И.Сильман называет «состоянием лирической концентрации». В силу своей природы это состояние не может быть длительным. Поэтому лаконизм высказывания — это существенное, внутреннее, а не внешнее требование, предъявляемое к лирическому стихотворению его жанровой спецификой (Сильман 1977, с. 6). Лирическое стихотворение передает переживание сюжета лирическим «я», поэтому оно в идеале способно по краткости приближаться к мгновению (Сильман 1977, с. 11). Лаконизм лирического стихотворения сочетается с расширяемым изнутри значительным, многосторонним содержанием. В подлинной лирике всегда ощутима «энергия сжатия». Лирика имеет своим принципом говорить «как можно короче и как можно полнее» (Сильман 1977, с. 33). Эти особенности и определяют специфику поэтической речи, отличая ее от других типов речи.

Наиболее перспективным нам представляется рассмотрение лирического стихотворения в коммуникативном аспекте, который предполагает сложное взаимодействие автора и читателя — внешних участников диалога, лирического героя и лирической героини или других героев — участников внутреннего диалога. Для осуществления этого подхода мы предлагаем расширить понятие «лирический герой», рассматривая лирического героя как homo loquens (человека говорящего), языковую личность.

Первое упоминание о понятии «языковая личность» можно встретить в трудах В.В.Виноградова. В работе «О художественной прозе» он пишет: «…если подниматься от внешних грамматических форм языка к более внутренним («идеологическим») и к более сложным конструктивным формам слов и их сочетаний;

если признать, что не только элементы речи, но и композиционные приемы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления, являются существенными признаками языковых объединений, то структура литературного языка предстает в гораздо более сложном виде, чем плоскостная система языковых соотношений Соссюра… а личность, включенная в разные из этих «субъектных» сфер и сама включая их в себя, сочетает их в особую структуру. В объектном плане все сказанное можно перенести и на parole, как сферу творческого раскрытия языковой личности. Индивидуальное словесное творчество в своей структуре заключает ряды своеобразно слитных или дифференцированных социально-языковых или идеологически-групповых контекстов, которые осложнены или деформированы специфическими личностными формами» (Виноградов 1976, с. 82).

В изучении деятельностно-психологического аспекта языковой личности большая заслуга принадлежит А.А.Леонтьеву. Человек, по его мнению, владеет совокупностью дискурсивных способностей на уровне всех «фаз интеллектуального акта»: он ориентируется и планирует речевые действия, придает им языковое оформление, контролирует и корректирует их по мере необходимости (Леонтьев 1974а, 1974б, 1977б).

Дальнейшую разработку понятие «языковая личность» получило в трудах Г.И.Богина, идеи которого развил в своей монографии «Русский язык и языковая личность» Ю.Н.Караулов. Г.И.Богин опирается на лингводидактическое представление о языковой личности и считает, что «языковая личность» (далее — ЯЛ) — это многослойный, многокомпонентный упорядоченный набор языковых способностей, готовностей производить и воспринимать речевые произведения» (Богин 1984, с.34). В работах Ю.Н.Караулова языковая личность трактуется как «совокупность способностей и характеристик человека, обусловливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются степенью структурно языковой сложности, глубиной и точностью отражения действительности, определенной целевой направленностью» (Караулов 1989, с. 3). Такой концептуальный подход перспективен в том плане, что он задает одновременно несколько аспектов изучения ЯЛ: психологический, социальный, речедеятельностный и собственно лингвистический. Здесь же заложено

представление о данном феномене как о сложном образовании, в структуре которого можно выделить три уровня:

1) вербально-семантический, который предполагает для носителя нормальное владение языком, а для исследователя — традиционное описание формальных средств выражения определенных значений и особенностей их организации в речевых произведениях данной языковой личности;

2) когнитивный, единицами которого являются обобщенные понятия, идеи, крупные концепты, складывающиеся у каждой языковой индивидуальности в более или менее упорядоченную «картину мира», отражающую иерархию ценностей;

3) прагматический, включающий цели, мотивы, интересы, установки говорящего. В данном случае речь идет о коммуникативно-деятельностных потребностях личности. Ориентация единиц этого уровня — прагматическая, поэтому отношения между ними задаются условиями сферы общения, особенностями коммуникативной ситуации и исполняемыми общающимися коммуникативными ролями (Караулов 1987).

Аналогичные уровни в структуре языковой личности выделяют и другие ученые. И.П.Сусов называет их «формально-семантическим», «когнитивно-интерпретационным» и «социально-интерактивным» (Сусов 1988, 1989). О дискурсивных способностях разных уровней пишет А.А.Пушкин: «Дискурсивные способности личности первого уровня состоят из основных действий и операций семиотической деятельности. Дискурсивные способности второго уровня реализуют адекватное отображение объективного мира. А дискурсивные способности третьего уровня осуществляют уместность использования языка» (Пушкин 1990, с. 53).

Многими учеными были предприняты попытки дать определение языковой личности. Например, И.Э.Клюканов обращает внимание на способность человека к интегративной речевой деятельности: «Языковой личностью считается субъект, способный осуществлять речевую деятельность, оперируя интегральными смысловыми образованиями» (Клюканов 1990, с. 73). Г.Н.Беспамятнова предлагает понимать под языковой личностью совокупность отличительных качеств, «обнаруживающихся в ее коммуникативном поведении и обеспечивающих личности коммуникативную индивидуальность» (цит. по: Лютикова 1999, с. 8).

Как показывает анализ определений, языковая личность характеризуется прежде всего языковой способностью, которую называют «высшей психической функцией человека», «базой для усвоения языка» (Седов 1999, с. 12). По мнению А.М.Шахнаровича, именно это психофизиологическое динамическое образование является «собственно человеческим приобретением в ходе эволюции и служит фундаментальным отличием человека от высших животных» (Шахнарович 1995, с. 263).

Качественной характеристикой языковой личности является коммуникативная компетенция, или система языковых и речевых знаний, умений и навыков личности, позволяющих оценивать степень владения языком (Иванова 1989). Л.П.Крысин выделяет четыре уровня коммуникативной компетенции: **1) собственно лингвистический**, т.е. умение выражать различными способами и средствами заданный смысл, затем извлекать смысл из сказанного и, наконец, отличать правильные в языковом отношении высказывания от неправильных; **2) национально-культурный** — владение национально обусловленной спецификой использования языковых средств; **3) энциклопедический**, определяющийся знаниями реалий внеязыковой действительности; **4) ситуативный**, включающий умение применять соответствующие знания и способности сообразно с коммуникативной ситуацией (Крысин 1994, с. 70).

В.И.Карасик перечисляет компоненты, которые входят в коммуникативную компетенцию языковой личности, не структурируя их. Это, по его мнению, умение поддерживать нужную коммуникативную дистанцию, адекватно реагировать на меняющуюся тональность общения (вербально и невербально), развивать тему речи в определенном ключе, пользуясь принятыми коммуникативными формулами и ходами, а также правильно использовать ансамбль языковых средств, необходимых для успешного общения в определенной ситуации. Придерживаясь той точки зрения, что единицей речевой деятельности человека является речевой жанр, В.И.Карасик выделяет специфический компонент коммуникативной компетенции — «жанровую компетенцию», определяя ее как «владение нормами построения и функционирования текстов» (Карасик 1998, с. 41).

Так или иначе, все ученые сходятся во мнении, что определяющим признаком для языковой личности является наличие в ее сознании языковой способности и коммуникативной компетенции.

Анализируя различные точки зрения ученых на проблему языковой личности, М.А.Канчер приходит к выводу, что специфика речевого поведения языковой личности определяется тремя детерминантами: социально-ситуативной, национально-культурной и индивидуально-психологической (см. Канчер 2002, с. 24—41).

1. Социально-ситуативная речеповеденческая детерминанта предполагает учет реальных условий речевого взаимодействия, то есть умение оценить их адекватно (о чем, с кем, когда и где я говорю / собираюсь говорить) и соотнести в своем сознании с известными моделями речевого поведения.

2. Национально-культурную детерминанту можно определить как ситуативно и национально обусловленную категорию культуры и одновременно категорию человеческого сознания, регулирующую коммуникативное поведение языковой личности и получающую отражение в ее речевых произведениях.

3. Индивидуально-психологическая детерминанта или «Я-концепция» в дискурсе языковой личности обнаруживает себя в полной мере, а главное — во многом предопределяет цели и мотивы поступков (в силу уникальности социокультурного опыта каждого из нас), становясь третьей (индивидуально-психологической) детерминантой коммуникативного поведения человека. Схематично данная зависимость может быть представлена следующим образом:

Опираясь на эту схему, мы предлагаем рассматривать лирическую героиню как языковую личность, как человека говорящего, что поможет выявить специфические черты ее речевого поведения, ее отношение к собеседнику (адресату послания), а также «я-концепцию».

1.4. Речевое поведение и его компоненты

Первое упоминание о речевом поведении (далее — РП) можно встретить у Л.В.Щербы в работе «Очередные проблемы языковедения», в которой автор обосновывает необходимость изучения грамматики языка с позиции объективной языковой действительности, управляющей нашей речью («parole») (Щерба 1974, с. 48). Л.В.Щерба считает, что «грамматика… есть не что иное, как сборник правил речевого поведения. Правила, составляющие ее содержание, должны быть точными и отвечать языковой действительности; они должны руководить говорящими при составлении фраз в соответствии с теми мыслями, которые эти говорящие хотят выразить» (Щерба 1974, с. 47—48).

Следующее упоминание о РП можно найти у А.А.Холодовича, который в статье «О типологии речи» пишет: «Если всю совокупность жизнедеятельности человека назвать поведением, то ту область этого поведения, в которой доминирующую роль играет язык, можно назвать языковым поведением» (Холодович 1979, с. 269). Там же А.А.Холодович упоминает о синониме словосочетания «речевое поведение» — термине «языковое существование», который используется во многих работах, посвященных японскому языку (Алпатов 1973, Неверов 1982). А.А.Холодович предложил типологию форм речевого поведения, то есть «сумму дифференциальных признаков, позволяющих при надлежащем наборе идентифицировать любой акт речевого поведения» (Холодович 1979, с. 270). По сути, А.А.Холодович пишет о речевых жанрах, но знаменательно, что описывает их через речевое поведение.

Интересную трактовку термина «речевое поведение» предлагает Ю.В.Рождественский, который эксплицирует правила ведения речи, «речи долитературной изначальной бесписьменной» (Рождественский 1978, с. 212). На протяжении всей работы автор упоминает лишь правила ведения речи, однако в заключении пишет о правилах речевого поведения как о разделе филологии (Рождественский 1978, с. 229). В той же модальности очевидности пишет о РП Т.В.Шмелева: «Можно ли о человеке, знающем словарь и грамматику, сказать, что он в совершенстве владеет языком? Думается, можно, если… он интуитивно овладел правилами речевого поведения, которыми руководствуются носители данного

языка. Речь пойдет не о правилах этикета, а о правилах, регулирующих собственно речевую деятельность» (Шмелева 1983, с. 72).

Если предыдущие авторы употребляли словосочетание «РП» без терминологического комментария, то есть не касались его содержания или истории, то Т.Г.Винокур воссоздает структуру этого понятия (Винокур 1993). Прежде всего, речевое поведение представлено как пересечение двух центральных понятий — «владение языком» и «употребление языка».

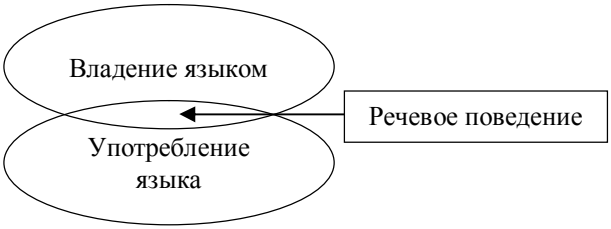


Рисунок 1. Участок, на котором РП поддается наблюдению

Т.Г.Винокур выделяет пять составляющих РП:

1) узуальную характеристику лексико-грамматических отношений внутри текста;

2) коммуникативную характеристику текста;

3) прагматическую характеристику текста;

4) психолингвистическую характеристику текста;

5) социолингвистическую характеристику (Винокур 1993, с. 30).

Этим вербальным компонентам соответствуют, дополняя их, социально-ситуативные факторы, «внеязыковая надстройка»:

1) различение или неразличение стилистически нейтрального или стилистически маркированного отбора;

2) коммуникативная значимость наличия или отсутствия коннотаций, осложняющих денотативную сторону высказывания;

3) коммуникативные причины и цели говорящего;

4) поведение конкретной личности в процессе порождения и развертывания текста;

5) социальная дифференциация говорящих (Винокур 1993, с. 31).

Несмотря на подробное рассмотрение феномена РП, Т.Г.Винокур не приводит окончательно сформулированного определения РП. В качестве такового используем замечание Т.Г.Винокур о том, что

РП помещается между двумя крайними точками — речевой деятельностью и речевым поступком — как совокупность последних. При этом РП с внутриязыковой стороны определяется «закономерностями употребления языка в речи, а с внеязыковой — социально-психологическими условиями осуществления языковой деятельности» (Винокур 1993, с. 12).

Хотя понятие РП, как пишет Т.Г.Винокур, не сходило с арены XX века, оно имело широкий диапазон применения — от случайного или эпизодического (термин, избранный ad hoc) до глобального, отождествляясь с языком как таковым. Термин «РП» в лингвистических работах продолжает оставаться словосочетанием, синонимичным терминам «коммуникативное поведение», «речевое общение», «акт общения», «речь» и пр. Подтверждается это и тем, что в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» отсутствует статья «РП», а упоминается данный феномен в статьях «Петербургская (Ленинградская) школа», «Прагматика», «Психолингвистика», «Речевая деятельность», «Речевой акт», «Речь», «Социолингвистика», «Экспериментальные методы в языкознании».

В своей работе мы будем опираться на определение А.Н.Сперанской, которая понимает РП как реализацию языка в речи с учетом психологических условий. На РП Говорящего оказывает влияние его картина мира, включающая представления о языковой сфере и о правилах ведения речи (Сперанская 1999, с. 17).

Рассмотрим структуру данного понятия более подробно. Составляющие РП представляют собой элементы, совпадение которых у Говорящего и Слушающего (далее — Г, С) помогает Г подготовить высказывание:

1) «наивная картина мира» собеседника (куда входит и знание социальных характеристик собеседника);

2) сфера общения, в рамках которой оно происходит;

3) правила речевого поведения;

4) речевой жанр.

Общая (хотя бы частично) «наивная картина мира» собеседников (компонент 1) определяется наличием у Говорящего и Слушающего общего фона, который формирует пресуппозиции (Арутюнова, 1973), что позволяет вступить в общение, избегая коммуникативных «провалов». Общие знания не всегда должны быть обширными и специальными. Это требуется лишь в некоторых

случаях, например, на научной конференции. В бытовом общении достаточно небольшой «вводной части» для организации Говорящим общих знаний — идентифицирующей части высказывания Говорящего: ***Тут недавно магазин построили***, так вот там…; ***У меня есть приятель***, так у него… и пр. (подробнее см.: Шмелева 1983, с. 74).

Представление о сфере общения (компонент 2) известно, начиная с работ М.М.Бахтина (В.Н.Волошина), в которых было выделено пять сфер человеческой деятельности и общения: художественная, производственная, деловая, бытовая, идеологическая (Волошинов 1930, с. 67) и научная, техническая, публицистическая, деловая, бытовая (Бахтин 1979, с. 241).

Т.В.Шмелева предложила расположить сферы в зависимости от степени их культивированности: бытовая, деловая, научная, идеологическая, художественная (Шмелева, 1988), а позднее (так как перечисление сфер списком мало что дает для понимания их соотношения) показала это соотношение в виде сферического пересечения:

Рисунок 2. Сферы русской речи

Как видно из схемы, бытовая, повседневная речь *первична*: она содержит в себе потенциал развития всех других *вторичных*, искусственных сфер речи, возникающих «в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и культурного общения (преимущественно письменного)» (Бахтин 1979, с. 239). Между сферами нет «непроходимых» границ. Вторичные сферы вбирают в себя и перерабатывают жанры бытовой сферы. Бытовая сфера, в свою очередь, открыта для других сфер (как крайний случай

проникновения лексики деловой сферы в повседневную речь — *канцелярит*, «открытый» К.И.Чуковским).

Правила речевого поведения (компонент 3) регулируют речевое общение. При соблюдении правил между участниками общения происходит информативный обмен, а при их нарушении Говорящим или Слушающим между ними начинается «нормативный обмен», то есть обмен знаниями и мнениями в виде суждений по поводу произведенных высказываний (в виде метавысказываний).

Что касается **речевых жанров (компонент 4)**, то первые наблюдения над жанрами бытовой сферы были сделаны М.М.Бахтиным: «Мы пользуемся жанрами практически, и теоретически можем их не знать. Эти речевые жанры даны нам как родной язык до теоретического изучения грамматики» (Бахтин 1979, с. 257). Легче других усваиваются жанры бытового общения, самые практические, с минимальной теоретической осмысленностью. У каждой речевой сферы есть свой набор обслуживающих ее жанров. Поэтому обнаруживается известная зависимость между теоретическим осмыслением жанров и степенью «культивированности» сферы.

В речевом общении Говорящему приходится, выбирая один из имеющихся вариантов высказывания, ориентироваться на Слушающего. В связи с этим соссюровские «индивидуальные комбинации» в речи Говорящего оказываются уже не столь индивидуальными. У С есть представление о жанрах, потому что С — всегда потенциальный говорящий. В представлении и Г и С существует стандарт языкового оформления жанра (просьбы, вопроса, поздравления и пр.), и индивидуальность Г будет проявляться в интонации, тоне, в выборе слов. «Мы научаемся отливать нашу речь в жанровые формы, и, слыша чужую речь, мы уже с первых слов угадываем ее жанр, предугадывая определенный объем (т.е. приблизительную длину речевого целого), определенное композиционное построение, предвидим конец, т.е. с самого начала мы обладаем ощущением речевого целого, которое затем только дифференцируется в процессе речи» (Бахтин 1979, с. 257). Таким образом, С выступает как субъект, активно оценивающий речевой жанр.

Если объективность существования речевых жанров находится вне желаний Г, то выбор речевого жанра осуществляется по его

воле. Как правило, волевой акт выбора жанра связан со словесной стороной жанра. Но жанр — не только речевой продукт, он в равной мере зависит и от внесловесной стороны речевого общения, от того, на каком социальном фоне происходит общение. Внесловесная сторона (ситуация общения) напрямую влияет на волю Г, на его желание сменить или продолжить свое РП. На внесловесную сторону влияют пространство и время события («где» и «когда»), предмет или тема («о чем говорится») и отношение говорящих к происходящему («оценка») (Волошинов 1930, с. 76). Примером может служить жанр поздравления. Для его словесного оформления в языке есть: 1) глагол — *поздравлять*; 2) специальные речевые формулы — *примите поздравления, позвольте вас поздравить* и пр. К внесловесной стороне жанра надо отнести условия поздравления, то есть знания о том: 1) с чем поздравляют адресата; 2) от себя ли лично поздравляет; 3) если от себя, то какова степень знакомства Г и С; 4) знания о полномочиях Г; 5) знания о том, как С может ответить на поздравление и др. Таким образом, внесловесная сторона ситуации общения определяет выбор разновидностей оформления жанра.

Обычно внесловесная сторона в жанре присутствует имплицитно. Она становится предметом обсуждения между говорящими лишь при угрозе коммуникативного провала или же после него. Для оформления жанра и его адекватного понимания У Г и у С должны быть одинаковые знания о внесловесной стороне этого высказывания.

Поскольку одним из важных компонентов речевого поведения является речевой жанр, который характеризует говорящего (под говорящим мы понимаем лирическую героиню и анализируем ее речевое поведение в рамках художественного текста), обратимся к рассмотрению сущности этого понятия.

1.5. Речевой жанр как важнейший элемент речевого поведения и аспекты его изучения

В настоящий момент как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике накоплен большой материал по проблеме речевых жанров (см.: А.А.Акишина 1983; Н.Д.Арутюнова 1992, 1990;

Т.В.Булыгина 1994, А.Вежбицкая 1997; В.В.Дементьев 1997, 2010; М.А.Кантурова 2012; Л.А.Капанадзе 1984; Е.В.Падучева 1982а; Е.А.Покровская, Н.В.Дудкина, Е.В.Кудинова 20011; К.Ф.Седов 2007; И.Г.Сибирякова 1997; Л.В.Славгородская 1986; И.А.Стернин 1996; М.Ю.Федосюк 1997; Н.М.Формановская1982а, 1982б; Т.В.Шмелева 1997; Ю.В.Щурина 1997; А.С.Юркевич 2011). Ученые предлагают многочисленные варианты определений, каждое из которых оттеняет, «схватывает» какой-либо аспект сложного социолингвистического явления, именуемого, вслед за М.М.Бахтиным, речевым жанром. Приведем несколько примеров.

1. «**Речевые жанры** могут рассматриваться в разных филологических дисциплинах, и в каждой из этих дисциплин будет некоторая специфика трактовки речевого жанра. В филологической герменевтике речевой жанр — это то же, что и вид словесности. Виды словесности — это исторически сложившиеся виды произведений речи, имеющие форму, порожденную задачами представления действительных и альтернативных миров в речевых произведениях, возникающих в типичных для данного народа ситуациях общения в соответствии с их назначением в личной и общественной жизни представителей этого народа» (Богин 1997, с. 12—13). Это определение РЖ по существу совпадает с литературоведческой трактовкой жанра; ср.: «Жанр литературный (от франц. genre — род, вид), исторически складывающийся тип литературного произведения (роман, поэма, баллада и т.д.); в теоретическом понятии о Ж. обобщаются черты, свойственные более или менее обширной группе произведений какой-либо эпохи, данной нации или мировой литературе вообще» (Кожина 1987, с. 106).

2. «…**Определенные РЖ или определенные последовательности РЖ** являются неотъемлемой частью большинства сценариев (ситуационных моделей), описывающих социальное взаимодействие <...> мы рассматриваем РЖ как функцию, продукт устойчивого, типового сочетания определенных значений параметров КС, т.е. некоей стандартной КС (коммуникативной ситуации)» (Долинин 1999, с. 10—11). В данном определении подчеркнута когнитивная и социально-психологическая природа РЖ.

3. «Не переоценивая познавательной роли дефиниций, я попробую для начала дать определение термина **жанр текста (высказывания). Жанр** — это культурно и исторически оформленный,

общественно конвенционализированный способ языковой коммуникации; образец организации текста. Во-вторых, этот термин также означает совокупность текстов, в которых определенный образец является актуализированным, реализованным» (Гайда 1999, с. 104). Эта дефиниция демонстрирует текстовый подход к определению РЖ.

4. «**Речевой жанр** — это определенная коммуникативно-речевая, ситуативно-обусловленная форма воплощения речевого замысла говорящего, соответствующая принятым в данной сфере общения, в данном социуме коммуникативным нормам» (Захарова 2000, с. 248—249). В этой формулировке отражена коммуникативная сторона речевого жанра

5. «…**Речевой жанр** — устойчивое вербальное оформление особого сочетания коммуникативной цели автора, направленной на адресата, с факторами речевого и событийного прошлого и будущего при типовом диктумном содержании» (Данилов 2001, с. 8). В этой дефиниции акцент сделан на речевой форме.

Многообразие формулировок понятия РЖ объясняется различной позицией ученых по данному вопросу. Рассмотрим основные направления в современном жанроведении.

Исследования по проблеме жанра широко представлены в научной литературе, однако и в настоящее время вопрос этот остается открытым. М.М.Бахтин в свое время отмечал: «Изучение природы высказывания и многообразие жанровых форм высказываний имеет громадное значение для всех почти областей лингвистики и филологии» (Бахтин 1979, с. 240). В дальнейшем о необходимости подобных исследований писали многие ученые, но спустя десятилетия Ст.Гайда, например, отмечает, что «до сих пор вопросы о сути жанра и его отношении к таким ключевым понятиям, как язык, стиль, текст, остаются дискуссионными» (Гайда 1986, с. 23).

Интенсивное изучение жанров речи, которое активизировалось в лингвистике именно в последние десятилетия, в настоящее время привело к возникновению особого направления антропоцентрического языкознания — жанроведения (генристики, генологии) — «междисциплинарного направления <...>, опирающегося <...> на категорию первичных и вторичных жанров», которое «может быть названо <...> термином антропологическая лингвистика, социокоммуникативная лингвистика» (Дементьев 1998, с. 29). Развитие

языкознания, направленное, как известно, в последние годы в сторону коммуникативно-функциональной стилистики, в сферу экстралингвистических междисциплинарных исследований, на взаимодействие жанроведения со смежными дисциплинами — прагмалингвистикой, стилистикой, риторикой, социолингвистикой, психолингвистикой, лингвокультурологией, лингвистикой текста — реализовалось в ряде существенных для лингвистического научного знания работ (Н.Д.Арутюнова 1992; А.Г.Баранов 1997, 1999; Вл.Барнет 1985; А.Вежбицкая 1997; Ст.Гайда 1986, 1999; В.Е.Гольдин 1997а, 1997б; В.В.Дементьев 1998, 1999, 2000; В.В.Дементьев, К.Ф.Седов 1999; Л.А.Капанадзе 1998; М.Н.Кожина 1999а, 1999б; Н.В.Орлова 1997; В.А.Салимовский 1998, 1999а, 1999б; К.Ф.Седов 1997, 1998, 1999, М.Ю.Федосюк 1997; Т.В.Шмелева 1990, 1995, 1997а, 1997б и др.). Вышли в свет три сборника научных статей, специально посвященных проблемам изучения речевых жанров: «Жанры речи» (1997 г.), «Жанры речи — 2» (1999 г.), «Жанры речи — 3» (2000 г.). В России «на сегодняшний день сформировалось несколько центров (Москва, Саратов, Волгоград, Екатеринбург, Краснодар, Новгород, Омск), где последовательно решаются задачи описания и систематизации речевых жанров, ведется работа по разработке специального метаязыка для описания речевых жанров» (Дементьев 1999, с. 53). Однако, поскольку единого мнения о речевых жанрах нет, необходимо рассмотреть подходы, в рамках которых осуществляются научные изыскания в данной области.

Так, К.А.Долинин выделяет три аспекта изучения речевых жанров, в которых РЖ предстают как необходимые и прагматически значимые (Долинин 1999, с. 7—13).

1. Когнитивно-конструктивный аспект. В работах 70-х гг. XX века по искусственному интеллекту, когнитивной психологии, теоретической лингвистике (в исследованиях, затрагивающих процессы порождения и понимания речи) широкое распространение получает термин «концепт» («фрейм» по Минскому, «сценарий» по Шенку и Абельсону, «схема» по Чейфу, «ситуационная модель» по ван Дейку), общее определение которого можно сформулировать так: это фрагмент знания о мире, организованный вокруг некоего понятия или типовой для данного социума ситуации и содержащий связанную с ним основную, типическую

или потенциальную, возможную информацию, включающую сведения об обычном порядке протекания ситуации. Такие ментальные схемы обеспечивают ориентировку в ситуациях и событиях, в которых мы сами участвуем, которые наблюдаем или о которых читаем (слышим). Они позволяют нам более или менее адекватно интерпретировать поведение других людей, а также планировать собственные действия и осуществлять их принятыми в данном обществе способами — так, чтобы понимали наши намерения и логику наших поступков.

Понятие «концепт» имеет непосредственное отношение к изучению речевых жанров, «поскольку… есть все основания считать, что жанровые каноны, писаные или неписаные правила построения дискурсов в стереотипных коммуникативных ситуациях, известные большинству членов социума, суть особый вид ментальных схем — сценарии, фиксирующие типовые способы совершения и обычный порядок протекания речевых событий, типичных для данного социума». «Если люди формируют модели ситуаций, в которых они участвуют или о которых они читают, представляется вполне очевидным, что они строят и модели коммуникативных ситуаций, участниками которых они являются, порождая или воспринимая речь (или участвуя в речевом общении)» (ван Дейк 1989, с. 70; см. также Филлмор 1983, с. 80).

2. Социально-психологический аспект предполагает рассмотрение определенных сигналов адресата, которые свидетельствуют о том, что адресант — носитель соответствующего статуса, исполнитель соответствующей роли. Таким сигналом является выбор РЖ, так как он характеризует субъекта как носителя личностных свойств, способствует созданию «образа автора».

3. Социокультурный аспект. С этой точки зрения РЖ представляют собой стереотипы речевого поведения. Общность стереотипов — важный конститутивный признак социума. Для успешной интеграции в социуме человек должен владеть не только соответствующим языком, но и общепринятыми правилами речевого поведения.

Наиболее четкая классификация исследований, посвященных проблеме изучения речевых жанров, представлена в статье В.В.Дементьева «Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике» (Дементьев 1997, с. 109—111).

К первой группе относятся концепции, опирающиеся на классическое определение жанра (Аристотель, Н.Буало), под которым понимается «исторически складывающийся тип литературного произведения» (ЛЭС 1987, с. 106). Это литературоведческое понятие мало пригодно для изучения речи говорящего. В «Лингвистическом энциклопедическом словаре» (Винокур 1990, с. 381), энциклопедии «Русский язык» и в коллективной монографии «Русская разговорная речь» (РРР 1973) речь идет лишь о жанрах монолога, диалога и полилога (в последней работе перечислены «распространнейшие жанры диалога — дружеская беседа, непринужденная болтовня, разговоры двух лиц в семье, с соседом и т.д.» (РРР 1973, с. 35).

Вторую группу составляют работы, в которых описываются отдельные аспекты жанровой организации речи. Например, отмечается существование стереотипов, устойчивых форм речи и речевого поведения (Н.Ю.Шведова 1960, Ю.М.Скребнев 1985, Е.Ф.Тарасов 1977, М.В.Соковнин 1974, S.Kadow 1987); соответствие речевых действий типу действительности (Е.М.Верещагин, В.Г.Костомаров 1976, О.А.Лаптева 1976, В.Л.Наер 1987, Р.Белл 1980, С.Н.Черемисина 1990), структурность (В.З.Демьянков 1981, В.Г.Руделев 1984, Л.Ю.Евтихиева 1991); вторичность составных элементов базовой единицы (А.М.Пешковский 1968, Н.И.Жинкин 1982); отношение к интерпретации и классификации (Пропп 1976, К.Леви-Стросс 1983, В.З.Демьянков 1981, Г.В.Колшанский 1983, Е.Н.Левинтова 1990); связь с речевым этикетом (А.А.Акишина, Н.И.Формановская 1986). К этой группе можно также отнести теорию «холодных культур» (В.В.Иванов 1988, К.Леви-Стросс 1983) и «прецедентных текстов» (Ю.А.Сорокин 1987, Ю.Н.Караулов 1987). Надо отметить, что, несмотря на различные подходы к изучению РЖ, большинство упомянутых исследователей опираются на концепцию М.М.Бахтина.

В третью группу включаются исследования, в основе которых лежит концепция М.М.Бахтина. К ним относятся работы самого М.М.Бахтина и его последователей: А.Вежбицкой 1997, Н.Д.Арутюновой 1992, Ст.Гайды 1999, Л.А.Капанадзе 1998, Е.А.Земской 1994, О.П.Ермакой 1996, И.П.Сусова 1989, В.Е.Гольдина 1999, В.В.Богданова 1989, Г.Г.Почепцова 1987, Е.В.Падучевой, Т.В.Матвеевой 1994, Т.В.Шмелевой 1997, В.И.Карасика 1992, М.Л.Макарова 1990, С.А.Сухих 1998, В.В.Колесова 1992 и др.

Т.В.Шмелева выделяет три подхода к проблеме РЖ, осуществляемых в современной русистике (Шмелева 1997, с. 90—91).

Первый из них можно обозначить как **лексический:** он предполагает обращение к именам жанров, толкованию их семантики (Гловинская 1993, с. 158—218).

Второй подход можно назвать **стилистическим**: он согласуется с традициями литературоведения и предполагает анализ текстов в аспекте их жанровой природы, включая композицию, отбор специфической лексики и т.п.

Третий подход опирается на идеи М.М.Бахтина и исходит из того, что РЖ — это особая модель высказывания (Бахтин 1979, с. 307), из чего следует, по мнению Т.В.Шмелевой, что «необходимо исследование его в двух направлениях: исчисления моделей и изучения их воплощения в различных речевых ситуациях» (Шмелева 1997, с. 90—91). Такой подход исследователь предлагает назвать «речеведческим», поскольку в данном случае РЖ рассматривается как «феномен речи».

Для рассмотрения речевых жанров в рамках художественного текста наиболее целесообразным нам представляется использование подхода, который опирается на идеи М.М.Бахтина, поэтому в следующем параграфе мы осветим данную концепцию более подробно.

1.6. Концепция РЖ М.М.Бахтина и его последователей

Статья М.М.Бахтина «Проблема речевых жанров» явилась первой теоретической работой, в которой было предложено определение речевого жанра и произведена попытка наметить некоторую типологию РЖ. По известному определению ученого, речевые жанры — это «относительно устойчивые, композиционные и стилистические типы высказываний» (Бахтин 1979, с. 255). Высказывание в данном случае — это вовсе не речевой эквивалент предложения, а нечто вроде реплики диалога в расширенном понимании этого термина. М.М.Бахтин определяет высказывание как основную единицу общения, во-первых, отграниченную от других таких же единиц сменой субъектов речи, а во-вторых, обладающую смысловой завершенностью.

Характеризуя первую из упомянутых конститутивных особенностей высказывания, М.М.Бахтин пишет так: «Высказывание — от короткой (однословной) реплики бытового диалога до большого романа или научного трактата — имеет, так сказать, абсолютное начало и абсолютный конец: до его начала — высказывания других, после его окончания — ответные высказывания других (или хотя бы молчаливое ответное понимание другого, или, наконец, ответное действие, основанное на таком понимании)» (Бахтин 1979, с. 263).

Что же касается второй особенности высказывания, то она получает в работе М.М.Бахтина следующую характеристику: «Завершенность высказывания — это как бы внутренняя сторона смены речевых субъектов: эта смена потому и может состояться, что говорящий сказал (или написал) все, что в данный момент или при данных условиях хотел сказать. Слушая или читая, мы явственно ощущаем конец высказывания, как бы слышим заключительное dixi говорящего. Эта завершенность — специфическая и определяется особыми критериями. Первый и важнейший критерий завершенности высказывания — это возможность ответить на него, точнее и шире — занять в отношении него ответную позицию (например, выполнить приказание)» (Бахтин 1979, с. 268—269).

Идеи работ М.М.Бахтина послужили импульсом для дальнейшего изучения речевых жанров и поставили перед исследователями новые вопросы, которые и по сегодняшний день не имеют окончательного решения. Это вопросы, связанные с каналом коммуникации, текстом и стилем, различением первичных и вторичных, простых и сложных речевых жанров, диалогичностью/монологичностью высказывания, с определением понятия речевого замысла, или цели высказывания. Вся суть состоит в том, как М.М.Бахтин определяет высказывание. Те признаки, которые ученый поставил в соответствие высказыванию: «авторский замысел или речевая воля говорящего», «смена речевых субъектов» (возможность занять ответную позицию), — никак не ограничивают высказывание по объему. Поэтому текст для М.М.Бахтина — это тоже высказывание, вследствие чего он включает в число речевых жанров как простые, или первичные, так и сложные, или вторичные (литературные): «<...> нужно подчеркнуть крайнюю разнородность речевых жанров: от короткой (в том числе однословной)

реплики до многотомного романа, научного трактата» (Бахтин 1979, с. 237). Для нашего исследования основополагающими представляются следующие выводы М.М.Бахтина:

1) о «существенных различиях между первичными (простыми) и вторичными (сложными) речевыми жанрами»; при этом отмечается, что вторичные речевые жанры «возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого культурного общения — художественного, научного, общественно-политического и т.п.» (там же, с. 239);

2) «первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них» (там же, с. 239);

3) «односторонняя ориентация на первичные жанры неизбежно приводит к вульгаризации проблемы»; «различие между первичными и вторичными (идеологическими) жанрами чрезвычайно велико и принципиально» (там же, с. 239).

Итак, М.М.Бахтин выдвинул критерий производности: первичные жанры являются основой вторичности. Текст (или его фрагменты), являясь реализацией определенного жанра, сам в свою очередь может представлять собой набор жанров, и синтактика жанров внутри текста сама по себе выступает как явление, подлежащее изучению.

Конструктивным признаком речевого жанра, по М.М.Бахтину, является диалогичность. М.М.Бахтин «рассматривает речевой жанр в аспекте речевого общения — как факт социального взаимодействия людей, как соотношение взаимодействия смысловых позиций. Именно диалогичность и является определяющим признаком речевого жанра у М.М.Бахтина как единицы речевого общения и деятельности людей» (Кожина 1999, с. 18). Высказывание, обусловленное «сменой речевых субъектов» (Бахтин 1979, с. 249), «с самого начала строится с учетом ответных реакций» (там же, с. 275), ему свойственна «обращенность к кому-либо и адресованность» (там же, с. 275). Однако, говоря о диалогичности высказываний в целом и отмечая специфичность диалогических отношений, М.М.Бахтин выводит их анализ за пределы чистой лингвистики: «<...> лингвистика имеет дело с текстом, но не с произведением, поэтому изучение диалогических отношений не сводится к лингвистической проблеме» (там же, с. 303). «Диалогические отношения между высказываниями <...> относятся

к металингвистике. Они в корне отличны от возможных лингвистических отношений элементов как в системе языка, так и в отдельном высказывании» (там же, с. 293). О своеобразии природы диалога говорит и И.Р.Гальперин, особо подчеркивая его действенный аспект: «Диалог опосредованно обращен и к читателю. В отличие от монолога, где читатель как бы в стороне наблюдает за ходом мысли персонажа, диалог включает его в действие» (Гальперин 1981, с. 64). Таким образом, только металингвистический подход к изучению речевых жанров, сформулированный М.М.Бахтиным, в наибольшей степени способствует их адекватному анализу.

Что же касается понятия «речевой жанр», то, по-видимому, область его возможного применения не ограничивается только высказываниями. М.Ю.Федосюк предлагает расширить трактовку, предложенную М.М.Бахтиным, и понимать под речевыми жанрами «устойчивые, тематические, композиционные и стилистические типы не высказываний, а текстов» (Федосюк 1997, с. 104). По мнению М.Ю.Федосюка, такое дополнение позволит квалифицировать как речевые жанры и такие типы монологических текстов, как сообщение, рассказ, просьба или вопрос, и такие типы диалогов, как беседа, дискуссия, спор или ссора. Таким образом, именовать жанрами можно рассказ, повесть, роман, а также компоненты этих текстов: эпилог, лирическое отступление или пейзаж.

Важным положением в концепции М.М.Бахтина является деление речевых жанров на первичные и вторичные. Проблема первичных и вторичных жанров уже получила некоторое рассмотрение в жанроведении, причем, как считает В.В.Дементьев, решается она в трех разных направлениях (Дементьев 1999, с. 35—37):

1. Первое направление, наиболее близкое по духу к идеям М.М.Бахтина, понимает вторичный РЖ как онтологически производный от первичного. Вторичный РЖ отличает от первичного сфера функционирования, или стилистическая обработка. Так, согласно Н.В.Орловой, одним и тем же словом обозначаются *признание в суде* и *признание в любви*; *исповедь в церкви*, *исповедь*, адресованная близкому человеку, и *исповедь* как жанр публицистики (ср. «Исповедь на заданную тему» Б.Ельцина). В то же время нередко разные слова описывают одни и те же речевые действия (ср. *бытовую угрозу* и *ультиматум*, *просьбу и ходатайство*, речевые

действия, выражаемые глаголами *порицать* и *ругать*). «Очевидно, — пишет Н.В.Орлова, — что слова в парах различаются лишь стилистической маркированностью одного из них, а описываемые ими высказывания (тексты) соответствуют понятиям первичного <в РР> и вторичного <в книжных стилях> жанров М.М.Бахтина» (Орлова 1997, с. 51—52). В отношениях первичных/вторичных жанров состоят, например, *молитва* и *просьба*; *шутка*, бытующая в разговорном общении, и книжные *бурлеска* и *велеризм*; экзаменационный и риторический вопросы и *информативный диалог* (make-know discourse); обмен мнениями с целью принятия решения или выяснения истины (make-believe discourse) и «Диалог» Платона (Арутюнова 1992, с. 52—53). Вл.Барнет усматривает «отношения производности» между письменными и соответствующими устными жанрами научной речи (например, жанр устного реферата можно рассматривать как производный от жанра письменного реферата): «Со значительными ограничениями такое утверждение применимо к отношению «раздел монографии — лекция», «рецензия — дискуссионное выступление» и вызывает сомнение в отношении пары «инструкция — консультация» (Барнет 1985, с. 129). Аналогично понимает вторичные РЖ Т.Добжиньска, которая считает, что само бахтинское противопоставление «первичные — вторичные» РЖ имеет два разных значения. В первом случае первичные жанры понимаются как «разговорная» основа вторичных. Сравните перенесение в поэзию жанровых структур сакрального языка (молитвы, мольбы, гимны в польской поэзии времен I и II мировых войн); литературные адаптации публицистических жанров (репортажи, хроники происшествий, реклама в поэзии футуризма). Второе значение «вторичных речевых жанров» и есть бахтинская «переакцентуация». Например, псалмы, опирающиеся на «мотив преследования невинного», первоначально были связаны с практикой божьего суда (обвиняемый ждал приговора, а перед этим жаловался на преследователей и просил снять с себя вину). Формы мольбы этого типа утратили свое архаичное институциональное назначение и изменили жизненный контекст: они стали формой *молитвы-мольбы*» (Dobrzynska 1992, с. 78—80).

2. В рамках другого подхода вторичный РЖ понимается как тип текстов, прежде всего диалогических, структурным элементом которых выступает первичный РЖ (речевой акт) (Федосюк 1997,

с. 8). К этому направлению можно также отнести работы А.Г.Баранова и Ст.Гайды. Они используют достижения лингвистики текста, в которой РЖ обычно понимается как системно-структурный феномен, представляющий собой сложную совокупность многих речевых актов, выбранных и соединенных по соображениям некой особой целесообразности и относящихся к действительности не непосредственно, а через РЖ в целом. В центре внимания оказываются закономерности «вынуждения» появления РА (предыдущими РА, собственной прагматической валентностью, контекстом ситуации, а также социальными и психологическими мотивами каждого из коммуникантов); ср. понятие «минимальная диалогическая единица» (Баранов и Крейдлин 1992, с. 82—84), тематические прогрессии и другие модели «горизонтального» типа, обеспечивающие, главным образом, связность речевых произведений.

М.Ю.Федосюк предлагает уточнить термины «простые жанры» и «сложные жанры», введенные М.М.Бахтиным для противопоставления тех первичных жанров, которые образовались в условиях непосредственного речевого общения, жанрам вторичным, возникших в рамках художественного, научного и других форм сложного культурного общения. (Бахтин 1986, с. 252). М.Ю.Федосюк вводит термины «элементарные» и «комплексные» жанры. «Под элементарными речевыми жанрами следовало бы понимать такие тематические, композиционные и стилистические типы текстов, в составе которых отсутствуют компоненты, которые, в свою очередь, могут быть квалифицированы как тексты определенных жанров. Примером элементарных речевых жанров могут служить сообщение, похвала, приветствие или просьба. Комплексными речевыми жанрами надо было бы считать типы текстов, состоящие из компонентов, каждый из которых, в свою очередь, обладает относительной завершенностью и представляет текст определенного жанра. Комплексные речевые жанры могут быть монологическими, т.е. включающими в себя компоненты, которые принадлежат одному говорящему или пишущему (это, например, такие жанры, как утешение, убеждение или уговоры)» (Федосюк 1997, с. 102—104).

3. Согласно третьей точке зрения, концептуально ближе к идее РЖ как системно-структурного речевого образования «вертикальные» модели, обеспечивающие цельность текста. Данное

направление связывает первичные и вторичные РЖ с уровнями абстракции текстовой деятельности. Например, А.Вежбицкая говорит о «речевом жанре», «речевом акте», «иллокутивном компоненте» (Вежбицкая 1997, с. 109). На иерархию из трех сущностей опирается К.Ф.Седов (Седов 1998). А.Г.Баранов предлагает иерархию из пяти моделей: «текстотип», «суб-тип», «жанр», «когнио-тип», «текст» (Баранов 1997).

Нам представляется наиболее применимым к анализу речевых жанров, используемых в поэзии А.Ахматовой и М.Цветаевой, первый подход, поскольку он рассматривает взаимодействие и трансформацию первичных речевых жанров в рамках художественного текста.

На основе концепции М.М.Бахтина Т.В.Шмелева строит свою модель речевого жанра. Исследователь считает, что в речевом сознании говорящего существует «типовой проект», канон, схема РЖ, и задача исследователя состоит в том, чтобы это интуитивное представление эксплицировать в формулировках научной дефиниции, обозначив его как модель РЖ. Исследователь выделяет семь конститутивных признаков, которые важны для модели РЖ (Шмелева 1997, с. 88—96):

1**. Коммуникативная цель**. Она лежит в основе противопоставления четырех типов РЖ, (информативные, императивные, оценочные, этикетные), каждый из которых объединяет довольно большое количество жанров, различающихся внутри названных типов по другим жанрообразующим признакам.

2. Образ автора. Информация о нем как об участнике общения «заложена» в типовой проект РЖ, обеспечивая ему успешное осуществление (ср.: понятие образа автора у В.В.Виноградова).

3. Образ адресата. Среди императивных РЖ основную массу составляют жанры с адресатом-исполнителем, то вынужденным принимать такую роль (приказ), то принимающим ее в своих интересах (совет); жалоба представлена разновидностями, различающимися образом адресата — конфидента или уполномоченного принимать меры.

4 и 5. Образ прошлого и образ будущего, т.к. для РЖ существенны предшествующий и последующий эпизоды общения. Образ прошлого различает инициальные, начинающие общение РЖ и такие, которые могут появиться только после определенных

РЖ, — таковы ответ, отказ, согласие, опровержение и ряд других, которые являются реакциями на другие РЖ.

6. Тип диктумного (событийного) содержания. При этом есть целая серия признаков не собственно диктумной природы, но важных для отбора диктумной информации при формировании того или иного РЖ. Важен характер актантов диктумного события: так, среди императивных РЖ выделяются пожелания, поскольку предъявляемое в нем событие может быть осуществлено с помощью разных исполнителей — вплоть до высших сил; остальные императивные РЖ предполагают, что исполнитель прескриптивного события — человек. Не менее важны отношения актантов и участников речи: жалоба отличается от сетования тем, что первая предполагает включенность события в личную сферу автора, а вторая такого условия не содержит. Весьма существенна временная перспектива диктума, различающая среди информативных нарративных РЖ воспоминание и прогноз как жанры с перфектной и футуральной перспективой диктума. Но, пожалуй, наиболее сильным селективным действием обладает оценка диктумного события, противопоставляющая императивные РЖ просьбы и предостережения, разрешения и запрета; отрицательная оценка события обязательна для РЖ жалобы, упрека, сетования и др.

7. Параметр языкового воплощения РЖ — в соответствии с условием двигаться от замысла к воплощению, т.е. с позиций автора; с позиций же адресата языковое воплощение должно было бы начинать характеристику РЖ: это первое, что «получает» адресат, из чего он вычитывает информацию об авторе, его коммуникативных намерениях, прошлом и планируемом будущем жанра. Для модели РЖ его языковое воплощение важно видеть как спектр возможностей, лексических и грамматических ресурсов жанра. В этом спектре можно обозначить некоторые полюсы: клишированность / индивидуальность, минимальность / максимальность словесного выражения. В первом отношении различаются стереотипные РЖ, например, стереотипы делового общения или документы деловой сферы. Во втором аспекте РЖ обладает целой шкалой эксплицитности — от имплицитного проявления (согласие=кивок) до словесного выражения всех моментов, включая пресуппозитивные.

Для характеристики языкового воплощения РЖ важно участие в его оформлении метакомпонента с обозначением жанра; ср. Поздравляю с Рождеством и С Рождеством! (Шмелева 1997, с. 96). Таким образом, перечисленные параметры являются основными для разграничения РЖ.

К.А.Долинин предлагает следующую концепцию РЖ, главные положения которой сводятся к четырем моментам (Долинин 1999, с. 7—8):

1. РЖ целесообразно связывать с текстами (применительно к монологическому общению) или с такими отрезками диалога, которым присуща тематическая или логико-прагматическая завершенность (ср. Гловинская 1993).

2. РЖ — это реально присущие речевой компетенции языка образцы (модели) говорения и письма (ср. Шмелева 1997).

3. РЖ представляет собой стереотип речевого поведения, «относительно устойчивый тематический, композиционный и стилистический тип высказывания» (Бахтин 1979, с. 242), возникающий как функция устойчивого, повторяющегося сочетания типовых значений ряда аргументов — параметров коммуникативной ситуации (КС), каковыми являются: 1) адресант, рассматриваемый как носитель социального, полового, возрастного и т.п. статуса, исполнитель некоторой конвенциональной роли, субъект некоего действия, преследующего определенную цель, обладатель определенной картины мира, носитель личностных свойств и субъект сиюминутного психологического состояния; 2) адресат, рассматриваемый в тех же ипостасях; 3) наблюдатель; 4) референтная ситуация; 5) канал связи; 6) общий контекст взаимодействия «адресант — адресат»; 7) время, место и окружающая обстановка.

4. Относительное единообразие речевого поведения членов данного социума в стандартных КС обеспечивается механизмом ролевого поведения: стандартная КС, соотносимая субъектом речи с типовой «контекстной моделью» (ван Дейк 1989), задает типовой образ адресанта — речевую (жанровую) роль, в рамках которой поведение регулируется жанровыми, социально установленными предписаниями и/или взаимными ожиданиями партнеров.

Ст.Гайда отмечает, что «чаще всего при описании коммуникативного фона высказывания называют такие элементы контекста,

как 1) коммуникативные параметры с их общественными, биологическими и языковыми свойствами; 2) пространственно-временные условия протекания коммуникации; 3) область общественной жизни, к которой относится акт языковой коммуникации; 4) тема коммуникации; 5) канал связи; 6) степень официальности; 7) интенции отправителя» (Гайда 1999, с. 106). Он же пишет, что, «согласно С.Скварчиньской, жанровую структуру определяют такие элементы, как: 1) отправитель, 2) получатель, 3) отношения между отправителем и получателем, 5) функция текста, 6) тема, 7) предмет речи, 8) текстовый материал, 9) представление и выражение, 10) код» (Гайда 1999, с. 106).

Н.В.Шевченко механически объединяет модели Т.В.Шмелевой и К.А.Долинина: «Основными признаками РЖ, по мнению большинства ученых, оказываются адресат, адресант, наблюдатель, референтная ситуация, канал связи, общий контекст взаимодействия, время, место и окружающая обстановка (Долинин 1990, с. 8), коммуникативная цель, образ автора, образ адресата, образ прошлого, образ будущего, тип диктумного (событийного) содержания, языковое воплощение РЖ (Шмелева 1997, с. 91—98)» (Шевченко 2000, с. 292).

В некоторых случаях применительно к специфическим сферам речевого общения исследователи выделяют, наряду с уже упомянутыми, еще и другие жанрообразующие признаки (критерии). Так, применительно к жанру печатной рекламы Ю.Ю.Бровкина разграничивает следующие жанрообразующие критерии: 1) цель коммуникации, 2) образ адресата, 3) образ автора, 4) размер вербального текста, 5) количество и характер аргументов, 6) структура предложений, 7) лексический состав текста, 8) наличие ряда паралингвистических средств, 9) сходство с публицистическими текстовыми материалами, 10) образность текста, 11) расположение в газетном (журнальном) номере, 12) стоимость (Бровкина 2001, с. 171—173).

Т.В.Анисимова, с позиций риторического подхода исследуя жанры деловой речи, предлагает выделять в модели жанра: 1) системный уровень, в рамках которого: 1.1. жанр квалифицируется как первичный или вторичный; 1.2. нейтральный, реактивный или императивный; 1.3. устанавливается общая цель; 2) стратегический уровень, в рамках которого определяется: 2.1. ситуация

(речевое событие; конвенциональный/инициативный); 2.2. организатор (от себя лично/от группы/ретранслятор мнения; частное лицо/носитель роли); 2.3. аудитория (количественная характеристика; равенство/неравенство с оратором по статусу; степень свободы); 2.4. задача жанра; 2.5. типичное содержание; 3) тактический уровень, в рамках которого определяются: 3.1. аргументация, 3.2. композиция, 3.3 языковые особенности (Анисимова 2000, с. 333—334).

В результате сопоставления приведенных выше перечней конститутивных признаков РЖ можно сделать вывод, что различия между этими перечнями зависят главным образом от двух обстоятельств: 1) от методологических установок и исследовательских целей авторов (субъективный момент) и 2) (это для нас главное) от того, какие жанры — первичные (простые, преимущественно устные, диалогические, обслуживающие сферу непосредственного делового общения) — или вторичные (сложные, преимущественно письменные, монологические, обслуживающие сферу книжно-литературного общения) берутся в качестве основания для выводов о наборе конститутивных признаков РЖ. Поскольку РЖ в поэтическом тексте по целому ряду параметров являются жанрами вторичными, их жанрообразующие признаки не могут полностью совпадать с жанрообразующими признаками первичных РЖ устно-бытовой сферы общения, а те, которые совпадают, находятся в неодинаковых иерархических отношениях.

Изучение РЖ в поэтическом тексте должно быть прежде всего текстологическим. Для обоснования этого положения методологически важным является следующее рассуждение В.Е.Гольдина: «Соотнося явления коммуникативной и некоммуникативной деятельности, наиболее естественно связывать категорию жанра с категорией ситуации как формы, структуры события. Если речь идет о жанре художественного произведения, формирующего собственный мир, то этот мир воплощен прежде всего в самом тексте: текст несет в себе (пусть — в «снятом виде») речевое событие, ситуацию. Внутренняя структура, композиция (в широком смысле) текста художественного произведения и определяет главным образом его жанровую квалификацию (рассказ, повесть, роман и т.д.). При этом даже такой «формальный» признак, как объем произведения, подлежит учету в ряду других и может

иметь значение. Понимание жанров по М.М.Бахтину как относительно устойчивых в тематическом, композиционном и стилистическом планах высказываний, речевых произведений, наиболее точно соответствует данному случаю. Этот вариант понимания жанра ориентирован на внутреннюю структуру речевого произведения и оказывается наиболее адекватным, когда речевое произведение (не только художественное) отлито в достаточно строгую текстовую форму и обладает в связи с этим известной автономностью по отношению к внешним обстоятельствам своего функционирования. Чем полнее выражено это свойство автономности, тем скорее речевое произведение является текстом и тем больше оснований искать его жанровые свойства во внутренней текстовой форме» (Гольдин 1997, с. 32).

С учетом вышесказанного мы полагаем, что для исследования речевых жанров, представленных в поэтическом произведении, как текстовых жанров наиболее приемлема дефиниция РЖ, принадлежащая основоположнику отечественного жанроведения М.М.Бахтину, с уточнением, предложенным М.Ю.Федосюком: «Под речевым жанром будет пониматься модель текста — такой вид речевого произведения, который характеризуется относительной устойчивостью тематических, композиционных и стилистических характеристик» (Федосюк 1997, с. 104). По крайней мере, такое уточнение формулировки целесообразно в отношении вторичных жанров.

1.7. Теория речевых актов и речевых жанров: общее и отличное

Современная генристика представляет собой сочетание различных подходов. Кроме концепции речевых жанров М.М.Бахтина и теории функциональных стилей, значительное место в жанроведении занимает теория речевых актов. Перефразируя высказывание Дж.Серля, который писал: «Вопреки распространенному мнению единицей языкового общения является не символ, не слово и даже не конкретный экземпляр символа <...>, а *производство* этого конкретного экземпляра в ходе совершения речевого

акта» (Серль 1986, с. 152), — А.Вежбицкая формулирует исходное, базовое для теории речевых актов положение: «Универсум речи не организуется ни словами, ни предложениями: он образуется высказываниями (речевыми актами)» (Вежбицкая 1997, с. 99).

Главное отличие концепции речевых жанров М.М.Бахтина от теории речевых актов (РА), как полагает Б.Ю.Городецкий, зиждется на разнице исследовательских позиций: социологических в теории РЖ и психологических в теории РА. Принципиально социолингвистический взгляд на проблему заставляет ученых акцентировать диалогическую природу коммуникации. В ТРА же в «качестве единицы, служащей объектом анализа, выступает лишь отдельное высказывание <...>, как правило, и содержание анализа зачастую не учитывает многообразия фактов реального общения» (Городецкий 1986, с. 40—42). Прагматический аспект РА, трактуемый как действие, и коммуникативный — РЖ, трактуемый как взаимодействие, — позволяет исследователям искать решения проблемы соотношения РЖ с речевыми актами.

Вариантом такого решения выступает исследование А.Вежбицкой. В работе «Речевые жанры» она предлагает «для выхода из тупика в необыкновенно важной для языкознания <...> теории речевых актов <...> начать с перенесения акцента понятия «речевой акт» на бахтинское понятие «речевой жанр» (Вежбицкая 1997, с. 101). Ученый указывает на имеющее место терминологическое заблуждение, проявляющееся в том, что под «речевыми актами» и по сей день понимаются прежде всего «высказывания, очень короткие, одноразовые, однофразовые» (там же). Так, М.Н.Кожина предлагает рассматривать количественную сторону (размеры единиц РЖ и РА), позволяющую считать РЖ и РА разными явлениями: «Речевой жанр — особенно если учесть вторичные РЖ — это более развернутое и сложное речевое построение, состоящее из нескольких речевых актов» (Кожина 1999, с. 58—59).

Однако с функциональной точки зрения, считает А.Вежбицкая, речевые акты не могут измеряться количественно. Снимая оппозицию «акт — жанр», перенося акцент с понятия «речевой акт» на бахтинское понятие «речевой жанр», А.Вежбицкая также предлагает использовать в исследовании речевых актов аппарат, созданный в свое время Дж.Остином. Метод А.Вежбицкой состоит в «моделировании каждого жанра при помощи последовательности

простых предложений, выражающих мотивы, интенции и другие ментальные акты говорящего, определяющие данный тип высказывания» (Вежбицкая 1997, с. 103).

Задачей А.Вежбицкой является создание единой плоскости анализа, где тесно связаны «простые, порой однофразовые вопросы и ответы», а также «сложные литературные, научные, публицистические или административные формы» (там же, с. 108—109). По ее мнению, «такую плоскость можно найти, опираясь в анализе на элементарные иллокутивные компоненты, соответствующие простым ментальным актам говорящих людей» (там же). Итак, в понимании термина «речевой жанр» и термина «речевой акт» общим является цель, коммуникативная интенция, либо, в терминологии Дж.Серля, «иллокутивная цель». «Чтобы определить речевые жанры в экспликационной модели, — считает А.Вежбицкая, — нужно прежде всего выделить основную коммуникативную цель каждого жанра», а затем разложить все жанры на «конституирующие их мотивы, эмоции, позиции и т.п.» (там же, с. 109).

В высказываемой А.Вежбицкой точке зрения относительно методов исследования речевых жанров, по мнению Ст.Гайды, важным является также обращение к «семантике элементарных смыслов, в которой значение выражается специальным, кодифицированным семантическим языком, но не искусственным; <...> этот метод предполагает моделирование каждого жанра через ряд предложений, выражающих намерения и другие мыслительные акты говорящего» (Гайда 1996, с. 26).

Однако между теорией РЖ М.М.Бахтина и теорией речевых актов есть существенные различия. Здесь уместно вновь обратиться к делению речевых жанров на первичные и вторичные. При более детальном рассмотрении теории речевых актов становится ясно, что объектом исследования являются именно первичные речевые жанры, тогда как вторичные не рассматриваются вовсе. «Главное различие состоит в том, что теория речевых актов обращена к сфере действий, тогда как учение о речевых жанрах — к сфере текстов, высказываний как результатов действий», — пишет Т.В.Шмелева, сравнивая подход к проблеме речевых жанров у М.М.Бахтина и в прагматике (Шмелева 1990, с. 20). Одностороннюю направленность теории речевых актов отмечает и М.Н.Кожина: «Именно определяющий принцип диалогичности,

взаимодействия с адресатом (а не только воздействия на него) и речеведческий (а не лишь системно-языковой, грамматический) подход к изучаемому объекту и толкованию понятия речевого жанра заметно отличает концепцию М.М.Бахтина от учения представителей теории РА» (Кожина 1999, с. 18).

1.8. О месте художественных речевых жанров в общей типологии РЖ

Место художественных речевых жанров в общей типологии речевых жанров не определено, как не определена окончательно и сама эта типология. В частности, в наиболее популярной в настоящее время типологии РЖ, предложенной Т.В.Шмелевой, художественные РЖ не упоминаются (Шмелева 1997, с. 88—89). Классификация РЖ Т.В.Шмелевой в своей основе является интенциональной, так как типы РЖ определяются в соответствии с коммуникативной целью (интенцией), полагаемой главным жанрообразующим признаком. В зависимости от коммуникативной цели Т.В.Шмелева выделяет четыре типа РЖ: информативные, императивные, этикетные, оценочные (Шмелева 1997, с. 91—92). Она замечает, что «есть еще фатические задачи; но названные типы целей организуют основные типы РЖ, являясь важнейшим жанрообразующим моментом» (там же, с. 93).

Е.П.Захарова, соглашаясь с классификацией РЖ, предложенной Т.В.Шмелевой, кроме того, выделяет тип фатических РЖ (Захарова 2000, с. 249).

В.В.Дементьев считает адекватным основанием для типологии РЖ «предложенное Т.Г.Винокур противопоставление двух полярных речевых замыслов — «фатики» и «информатики». «Фатика» понимается Т.Г.Винокур как вступление в общение, имеющее целью предпочтительно само общение. Генеральной фатической интенцией является удовлетворение потребности в общении — кооперативном или конфликтном, с разными формами, тональностью, отношениями (степенью близости) между коммуникантами. «Информатика» понимается как вступление в общение, имеющее целью сообщение чего-либо (Винокур 1993, с. 135—158; Дементьев 1997, с. 37). По указанному основанию все РЖ делятся на две группы: информативные и фатические. В таблице, долженствующей

показать «номенклатуру РЖ в окончательном виде», присутствуют такие РЖ, как «шутка», «ирония», «розыгрыш», отнесенные к фатическим РЖ. Художественные РЖ в таблице отсутствуют, но о них в заключительной части статьи сказано, что «установление места художественных жанров (роман, поэзия) возможно, если принять в качестве гипотезы, во-первых, то, что художественные РЖ имеют фатическую, а не информативную коммуникативную природу <...>, во-вторых, что художественная коммуникация — это непрямая коммуникация (в этом отношении явлениями одного порядка оказываются метафора, образ, косвенность)» (там же, с. 43).

Тот факт, что в рассмотренных классификациях РЖ не представлены жанры художественные, можно объяснить, по-видимому, не только тем, что исследовательское внимание классификаторов было обращено преимущественно на жанры устно-бытовой речи, ассоциирующиеся с речевыми актами, но и тем, что авторы указанных классификаций не соотносили понятие коммуникативной цели, служившее основанием классификации РЖ, с понятием языковой/речевой функции*. Между тем, понятия «коммуникативная цель» и «языковая функция» не только соотносительны, но и взаимообратимы: обобщенная (типизированная) коммуникативная цель (интенция) субъекта речи на текстовом уровне объективируется как речевая функция жанра, а обобщенные функции типологически сходных РЖ восходят к той или иной функции языка.

Как известно, основными функциями языка являются репрезентативная, волюнтативная, фатическая, экспрессивная, поэтическая (Якобсон 1975, с. 198). Если рассмотреть под углом зрения этих функций классификацию РЖ, предложенную Т.В.Шмелевой, то окажется, что информативные РЖ соотносятся с репрезентативной функцией языка, императивные РЖ — с волюнтативной функцией языка, этикетные — с фатической функцией языка, оценочные РЖ — с экспрессивной функцией языка. В отношении поэтической функции языка в классификации РЖ обнаруживается лакуна, которая должна быть заполнена включением в эту классификацию художественных РЖ как особого типа.

---

* В современной лингвистике вопрос о разграничении функций языка и речи окончательно не решен. Для целей нашей работы представляется более приемлемым использование термина «языковая функция».

Выводы к первой главе

1. Критический анализ научной литературы, посвященной проблеме художественного текста, позволил сделать некоторые выводы. Художественный текст представляет собой чрезвычайно сложный объект исследования, обладающий многоплановой и многоуровневой организацией, чем обусловливается разнообразие подходов к определению его сущности и характерных особенностей. Из целого ряда подходов к изучению художественного текста, на наш взгляд, наиболее перспективным является коммуникативный, который предполагает диалог между автором и читателем (внешний) и лирическим героем и адресатами (внутренний).

2. Коммуникация в рамках художественного текста (в частности, поэтического) определяется его специфическими признаками: комплективностью, экспериментальностью, герметичностью, репродуктивностью, цельнооформленностью и идиоматичностью, энергетичностью (Казарин 2004, с. 39—42). Участниками коммуникативной ситуации в поэтическом тексте становятся лирический герой и «адресаты» его посланий, в качестве которых могут выступать реальные собеседники, мифологические герои, абстрактные понятия, неодушевленные предметы.

3. Анализ термина Ю.Н.Тынянова «лирический герой», который является традиционным для литературоведения, позволяет сделать вывод о том, что он не затрагивает речевую сферу лирического героя. В связи с этим мы предлагаем расширить содержание данного термина и рассматривать лирического героя как языковую личность. Такое допущение позволяет определить специфику речевого поведения, его прагматическую основу (цели, мотивы, отношение к собеседнику), психологические особенности говорящего, которые проявляются на уровне речи.

4. Речевое поведение говорящего определяется следующими компонентами: «наивная картина мира» собеседника, сфера общения, в рамках которой оно происходит, правила речевого поведения, речевой жанр (Т.Г.Винокур). В поэтическом тексте языковое выражение получает такой компонент РП, как речевой жанр, поэтому речевую партию лирической героини определяет набор речевых жанров, которыми она владеет.

5. Современное жанроведение насчитывает не один десяток определений РЖ, каждое из которых «схватывает» какой-то аспект этого сложного социолингвистического явления. Учитывая специфику поэтического текста, мы в своем исследовании будем опираться на определение, сформулированное М.Ю.Федосюком: «Речевые жанры — это устойчивые, тематические, композиционные типы не высказываний, а текстов» (Федосюк 1997, с. 104).

6. Основополагающей для современного жанроведения можно считать концепцию РЖ, предложенную М.М.Бахтиным. Идеи М.М.Бахтина о необходимости четкого разграничения первичных и вторичных речевых жанров, о диалогизме речевых жанров, их конститутивных признаках становятся отправной точкой для дальнейшего изучения данного феномена. Именно различные интерпретации теории М.М.Бахтина формируют множество подходов к определению РЖ.

7. Зарубежная лингвистика параллельно с отечественной развивалась в направлении изучения коммуникативной природы высказывания. Результатом обобщения и осмысления идей ученых о природе коммуникации явилась теория речевых актов. Сравнительный анализ теории речевых актов и теории речевых жанров позволяет утверждать, что теория речевых актов обращена к сфере действий, а теория речевых жанров — к сфере текстов. Поэтому в основу нашего исследования речевого поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой положена теория речевых жанров.

8. Критический анализ различных классификаций речевых жанров свидетельствует о том, что место художественных РЖ среди других типов РЖ не определено. Поэтому мы предлагаем дополнить типологию РЖ, автором которой является Т.В.Шмелева, с учетом такого критерия, как соотнесенность РЖ с языковыми функциями: с репрезентативной функцией соотносятся информативные РЖ, с волюнтативной — императивные РЖ, с фатической — этикетные, с экспрессивной — оценочные, с поэтической — художественные РЖ.

Глава 2

ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОГО И НЕРЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ ЛИРИЧЕСКИХ ГЕРОИНЬ А.АХМАТОВОЙ И М.ЦВЕТАЕВОЙ В СВЕТЕ КОММУНИКАТИВНОГО ПОДХОДА К АНАЛИЗУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

2.1. Репертуар речевых жанров лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой

Речевое поведение лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой во многом выходит за нормы одобряемого обществом этикета поведения. Однако художественный мир ирреален, героиням дозволяется вести себя «знаково», то есть каждый их вербальный и невербальный поступок можно рассматривать с различных позиций: коммуникативной, прагматической или эстетической.

Особенности речевого поведения лирических героинь связаны с использованием ими определенных речевых жанров. Цель данного параграфа — показать, насколько разнообразен репертуар речевых жанров, представленных в стихотворениях А.Ахматовой и М.Цветаевой.

1. На первом месте по частоте представления стоит **речевой жанр вопроса.** Вопросу в грамматическом, коммуникативном, когнитивном аспектах посвящена обширная лингвистическая литература (Арутюнова, 1970; Брызгунова, 1980; Ковтунова, 1980; Рябцева, 1991; Карасик, 1992; Булыгина, Шмелев, 1995 и др.). Мы рассматриваем вопрос в рамках вопросительной конструкции, что позволяет нам быть объективными в отборе единиц анализа. Содержательно вопрос понимается нами в соответствии с определением А.Вежбицкой, которое сформулировано с помощью языка семантических примитивов: «*Хочу, чтобы ты представил себе, что я не знаю того, что знаешь ты, и что ты хочешь мне это сказать; говорю это, потому что хочу, чтобы ты мне это сказал»* (Вежбицкая 1997, с.103). В толкование вопроса включена нормативная позиция адресата (*ты хочешь мне это сказать*).

Это определение своей конкретностью отличается от более общего толкования, которое предложено М.Я.Гловинской: «Общим для всех вопросов является незнание какой-то информации X-ом, предположение, что Y имеет эту информацию и просьба к Y-ку об этой информации» (Гловинская 1993, с.182). Согласно грамматике признаками вопросительного предложения является наличие: 1) специальных слов (частиц, союзов), 2) определенного словорасположения, 3) специфической интонации. Под вопросом разумеют один из видов цели общения, а именно побуждение собеседника ответить на обращенную к нему речь. По мнению Н.И.Жинкина, если принять это определение, то значительная группа вопросительных предложений не содержит в себе значения вопроса, например, риторические вопросительные предложения (Жинкин 1998, с. 88). «Риторические вопросительные предложения не требуют ответа, потому что они сами в себе содержат этот ответ в виде утверждающего или отрицающего сообщения» (там же, с. 89). Н.И.Жинкин делает вывод о том, что «в вопросительных предложениях могут содержаться и пересекаться как значения вопроса, так и утверждающего сообщения, а также значения чрезвычайно разнообразных видов побуждения к действию и значение состояний» (там же с. 89). Этот тезис исследователя находит свое подтверждение и при рассмотрении вопросительных предложений в лирических стихотворениях А.Ахматовой и М.Цветаевой. В лирике М.Цветаевой нами обнаружено 511 примеров речевого жанра вопроса, а у А.Ахматовой — 191. Интерес именно к этой конструкции не случаен. В своем исходном значении вопрос — это «незнание плюс запрос на его снятие» или «осознание отсутствия знания, которое необходимо для нормального хода событий (достижения поставленной цели) и способ преодолеть эту преграду» (Рябцева 1991, с. 75). Говоря о прототипических значениях этого концепта, Н.К.Рябцева связывает его с такими значениями, как «сомнение», «противоречие», «невыявленное содержание», «незаконченное дело», «препятствие», «нерешенная задача», «неясность», «груз, тяжесть», «несорванный плод» и «недостигнутая цель» (там же, с. 76). Такое глубинное понимание концепта в какой-то мере объясняет приверженность лирических героинь к этому РЖ. Обе они ведут постоянный поэтический диалог, пытаясь с помощью вопроса обозначить то, что

существует в мире, но еще не решено и требует ответа. В художественном тексте речевой жанр вопроса может выполнять несколько функций: во-первых, с помощью вопроса создается диалогическая ситуация внутри текста; во-вторых, вопрос актуализирует действие контекста, то есть направляет мысль читателя на поиск ответа; в-третьих, речевой жанр вопроса повышает эмоциональность текста, придает ему особую выразительность. Рассмотрим пример из цикла М.Цветаевой «Стихи к Чехии»:

Там растила сына я,
И текли — вода?
Дни? Или гусиные
Белые стада? (Т. 2, с. 322)

Вопросительная конструкция иллюстрирует ход мыслей лирической героини, находящейся в постоянном напряженном поиске нужного образа, чтобы полнее выразить свой внутренний мир, мысль облечь в словесную форму.

Вопросительная конструкция в тексте может создавать диалогическую ситуацию. Например, у А.Ахматовой в стихотворении «Муза»:

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я». (Т. 1, с. 403)

Вопрос, обращенный к Музе, свидетельствует не только о том, что лирическая героиня — поэтесса, но также выявляет ее позицию в диалоге: она наравне разговаривает с высшими силами.

1. В особую группу можно отнести **вопросы-упреки и упреки.** «Словарь русского языка» дает следующее толкование слова *упрек: «Упрек* — укоризна, обвинение, высказанное кому-либо или по отношению к кому-либо» (МАС 1986, т. 4, с. 507). С помощью речевого жанра упрека выражается неодобрение, дается отрицательная оценка кому-, чему-либо. Семантическое поле жанра формирует следующий синонимический ряд: *осуждать* — сов. *осудить, порицать, каять* (устар.)*, винить, обвинять, ставить*

в вину, выговаривать (разг.)*, делать выговор/замечание* — сов. *сделать выговор/замечание, выругать, выбранить, упрекать, попрекать, укорять, ставить в укор, корить* (разг.)*, пенять* (разг.)*, сетовать* (разг.)*, колоть* (перен.)*, грызть, придираться* и др. (Васильев 2002, с. 63—64). По мнению М.Я.Гловинской, основная идея, объединяющая глаголы, обозначающие речевые акты осуждение, упрека, оскорбления, — «X считает, что ситуация P либо свойство или действие Y-а P — плохое» (Гловинская 1993, с. 196). Эта формула в общем виде охватывает значение речевого жанра упрека. По содержанию вопросы-упреки не относятся к вопросам, но в художественном тексте создают диалогическую ситуацию, помогают раскрыть образ лирической героини. Наличие таких конструкций в репертуаре речевых жанров лирических героинь подчеркивает типично женскую манеру поведения. Например, у А.Ахматовой (всего 17 примеров):

Не в лесу мы, довольно аукать, —
Я насмешек таких не люблю…
Что же ты не приходишь баюкать
Уязвленную совесть мою?(Т. 1, с. 95)

Назначение вопроса-упрека заключается в том, чтобы изменить поведение собеседника. Речевой жанр упрека не имеет специфического языкового показателя, который обозначает этот жанр в речи, чаще всего он определяется по контексту высказывания. Рассмотрим следующий пример из стихотворения М.Цветаевой (всего 16 примеров):

— Сивилла! Зачем моему
Ребенку — такая судьбина?
Ведь русская доля ему…
И век ей: Россия, рябина… (Т. 1, с. 98)

Речевой жанр упрека, обращенный к ирреальному собеседнику, эксплицирует образ лирической героини-матери, которая пытается уберечь, оградить своего ребенка даже от того, что определено судьбой.

Лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой, реализуя тактику упрека, преследуют разные цели. Лирическая героиня

А.Ахматовой осознает себя поэтом и упрекает Бога и Музу в том, что они обрекли ее на непонимание и одиночество, подчинив жизнь служению поэзии, четкому звучанию рифмы. Она осуждает поведение лирического героя, пытаясь с помощью речевого жанра упрека изменить его, привлечь к себе внимание. Лирическая героиня М.Цветаевой также предпочитает использовать тактику упрека для того, чтобы воздействовать на лирического героя (возлюбленного). Она осуждает ранний уход из жизни С.Есенина и В.Маяковского; обвиняет Николая I в гибели великого русского поэта А.С.Пушкина, называя «певцоубийцей»; выносит обвинительный приговор Германии, которая ведет захватническую политику, порабощая другие государства.

3. Достаточно часто встречается **речевой жанр просьбы.** Первым опытом обращения к речевому жанру просьбы в истории отечественной словесности можно считать риторические правила и советы по составлению просительных писем, являющихся традиционной частью руководств по риторике (Н.Ф.Кошанский 1929, М.В.Ломоносов 1952). Наиболее полно эти правила даны в «Кратком руководстве по риторике…» М.В.Ломоносова в главе «О расположении приватных речей и писем». Учет основных элементов ситуации — адресата, цели общения и адресанта, — общих для поздравлений, сожалений, прошений, в просительных речах и письмах должен был отражаться особым образом. В соответствии с риторическими правилами эксплицитно должны были быть представлены следующие «смысловые блоки»: 1) указание на лучшие качества адресата (положительная оценка адресата — добродетель, милость, великодушие); 2) характерная для адресанта необходимость в чем-либо и указание причин обращения с просьбой; 3) собственно побуждение «с обещанием почтения, благодарности и обязательства» (Ломоносов 1952, с. 75—76).

В грамматических исследованиях просьба указывается в ряду оттенков побуждения (Виноградов 1972; Русская грамматика 1980). Коммуникативный аспект грамматических исследований намечает проблемы, ставшие актуальными в прагматике: исчисление оттенков побуждения, проблема интерпретации побудительных предложений, косвенные способы выражения побуждения (Храковский 1990; Золотова, Онипенко, Сидорова 1998).

Предлагая схему семантико-прагматического поля побудительности, Н.И.Формановская ставит в его центр просьбу (Формановская 1998). При описании способов выражения просьбы в русском языке Н.И.Формановская использует понятие коммуникативно-семантической группы (КСГ) (Формановская 1984, 1986, 1989, 1998). Несмотря на то, что в КСГ просьбы не входят косвенные контекстуально-ситуативные речевые акты, отмечается множественность способов выражения просьбы — такого речевого акта, в котором: а) нет зависимостей от статусных положений адресата и адресанта; б) результат выполнения действия, о котором просят, направлен к выгоде адресанта; в) желая достичь результата просьбы, адресант посылает адресату социальные поглаживания (в том числе и невербальные) в виде знаков вежливости и признательности <…>, особенно в Вы-общении» (Формановская 1998, с. 210).

В «Словаре русского языка» дано следующее толкование лексемы *просьба*: «обращение к кому-либо, призывающее удовлетворить какие-либо нужды, какое-либо желание, исполнить, соблюсти что-либо» (МАС 1986, т. 3. с. 530). Семантическое значение речевого жанра просьбы формирует синонимический ряд глаголов с опорным словом *просить*: *упрашивать, припрашивать* (устар.), *проситься* (устар. и простор.) — сов. *упросить, припросить, попроситься; выпрашивать, испрашивать* — сов. *выпросить, испросить, попрошайничать* (разг.), *выклянчивать* (простор.), *клянчить* (простор.), *выканючивать* (простор.), *цыганить* (простор.) и др. (Васильев 2002, с. 55). В определении глагола *просить* М.Я.Гловинская выделяет следующие компоненты: «X просит Y-а, чтобы Y сделал P = (1) X хочет, чтобы было P; (2') X не считает, что Y обязан делать P; (2'') X не уверен, что Y сделает P, если X не скажет ему об этом; (3) X говорит, что он хочет, чтобы Y сделал P; (4) X говорит это, потому что хочет, чтобы Y сделал P» (Гловинская 1993, с. 181).

А.Вежбицкая с помощью языка семантических примитивов дает универсальное определение просьбы: *«Хочу, чтобы ты сделал для меня нечто хорошее (X); говорю это, потому что хочу, чтобы ты это сделал; не знаю, сделаешь ли ты это, потому что знаю, что ты не обязан делать то, что я хочу, чтобы ты делал»* (Вежбицкая 1997, с. 104).

Просьба — это императивный жанр, в котором информация о необходимости или желательности действия адресата выражается прямо, но не категорично.

В рассмотренных нами стихотворениях М.Цветаевой 179 примеров РЖ просьбы, а у А.Ахматовой — 57. Использование этого речевого жанра усиливает иллокутивную силу текста и выявляет позицию лирической героини в диалоге. Чаще всего просящий занимает более низкое положение. Просьба может быть выражена в прямой и косвенной формах. Прямая форма просьбы акцентирует внимание на цели, в косвенной просьбе высказано пожелание, при этом адресат выражен имплицитно. Например, в стихотворении А.Ахматовой:

О Алиса! Дай мне средство,
Чтоб вернуть его опять,
Хочешь, все мое наследство,
Дом и платья можешь взять. (Т. 1, с. 46)

Можно сказать, что в данном стихотворении использована типично «женская» модель построения просьбы. Лирическая героиня не только просит, но и пытается одновременно оказать положительное влияние на собеседницу, обещая ей вознаграждение за услугу.

Именно с помощью речевого жанра просьбы лирическая героиня М.Цветаевой выражает свое понятие о красоте, ценностях, России:

Степь — хунхузу,
Кавказ — грузину,
Мне — мой куст под окном бузинный
Дайте. Вместо Дворцов Искусств
Только этот бузинный куст… (Т. 2, с. 297)

Языковыми показателями просьбы в первую очередь выступают глаголы *дай/дайте*: *Что же ты плачешь? Дай мне лучше руку,/Обещай опять прийти во сне (А.Ахматова),* но они не характерны для поэтической речи. Чаще всего речевой жанр просьбы оформляется с помощью глагола в форме повелительного

наклонения: *Лети, лети, голубкой мира,/О песня звонкая моя!//; И расскажи тому, кто слышит,/ Как близок долгожданный век,/ Чем нынче и живет и дышит/ В твоей отчизне человек (А.Ахматова); — Отзовитесь, живые души!// Стала Прага — Помпеи глуше…//; Друг! Не кори меня за тот/ Взгляд, деловой и тусклый.// Так вглатываются в глоток:/Вглубь — до потери чувства! (М.Цветаева)*. Лирическая героиня А.Ахматовой просит о понимании, искренности в отношениях, божественном благословении, встречи с возлюбленным. Речевой жанр просьбы лирическая героиня М.Цветаевой использует, когда хочет привлечь внимание со стороны собеседника, изменить манеру поведения участника диалога или временной ход мироздания (*Тише, тише, век мой громкий!// За меня потомки — и потомки.*) Исследование показало, что речевая активность лирической героини М.Цветаевой значительно выше, чем у лирической героини А.Ахматовой. Эта особенность придает стихотворениям М.Цветаевой особый эмоциональный заряд, экспрессию, является одним из способов создания драматичной ситуации.

4. В творчестве А.Ахматовой и М.Цветаевой представлен **речевой жанр приказа** (у М.Цветаевой нами обнаружено 125 примеров, у А.Ахматовой — 18). Приказ — жанр, традиционно относимый к сфере социального общения, где на первый план выступает статусно-ролевая принадлежность коммуникантов. Эта особенность приказа отражена в толковых словарях (так, в БАС *приказ* определяется как «официальное распоряжение, предписание, издаваемое руководителем учреждения, предприятия, организации; документ, в котором изложено такое распоряжение. <…> // Всякое распоряжение, повеление» (БАС, 1961, т. 9, с. 507).

В бытовом общении превалирует паритетность коммуникантов, однако в ряде ситуаций актуализируются статусно-ролевые признаки участников общения (например, родитель — ребенок; старший — младший; глава семьи — другие члены семьи). Так происходит в ситуациях побуждения при использовании одним из коммуникантов жанра приказа.

Приказ — это открытое понуждение кого-либо что-то сделать или не делать. По мнению М.Я.Гловинской, «необходимость для адресата выполнять распоряжения субъекта речевого акта может мотивироваться правом, конвенцией, более высоким статусом или

сильной позицией субъекта речевого акта» (Гловинская 1993, с. 190). Особенностью приказа является высокий статус говорящего и интонационное оформление; соединение этих признаков мы встречаем, например, в толковании глагола *приказывать*, данным М.Я.Гловинской: «X приказывает Y-у P=(1); статус X-а выше, чем статус Y-а; (2) X и Y знают, что X имеет право побуждать Y-а делать некоторые P, а Y должен делать эти P; (3) X говорит, чтобы Y сделал P; (4) X говорит это так, чтобы Y понимал, что он должен делать P» (Гловинская 1993, с. 191). Синонимическое поле глаголов речи со значением побуждения (приказа, требования) выглядит следующим образом: *приказывать, давать/отдавать приказ, /приказание, распоряжение, повелевать (*книжн. и высок.*), предписывать, распоряжаться, велеть* — сов. *приказать, дать/отдать приказ/приказание/распоряжение, предписать распорядиться, повелеть, велеть* и их синонимы: *заказать, наказать, скомандовать, предлагать* (Васильев 2002, с. 50—51). К ним очень близок синонимический ряд со значением «возлагать на кого-либо исполнение какого-либо задания», состоящий из глаголов *поручать, обязывать, велеть, вменять в обязанность, давать наказ/задание* — сов. *поручить, обязать, вменить в обязанность, наказать, дать наказ/задание, велеть* (Васильев 1971, с. 244).

Общее значение речевого жанра приказа выражено формулой А.Вежбицкой на языке семантических примитивов: *«Хочу, чтобы ты сделал X; говорю это, потому что хочу, чтобы ты это сделал; знаю, что ты это сделаешь, потому что ты знаешь, что ты обязан сделать то, что я хочу, чтобы ты сделал»* (Вежбицкая 1997, с. 104).

Наличие этого жанра в речевом поведении лирической героини говорит о том, что она имеет основания в жесткой форме воздействовать на адресата, требовать от него исполнения своей воли, причем позиция адресанта завышена, а адресата — занижена. Например, у М.Цветаевой:

Ты — крылом стучавший в эту грудь,
Молодой виновник вдохновенья —
Я тебе повелеваю: — будь!
Я не выйду из повиновенья. (Т. 1, с. 95)

С приказом лирическая героиня обращается к лирическому герою, подчеркивая свое положение властительницы.

Рассмотрим пример речевого жанра приказа у А.Ахматовой:

Постель мне стелют эту
С рыданьем и мольбой;
Теперь гуляй по свету
Где хочешь, Бог с тобой! (Т. 1, с. 358)

Языковым способом выражения речевого жанра приказа чаще всего является форма повелительного наклонения глагола: *Люби меня, припоминай и плачь!//; Вынь из груди моей сердце и брось/ Самой голодной собаке.//; Приду и стану на порог,/Скажу: «Отдай мне мой платок!» (А.Ахматова); И в последнем споре возьму тебя — замолчи!// У того, с которым Иаков стоял в ночи.//; Красно твое наследие, — владей,/Друг без друзей.//; Греми, громкое сердце!// Жарко целуй, любовь! (М.Цветаева)*. Семантику этого жанра формирует весь контекст стихотворения и синтаксические средства, передающие интонационную окраску высказывания.

Согласно данным нашего исследования, жанр приказа в большей степени свойственен речевому поведению лирической героини М.Цветаевой: она предпочитает занимать доминантное положение в диалоге, диктовать свою волю, что вносит дисгармонию в отношения с собеседниками.

5. В лирике обеих поэтесс представлен **речевой жанр мольбы.** *Мольба* — «горячая, страстная просьба» (МАС 1986, т. 2, с. 295). Анализируя значение глагола *умолять,* М.Я.Гловинская подчеркивает, что «умоляют о Р в случае чрезвычайной важности Р для говорящего, при условии, что он сам не может этого сделать. Умоляющий находится в особом эмоциональном состоянии и старается воздействовать на воображение и в конечном счете на эмоции слушающего» (Гловинская 1993, с. 181). Синонимами к глаголу *просить* со значением «горячо, страстно или униженно» являются: *умолять*, *молить* — сов. *умолить, вымаливать* (Васильев 1971, с. 244). Они указывают на особенности речевого жанра мольбы и отличия его от просьбы. Мольба, во-первых, эмоционально окрашена; во-вторых, в форме мольбы обращаются к ирреальным собеседникам (Богу, высшим силам), в-третьих, то, о чем

молят, практически невыполнимо, приравнено к чуду. В лирике А.Ахматовой нами отслежено 25 примеров, у М.Цветаевой — 50. Например, у А.Ахматовой:

Прижимаю к сердцу крестик гладкий:
Боже, мир душе моей верни!
Запах тленья обморочно сладкий
Веет от прохладной простыни. (Т. 1, с. 357)

У М.Цветаевой:

Два солнца стынут — о Господи, пощади! —
Одно — на небе, другое — в моей груди. (Т. 1, с. 246)

Языковым средством оформления речевого жанра мольбы являются номинации адресатов (Господи, Бог, Боже и др.), глаголы в форме повелительного наклонения, а также перформативные глаголы, например: *О, как солнечно и как звездно/ Начат жизненный первый том,/ Умоляю — пока не поздно,/ приходи посмотреть наш дом!* (М.Цветаева). Надо отметить, что использование в лирике перформативных глаголов для обозначения речевого жанра мольбы — явление достаточно редкое. Лирическая героиня М.Цветаевой молит о прощении за грехи, понимании, спасении, о счастье для лирического героя, о здоровье для ребенка: *Дай здоровья ей,/ К изголовью ей/ Отлетевшего от меня/ Приставь — Ангела./ От словесной храни — пышности,/ Чтоб не вышла как я — хищницей,/ Чернокнижницей.* Лирическая героиня А.Ахматовой при обращении к Высшим силам использует речевой жанр мольбы, она просит о любви, благословении, вдохновении: *Господи! Ты видишь, я устала / Воскресать, и умирать, и жить.// Все возьми, но этой розы алой/ Дай мне свежесть снова ощутить*. Наличие этого речевого жанра в лирике обеих поэтесс говорит об их глубокой религиозности, вере в божественное устройство мироздания и предопределенность судьбы.

6. Следующий речевой жанр, который встречается в стихотворениях А.Ахматовой и М.Цветаевой, — **жалоба** (у А.Ахматовой нами проанализировано 23 примера, у М.Цветаевой — 13). В «Словаре русского языка» лексема *жалоба* трактуется как

«выражение неудовольствия, печали, сетования по поводу неприятностей, боли и т.п.» (МАС 1985, т. 1, с. 470). Синонимический ряд глаголов со значением «сообщить о чем-либо посредством речи, выражая свое недовольство и прося защиты у кого-либо» выглядит следующим образом: *жаловаться — пожаловаться, ныть, плакаться — поплакаться, причитать, сетовать — посетовать, скулить, хныкать* (Гловинская 1993, с. 174) М.Я.Гловинская считает, что «жалобы имеют в качестве общей идеи высказывание Х-а о том, что с ним или с объектом, входящим в его личную сферу, случилось нечто плохое; Х-у хотелось бы, чтобы этого не было» (там же, с. 174). Универсальное значение жалобы выразила А.Вежбицкая с помощью языка семантических примитивов: *«Говорю: у меня происходит нечто плохое; чувствую себя плохо по этой причине; говорю это, потому что хочу, чтобы ты мне сочувствовал»* (Вежбицкая 1997, с. 105). Эта формула в общем виде отражает значение речевого жанра жалобы. Мы считаем, что по социальной значимости жалоба в какой-то степени может быть приравнена к разговору по душам. А.Вежбицкая считает, что разговор по душам — это «характерное явление русской культуры, <…> так как он указывает на сердечность и теплоту человеческих отношений как более важные ценности общества, нежели формальная вежливость, которая всегда выражает какую-то степень дистантности» (цит. по: Ратмайр 1998, с. 292). Речевой жанр жалобы в большей степени характерен для носителей русского языка.

В художественном тексте этот речевой жанр является наиболее удобной формой для раскрытия внутреннего мира лирической героини. Чаще всего речевой жанр жалобы представлен в косвенной форме: лирическая героиня рассказывает о себе, но ее рассказ должен воздействовать на эмоциональную сферу собеседника и вызвать сочувствие. Например, у А.Ахматовой:

Я живу, как кукушка в часах,
Не завидую птицам в лесах.
Заведут — и кукую.
Знаешь, долю такую
Лишь врагу пожелать могу я. (Т. 1, с. 59)

У М.Цветаевой:

Я обманута, и я обкрадена, —
Нет на память ни письма, ни кольца!
Как мне памятна малейшая впадина
Удивленного — навеки — лица. (Т. 1, с. 213)

Надо отметить, что выделение речевого жанра жалобы связано с некоторыми трудностями, так как нет никаких языковых маркеров, вводящих этот речевой жанр. Обращение именно к речевому жанру жалобы подчеркивает «женский» характер лирики А.Ахматовой и М.Цветаевой. Статистический анализ показал, что лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой не часто используют речевой жанр жалобы, предпочитая занимать доминантное положение в диалоге. Лирическая героиня А.Ахматовой сетует на тяжелую жизнь, одиночество, сожалеет о прошлом: *Стала забывчивей всех забывчивых,/ Тихо плывут года.// Губ нецелованных, глаз неулыбчивых/ Мне не вернуть никогда.* Лирическая героиня стихотворений М.Цветаевой, относящихся к раннему периоду творчества, жалуется на трудное детство, заполненное игрой на рояле, на то, что она живет в грустном и одиноком мире, где радость и счастье — редкие гости. Лирическая героиня стихотворений, относящихся к позднему периоду, чаще лишь рассказывает о своей жизни, вызывая ответное сочувствие у собеседника: *Как нежный шут о злом своем уродстве,/ Я повествую о своем сиротстве…//За князем — род, за серафимом — сонм,/ За каждым — тысячи таких, как он, <…> Солдат — полком, бес — легионом горд.// За вором — сброд, а за шутом — все горб.* Яркие образы одиночества, сиротства, пустоты дают возможность интерпретировать монолог лирической героини как речевой жанр жалобы.

7. В лирике А.Ахматовой и М.Цветаевой встречается **речевой жанр наказа или поучения** (у А.Ахматовой выявлено 6 примеров, у М.Цветаевой — 17). *Наказ* — «приказание, распоряжение, наставление» (МАС 1986, т. 2, с. 357); *поучение* — «назидательный совет, наставление» (МАС 1987, т. 3, с. 338). Семантику речевого жанра наказа или поучения отражает синонимический ряд глаголов со значением «сообщить, помогая найти правильное решение»: *наставлять, наставлять на ум/ путь истинный, надоумливать*

(разг.), *консультировать, научать* (устар. и простор.), — сов. *наставить, надоумить, проконсультировать, научить* (разг.)*, учить, поучать* (Васильев 1971, с. 232). По мнению М.Я.Гловинской, «*поучать* имеет в пресуппозиции ошибочное представление субъекта РА о том, что он понимает нечто лучше, чем адресат. Поучение обычно касается жизненных ситуаций, действий людей вообще и адресата в частности, но не абстрактных или теоретических объектов» (Гловинская 1993, с. 175). Это замечание касается ситуаций, когда адресат и адресант занимают одинаковое социальное положение; в сфере семейных отношений, когда родители дают детям наставления, использование речевого жанра наказа вполне оправдано. Цель этого речевого жанра — дать напутствие, наставить, научить правильно жить. Речевой жанр наказа адресован человеку, который выступает в подчиненных социальных ролях (например, ребенок). Наличие речевого жанра наказа говорит о том, что лирическая героиня считает себя вправе передать некоторые моральные нормы и правила собеседнику. Например, в лирике М.Цветаевой этот жанр представлен в виде родительского наказа, адресованного ребенку:

В дивном граде сем,
В мирном граде сем,
Где и мертвой — мне
Будет радостно, —
Царевать тебе, горевать тебе,
Принимать венец,
О мой первенец!
Ты постом говей,
Не сурьми бровей,
И все сорок — чти —
Сороков церквей.
Исходи пешком — молодым шажком! —
Все привольное
Семихолмие. (Т. 1, с. 268)

В лирике А.Ахматовой этот речевой жанр использован при обращении к лирическому герою. Значение речевого жанра наказа очень широкое — это и попытка уберечь человека от ошибок,

подсказать, как нужно правильно поступить, и способ изменить внутренний мир другого человека:

«Я гощу у смерти белой
По дороге в тьму.
Зла, мой ласковый, не делай
В мире никому». (Т. 1, с. 245)

Лирическая героиня А.Ахматовой, используя тактику поучения, предлагает жизненную программу и преследует цель изменить поведение лирического героя, заставить его задуматься о своих поступках: *Враг мой вечный, пора научиться/ Вам кого-нибудь вправду любить.* С помощью речевого жанра наказа лирическая героиня М.Цветаевой пытается оказать воздействие на собеседника, научить его жить по христианским законам: *Мой друг, незнанием томим, /Ты вдаль шагов не устреми:/ Там правды нет! Будь вечно с ним/ И с нежными детьми.* Языковым маркером речевого жанра наказа является форма повелительного наклонения глагола *быть*, но этот прием характерен в большей степени для стиля М.Цветаевой: *Чтобы край земной не вымер/ Без отчаянных дядей,/ Будь, младенец, Володимир:/ Целым миром Володей!* А.Ахматова предпочитает обозначать поучение глаголом в форме повелительного наклонения.

8. **Речевой жанр извинения** (в проанализированном материале у А.Ахматовой — 11 примеров, у М.Цветаевой — 7). *Извинение* — «просьба о прощении» (МАС 1985, т. 1, с. 639). Общее значение синонимических глаголов *извиняться — извиниться, просить прощения — попросить прощения* формирует понятие о речевом жанре извинения (Гловинская 1993, с. 210). Универсальное значение РЖ извинения, выраженное с помощью языка семантических примитивов, выглядит так: *«Знаю, что я сделал нечто, что было для тебя плохо; думаю, что ты можешь чувствовать ко мне нечто плохое по этой причине; говорю: я жалею, что я это сделал; говорю это, потому что хочу, чтобы ты не чувствовал ко мне ничего плохого»* (Вежбицкая 1997, с. 105). По мнению Р.Ратмайр, «извинение — это коррективное действие, направленное на изменение оценки, которую адресат приписывает поступку говорящего» (Ратмайр 1998, с. 288). Например, у М.Цветаевой:

Безукоризненностью рук
Во всем родном краю
Прославленный — простите, друг,
Что в варежках стою! (Т. 1, с. 152)

У А.Ахматовой:

Прости, что я жила скорбя
И солнцу радовалась мало.
Прости, прости, что за тебя
Я слишком многих принимала. (Т. 1, с. 235)

С помощью языковых средств *прости/те, прошу прощения*, которые вводятся в высказывание, по мнению Р.Ратмайр, выражается «признание вины, сопровождаемое просьбой тем не менее не сердиться: «(больше) не сердись/не сердитесь на меня, хотя есть основания» (Ратмайр 1998, с. 288). Это мнение исследователя подтверждают и наши примеры. Лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой просят прощения, когда осознают, что они поступили неправильно или нанесли какой-то вред собеседнику, поэтому сожалеют о случившемся и своим высказыванием пытаются скорректировать ответную реакцию.

9. **Речевой жанр угрозы** (в рассмотренных стихотворениях А.Ахматовой — 2 примера, у М.Цветаевой — 10). *Угроза* — «обещание причинить какое-либо зло, неприятность» (МАС 1988, т. 4, с. 462). М.Я.Гловинская считает, что «все угрозы являются оказанием давления на адресата, обещанием причинить ему зло» (Гловинская 1993, с. 187). Ситуацию угрозы описывают глаголы *грозить, пригрозить, угрожать, шантажировать* (там же, с. 187). По мнению А.Вежбицкой, значение речевого жанра угрозы выражает формула: *«Говорю: я хочу, чтобы ты знал, что если ты сделаешь X, то я сделаю тебе нечто плохое; думаю, что ты не хочешь, чтобы я это сделал; говорю это, потому что хочу, чтобы ты не сделал X»* (Вежбицкая 1997, с. 104). Например, у А.Ахматовой:

О, как ты часто будешь вспоминать
Внезапную тоску неназванных желаний
И в городах задумчивых искать
Ту улицу, которой нет на плане! (Т. 1, с. 227)

У М.Цветаевой:

Не слепнуть на моем огне,
Моих не чуять сил…
Какого демона во мне
Ты в вечность упустил!

Но помните, что будет суд,
Разящий, как стрела,
Когда над головой блеснут
Два пламенных крыла! (Т. 1, с. 182)

Речевой жанр угрозы свидетельствует о том, что лирическая героиня считает себя вправе воздействовать на собеседника, при этом она старается повысить свою позицию в диалоге. Языковым средством выражения речевого жанра угрозы является глагол в форме повелительного наклонения или в форме будущего времени: *Будешь помнить целый год — чернокнижницу!* (М.Цветаева). Надо отметить, что этот речевой жанр отличает временная перспектива — действие его направлено в будущее.

10. В лирике А.Ахматовой и М.Цветаевой представлен **речевой жанр обещания.** *Обещание* — «добровольное обязательство выполнить что-либо» (МАС 1986, т. 2, с. 531). Синонимический ряд с ядерным глаголом *обещать* выглядит следующим образом: *обещать, обязываться, давать обещание (обязательство), принимать на себя обязательство, обещаться* (разг.)*, сулить* (устар., простор.)*, сулиться* (устар., простор.) — сов. *обещать, пообещать, обязаться, дать обещание (обязательство), принять на себя обязательство, пообещаться, посулить, посулиться,* к ним по значению близки глаголы *обнадеживать, вселять надежду* — сов. *обнадежить, вселить надежду, гарантировать, ручаться* — сов. *поручиться, зарекаться* (разг.)*, закаиваться* (разг.)*, заклинаться* — сов. *заречься, закаяться, заклясться* (Васильев 2002, с. 30—31). М.Я.Гловинская, анализируя глаголы, описывающие речевые акты обещания, делает вывод о том, что «в глаголах обещаний и обязательств дополнительно выражается идея, что X говорит, что он сделает Р в любом случае, даже при неблагоприятных условиях» (Гловинская 1993, с. 176). Мы считаем, что этот

смысл имеет и речевой жанр обещания. Употребление его в художественном тексте демонстрирует позицию лирической героини: она берет на себя обязательства, которые намеревается выполнить (у М.Цветаевой обнаружено 3 примера, у А.Ахматовой — 13). Например, у М.Цветаевой:

И обещаю: не будет биться
В окна твои — золотая птица! (Т. 1, с. 254)

У А.Ахматовой:

Сослужу тебе верную службу, —
Ты не бойся, что горько люблю!
Я за нашу веселую дружбу
Всех святителей нынче молю. (Т. 1, с. 354)

Языковым маркером речевого жанра обещания является перформативный глагол *обещать* или глагол в форме будущего времени, но чаще всего определить этот жанр помогает весь контекст стихотворения. Например: *прославлю, прощу, не покину, вымолю прощенье, отвечу* (А.Ахматова).

11. К речевому жанру обещания по своему значению наиболее близок **речевой жанр клятвы.** *Клятва* — «торжественное уверение в чем-либо, торжественное обещание, подкрепленное упоминанием чего-либо священного для того, кто уверяет, обещает» (МАС 1986, т. 2, с. 62). Синонимический ряд глагола *клясться* представлен следующими единицами: *клясться — поклясться, подтверждать — подтвердить, ручаться — поручиться, свидетельствовать, уверять — уверить, удостоверять — удостоверить* (Гловинская 1993, с. 168). М.Я.Гловинская считает, что «во всех ситуациях, названных глаголами *клясться, подтверждать, ручаться и др.*, говорящий подчеркивает истинность сообщаемой информации» (там же, с. 168). При анализе глаголов, обозначающих речевой акт клятвы, исследователь выделяет компоненты «X говорит это как бы перед лицом высшей силы; и X и Y понимают, что если P не истинно, то X будет покаран тем, что с Z-том может случиться что-то плохое. Эти компоненты содержат представление о магической способности слова воздействовать на некую

высшую силу. Если тот, кто поклялся, нарушает слово, высшая сила может покарать его тем, что он потеряет Z-а, которым поклялся. Z — это обязательно нечто дорогое, святое для Х-а (память о матери, собственная жизнь, родной ребенок). Он выступает как бы заложником Х-а перед этой высшей силой. Z важен не только как иллюстрация истинности слов Х-а, но именно как нечто, поставленное Х-ом на кон» (Гловинская 1993, с. 168). Мы считаем, что наличие этих компонентов является важным звеном в понимании речевого жанра клятвы. Например, у М.Цветаевой (всего 25 примеров):

Но в одном клянусь: обобраны
Все — до одного! — царевичи
На малиновой скамеечке
У подножья твоего. (Т. 1, с. 207)

Речевой жанр клятвы отличается тем, что человек не только принимает на себя ответственность, но готов пожертвовать чем-то святым при нарушении клятвы. Например, у А.Ахматовой (всего 14 примеров):

Забуду дни любви и славы,
Забуду молодость мою,
Душа темна, пути лукавы, —
Но образ твой, твой подвиг правый
До часа смерти сохраню. (Т. 1, с. 304)

Кроме перформативного глагола *клясться*, который достаточно редко встречается в поэтическом тексте, языковым маркером этого речевого жанра выступает глагол в форме будущего времени: *Не дам тебе умереть совсем!//, Бог видит — побожусь! — // Не будешь ты отбросом/ Страны своей.//, Через архангельского суда/ Изгороди! — Все уста о шитья/ Выкровлю и верну с одра!* (М.Цветаева). В структуру речевого жанра клятвы входит упоминание о чем-то священном для адресанта, что является залогом истинности его слов и гарантом выполнения обещания: *Не забуду я никогда,/ До часа смерти,/ Как был отраден мне звук воды/ В тени древесной.//, Но клянусь тебе ангельским садом,/ Чудотворной*

иконой клянусь/ И ночей наших пламенным чадом — / Я к тебе никогда не вернусь. (А.Ахматова).

12. В особую группу можно выделить **этикетные речевые жанры, которые обозначают ситуации встречи или прощания.** Дж.Серль писал: «Еще более конвенциональной и опустошенной формой речевого поведения выглядят приветствия. Приветствие не имеет никаких условий истинности и никакого пропозиционального содержания, оно — лишь знак вежливого узнавания одного лица другим» (Серль 1969, с. 66). В лирике А.Ахматовой нами обнаружено 4 примера речевого жанра приветствия, у М.Цветаевой — 13; речевой жанр прощания А.Ахматова употребляет 4 раза, у М.Цветаевой он встречается 12 раз. Надо отметить, что в художественном тексте эти традиционные речевые жанры наполняются новым, индивидуальным содержанием. Например, у М.Цветаевой:

Из-под нахмуренных бровей
Дом — будто юности моей
День, будто молодость моя
Меня встречает: — Здравствуй, я! (Т. 2, с. 295)

У А.Ахматовой речевой жанр прощания сочетается с речевым жанром угрозы:

Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный,
Верну тебе твой сладостный обет,
Но берегись твоей подруге страстной
Поведать мой неповторимый бред, —
Затем, что он пронижет жгучим ядом
Ваш благостный, ваш сладостный союз… (Т. 1, с. 364)

В поэтическом тексте речевой жанр прощания формально обозначается с помощью языковых единиц *прощай, до свидания, добрый путь*; речевой жанр приветствия — лишь с помощью слова *здравствуй*. Один раз лирическая героиня М.Цветаевой употребляет для обозначения ситуации расставания латинское выражение: *Aeternum vale!*[*] *Сброшен крест!// Иду искать под новым*

[*] *Aeternum vale* означает «прощай навеки».

бредом/ И новых бездн и новых звезд,/ От поражения — к победам! (с. 141).

К традиционным речевым жанрам с определенным семантическим содержанием можно отнести и такой жанр, как **тост.** *Тост* — «застольное пожелание, предложение выпить вина в честь кого-либо, чего-либо» (МАС 1988, т. 4. с. 389). Общее значение речевого жанра тоста отражено в определении, данном А.Вежбицкой: *«Говорю: я хочу, чтобы произошло нечто хорошее для X; представляю себе, что если мы говорим это, выпивая, то это произойдет; говорю это, потому что хочу сказать, что мы питаем добрые чувства к X»* (Вежбицкая 1997, с. 108). В лирике А.Ахматовой этот речевой жанр встретился 3 раза, у М.Цветаевой — 1. Идея М.М.Бахтина о том, что первичные речевые жанры формируют вторичные, находит свое подтверждение в лирике. Форма речевого жанра является особым художественным приемом, который создает в стихотворном тексте диалогическую ситуацию. Например, в стихотворении А.Ахматовой «Последний тост»:

Я пью за разоренный дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоем,
И за тебя я пью, —
За ложь меня предавших губ,
За мертвый холод глаз.
За то, что мир жесток и груб,
За то, что бог не спас. (Т. 1, с. 422)

В группу этикетных речевых жанров входит также **жанр благодарности.** *Благодарность* — «слова, выражающие признательность» (МАС 1985, т. 1, с. 93). Значение этого жанра выражает следующий синонимический ряд: *благодарить — поблагодарить, выражать благодарность — выразить благодарность, говорить — сказать спасибо* (Гловинская 1993, с. 209). А.Вежбицкая таким образом определяет речевой жанр благодарности: *«Знаю, что ты сделал для меня нечто хорошее; говорю: я чувствую к тебе нечто хорошее по этой причине; говорю это, потому что хочу, чтобы тебе было приятно»* (Вежбицкая 1993, с. 104). По данным «Словаря русского речевого этикета», благодарность выражается следующими

риторическими формулами: *Выражаю Вам (тебе) (свою, нашу) (безграничную, безмерную, большую, великую, глубокую, безмерную) благодарность (за…). Позвольте/разрешите выразить Вам благодарность. Приношу Вам слова глубокой благодарности и др.* (СРЭ 2001, с. 47). *Спасибо* — самая распространенная форма выражения благодарности («нар. сокращ. *Спаси Бог*») (СРЭ 2001, с. 494). Языковым средством представления этого речевого жанра в поэтическом тексте является перформативный глагол *благодарить* и слово *спасибо*. В лирике М.Цветаевой речевой жанр благодарности встречается 12 раз. Например:

Мой письменный верный стол!
Спасибо за то, что шел
Со мною по всем путям.
Меня охранял — как шрам. (Т. 2, с. 309)

В творчестве А.Ахматовой также представлен речевой жанр благодарности (нами обнаружено всего 4 примера):

Как я безмолвно благодарю
Рок мой за подвиг жестокий
И как свободно кому-то дарю
Эти волшебные строки. (Т. 2, с. 131)

Надо отметить, что для выражения речевого жанра благодарности А.Ахматова предпочитает использовать перформативный глагол *благодарить*, поскольку он подчеркивает риторический пафос стихотворения. М.Цветаева употребляет слово *спасибо*, пытаясь сократить дистанцию между участниками диалога.

13. Лирическая героиня М.Цветаевой редко использует **речевой жанр «признание в любви»** (исследовано всего 4 примера)**.** Значение слова *признание* определяется по глаголу *признаться* — «открыто объявить о чем-либо, сознаться в чем-либо» (МАС 1987, т. 3, с. 411). Общую семантику жанра выражает синонимический ряд глаголов со значением «сообщить откровенно что-либо о себе»: *признаваться, открываться, раскрываться, сознаваться* — сов. *признаться, открыться, раскрыться, сознаться* (Васильев 1971, с. 231). Например, у М.Цветаевой:

Пригвождена к позорному столбу,
Я все ж скажу, что я тебя люблю. (Т. 1, с. 217)

В структуру этого речевого жанра должно входить выражение *я тебя люблю*, но существуют и непрямые высказывания, которые могут выразить чувство любви. Лирическая героиня А.Ахматовой предпочитает говорить о своих чувствах намеками, загадками, адресованными лирическому герою:

Мне с тобой как горе с горою…
Мне с тобой на свете встречи нет.
Только б ты полночною порою
Через звезды мне прислал привет. (Т. 2, с. 120)

В творчестве А.Ахматовой нами зафиксировано только 2 подобных примера.

14. **Речевой жанр завещания.** *Завещание* — «предсмертная воля, распоряжение» (МАС 1985, т. 1, с. 502). Этот речевой жанр, по нашим данным, достаточно редко встречается в лирике А.Ахматовой и М.Цветаевой (всего 2 раза). Из завещания Васильки:

А княжна моя, где захочет жить,
Пусть будет ей вольной воля,
А мне из могилы за тем не следить,
Из могилы средь чистого поля.
Я ей завещаю все серебро… (Т. 1, с. 22)

С помощью речевого жанра завещания лирическая героиня А.Ахматовой выражает свою предсмертную волю и определят правила поведения и владения имуществом. Языковым маркером данного жанра выступает глагол *завещать*, кроме того, он может определяться по контексту.

Результаты исследования мы оформили в виде таблицы:

Тип жанра	Вопрос	Упрек вопрос-упрек	Просьба	Приказ	Мольба	Жалоба
А.Ахматова	191	17	57	18	25	23
М.Цветаева	511	16	179	125	50	13

Тип жанра	Поучение наказ	Извинение	Угроза	Обещание	Клятва	Приветствие
А.Ахматова	6	11	2	13	14	4
М.Цветаева	17	7	10	3	25	13

Тип жанра	Прощание	Тост	Благодарность	Признание в любви	Завещание
А.Ахматова	4	3	4	2	2
М.Цветаева	12	1	12	4	2

Итак, можно сделать вывод о том, что изучение первичных речевых жанров дает возможность рассмотреть лирическую героиню как языковую личность, выявить особенности ее речевого поведения. Использование первичных речевых жанров в ткани стихотворения, на наш взгляд, является особым художественным приемом, повышающим эмоциональность и выразительность текста. Репертуар речевых жанров, которым владеют лирические героини, включает жанры, сопровождающиеся выражением эмоций (жалоба, мольба и др.). Это подтверждает мнение исследователей о том, что женская речь более эмоциональна, чем мужская. (Е.А.Земская, М.А.Китайгородская, Н.Н.Розанова 1993, с. 129). Следовательно, подробное рассмотрение репертуара речевых жанров поможет понять особенности женского поведения, женской психологии и мировосприятия. Сравнительное изучение репертуара речевых жанров лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой выявляет особенности стиля двух великих поэтесс XX века. Наличие индивидуальных речевых жанров говорит о том, что у лирических героинь разные манеры речевого поведения, следовательно, разные характеры.

2.2. Функция и значение речевого жанра вопроса в лирике А.Ахматовой и М.Цветаевой

Герои лирического текста живут в виртуальном мире, который сконструирован автором с помощью художественного слова по определенному плану, типологически сходному с реальным миром или же, наоборот, отличному от него. Речевое поведение лирических героев и героинь также либо диктуется нормативными (этикетными) формулами, принятыми в обществе, либо демонстративно попирает их, что усиливает внутреннюю энергетику текста и его воздействующий эстетический потенциал.

С этой точки зрения нам показалось интересным проанализировать речевое поведение лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой, поскольку, во-первых, такой анализ еще не проводился; во-вторых, обе поэтессы обладали особой свободой речи и поистине стали поэтическими символами своей эпохи.

Наше исследование показало, что репертуары речевых жанров, которыми владеют лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой, различаются между собой. В данном параграфе мы попытаемся продемонстрировать это положение на примере речевого жанра вопроса, широко представленного в лирических произведениях.

В поэтическом мире, который является индивидуальным отражением действительности, в художественной форме воссоздаются модели диалогических отношений, доминирующее значение в которых приобретает речевой жанр вопроса. Именно об этом писал О.Мандельштам, утверждая, что «лирический поэт по природе своей двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога» (Мандельштам 1990, с. 138).

Академическая «Грамматика русского языка» отмечает, что в системе вопросительных предложений могут быть выделены функционально-семантические типы, объединяемые на основе первичных и вторичных функций этих предложений: «В своих первичных функциях вопрос направлен на поиск информации, то есть на получение ответа; во вторичных функциях вопрос направлен не на поиск информации, а на ее передачу, на непосредственное сообщение о чем-либо» (Русская грамматика 1980, с. 394). Можно было бы предположить, что лирические вопросы ориентированы именно на выполнение вторичных функций, иными словами, являются

«квазивопросами». Однако результаты исследования показали обратное.

Анализ показал, что в лирике А.Ахматовой только 11, а у М.Цветаевой — 17 вопросительных предложений, которые выполняют вторичные функции. Их мы попытались распределить согласно классификации, предложенной в «Грамматике-80», по следующим функционально-семантическим типам: вопрос с уверенным экспрессивно окрашенным утверждением; вопрос с уверенным экспрессивно окрашенным отрицанием; вопрос-уяснение, вопрос-побуждение к чему-либо; вопрос, выражающий эмоциональную реакцию говорящего и, наконец, вопрос, имеющий целью активизацию внимания.

В итоге мы получили следующие результаты. У А.Ахматовой 3 вопроса с уверенным экспрессивно окрашенным утверждением, у М.Цветаевой также только три подобных конструкции; другая группа — это вопросы с экспрессивно окрашенным отрицанием: А.Ахматовой 8 таких предложений, у М.Цветаевой — 14. Предпочтение вопросительной конструкции, в которой заключено отрицание, говорит о том, что поэтессы стремятся продемонстрировать свою позицию, выразить несогласие, возмущение чем-то.

Но не только риторические вопросы могут иметь экспрессивный потенциал. И.И.Ковтунова отмечает, что «вопросительные высказывания в поэтической речи чаще всего не ограничиваются вопросительным значением, но одновременно несут в себе разного рода информацию — такую же, как и невопросительные высказывания» (Ковтунова 1986, с. 136).

Остальные вопросы мы попытались распределить по функционально-семантическим типам, объединяемым в «Русской грамматике-80» на основе первичных функций с учетом следующих параметров:

1. Характер и объем информации, ожидаемой в ответе:

1.1. Общевопросительные конструкции, направленные на получение информации о ситуации в целом: *Что случилось? Как дела?*

Например, у А.Ахматовой:

И смерть к тебе руки простерла…
Скажи, что было потом?
Я не знала, что хрупко горло
Под синим воротником. (Т. 1, с. 54)

У М.Цветаевой:

Что делала в тумане дней?
Ждала и пела…
Так много вздоха было в ней,
Так мало — тела. (Т. 1, с. 304)

1.2. Частновопросительные (содержат вопрос об отдельной стороне какого-либо факта, деятеле, носителе, состоянии, признаке, обстоятельствах и т.п.). Например, у А.Ахматовой:

Память о солнце в сердце слабеет.
Что это? Тьма?
Может быть!... За ночь прийти сумеет
Зима. (Т. 1, с. 11)

У М.Цветаевой:

Ревнители двух разных звезд —
Так что же делаю —
Я, перекидывая мост,
Рукою смелою?! (Т. 2, с. 136)

2. Осведомленность говорящего о том, что спрашивается:

2.1. Собственно вопросительные (отражают полную неосведомленность спрашивающего). Например, у А.Ахматовой:

Сжала руки под темной вуалью…
«Отчего ты сегодня бледна?» (Т. 1, с. 10)

у М.Цветаевой:

Кто бросил розы на снегу?
Ах, это шкурка мандарина…
И кружится в твоем мозгу:
Мазурка — море — смерть — Марина. (Т. 2, с. 93)

2.2. Неопределенно-вопросительные (совмещают вопрос с догадкой, предположением, неуверенностью, сомнением). Например, у А.Ахматовой:

Я гадаю. Кто там? Не жених ли,
Не жених ли это мой? (Т. 1, с. 17)

У М.Цветаевой:

Как эти солнца, — прощу ли себе сама? —
Как эти солнца сводили меня с ума! (Т. 1, с. 55)

Констатирующие конструкции в лирике А.Ахматовой и М.Цветаевой нами обнаружены не были.

3. Ожидаемый ответ:

3.1. Предложения, требующие ответа-подтверждения или ответа-отрицания (да, нет). Например, У А.Ахматовой:

Здравствуй! Легкий шелест слышишь
Справа от стола? (Т. 1, с. 51)

У М.Цветаевой:

Ах на цыганской, на райской, на ранней заре —
Помните утренний ветер и степь в серебре? (Т. 1,с. 85)

3.2. Предложения, требующие информации в ответе. Например, у А.Ахматовой:

Долго шел через поля и села,
Шел и спрашивал людей:
Где она, где свет веселый
Серых глаз — ее очей? (Т. 1, с. 122)

У М.Цветаевой:

«Мой милый, что тебе я сделала?» (Т. 1, с. 546)

Чтобы иметь целостное представление о семантике вопросов обеих поэтесс, мы оформили полученные сведения в виде таблицы. Обращает на себя внимание тяготение к вопросительным конструкциям с целью получить информацию. Это подтверждает мысль Ю.Д. Апресяна о том, что в начальный период жизни человека устанавливается его связь с миром, и человек стремится сделать его предметом познания, «определить свое место в мире и место мира в себе» (Апресян 1986, с.53).

	В зависимости от характера и объема информации		В зависимости от осведомленности говорящего		В зависимости от ожидаемого ответа	
	Общевопр.	Частновопр.	Собственновопр.	Неопределенновопр.	Требующие «да», «нет»	Требующие информации
А.Ахматова	14%	65%	55%	24%	37%	41%
М.Цветаева	14%	57%	51%	20%	37%	33%

Констатирующе-вопросительных обнаружено не было.

Следующий момент, на котором нам хотелось бы остановиться в параграфе, — это адресаты А.Ахматовой и М.Цветаевой, поскольку в лирике параллельно с образом говорящего часто вводится и образ слушателя, оппонента-адресата, к которому постоянно обращается лирическая героиня. Именно речевой жанр вопроса предполагает наличие некоего собеседника. Вопрос, используемый в поэтическом тексте, повышает его экспрессивность, одновременно выполняя композиционно-образующую функцию, но главное, — усиливает диалогичность лирического стихотворения. Рассмотрим коммуникативную направленность текстов А.Ахматовой и М.Цветаевой.

1. Автокоммуникация. В эту группу мы включили вопросы, обращенные к себе, так как диалог с самим собой является одним из видов общения. В этих вопросах отражена попытка лирической героини познать себя, свой внутренний мир. Например, у А.Ахматовой:

Безвольно пощады просят
Глаза. Что мне делать с ними,
Когда при мне произносят
Короткое, звонкое имя? (Т. 1, с. 46)

У М.Цветаевой:

О, для чего я выросла большая?
Спасенья нет! (Т. 1, с. 40).

2. Вопросы, обращенные к лирическому герою, достаточно часто встречаются в стихотворениях А.Ахматовой и М.Цветаевой. Отличие вопросительных конструкций заключается в выборе номинации для обозначения лирического героя. У А.Ахматовой можно отметить тенденцию к «театральности». Имя героя — это его роль и сущность. Например:

А ты, мой дальний, неужели
Стал бледен и печально нем?
Что слышу? Уже три недели
Все шепчешь: «Бедная, зачем?!» (Т. 1, с. 15)

Наиболее часто употребляются следующие номинации: *странный, мальчик странный, мальчик веселый* и т.д.

М.Цветаева очень внимательно относится к выбору номинации. Об этом свидетельствует ее замечание в дневнике: «Возлюбленный» — театрально, «любовник» — откровенно, «друг» — неопределенно. Нелюбовная страна!» (Цветаева 1988, с. 276).

Вывез корабль?
О мой журавль
Младший — во всей
Стае. (Т. 2, с. 162)

Наиболее часто встречаются следующие номинации: *дружок, дорогой, мой милый* и др.

Нейтральным с лингвистической точки зрения является обозначение собеседника местоимением *ты*, но в контексте стихотворения оно наполняется определенным содержанием и выражает отношение лирической героини к собеседнику. Например, у М.Цветаевой:

Ты на солнечных часах
Монастырских — вызнал время
На небесных на весах —
Взвесил — час? (Т.2, с.117)

У А.Ахматовой:

Круг от лампы желтый…
Шорохам внимаю.
Отчего ушел ты?
Я не понимаю. (Т. 1, с. 12)

3. В стихотворениях обеих поэтесс встречаются вопросы, обращенные к высшим силам. Лирические героини обращаются к Богу. Например, у А.Ахматовой:

Дал Ты мне молодость трудную,
Столько печали в пути.
Как же мне душу скудную
Богатой тебе принести? (Т. 1, с. 61)

У М.Цветаевой:

И бубенцы проезжие — свят! Свят! Свят-
Не тем же ль голосом, господи, говорят? (Т. 1, с. 80)

В вопросительных конструкциях М.Цветаевой высшие силы часто получают определенную номинацию: *царь истинный, гость субботний, Сивилла.* Например:

Я ли красному, как жар киоту
Не молилась до седьмого поту?
Гость субботний, унеси мою заботу,
Уведи меня с собой в субботу. (Т. 1, с. 84)

В стихотворениях А.Ахматовой встречается особый поэтический адресат — Муза. Например:

Ты пришла меня похоронить.
Где же заступ твой, где лопата?
Только флейта в руках твоих. (Т. 1, с. 68)

4. Кроме названных адресатов в лирике поэтесс встречаются и другие собеседники, которых мы отнесли к группе «реальные собеседники»[*]. Причем в творчестве А.Ахматовой встретился всего один такой вопрос, а в творчестве М.Цветаевой — 5. Например, у А.Ахматовой:

«Где, высокая, твой цыганенок,
Тот, что плакал под черным платком,
Где твой маленький первый ребенок,
Что ты знаешь, что помнишь о нем?» (Т. 1, с. 110)

Собеседники М.Цветаевой — *матерь, милые спутники, огнепоклонник, зритель*. Например:

Жезл пастуший или шпага?
Зритель, бой — или гавот?
Шаг вперед — назад три шага,
Шаг назад — и три вперед. (Т. 1, с. 103)

5. Интересное явление представляет в поэзии обозначение собеседника абстрактным именем. В нормальном мире такое явление абсурдно, но в поэзии допустимо все. Когда человек хочет постичь сущность того или иного явления, он одухотворяет его. Например, у А.Ахматовой:

Ты опять, опять со мной, бессонница!
Неподвижный лик твой узнаю.
Что, красавица, что, беззаконница,
Разве плохо я тебе пою? (Т. 1, с. 58)

У М.Цветаевой:

Через снега, снега —
Слышишь голос, звучавший еще в Эдеме?
Это твоя слуга
С тобой говорит, Господин мой — Время. (Т. 1, с. 83)

---

[*] Мы осознаем относительность данного термина, поскольку по отношению к художественному (поэтическому) тексту говорить о реальных и нереальных собеседниках можно лишь условно.

6. Укажем теперь отличительные особенности вопросов, формирующие стиль А.Ахматовой и М.Цветаевой, создающие художественное своеобразие их лирики.

Для лирики М.Цветаевой характерно обращение с вопросом к своим современникам, поэтам, причем собеседник обычно указан в заглавии стихотворения. Например, «Стихи к Блоку»:

Нежный призрак,
Рыцарь без укоризны,
Кем ты призван
В молодую жизнь? (Т. 1, с. 65)

М.Цветаева посвящает целые циклы стихотворений А.Ахматовой, А.Блоку, В.Маяковскому.

В творчестве А.Ахматовой мы обнаружили такое явление, которое можно назвать «зеркальной коммуникацией». Если традиционно лирическая героиня сама является инициатором вопроса, проявляет себя как личность «вопрошающая», то в стихотворениях А.Ахматовой встречается прямо противоположное явление — лирической героине задают вопросы другие герои. Например:

Сжала руки под темной вуалью…
«Отчего ты сегодня бледна?» (Т. 1, с. 10)

В творчестве А.Ахматовой право задать вопрос имеет не только лирическая героиня, его реализует также и лирический герой. Такой художественный прием усиливает диалогизацию текста. Например:

Долго шел через поля и села,
Шел и спрашивал людей:
«Где она, где свет веселый
Серых глаз — ее очей?» (Т. 1, с. 122)

Итак, речевой жанр вопроса, встречающийся в лирике великих русских поэтесс, позволяет не только ярче озвучить основную тему произведения, но и обозначить участников коммуникативного акта, разворачивающегося в пространстве художественного текста.

В этом отношении особенно важным для структуры стиха становится образ лирической героини, постоянно находящейся в поле зрения читателя в качестве главного лица. Вопросы, с которыми так любит обращаться к миру русский писатель, позволяют раскрыть психологический мир героини, ее эмоциональное состояние, внутренние переживания.

2.3. Средства языкового представления невербальных аспектов поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой (на примере жестов, выполняемых рукой)

Одним из дополнительных компонентов поведения является невербальная коммуникация, которая имеет в художественном тексте особую эстетическую ценность.

Проблема мимико-жестового поведения человека в современной лингвистике, психолингвистике, лингвокультурологии занимает одно из ведущих мест (см. В.А.Лабунская 1999, Т.М.Николаева 1990, Н.И.Горелов 1991). Одним из первых исследований в этой области является работа Е.А.Земской, в которой предпринята попытка классификации невербальных знаков. Сейчас это направление активно развивается, составлены словари жестов, предложены различные классификации (Х.Кано 1992, Т.Е.Акишина 1992, С.А.Григорьева, Н.В.Григорьев, Г.Е.Крейдлин 2001, В.А.Пронников, И.Д.Ладанов 1998). Психологи и лингвисты активно разрабатывают проблему интерпретации невербальных знаков. В частности, И.А.Ильин и др. считают, что невербальное поведение «верно передает душу во всем ее бессознательном и сознательном составе… — передает гораздо больше, чем осознают и могут выразить словами люди» (Ильин 1993, с. 132; см. также А.Я.Бродецкий 2000, М.М.Бахтин 2000, В.П.Руднев 1997).

На разработку этой проблемы в современной лингвистике большое влияние оказывает не только психология, но и литературоведение. Многие исследователи при анализе художественного произведения основное внимание уделяли форме поведения литературного персонажа, которая представляет собой совокупность движений и поз, жестов и мимики, произносимых слов с их интонациями.

«По манере говорить, — писал А.Ф.Лосев, — по взгляду глаз, <…> по держанию рук и ног, <…> по голосу, <…> не говоря уже о цельных поступках, я всегда могу узнать, что за личность передо мной <…> Наблюдая <…> выражение лица человека, <…> вы видите здесь обязательно нечто внутреннее» (Лосев 1991, с. 75). Форма поведения литературного героя воссоздается, осмысливается и активно оценивается писателем, составляя важную грань литературного произведения. Анализируя роман Л.Н.Толстого, А.П.Скафтымов отмечал, что внимание автора «сосредоточивается на том, что в человеке есть подвижного, моментально возникающего и исчезающего: голос, взгляд, мимический изгиб, летучие изменения линий тела» (Скафтымов 1972, с. 158). Портреты в художественных произведениях запечатлевают не только статическое во «внешнем» человеке, но и жестикуляцию, мимику, которые динамичны по своей сути. При этом раскрывается интерес к тому, что Ф.Шиллер называл «грацией», отличая ее от красоты архитектонической (красоты строения): «Грация может быть свойственна только движению», «это красота движимого свободного тела». Она возникает под «воздействием свободы» и «зависит от личности», хотя в то же время безыскусственна, непреднамеренна: в мимике и жестах чувства и импульсы сказываются непроизвольно; узнав же, что человек «управляет выражением своего лица согласно своей воле, мы перестаем верить его лицу» (Шиллер 1957, с. 127—128, с. 131).

На значимость жестового поведения и связь его с пространственно-временной определенностью, с топографией указывал М.М.Бахтин: «Художественное значение человек, его поступок, его слово и его жест приобретают, только когда он находится в одном из этих мест (порог, дверь, лестница)» (Бахтин 2000, с. 265). Если невербальное поведение героя в прозаическом тексте как-то описано, то значение жестов для раскрытия образа лирической героини в стихотворении совсем не изучено. Это объясняется тем, что в поэтическом тексте, который обусловлен ритмом, размером, отличается экономией языковых средств, поведение лирических героев подчиняется общим текстовым законам и представлено редуцированно. Поэтическое слово и жест наполнены особым значением.

Впервые упоминание о невербальном поведении как способе раскрытия внутреннего мира лирической героини А.Ахматовой мы

находим в статье К.Мочульского «Поэтическое творчество Анны Ахматовой». Исследователь отмечает, что «пластика тела — один из самых могущественных художественных приемов, каждый аспект тела побуждает зрителя к «вчуствованию», к безотчетному переложению языка форм на язык чувства. Ахматова никогда не повествует о своих переживаниях и настроениях: она острым штрихом закрепляет их пластическое выражение, — и ритм душевной жизни непосредственно передается воспринимающему. В одном стихотворении сборника «Четки» она выражает смятение, замешательство, волнение словами:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки».
(Мочульский 2001, с. 356).

Среди многих видов мимики и жестов, представленных в лирике А.Ахматовой и М.Цветаевой, нас заинтересовали жесты, выполняемые рукой. Для этого мы проанализировали все стихотворения, включенные в собрание сочинений А.Ахматовой и М.Цветаевой, и отобрали контексты, в которых встречается слово *рука*, являющееся знаком невербального поведения (в лирике М.Цветаевой —165 примеров, у А.Ахматовой — 40).

Именно руки играют активную роль в выражении человеческого «Я». По мнению П.Экмана и др., «жест не только несет информацию о качестве психического состояния, но также об интенсивности переживания человека. Поэтому жесты можно с уверенностью отнести к выразительным движениям и рассматривать их не только как проявление целенаправленной или спонтанной активности человека» (цит. по: Лабунская 1999, с. 160—161). Психологи стали обращать внимание на значение невербального поведения в жизни человека только после осмысления эмпирически полученных результатов, а настоящие художники интуитивно чувствовали и описывали его в своих произведениях. Например, Стефан Цвейг в новелле «Двадцать четыре часа из жизни женщины» дает следующее описание: «Человек выдает себя в игре — это прописная истина. Но еще больше выдает его его собственная рука <…> Я даже не могу вам описать, какие разные бывают руки у игроков: дикие звери с волосатыми скрюченными пальцами,

по-паучьи загребающими золото, и нервные, дрожащие, с бледными ногтями, едва осмеливающиеся дотронуться до денег, благородные и низкие, грубые и робкие, хитрые и вместе с тем нерешительные — но каждая пара в своем роде, каждая пара живет своей жизнью, кроме рук, принадлежащих крупье» (цит. по: Горелов, Енгалычев 1991, с. 147).

Особое внимание при характеристике героев уделял жестам, выполняемым рукой, и А.С.Пушкин. По данным словаря языка Пушкина, слово *рука* в творчестве великого поэта встречается 855 раз. В таких контекстах, как: *«Он подал руку ей. Печально (Как говорится, машинально) Татьяна, молча, оперлась; Головкой томною склонясь»* ЕО VI 17.5 (Словарь языка Пушкина. Т. III., 1959, с. 1053).

В своем исследовании при классификации жестов мы опирались на теорию А.Я.Бродецкого, в основе которой лежат идеи М.М.Бахтина. А.Я.Бродецкий утверждает, что пространство, в котором находится человек, характеризуется следующими координатами: вертикаль, сагитталь и горизонталь. «С раннего детства в сознании человека формируются следующие семантические связи: верх — свет, низ — мрак, верх — комфорт, низ — дискомфорт, верх — помощь, низ — беспомощность» (Бродецкий 2000, с. 28). Освоение вертикали происходит по направлению «к и от» (там же, с. 26). «Счастье — это движение вверх, страдание — это движение вниз» (там же, с. 29); «Сагитталь (от лат. Sagitta — стрела) — объединяет все, что находится спереди (фронт) и сзади (тыл) от каждого из нас» (там же, с. 52); «…Фронт при общении — это область общих объектов. Тыл — это мое прошлое и в то же время будущее того, с кем я нахожусь в контакте. Благодаря тому, что часть меня, то есть часть моей сагиттали, доступна в восприятии не мне, но другому, происходит наше психологическое взаимопроникновение» (там же, с. 65); «Главное, что отличает горизонталь от вертикали и сагиттали, — это то, что она не является вектором движения» (там же, с. 71). С горизонталью связана «право-левая» ассоциация (там же, с. 80). Следовательно, значение имеет не сам жест, а его ориентация в пространстве.

Анализ мимико-жестового поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой позволил нам сделать некоторые выводы.

1. Жесты, свойственные лирической героине А.Ахматовой, в пространственном отношении в основном направлены по сагиттали, т.е. либо к себе, либо от себя. Например: *«Прижимаю к сердцу крестик гладкий»; «Я руками обеими сжала,/ На груди цепочку креста»; «Я на правую руку надела/Перчатку с левой руки»; «Встрепенулась и сложила руки».* Рассмотрим контекстуальное значение жеста, сориентированного по сагиттали. Жест *«ломать руки»,* по данным словаря языка русских жестов, выражает ощущение собственного бессилия, горя, отчаяния. Жестикулирующий хочет что-нибудь сделать и реализует жестовое движение (Григорьева, Григорьев, Крейдлин 2001, с. 65). При описании этого жеста важен глагол *ломать*, так как он рождает семантико-ассоциативный ряд: ломать какой-либо предмет, сломанная жизнь. Следовательно, жест не только выражает конкретное эмоциональное состояние, но и является способом описания судьбы героини:

А мать в полутемных сенях
Ломала иссохшие пальцы
И долго искала впотьмах
Чистый чепчик и одеяльце. (Т. 1, с. 19)

Особую выразительность жесту придает эпитет *иссохший*, ассоциативно вызывающий следующий ряд представлений — лишенный жизни, иссушенный, опустошенный горем, страданием. В поэзии А.Ахматовой нами выявлено 6 подобных примеров.

В лирике М.Цветаевой также зафиксированы примеры жестов, которые направлены по сагиттали (всего — 28). Например*: «В тоске заламывая руки»; «Коли Тот своей рукою/Мне на грудь нацепит крест!»; «Надену крест серебряный на грудь,/Перекрещусь — и тихо тронусь в путь»; «Охватила голову и стою,/—Что людские козни! —/Охватила голову и пою/На заре на поздней»; «Нет, руки за голову заломив» и др.*

Все круче, все круче
Заламывать руки!
Меж нами не версты
Земные, — разлуки

Небесные реки, лазурные земли,
Где друг мой навеки уже —
Неотъемлем. (Т. 2, с. 26)

Экспрессивность жеста усиливает эпитет *круче*, а повтор придает жесту большую интенсивность — это уже почти запредельное выражение тоски, одиночества, отчаяния.

Невербальное поведение лирической героини включает также жесты с положительной эмоциональной окраской:

Помнишь плащ голубой,
Фонари и лужи?
Как играли с тобой
Мы в жену и мужа. <…>
Как над картою вин
Мы на пальцы дули,
Как в дымящий камин
Полетели стулья. (Т. 1, с. 89)

Жест *«дуть на пальцы»* является символом прошедшей любви, и потому упоминание именно совместного жестового движения говорит о близости душ героев.

1.2. В эту же группу можно включить жесты, выполняемые руками с целью создания закрытой позиции, а также жесты с участием дополнительного предмета, который выступает в роли барьера: муфта, вуаль. Например: *«Прикосновение сквозь ткань/ Руки, рассеянно крестящей»; «Ты зацелованные пальцы/ Брезгливо прячешь под платок», «Руками я замкнула слух»; «Закрыв лицо, я умоляла Бога»; «Закрыв лицо, я отвечала ей»; «А я, закрыв лицо мое».* В лирике А.Ахматовой таких примеров 8. При образовании закрытой позиции значение имеют не только сами жестовые движения, но и предметы, с которыми совершаются манипуляции или которые используются в качестве барьера. Предмет образует своего рода дистанцию между собеседниками, он скрывает истинную двигательную реакцию, а также является особым социальным знаком, показывающим, что лирическая героиня — представительница высшего света. Таким образом, жестикулирующий защищает свое внутреннее пространство, внутренний мир. Например:

Сжала руки под темной вуалью. *(Т. 1, с. 44)*

Жест *«сжать руки»* на эмоционально-психологическом уровне выражает сильное желание побороть волнение, тревогу. Он выдает внутреннее смятение и в тоже время стремление лирической героини выглядеть внешне спокойной, следовать нормам светского поведения, сохранять некоторую холодность при встрече с собеседником. «Темная вуаль», с одной стороны, — это знак принадлежности к высшему свету, а с другой, — этот предмет выполняет роль барьера, который скрывает чувство потери, трагедию лирической героини. Приведем еще пример:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу*. (Т. 1, с. 165)*

В этом стихотворении «широкая муфта» является условным знаком, позволяющим отнести лирическую героиню к высшему свету. А с психологической точки зрения — это способ скрыть свой внутренний мир. Лирическая героиня — молодая девушка, которая мечтает о любви, но, согласно правилам поведения светского общества, должна вести себя сдержанно, даже холодно. Этот жест является выражением того, что она боится раскрыть кому-то свои чувства, вернее, хранит тайну своей любви.

Лирической героине М.Цветаевой также свойственны жесты, образующие закрытую позицию (15 примеров). Например: *«Обветренные руки стиснув»; «Буду ждать тебя (пальцы в жгут/ Так монахини ждет наложник)»; «Руки — скрещены,/Рот — нем»*. Рассмотрим жест *«руки заложить в карманы»:*

Так, руки заложив в карманы,
Стою. Синеет водный путь.
— Опять любить кого-нибудь? —
Ты уезжаешь слишком рано. (Т. 1, с. 51)

В контексте данного стихотворения этот жест изменяет свое значение: он выражает желание лирической героини скрыть взволнованность, чувство безнадежности, растерянности (в современной молодежной культуре этот жест свойственен подросткам).

1.3. К этой же группе можно отнести жесты, образующие открытую позицию. Например, в лирике А.Ахматовой: *«Протянула руку», «Медный крестик дал мне в руки», «Дай руки мне, слушай спокойно».* Рассмотрим жест *«дать руку»:*

А как свет поднебесный его озарил,
Я дала ему руки мои,
И он перстень таинственный мне подарил,
Чтоб меня уберечь от любви. (Т. 1, с. 281)

«Дать, протянуть руку» — жест, выражающий доверие, дружбу. Но в контексте данного стихотворения он получает совершенно иное семантическое содержание: *«дать руку»* означает выразить согласие на принадлежность к божественному миру. Лирическая героиня ограждена от земной, грешной любви, ей открылась святая, чистая любовь Бога. Подобных примеров в лирике А.Ахматовой 7.

В структуру невербального поведения лирической героини М.Цветаевой также входят жесты, образующие открытую позицию (31 пример). Например: *«Через Литейски воды/Протягиваю две руки»; «Я утверждаю, что во мне покой/Причастницы перед причастьем./Что не моя вина, что я с рукой/По площадям стою — за счастьем»; «Не первый день, а многие века/Уже тяну тебя к груди, рука/Монашеская — хладная до жара! —/Рука — о Элоиза! —Абеляра!»; «Я рук не ломаю!/Я только тяну их»; «И если руку я даю-/То погадать — не целовать»; « —Руку веры и дружбы,/Как кавказец — кувшин/С виноградным — врагу же —/ Две протягивавшим!»; «Руки даны мне — протягивать каждому обе»; «В час, когда мой милый друг/Огибал последний мыс/ (Вздохов мыслимых; вернись!)/Были взмахи — больше рук./ Точно руки — вслед — от плеч!/Точно губы вслед — заклясть!/Звуки растеряла речь,/Пальцы растеряла пясть».* В эту группу входят жесты человека просящего и дающего; в обоих случаях он тянет руки, т.е. вступает в активное взаимодействие с собеседником. Например:

Есть у меня моих икон
Ценней — сокровища.
Послушай: есть другой закон,
Законы — кроющий!

Пред ним — все клонятся клинки,
Все меркнут — яхонты:
Закон протянутой руки,
Души распахнутой. (Т. 2, с. 255)

Приведем еще один пример:

Из рук моих — нерукотворный град
***Прими, мой странный, мой прекрасный брат**. (Т. 1, с. 269)*

Ситуация дарения достаточно сложная. Как утверждает Р.И.Розина, «для того, чтобы подарить что-то кому-то, недостаточно просто переместить предмет к тому, кому его дарят. Даритель обязательно должен дать знать даримому о своем намерении — например, сказать *Я хочу подарить это тебе (Вам)/ Это тебе (Вам)»* (Розина 1998, с. 305). Кроме словесного оформления, процесс дарения включает жест, направленный к собеседнику. Можно сказать, что в этой ситуации большую роль играют как вербальные, так и невербальные компоненты.

1.4. К рассматриваемой группе также относится жест *«объятья»*, который является сложным: его исполнение включает еще одного человека. В лирике А.Ахматовой мы зафиксировали 3 примера: *«А сим распутникам, сим грешникам любезным/Неведомо объятье рук железных».* Этот жест является важным при рассмотрении оппозиции «я — ты» в любовной лирике А.Ахматовой. Поэтесса наделяет лирического героя не только отрицательными характеристиками, но и жестами с негативной эмоциональной окраской:

Он мне сказал: «Я верный друг!»
И моего коснулся платья.
Как не похожи на объятья
***Прикосновенья этих рук.** (Т. 1, с. 120)*

Во-первых, следует обратить внимание на то, что номинация жеста «*объятья»* заменяется нейтральным названием — *«прикосновение».* Жест выражает желание лирического героя соблюсти приличия, нормы светского поведения, но в тоже время он выдает равнодушие и холодность по отношению к лирической героине.

Лирическая героиня, напротив, вкладывает в жесты то, что не может выразить словами:

В этом сером, будничной платье,
И на стоптанных каблуках…
Но, как прежде, жгуче объятье,
Тот же страх в огромных глазах. *(Т. 1, с. 111)*

Жест дополняет лексический пласт текста, выражает признание в любви, искренность чувств.

Может быть, полярная характеристика жестового поведения лирического героя и лирической героини отражает «женский» взгляд на любовь.

Невербальному поведению лирической героини М.Цветаевой также свойственен жест *«объятья»*: *«О, лишь люби, люби его нежнее!/Как мальчика баюкай на груди,/Не забывай, что ласки сон нужнее,/И вдруг от сна объятьем не буди»* (всего 11 контекстов). Например:

Только теперь, в подполье,
Вижу, — когда потух
Свет — ***до чего мне вольно***
Было в обхвате двух
Рук твоих*. (Т. 2, с. 308)*

Жест *«объятья»* характеризует невербальное поведение близких людей, он выражает полное доверие, взаимопонимание, родственность душ. Пример из цикла «Стихи сироте»:

Обнимаю тебя горизонтом
Голубым — и руками двумя*. (Т. 2, с. 338)*

1.5. Особую группу жестов, свойственных лирической героине М.Цветаевой, составляют жесты *«прикосновения»*. Например: *«Не этих ивовых плавающих ветвей/Касаюсь истово, — я руки твоей!»; «Туда, где в граните, и в лыке, и в млеке/Сплетаются руки на вечные веки —/ Как ветки — и реки…»; «Каждую в своей руке/ Помню руку»; «Но моя река — да с твоей рекой,/Но моя рука — да с твоей рукой/Не сойдутся, Радость моя, доколь/Не догонит*

заря — зари»; «Спят, не разнимая рук»; «Пушкинскую руку/ Жму, а не лижу»; «Будь вечно с ним: его сомненья мучат./Коснись его движением сестер»; «Я думаю о пальцах, очень длинных,/В волнистых волосах»; «Чем свет — руку жав»; «Мне дождя, и радуги,/И руки — нужней/Человека надоба/ Рук — в руке моей»; «Так, всем законам вопреки,/ Сцепились наши две руки».

Психологи считают, что «нет более четкого и ясного индикатора затрудненного общения, изменения отношений между людьми, чем такесика. Еще сохраняется визуальный контакт, еще улыбка появляется на лице при встрече партнера, но исчезли прикосновения (объятия, поцелуи, рукопожатия, поглаживания и т.д.) — это верный признак, что чувства, отношения изменились» (цит. по: Лабунская 1999, с. 229).

В исследуемых произведениях М.Цветаевой мы обнаружили 47 примеров жестов *«прикосновений»*. В зависимости от ситуации, которая описывается в стихотворении, жесты выполняют определенную функцию. Например, это может быть жест одобрения:

Как будто на каждой головке коронка
От взоров, детей стерегущих, любя.
И матери каждой, что гладит ребенка
Мне хочется крикнуть: «Весь мир у тебя!» (Т. 1, с. 53)

Жест *«прикосновение к голове»* может также обозначать сферу интимных отношений собеседников:

Послушайте, я правдива
До вызова, до тоски:
Моя золотая грива
Не знает ничьей руки. (Т. 1, с. 214)

По данным словаря В.А.Пронникова, И.Д.Ладанова «Язык мимики и жестов», «этот жест насыщен интимностью значительно сильнее, чем может показаться на первый взгляд. Его интимность основана на предполагающемся доверии к человеку, который осуществляет касание.<…> Мы разрешаем дотрагиваться до головы только самым близким людям. Поэтому даже самое минимальное и легкое касание рукой головы другого человека означает, что мы

имеем дело с ситуацией уважительного расположения людей друг к другу» (Пронников, Ладанов 1998, с. 100). Для сравнения: при характеристике поведения лирической героини А.Ахматова употребляет описание этого жеста дважды.

Особым видом прикосновения является поцелуй. В лирике А.Ахматовой жест *«целовать руку»* имеет лишь этикетное значение, а у М.Цветаевой он наполняется иным семантическим содержанием. Пример из цикла «Вячеславу Иванову»:

Если я к руке опущенной
Ртом прильну — не вздумай хмуриться!
Любоваться — хлеб насущный мой:
Я молитву говорю. (Т. 1, с. 207)

Жест выражает чувство глубокого поклонения, преданности, верности и любви к единственному, под которым здесь понимается поэт. Он свидетельствует о жизненном принципе М.Цветаевой: поэт — пророк, посланный Богом на землю.

— Сердце, измена!
— Но не разлука!
Я воровскую смуглую руку
К белым губам. *(Т. 2, с. 22)*

Подобных примеров — 9: *«А если руку я беру —/То не гадать — поцеловать»; «А издали — завижу ли и вас? — / Протянется, рассеянно крестясь,/Паломничество по дорожке черной/ К моей руке, которой не отдерну»; «Ты этого хотел. —Так. — Аллилуйя./Я руку, бьющую меня, целую».*

2. Во вторую группу мы отнесли не столько сами жесты, сколько те физические ощущения, которые представлены в тексте с помощью описания руки (всего 12 примеров): *«Ощущала в руках согнутых/Слабо колющую дрожь» «Спина согнулась, и трясутся руки»; «Верно, от них и ослабли/Руки твои навсегда»; «Горят твои ладони,/В ушах пасхальный звон»; «Этих рук никому не согреть,/Эти губы сказали: «Довольно!»; «В пушистой муфте руки холодели»; «Пальцы холодеют и дрожат,/ Тонкость рук твоих припоминая»; «В чьих это пальцах дрожала палитра,/ В этом торжественном зале?»; «Он снова тронул мои колени,/*

Почти не дрогнувшей рукой»; «Милый! Не дрогнет твоя рука,/ И мне не долго терпеть». Эмоциональный мир человека очень сложно объяснить. Более того, жесты и ощущения практически не контролируемы самим человеком, но они сразу же схватываются и прочитываются собеседником. Тончайшие изменения настроения, эмоционального фона проецируются в ощущения. Именно на этом психологическом моменте делает акцент А.Ахматова. Она не описывает чувств, не рассказывает про любовь, а дает возможность на физическом уровне ощутить эмоциональный накал страстей, искренность или лживость отношений:

И белые нарциссы на столе,
И красное вино в бокале плоском,
Я видела как бы в рассветной мгле.
Моя рука, закапанная воском,
Дрожала, принимая поцелуй,
И пела кровь: блаженная, ликуй! (Т. 1, с. 283)

Дрожь, ощущаемая в руке, выдает сильное волнение лирической героини, наслаждение и упоение чувством и в тоже время страх потерять только что возникшее ощущение счастья.

В лирике А.Ахматовой тематическая оппозиция «любовь — разлука» представлена с помощью описания полярных ощущений: тепло — холод. Например, начало любовных отношений представляется как ожог:

Жарко веет ветер душный,
***Солнце руки обожгло**. (Т. 1, с. 29)*

В противоположность влюбленности разлука связана с ощущением холода:

***В пушистой муфте руки холодели**.*
Мне стало страшно, стало как-то смутно.
О, как вернуть вас, быстрые недели
Его любви воздушной и минутной. (Т. 1, с. 68)

В лирике М.Цветаевой встретилось только два подобных примера.

3. В третью группу входят жесты, направленные по вертикали. Надо отметить, что в лирике А.Ахматовой это самая малочисленная группа — всего 2 примера. Это свидетельствует о том, что лирической героине свойственны движения, указывающие на небольшое, ограниченное пространство вокруг себя.

Пророчишь, горькая, и руки уронила,
Припала прядь волос к бескровному челу… (Т. 1, с. 359)

Жест *«уронила руки»* выражает чувство отчаяния и бессилия. Приведем еще один пример:

Взлетевших рук излом больной,
В глазах улыбка исступленья,
Я не могла бы стать иной
Пред горьким часом наслажденья. (Т. 1, с. 58)

Описание жеста в этом стихотворении несет элемент театральности, искусственности. Он выражает неустроенность жизни, изломанность судьбы, трагическое восприятие действительности начала XX века. В самой композиции жеста символично показано ощущение катастрофичности, которое является яркой чертой мировоззрения людей этой эпохи. Важное значение приобретает его скоординированность в пространстве: при общей направленности вверх он передает ощущение тяжести, которое связано с представлением о низе.

Невербальное поведение лирической героини М.Цветаевой характеризуют жесты, направленные по вертикали, т.е. либо вниз, общим семантическим содержанием связанные с адом, либо вверх — с раем (Бахтин 2000, с. 248—249). Подобных примеров — 19: *«Уронив лобяной облом/В руку, судорогой сведенную»; «В клятве — руку подняли/Все твои — сыны»; «Я лоб уронила в руки/И думаю, глядя в ночь»; «В руках, свисающих как ветки —/Божественное равнодушье»; «Купальщицами, в легкий круг/Сбитыми — стаей/ Нимф — охранительниц — и вдруг,/Гривы взметая,/В закинутости лбов и рук»; «Только живите! — Я уронила руки,/Уронила на руки жаркий лоб»; «На всю твою муку/Раззор — палач:/—Брось руку!/ Оставь плащ!»; «В белую книгу твоих тишизн,/В дикую глину*

твоих «да» — /Тихо склоняю облом лба:/И об ладонь — жизнь»; «Я к небу воздеваю руки — /Как — древле — девушка одна»:

Ночи без любимого — и ночи
С нелюбимым, и большие звезды
Над горячей головой, и руки
***Простирающиеся к Тому** —*
Кто от века не был и не будет,
Кто не может быть — и должен быть… (Т. 1, с. 94)

Приведем еще один пример:

Захлебываясь от тоски,
Иду одна, без всякой мысли,
И опустились и повисли
***Две тоненьких моих руки**. (Т. 1, с. 201)*

Можно сказать, что жесты, ориентированные по вертикали, имеют определенное семантическое содержание: жесты, направленные вверх, символизируют надежду, связаны с положительными эмоциями, а жесты, направленные вниз, имеют негативную эмоциональную окраску, выражают бессилие, отчаяние, одиночество.

Лирической героине М.Цветаевой свойственны жесты, имеющие горизонтальную ориентацию. Поскольку жест является выражением внутреннего мира, то подобные движения говорят о том, что у лирической героини широкая душа, открытая всем. Например:

Распахнула платок нагрудный.
*— **Руки настежь!** — Чтоб в день свой Судный*
Не в басмановской встал крови. (Т. 2, с. 21)

Или:

К вам! В живоплещущую ртуть
Листвы — пусть рушащейся!
Впервые руки распахнуть!
Забросить рукописи! (Т. 2, с. 143)

Подобных примеров только 3: *«Рас-стояние: версты, дали…/ Нас расклеили, распаяли,/В две руки развели, распяв,/И не знали, что это — сплав/Вдохновений и сухожилий…»*.

В лирике А.Ахматовой таких примеров нет.

4. Большую группу составляют описания руки, созданные с помощью выразительных эпитетов, что является одним из способов характеристики лирической героини. В лирике А.Ахматовой употреблено 38 эпитетов для описания руки. Сравнительный анализ (было проведено сравнение эпитетов, использованных А.Ахматовой и тех, которые зафиксированы в «Словаре эпитетов русского литературного языка» К.С.Горбачевича и Е.П.Хабло) показал, что в лирике А.Ахматовой 19 эпитетов совпадают с зарегистрированными в словаре: *сухая (3), твердая (2), слабая (2), легкая (2), белая, тонкая, смуглая, ослабнувшая, холодная (2), восковая, робкая;* 8 эпитетов являются индивидуально-авторскими: *любовная, руки голы, прекрасная, благоговеющая, живая, помертвелая, правая, молодая и др.* Один эпитет представлен местоимением *мой,* значение которого определяет контекст стихотворения. Рассмотрим указанные эпитеты подробнее:

Я несу букет левкоев белых,
Для того в них тайный скрыт огонь,
Кто, беря цветы из рук ***несмелых****,*
Тронет теплую ладонь. (Т. 1, с. 31)

И еще:

В душистой лайке ***робкая*** *рука. (Т. 1, с. 426)*

Эпитеты *несмелая, робкая* создают образ влюбленной девушки, передают искренность ее чувств. Они формируют семантическое поле «любовь». Следующая группа эпитетов связана с семантическим полем «разлука»:

Я знаю: он с болью своей не сладит
С горькой болью первой любви.
Как беспомощно, жарко и жадно гладит
Холодные *руки мои. (Т. 1, с. 130)*

Эпитет *холодный* выражает равнодушие, бесчувственность.

В лирике М.Цветаевой употреблено 74 эпитета; из них 7 представлено в «Словаре» К.С.Горбачевича и Е.П.Хабло: *осторожная, тонкая, нежная, робкая, рабочая, узкая, длинная;* остальные подчеркивают индивидуальное видение автором описываемого предмета: *правая (2), руки свежи, рассеянная, бренная, левая, рука ростовщичья, чужая, недрогнувшая, монаршья, неповторимая, прекрасная;* в 4 случаях в роли эпитета выступает местоимение. Например:

Забудешь ты мой профиль горбоносый,
И лоб в апофеозе папиросы,
И вечный смех мой, коим всех морочу,
И сотню на руке ***моей рабочей*** *—*
Серебряных перстней, — чердак-каюту,
Моих бумаг божественную смуту. (Т. 1, с. 181)

М.Цветаева с помощью автобиографической детали «серебряные перстни на руке», а также точного эпитета *рабочая* (рука) создает образ лирической героини-поэтессы. Описание руки выражает отношение поэта к творчеству.

Приведем еще один пример:

Браслет из бирюзы старинной —
На стебельке:
На этой узкой, этой длинной
Моей *руке. (Т. 1, с. 192)*

Эпитеты *узкая, длинная* (рука) формируют в сознании читателя образ девушки, принадлежащей к высшему свету.

5. В особую группу выделяются жесты, имеющие этикетное значение (2 примера)**.**

Перенеся двухдневную разлуку,
К нам едет гость вдоль нивы золотой,
Целует бабушке в гостиной руку
И губы мне на лестнице крутой. (Т. 1, с. 313)

И еще:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся,
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся *—*
И загадочных древних ликов
На мены поглядели очи… (Т. 1, с. 116)

В лирике М.Цветаевой подобных примеров нет.

6. В стихотворениях А.Ахматовой встречаются также жесты, которые имеют ритуальное значение (2 примера):

Видишь, ветер, мой труп холодный,
И некому руки сложить*. (Т. 1, с. 15)*

Или:

Принесли мы Смоленской Заступнице,
Принесли Пресвятой Богородице
На руках во гробе серебряном
Наше солнце, в муке погасшее,—
Александра, чистого лебедя. (Т. 1, с. 363)

Таким образом, можно сделать вывод о том, что невербальный аспект речевого поведения, который ярко представлен в творчестве А.Ахматовой и М.Цветаевой, становится новым художественным приемом для создания образа лирической героини. Жестовые движения сочетают в себе два момента: внешний и внутренний. Внешняя сторона проявляется в том, что жест визуально представляет положение человека в пространстве. Внутренняя же заключается в том, что жест является знаком непосредственно переживаемого события или эмоции. Анализ показал, что лирической героине М.Цветаевой в большей степени свойственны ярко выраженные, экспрессивные жесты, выполнение которых связано с захватом большого пространства, что говорит об открытости, повышенной, гиперболизированной эмоциональности. Лирическая героиня А.Ахматовой более сдержана, своими невербальными

знаками она очерчивает очень маленькое, ограниченное пространство, это свидетельствует о личных, глубоко внутренних переживаниях. Повышенную экспрессию жестового поведения лирической героини М.Цветаевой подчеркивают также глаголы, при помощи которых описывается жестовое движение, например: *сжимать, сцепиться, заламывать* и др. (по сравнению с лирикой А.Ахматовой: *прижимать, сложить, уронить*). Большинство глаголов, употребленных в стихотворениях М.Цветаевой, объединяет такой компонент значения, как «степень интенсивности».

Результаты, полученные в ходе сравнительного анализа, позволяют утверждать, что художественно-выразительные средства, в частности эпитеты, которые использует А.Ахматова, более традиционны, а М.Цветаева чаще выступает в роли новатора, творца, предлагая неожиданное, необычное описание знакомого предмета, тем самым раскрывая его новые грани.

Выводы ко второй главе

1. Сравнительный анализ репертуара речевых жанров, которыми владеют лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой, позволил нам сделать некоторые выводы. Лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой имеют обширный набор речевых жанров, включающий вопрос, упрек, приказ, просьбу, мольбу, наказ, клятву, обещание, угрозу, жалобу, завещание, извинение и этикетные речевые жанры. Лирическая героиня М.Цветаевой при обращении к собеседнику значительно чаще использует речевые жанры по сравнению с лирической героиней А.Ахматовой, что придает ее речи эмоциональность, повышает диалогизм, наделяет особым энергетическим зарядом. Ведущее место в речевой партии лирической героини М.Цветаевой отводится вопросам, просьбам, приказам, то есть жанрам, целью которых является активное воздействие на адресата. Лирическая героиня А.Ахматовой не пытается вовлечь собеседника в круг своих размышлений, поэтому речь ее более сдержана, строга, лаконична. По количеству употреблений первое место занимает речевой жанр вопроса; лирическая героиня А.Ахматовой при обращении к собеседнику

достаточно часто использует также речевой жанр просьбы, мольбы, жалобы. Интересно отметить, что этикетным жанрам отводится незначительная роль в репертуаре речевых жанров лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой. Эти жанры, сохраняя форму, наполняются новым, индивидуально-авторским содержанием.

2. Доминантное положение в репертуаре речевых жанров лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой занимает жанр вопроса, что является прямым указанием на психастеническую основу их речи. Наше исследование показало, что вопрос в художественном тексте А.Ахматовой и М.Цветаевой выступает преимущественно в первичной функции, то есть направлен на получение информации. Лишь незначительная часть вопросов ориентирована на выполнение вторичных функций. Мы выявили общевопросительные, частновопросительные, собственно вопросительные, неопределенно вопросительные конструкции, вопросительные предложения, требующие информации или ответа «да», «нет»; констатирующе-вопросительных предложений обнаружено не было. Анализ речевого жанра вопроса в коммуникативном аспекте позволил нам выявить типы собеседников, к которым лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой обращаются с вопросом. В первую очередь, они адресуют вопрос себе (это явление носит название автокоммуникации); лирическому герою, получающему в художественном тексте различные номинации; реальным собеседникам, высшим силам и абстрактным понятиям. Нами были выявлены также индивидуальные особенности использования вопросительных конструкций А.Ахматовой и М.Цветаевой.

3. Анализ речевого поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой дополняет анализ невербальных средств коммуникации. Согласно данным нашего исследования, ограниченного рассмотрением жестов, выполняемых рукой, лирическая героиня М.Цветаевой очень активно использует невербальные знаки для выражения чувств, отношения к собеседнику, что придает ее поведению эмоциональность и выразительность. Лирическая героиня А.Ахматовой предпочитает более сдержанную манеру поведения: невербальный знак в художественном тексте выполняет лишь роль намека на ее душевное состояние. Набор невербальных средств общения, который характерен для поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой, включает жесты, направленные по

сагиттали, вертикали, горизонтали. Использование жеста *прикосновение* является особенностью невербального поведения лирической героини М.Цветаевой. Незначительное место в репертуаре жестов, выполняемых рукой, отводится таким, которые имеют этикетное значение. Лирическая героиня А.Ахматовой выражает свои чувства не только при помощи жестов, но и путем описания ощущений, которые она испытывает. Для лирической героини М.Цветаевой этот способ экспликации внутренних состояний не характерен.

Глава 3

УЧАСТНИКИ КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ В РАМКАХ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

3.1. Лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой как языковые личности

В данном параграфе, опираясь на модель языковой личности, предложенную М.А.Канчер, согласно которой на человека говорящего оказывают влияние три фактора: социальный, культурный и индивидуально-психологический, мы проанализируем формы самопредставления, использованные в художественных текстах А.Ахматовой и М.Цветаевой.

I. Социальные роли лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой

1. Кроме речевого жанра самопредставления, существуют и другие художественно-выразительные средства, помогающие лирической героине выразить себя, создать свой образ в сознании адресата. Лирическая героиня М.Цветаевой существует в социальной среде и реализует себя в следующих ролях: *ученица, барабанщик, учитель, подруга, певчий, продавец (торговка), крестьянка*. Многие роли, представляющие «я» говорящего, приобретают в поэтическом тексте дополнительные значения. Например, выбор адресата поэтического послания — «барыньки» — говорит о том, что лирическая героиня выступает в роли крестьянки. Воссозданная в художественном тексте модель отношений, принятых в дореволюционной России, выражает идею неподчинения, смелости, граничащей с дерзостью, желанием получить право на поэтическом Олимпе, поскольку «барынька» в стихотворении — поэт.

На лестницу нам нельзя, —
Следы по ступенькам лягут.
И снизу — глаза в глаза:
— Не потребуется ли, барынька, ягод?

(Т. 1, с. 310)

Ярким способом самопредставления является речевой жанр, связанный с определенной сферой общения, который в поэзии становится только формой, получающей новое содержание:

Продаю! Продаю! Продаю!
Поспешайте господа хорошие!
Золотой товар продаю!
Чистый товар, не ношенный,
Не сквозной, не прошенный,—
Не запрашиваю! (Т. 1, с. 302)

Воспроизводя речь уличной торговки, М.Цветаева представляет лирическую героиню в роли продавца. Но эта роль и речь являются только формой для осмысления самой важной темы в жизни поэтессы — творчества. Сильный эмоциональный эффект достигается путем соединения контрастных сущностей: высокого (содержание) и низкого (формы). По мнению автора, поэт, представляя на суд читателя стихи, продает свою душу.

В поэтическом мире лирической героини А.Ахматовой сфера социальных отношений оказывается наименее представленной. Имидж лирической героини формируют роли *служанки, ученицы,* которые в художественном тексте приобретают дополнительные функции:

«Как поздно! Устала, зеваю…
Меньона, спокойно лежи,
Я рыжий парик завиваю
Для старой моей госпожи. (Т. 1, с. 47)

Художественное представление роли служанки дополняет любовную коллизию между графом и госпожой, воссозданную в стихотворении.

Главной составляющей поэтического имиджа лирической героини М.Цветаевой является демонстрация семейного мира, где она играет роль *дочери, матери, внучки, сестры*. Интересно проследить, как меняется ее ролевая сущность по мере взросления. В самых ранних стихотворениях лирическая героиня предстает в роли девочки, дочери, ребенка.

Чуть легкий выучен урок,
Бегу тотчас же к вам бывало.
— «Уж поздно!»
— «Мама, десять строк!» (Т. 1, с. 45)

Адресат просьбы лирической героини — мама, следовательно, адресант — дочь. Обращение к матери с просьбой воссоздает мир идеальной семьи, основанный на доверии, искренности, уважении к родителям.

Можно сказать, что уже в ранних стихах М.Цветаевой отразилось еще смутное, наивное ощущение материнского начала:

В тенистых аллеях все детки, все детки…
О детки в траве, почему не мои? (Т. 1, с. 53)

Позднее это материнское чувство превратилось в осознание себя в роли матери, что подтверждается изменением речевого поведения и появлением в репертуаре РЖ новых жанров — наказа и мольбы (за ребенка).

Воззываю и я, радуясь:
Матерь — матери
Сохрани
Дочку голубоглазую!
В светлой мудрости
Просвети, направь
По утерянному пути —
Блага. (Т. 1, с. 263)

Речевому поведению лирической героини М.Цветаевой свойственно представление себя в роли ребенка. В ранних стихотворениях лирический субъект выражен местоимением *мы*, которое указывает на сознание ребенка, ощущающего свое «я» только внутри семьи. В лирике М.Цветаевой воссоздается психологическая особенность детского мышления — коллективное восприятие мира:

Над миром вечерних видений
Мы, дети, сегодня цари.(Т. 1, с. 12)

Лирическая героиня живет в стране детства, где только и могут реализовываться ее невообразимые фантазии, где царит свобода творчества, поэтому композиционной основой многих стихотворений становится оппозиция «дети — взрослые»:

Что за мука и нелепость
Этот вечный страх тюрьмы!
Нас домой зовут, а мы
Строим крепость. (Т. 1, с. 114)

Не только «коллективное» местоимение *мы* является способом представление лирической героини в роли ребенка: другие художественные детали-знаки также свидетельствуют о том, что лирический субъект — ребенок:

Есть странные дети: от страхов своих
Они погибают в туманные дни.
Им нету спасенья. Подумай о них
И слишком меня не вини! (Т. 1, с. 83)

Просьба, обращенная к читателю, создает определенную модель коммуникации. Сама возможность диалога погружает читателя в детство и показывает лирическую героиню как представительницу мира детей.

Интересно проследить за тем, как это детское восприятие мира трансформируется в единый взгляд возлюбленных (лирического героя и лирической героини) на мир:

Ждут нас пыльные дороги,
Шалаши на час
И звериные берлоги
И старинные чертоги…
Милый, милый, мы, как боги:
Целый мир для нас! (Т. 1, с. 168)

Местоимение *мы* передает ощущение общности и душевной гармонии, которая объединяет еще юных влюбленных. Лирическая героиня не концентрируется на своем внутреннем мире, а делит

чувства с любимым человеком. Эта черта поэтического дискурса указывает на открытость лирической героини и явные черты экстравертности.

В творчестве А.Ахматовой важное место занимают произведения, в которых воссоздаются модели семейных отношений. В репертуар лирической героини входят следующие роли: *жены, сестры, матери, вдовы, неверной жены, внучки.*

Мой голос оборвался и затих —
С улыбкой предо мной стоял жених. (Т. 1, с. 283)

Такой набор ролей утверждает именно «женское» восприятие мира. Для лирической героини А.Ахматовой не характерна роль *ребенка;* она — представительница мира взрослых. Только два стихотворения позволяют рассматривать лирическую героиню как представительницу мира детей:

Мне от бабушки-татарки
Были радостны подарки;
И зачем я крещена,
Горько гневалась она. (Т. 1, с. 305)

Осознание автором греховной сущности любви (по Божьему закону) повлияло на то, что лирическая героиня А.Ахматовой предстает в роли неверной жены, искупающей страстную любовь страданием:

Муж хлестал меня узорчатым,
Вдвое сложенным ремнем.
Для тебя в окошке створчатом
Я всю ночь сижу с огнем. (Т. 1, с. 85)

3. Лирическая героиня М.Цветаевой осознает себя как обладательницу поэтического дара, и поэтому для ее речевого поведения характерны высказывания, прямо указывающие на профессиональное и жизненное кредо, а также художественные детали-намеки:

И было все ему нипочем,—
Как снег прошлогодний — летом!
Таким мой предок был скрипачом.
Я стала — таким поэтом. (Т. 1, с. 238)

Прямое заявление лирической героини свидетельствует о сильном желании быть принятой и понятой в поэтической сфере.

Образы рифмы, слова, стиха, пера — детали поэтического мира, которые также однозначно свидетельствуют о профессиональной принадлежности человека:

Мы коронованы тем, что одну с тобой
Мы землю топчем, что небо над нами — то же!
И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,
Уже бессмертным на смертное сходит ложе. (Т. 1, с. 303)

Лирический субъект стихотворения — «коллективное» *мы* отражает самоопределение лирической героини, чувство слитности с творцами, поскольку стихотворение адресовано А.Ахматовой. Местоимение *мы* в стихотворении передает ощущение общности, душевной близости, которую лирическая героиня пытается найти в диалоге с поэтом.

Роль поэта для лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой является самой главной, поскольку она выражает их жизненное кредо. Лирическая героиня А.Ахматовой для представления своего поэтического дара часто пользуется намеками, художественными деталями, которые вносят элемент недосказанности в стихотворение и актуализируют в сознании читателя мир художника, поэта:

В углу старик, похожий на барона,
Внимательно читает «Фигаро».
В моей руке просохшее перо,
Идти домой еще как будто рано. (Т. 1, с. 71)

Образы «песни», «голоса», «недописанной страницы», «пера» в лирике имеют знаковый характер, указывая на профессиональную принадлежность лирической героини. Особенностью речевого

поведения лирической героини А.Ахматовой является отсутствие прямых высказываний о своем профессиональном призвании. Чаще всего монолог полон тонких намеков, по которым читателю дается возможность составить целостное представление о поэтическом даре героини..

4. Лирическая героиня М.Цветаевой показана как представительница сказочного, фантастического мира. Ее роли во многом носят театральный характер, например, *Дама сердца, Хлоя, маленькая колдунья, Кай.*

Как не стыдно! Ты, такой не робкий,
Ты, в стихах поющий новолунье,
И дриад и глохнущие тропки,—
Испугался маленькой колдуньи! (Т. 1, с. 72)

Введение в текст семиотики сказочного мира позволяет утверждать, что лирическая героиня по своему сознанию еще ребенок: она примеряет литературные маски и характеры, а для выражения любовных отношений опирается на готовые модели поведения.

В репертуаре ролей лирической героини А.Ахматовой также можно выделить роли, имеющие сказочный или театральный характер. Это говорит о том, что лирическая героиня находится в поиске своего амплуа, скрывая истинные чувства за шаблонной маской. Она представляет себя *Офелией, маркизой, канатной плясуньей, русалочкой, Снегуркой, Сандрильоной.*

Мне больше слов моих не надо,
Пусть превратятся в рыбий хвост!
Плыву, и радостна прохлада,
Белеет тускло дальний мост. (Т. 1, с. 51)

Роль, выбранная лирической героиней, выполняет в стихотворении функцию прецедентного феномена, отсылая читателя к известной сказке о принце и несчастной любви русалочки. Этот сюжет использован в качестве формы, которая получает новую интерпретацию и наполняется новым содержанием.

5. Необычной чертой поэтического дискурса М.Цветаевой является представление лирической героини, связанное с предметно-образными ассоциациями:

Клича тебя, славословя тебя, я только
Раковина, где еще не умолк океан. (Т. 2, с. 214)

Образ как способ демонстрации внутреннего мира предполагает весьма широкий круг интерпретаций. Раковина служит природной моделью, сохраняющей звук океана; подобно ей лирическая героиня хранит в своем сердце любовь.

Этот способ самопредставления не характерен для речевого поведения лирической героини А.Ахматовой. Нам встретилось лишь одно стихотворение, в котором лирическая героиня ассоциирует себя, свой внутренний мир с игрушкой. Представление себя в роли неживого предмета является защитной психологической реакцией на глубокие душевные переживания:

Странно вспомнить: душа тосковала,
Задыхалась в предсмертном бреду.
А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый какаду. (Т. 1, с. 55)

Таким образом, можно сделать вывод о характерном наборе ролей лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой. По мнению исследователей, А.Ахматова вошла в литературу под знаком любовной темы, что и определило главную ипостась лирической героини — возлюбленная и страдающая от нелюбви девушка. Можно сказать, что лирическое «я» героини сформировалось сразу. Важной особенностью ранней лирики Ахматовой является сконцентрированность на себе, на своих чувствах и переживаниях, при этом даже элементы внешнего мира осмысливаются сквозь призму внутреннего восприятия. Такая сосредоточенность порождает определенный тип поэтического дискурса, следовательно, основными в композиции стихотворения становятся высказывания, построенные с помощью местоимения *я*.

И вновь мечтала я о далекой воле,
О той стране, где я была с тобой… (Т. 1, с. 5)

Поэтический монолог лирической героини представляет собой модель эгоцентрического мира, психологической особенностью которого является наличие небольшого количества собеседников. Именно «женское» восприятие моделируется в стихотворениях А.Ахматовой; лирическая героиня — представительница мира взрослых, мать, жена, любовница, возлюбленная.

В ярком спектре различных ролей, связанных с семейной и профессиональной сферами, формируется лирическое «я» героини М.Цветаевой:

Я измучена этими длинными днями
Без заботы, без цели, всегда в полумгле…
Можно тени любить, но живут ли тенями
Восемнадцати лет на земле? (Т. 1, с. 98)

Лирическая героиня — юная девушка, мечтающая о настоящей жизни, наполненной смыслом, который она видит в любви и творчестве. Для лирической героини М.Цветаевой доминантной сферой реализации своей «я-концепции» является семейная. Она предстает перед читателем в роли ребенка, девочки, матери.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что поэтическому дискурсу лирической героини А.Ахматовой и М.Цветаевой свойственна репрезентация «женского» начала, которое проявляется в различных ролях. Оно реализуется в текстах обеих поэтесс с опорой на гендерные стереотипы сознания — определенные ключевые особенности восприятия образа русской женщины. К.Юнг писал: «Черты русской женщины — физическая и нравственная сила, забота, жалость, жертвенность, асексуальность. Все перечисленные качества относятся прежде всего к материнскому архетипу. Русская женщина — это прежде всего женщина-мать» (Юнг 1997, с. 24). Материнское чувство, заложенное природой, формирует особый тип речевого поведения лирической героини А.Ахматовой и М.Цветаевой — женщины-матери.

Общей ролью, характерной для поэтического амплуа лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой, является роль поэта, творца. Репертуар социально значимых масок не исчерпывается теми, которые охватывают семейную и профессиональную области. Лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой твердо выражают

свою гражданскую позицию, о чем свидетельствует речевой жанр клятвы.

II. Индивидуально-психологические особенности речи лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой

Индивидуально-психологическая составляющая языковой личности лирических героинь А.Ахматовой М.Цветаевой определяется особенностями поэтической речи. При рассмотрении психологической основы стихотворений мы опирались на труды В.Руднева, который считает, что языковые возможности текста зависят от психологической конституции его автора. Ученый рассматривает несколько типов дискурсов («обсессивный», «истерический», «эпилептоидный», «шизофренический»), формирующих единое культурное пространство (Руднев 2002). Проанализируем психологические черты, свойственные поэтическому языку А.Ахматовой и М.Цветаевой.

1. «*Истерический» дискурс*. Своеобразие речи лирической героини М.Цветаевой определяется тем, что для нее во многом характерны черты «истерического» дискурса: ярко выраженная противоречивость, неопределенная идентичность, особое цветовое восприятие мира. Языковым способом выражения амбивалентности сознания является антонимия, которая в художественном тексте может проявляться на всех композиционных уровнях.

Ты, меня любивший фальшью
Истины — правдой лжи,
Ты, меня любивший — дальше
Некуда! — За рубежи!
Ты меня любивший дольше
Времени. — Десницы взмах!
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах. (Т. 2, с. 235)

Признание лирической героини соткано из противоречий, проявляющихся на лексическом и композиционном уровнях. Столкновение слов с полярной семантикой передает смятение и отчаяние, которое испытывает лирическая героиня. Хронотоп текста еще более углубляет амбивалентность художественного мира: любовь была безгранична во времени и пространстве, а отсутствие

любви сузило ощущение физических параметров до точки и мгновения.

Как и любому тексту, который отражает «истерическое» восприятие действительности, стихотворениям М.Цветаевой присуща определенная цветовая характеристика. Л.В.Зубова приводит следующую статистику, касающуюся частотности цветообозначений в творчестве М.Цветаевой: *черный* — 151 пример, *белый* — 132, *красный* — 117, *синий* — 92, *зеленый* — 51, *лазурный, лазоревый* — 37, *золотой* — 25, *серебряный* — 22, *седой* — 21, *ржавый* — 19, *розовый* — 18, *пурпурный* — 17, *алый* — 13, *рдяный* — 11, *кумачовый* — 12, *румяный* — 12, *серый* — 11; остальные слова со значением цвета употребляются менее 10 раз (Зубова 1989, с. 112). Данный перечень цветообозначений позволяет сделать вывод о том, что цветовая палитра М.Цветаевой достаточно богата. Обращает на себя внимание, что первое место по количеству употреблений занимают слова, обозначающие основные цвета, за которыми в фольклорно-мифологическом сознании закреплены определенные значения. Это триколор: белый, черный и красный — соответственно «жизнь», «смерть» и «любовь». Исследователи определили психологическое значение каждого цвета и их комбинации: «…сочетание красного и белого цвета… вызывает чувство резкого сексуального голода и полового возбуждения. Сочетание красного и черного вызывает чувство тревоги и страха… Сочетание черного и белого придает налет торжественности и значительности, незыблемости всему происходящему. Комбинация же трех данных цветов вызывает в мозгу странное переплетение этих эмоций, сочетающее сильный эмоциональный подъем, сексуальное возбуждение, стремление к борьбе с ощущением подавленности и трагизма» (Михайлова 1996, с. 54).

«Полюбился ландыш белый
Одинокой резеде.
«Что зеваешь?» — «Надоело!»
«Где болит?» — «Нигде!»
«Забавлял ее на грядке
Болтовнею красный мак.
«Что надулся?» — «Ландыш гадкий!»
«Почему?» — «Да так!» (Т. 1, с. 155)

Шуточная форма поэтического диалога, который ведут герои, скрывает глубокий любовный конфликт, происходящий в душе лирической героини, ассоциирующей себя с «одинокой резедой». Цветовое противопоставление «белый — красный» придает тексту еще большую силу воздействия, поскольку актуализирует мифологическое восприятие этих цветообозначений.

В художественном тексте «истерический» дискурс проявляется в мотиве плача, рыданий (иногда в сочетании слез и смеха), а также в ярко выраженном мотиве движения, онемения, застывания в одной позе. Мотив оплакивания имеет фольклорную основу и связан с погребальным обрядом. Языковым выражением этой психологической черты является речевой жанр плача. Например, стихотворение М.Цветаевой «Плач Ярославны»:

Вопль стародавний,
Плач Ярославны —
Слышите?
С башенной вышечки
Неперерывный
Вопль — неизбывный:
— Игорь мой! Князь
Игорь мой! Князь
Игорь!(Т. 2, с. 7)

Это стихотворение характеризуется двумя планами восприятия: психологическим — автор характеризует лирическую героиню, моделируя основные черты «истерического» дискурса; и культурным — обращается к русскому народному эпосу. Лирическая героиня предстает в образе Ярославны, таким образом, любовная коллизия воссоздается сквозь призму средневекового текста. Неопределенная идентичность как черта истерического сознания на уровне художественного текста проявляется в большом репертуаре ролей и масок, которые примеряет лирическая героиня (Руднев 2002, с. 90).

Речь лирической героини А.Ахматовой тоже несет в себе «истерический» «заряд». Это проявляется в постоянно варьируемом мотиве слез, плача:

Я не слыхала звонов тех,
Что плавали в лазури чистой.
Семь дней звучал то медный смех,
То плач струился серебристый. (Т. 1, с. 179)

Для «истерического» сознания характерно сочетание сильных полярных эмоций, поскольку поведением истерика управляет желание выразить себя. Лирическая героиня А.Ахматовой концентрируется на борьбе чувств, происходящей в ее душе.

Цветовая палитра, которой пользуется А.Ахматова, значительно беднее, чем у М.Цветаевой. По мнению К.Мочульского, основной набор красок — *черный, белый, красный; другие цвета (голубой, синий, зеленый)* представлены гораздо меньшим числом лексем (3-4-1). В основе цветового восприятия мира лирической героиней лежит триколор, который придает художественному тексту дополнительное психологическое значение.

Все обещало мне его:
Край неба, тусклый и червонный,
И милый сон под Рождество,
И Пасхи ветер многозвонный,
И прутья красные лозы,
И парковые водопады,
И две большие стрекозы
На ржавом чугуне ограды. (Т. 1, с. 276)

Цветообозначение дважды повторяется в тексте, что создает яркий зрительный образ и выражает сильное эмоциональное напряжение. Столкновение в единой ткани текста слов, относящихся к разным стилям (устаревшее, высокое и общеупотребительное), только углубляет символику главного образа, раскрывая его новые грани.

Антиномичность мышления лирической героини А.Ахматовой имеет свои особенности, она не носит доминантный характер, заполняя все уровни текста, как у М.Цветаевой. Лирическая героиня выявляет противоречия, присущие одному предмету или явлению:

Ты прости мне, что я плохо правлю,
Плохо правлю, да светло живу,
Память в песнях о себе оставлю,
И тебе приснилась наяву.
Ты прости, меня еще не зная,
Что навеки с именем моим,
Как с огнем веселым едкий дым,
Сочеталась клевета глухая. (Т. 1, с. 414)

Оппозиционные пары образуют слова-образы, которые в контексте выполняют функцию антонимов: *плохо правлю — светло живу*. Выражение *плохо править* означает неприспособленность к управлению жизнью в бытовом смысле; словосочетание *светло жить* связано с творчеством, со свободой, наслаждением, с которым поэт создает свои произведения. Сравнительный оборот также имеет в своей основе антиномию: *огонь — дым* на уровне света — яркий и темный; на уровне символов — жизнь поэта и осуждение, неприятие обществом. Противоречивость восприятия мира у А.Ахматовой проявляется на уровне контекстуальных антонимов, в то время как М.Цветаева часто использует прием оксюморона, который предполагает объединение несовместимых признаков в одном понятии.

2. *«Обсессивный» дискурс.* Анализ психологической и художественной литературы позволил В.Рудневу выделить следующие особенности этого типа дискурса: скопление чисел, механическое повторение одних и тех же слов и предложений, педантическое перечисление предметов, имен, событий, остановка времени и превращение его из стрелы в цикл (Руднев 2002, с. 63). По мнению ученого, обсессия связана с идеей числа, которая играла огромную роль в архаической культуре: «…Числа становились образом мира (imag mundi) и отсюда — средством его периодического становления в циклической схеме развития, для преодоления деструктивных хаотических тенденций» (Топоров 1998, с. 5). «Обсессивный» дискурс реализуется в художественном приеме повтора, который имеет глубокие фольклорные корни. По мнению Ю.М.Лотмана, «повторы разного типа — это смысловая ткань большей сложности, которая накладывается на общеязыковую ткань, создавая особую, присущую лишь стихам концентрацию

мысли» (Лотман 1998, с. 135). Композиционной основой многих стихотворений М.Цветаевой является прием повтора:

Терпеливо, как щебень бьют,
Терпеливо, как смерти ждут,
Терпеливо, как вести зреют,
Терпеливо, как месть лелеют —
Буду ждать тебя (пальцы в жгут —
Так монахини ждет наложник)
Терпеливо, как рифмы ждут,
Терпеливо, как руки гложут. (Т. 2, с. 180)

В стихотворении слово «терпеливо» по количеству употреблений занимает ведущее место (8 примеров), причем каждый раз его смысл уточняется сравнительным оборотом, который принимает либо внешний (звуковой и др.), либо внутренний образ. С помощью этого настойчивого повтора создается особое художественное время — оно замедляется, почти останавливается, концентрируется в одной точке, подчиняется одной мысли. Идея числа, ритуала, запрета, лежащая в основе «обсессивного» дискурса, призвана подавить чувство тревожности, упорядочить возникший в душе хаос.

«Обсессивное» начало слабо выражено в речи лирической героини А.Ахматовой: оно ограничено только традиционными художественными приемами — эпифорой и анафорой, очерчивающими границу текста. Следовательно, развитие поэтической мысли не останавливается, ей присуще постоянное движение. Это и определяет особенность стиля А.Ахматовой — рациональный лаконизм, который отмечали многие исследователи (Б.Эйхенбаум 1986, В.Виноградов 2001).

Для того ль тебя носила
Я когда-то на руках,
Для того ль сияла сила
В голубых твоих глазах. (Т. 1, с. 329)

Повтор выполняет связующую функцию в композиционной организации текста и заряжает иллокутивной силой монолог лирической героини, выражая ее внутренний протест против жизненных обстоятельств.

Повтор как средство художественной выразительности, воплощающее идею числа, может реализовываться не только на уровне синтаксиса, но и на уровне фонетики, создавая тем самым окрашенный звуком ритмический рисунок стихотворения:

О молчи! От волнующих страстных речей
Я в огне и дрожу,
И испуганно нежных очей
Я с тебя не свожу. (Т. 2, с. 24)

Волнение, которое испытывает лирическая героиня, передается не только лексическими средствами, но и с помощью звукописи. Согласные «ч», «щ», «ж» становятся звуковым обликом чувства.

3. «Шизойдный» дискурс. Как утверждает В.Руднев, отношение к миру и модальность находятся в прямой зависимости от механизма защиты, который использует личность при травмирующих психику ситуациях. «Главный механизм защиты шизойда — отрицание. Шизойд ищет не подтверждения истины, которая уже есть, <…> он скорее опровергает устоявшиеся истины и занят поиском новых» (Руднев 2002, с. 183). Языковым средством выражения этой особенности мышления является отрицание. В поэтической речи лирической героини М.Цветаевой отрицание по сравнению с подтверждением или согласием занимает значительное место (отрицание — 31 единица, согласие — 8;):

Я любовь узнаю по щели,
Нет! — по трели
Всего тела вдоль! (Т. 2, с. 246)

Отрицание выполняет в данном тексте связующую функцию: оно объединяет два смысловых компонента понятия «любовь», которые отражают поиск более точного определения не только зрительного, но и звукового ощущения чувства.

Черты «шизойдного» дискурса не характерны для речи лирической героини А.Ахматовой. Она употребляет отрицательную конструкцию лишь 8 раз:

У тебя не глаза, а очи,
И не голос, а впрочем… Нет,
Сами мы из недр полуночи
И… (Т. 2, с. 208)

Отрицание выполняет композиционно-связующую функцию, подводит итог размышлениям лирической героини о возлюбленном, об их взаимоотношениях, имеющих единое духовное начало.

4. «*Психастенический» дискурс*. Основой «психастенического» дискурса является сомнение во всем. «Правильно ли я поступил?», «Должен ли я это сделать?», «Имею ли я право так сказать?» (говоря обобщенно, «Кто виноват?» и «Что делать?» как два парадигмальных классических вопроса русской литературы) — суть характернейшие высказывания русского интеллигента-психастеника» (Руднев 2002, с. 18). Психастеник постоянно сосредоточен на рефлексии, языковым средством выражения которой чаще всего выступает речевой жанр вопроса. В репертуаре речевых жанров лирической героини М.Цветаевой он занимает первое место по количеству употреблений (511 раз), например:

В том поединке своеволий
Кто, в чьей руке был только мяч?
Чье сердце — Ваше ли, — мое ли
Летело вскачь?
И все-таки — что ж это было?
Чего так хочется и жаль?
Так и не знаю: победила ль?
Побеждена ль? (Т. 1, с. 217)

В речевом жанре вопроса реализуется эпистемическая потребность психастенической личности познать мир, другого человека и себя (том числе собственные чувства).

Монологу лирической героини А.Ахматовой присуще «психастеническое» начало. Речевой жанр вопроса по сравнению с просьбой, жалобой, приказом занимает в ее речи доминирующую позицию (191 пример). В ахматовском поэтическом мире все подвержено рефлексии, сомнению. Вопрос — это попытка получить новое знание и возможность сконцентрироваться, сосредоточиться

и разобраться с чувствами и мыслями, это способ постижения и понимания внутреннего «я»:

Нам свежесть слов и чувства простоту
Терять не то ль, что живописцу — зренье,
Или актеру — голос и движенье,
А женщине прекрасной — красоту? (Т. 1, с. 89)

В вопросе-размышлении отражено понимание лирической героиней сущности поэзии. Дар творца — это жизненное кредо, особое и неотъемлемое качество. Сама форма речевого жанра помогает выразить чувство сомнения и страха потерять вдохновение, божественное наитие.

Таким образом, эмоциональный заряд художественного текста определяется его психологической основой. Обладая чертами определенного дискурса, речь лирической героини посылает импульс читательскому сознанию, поэтому уже на уровне психологии начинается диалог, взаимодействие. Анализ показал, что лирическим героиням А.Ахматовой и М.Цветаевой свойственны черты разных психологических типов дискурсов, это является свидетельством того, что героини многогранны и не могут быть втиснуты в какие-либо ограничительные рамки.

III. Национально-культурная детерминанта речевого поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой

Рассмотрев поэтическое стихотворение как особый вид дискурса, в котором отражены национальные и культурные стереотипы, мы можем сделать вывод о культурной составляющей языковой личности лирической героини. В наиболее концентрированном виде культурологическая специфика художественного произведения заключена в прецедентных текстах. Под прецедентным текстом мы (вслед за Ю.Н.Карауловым) понимаем тексты, хорошо известные широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников (Караулов, 1986). В.Г.Костомаров и Н.Д.Бурвикова считают, что «употребление в речи прецедентных текстов реализует процесс экфории (термин Н.А.Рубакина) — оживление накопленного опыта по одной детали, <...> которая является результатом свертывания некоего дискурса» (Костомаров, Бурвикова 1996, с. 297).

Прецедентный текст представляет собой некий знак, принадлежащий определенному культурному пространству и наделенный сильным смысловым зарядом. Использование этого знака в художественном тексте изменяет ракурс восприятия его читателем, активизируя культурную память. Таким образом, семиотическое пространство текста расширяется за счет взаимодействия культурных пластов.

Характерной чертой поэтического дискурса лирической героини А.Ахматовой и М.Цветаевой является использование в них прецедентных текстов, которые могут быть представлены единицей любого языкового уровня. Мы ограничимся только рассмотрением имен собственных. Анализируя специфику функционирования имени в семиотическом пространстве культуры, Ю.М.Лотман приходит к выводу, что «система собственных имен образует не только категориальную сферу естественного языка, но и особый мифологический слой» (Лотман 2004, с. 530). Имена-знаки можно разделить на три группы:

Первую группу составляют имена, актуализирующие сферу религиозного постижения мира. По мнению В.Н.Топорова, ядро мифологической, магической, религиозной системы составляет некое сакральное имя, окруженное страхом; его нельзя произносить всуе, оно открывается только посвященным и служит связующим звеном для реконструкции мифа (Топоров 1994, с. 508). Сакральное имя выполняет несколько функций: оно притягивает к себе верующих в его святость, таит загадку бытия и формирует представления об истине.

В христианской традиции имя Господа «славно и грешно» (Втор. 28,58), его запрещено произносить всуе, «ибо Господь не оставит без наказания того, кто произносит его имя напрасно» (Исх. 20.7). В многочисленных богословских толкованиях молитвы «Отче наш» особое внимание уделяется сакральной фразе: «Да святится имя Твое». Ее трактовка чаще всего строится на соотношении понятия имени Божьего и богословских представлений о Божественной сути.

Проблема именного обращения к Богу легла в основу философской ономатодоксии, восходящей к диалогу Платона «Кратил», где процесс наименования соотносится с сущностью вещей. Платоновский тезис об эйдосе имени, о соотношении сущности

предмета и его номинации в XX веке получил развитие в работах А.Ф.Лосева, С.Н.Булгакова, П.А.Флоренского, посвященных философской интерпретации «сверхимени».

В поэтическом дискурсе творческое имявоплощение осуществляется в какой-то степени с ориентацией на «сверхпример» общеизвестного имявоплощения и имянаречения. В выборе имени при обращении к Богу раскрывается индивидуальность речевого поведения лирической героини:

Змия мудрей стоят,
Голубя кротче.
— Отче, возьми в назад,
В жизнь свою, Отче! (Т. 2, с. 15)

В поэтическом дискурсе М.Цветаевой для обозначения Бога употребляются следующие имена: *Бог, Боже, Господи, Благой, Столяр*. Использование в тексте сакрального мифа-имени дополняет образ лирической героини, подчеркивает ее религиозность, свидетельствует об истинной христианской вере в Божественный миропорядок.

Глубокая религиозность лирической героини А.Ахматовой также опознается по использованию в ее поэтическом дискурсе особого типа прецедентных текстов:

Тебе покорной? Ты сошел с ума!
Покорна я одной Господней воле. (Т. 1, с. 365)

В высказывании-возражении лирической героини заключена сущностная характеристика ее личности: в любовных отношениях она выбирает свободу, ограничить которую может только Бог. Для обозначения Бога лирическая героиня А.Ахматовой использует следующие номинации: *Бог, Боже, Отец, Христос, Господь*. Традиционность в имянаречении помогает дать правильную интерпретацию художественному тексту.

Вторую группу составляют тексты, в которых употребляются имена исторических деятелей, ставших символами своего времени, наиболее полно воплотивших дух эпохи. Например: *Петр I, князь Владимир, князь Ярослав, Аракчеев, Екатерина, Мазепа,*

царь Борис, Ягода, боярыня Морозова. В поэтическом дискурсе А.Ахматовой эти имена-знаки создают историческую перспективу, помогают осмыслить ход событий, представляют сложную концепцию времени, в которой настоящее связано с прошлым:

О, это был прохладный день
В чудесном городе Петровом!
Лежал закат костром багровым,
И медленно густела тень. (Т. 1, с. 153)

Имя-символ «город Петра» не только обозначает пространственные рамки художественного текста, но и является символом создания чего-то прекрасного, силы и мощи гения.

Историческая перспектива дискурса лирической героини М.Цветаевой также богато представлена известными именами: *князь Игорь, Ярославна, Карл, Тамерлан, Цезарь, Мамай, Бонапарт, Колумб, Разин, Петр I, царь Николай, Гитлер, Сталин, Шмидт, Мария Стюарт*.

А Бог с вами!
Будьте овцами!
Ходите стадами, стаями
Без мечты, без мысли собственной
Вслед Гитлеру или Сталину <...> (Т. 2, с. 316)

Гитлер и Сталин исполняли главные партии в мировом политическом «спектакле». Эти два знака-имени в сознании лирической героини представляют дьявольскую силу, управляющую разумом и волей людей. Она осуждает народ за рабскую покорность и пытается противопоставить свободу творчества установившемуся режиму.

Третью группу составляют тексты, в которых употребляются имена известных писателей. Они создают особое культурное пространство функционирования текста, придавая ему новые оттенки смысла. В речи лирической героини М.Цветаевой встречаются следующие имена-знаки: *Пушкин, Шекспир, Дельвиг, Расин, Шенье, Сафо, Данте, Гомер, Гейне, Маяковский, Пастернак, Гумилев, Волошин, Ахматова.*

Бич жандармов, бог студентов,
Желчь мужей, услада жен,
Пушкин — в роли монумента?
Гостя каменного?
Скалозубый, нагловзорый
Пушкин — в роли Командора? (Т. 2, с. 281)

Лирическая героиня размышляет о роли Пушкина в общественной жизни и сквозь призму его творческой деятельности определяет собственную поэтическую позицию.

Литературные аллюзии в поэтическом дискурсе лирической героини А.Ахматовой встречаются значительно реже: *Парни, Гофман, Шекспир, Флобер, Марина (Цветаева), Гомер, Данте, Есенин, Маяковский, Пушкин, Лермонтов.*

Двадцать четвертую драму Шекспира
Пишет время бесстрастной рукой.<...>
Лучше заглядывать в окна к Макбету,
Вместе с наемным убийцей дрожать, —
Только не эту, не эту, не эту,
Эту мы уже не в силах читать. (Т. 2, с. 484)

Лирическая героиня осмысливает действительность как трагедию, в которой реализованы все страдания и мучения героев Шекспира.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что речь лирической героини А.Ахматовой и М.Цветаевой характеризуется нелинейным содержанием. Знаки-символы выполняют в дискурсе роль прецедентного текста, позволяют расширить его границы в историческом, культурологическом, религиозном и философском аспектах.

3.2. Адресаты поэтических посланий лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой

Поэтический диалог невозможен без второго участника — слушателя, адресата посланий лирической героини, поэтому мы

обратились данном параграфе к анализу языковых единиц, представляющих адресата в художественном тексте.

И.И.Ковтунова в своей работе «Поэтический синтаксис» называет «сильные» и «слабые» стороны диалога, который чаще всего представляет собой внутренний диалог, поскольку адресат отсутствует в момент коммуникации. И.И.Ковтунова пишет: «Сильные — такие, которые предполагают ответную реакцию собеседника. Это повеление и вопрос»; «Слабые — не требующие определенной реакции со стороны собеседника. Это второе лицо и обращение. Сообщения, адресованные второму лицу, предполагают внимание и понимание со стороны собеседника, но они не рассчитаны непосредственно на ответное действие» (Ковтунова 1986, с. 61).

Повеление, вопрос, обращение, местоимения второго лица — это незначительная часть лингвистических и художественных средств, употребляемых в лирическом стихотворении для формирования диалога. Мы считаем, что фрагменты текста, содержащие вопрос, повеление, обращение, местоимения второго лица, наделены особой иллокутивной силой, и их можно рассматривать как определенные речевые жанры (см. работы М.М.Бахтина, А.Вежбицкой, В.В.Дементьева, Т.В.Шмелевой, М.Ю.Федосюка и др.). Тогда репертуар средств, формирующих диалог, расширяется, и повеление может выступать в контексте стихотворения как просьба, приказ, требование, клятва и др.

Исследователи И.И.Ковтунова, Н.А.Фатеева и др. предполагают, что в лирике представлен большей частью внутренний диалог, или автодиалог (Ковтунова 1986). Действительно, лирическое стихотворение — это выражение мыслей, эмоций, желаний автора, это речь, обращенная к адресату, не присутствующему в момент коммуникации. Но сама структура высказывания, ее лингвистическая форма предполагает, во-первых, читателя и его ответную реакцию, а во-вторых, других лирических героев. Например, известное стихотворение М.Цветаевой «Мой милый, что тебе я сделала?» с точки зрения теории речевых жанров — упрек женщины, обращенный к лирическому герою.

Лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой ведут нескончаемый диалог со своими собеседниками, пытаясь воздействовать на них, привлечь внимание к себе, выразить себя, избавиться от одиночества. Рассмотрим подробнее, кто является адресатом

поэтических посланий в лирике А.Ахматовой и М.Цветаевой и какой речевой жанр при этом используют лирические героини.

1. Первую группу составляют речевые жанры, характерные для речевых ситуаций, в которых лирическая героиня занимает доминантное положение: это жанр наказа, приказа, благословения и др.

1.1. Речевой жанр наказа

С речевым жанром наказа лирическая героиня А.Ахматовой обращается к лирическому герою, который получает специальную номинацию: *друг, мой ласковый, Враг, мой вечный.* Номинации лирического героя позволяют представить его образ и выявить отношение лирической героини к нему. Речевой жанр, выбранный для воссоздания процесса коммуникации, подчеркивает, что лирическая героиня берет на себя право поучать, наставлять, то есть занимает сильную позицию в диалоге. Более того, обращение выполняет текстообразующую функцию: оно вводит лирического героя в художественное пространство текста, помогает оформить речь лирической героини как персонально обращенную к определенному человеку. Адресат может также обозначаться местоимением *ты*, что уменьшает дистанцию между собеседниками, свидетельствует о близких отношениях. На существование адресата указывает и глагольная форма. Например:

И назови лесного зверя братом,
И не проси у Бога ничего. (Т. 1, с. 379)

Такая конструкция предполагает не только конкретного собеседника, который существует в поэтическом мире, но и всех читателей, к которым обращается автор стихотворения, то есть использование глагольной формы без указания возможного собеседника расширяет круг адресатов данного высказывания.

В репертуар речевых жанров лирической героини М.Цветаевой также входит речевой жанр наказа. В круг адресатов наказа включается лирический герой, который в стихотворении обозначен местоимением *ты,* словосочетанием *мой друг*; лирическая героиня обращается к *Следующей, к первенцу, к Богу*. Например:

Бог, внимательней
За ним присматривай:
Царский сын — гадательней
Остальных сынов. (Т. 1, с. 305)

Выбор речевого жанра и адресата создает образ лирической героини, которая не только наравне разговаривает с Богом, но и считает себя вправе посоветовать ему, подсказать, как нужно поступать. В подобном обращении заключена попытка занять доминантное положение в диалоге; кроме того, это способ воздействовать на читателя с целью эпатажа.

1.2. Речевой жанр приказа

Лирическая героиня А.Ахматовой активно использует речевой жанр приказа, который является яркой приметой мужского речевого поведения. Она считает себя вправе приказывать, прежде всего, лирическому герою:

Постель мне стелют эту
С рыданьем и мольбой;
Теперь гуляй по свету
Где хочешь, Бог с тобой. (Т. 1, с. 358)

Употребление речевого жанра приказа свидетельствует о том, что лирическая героиня занимает в диалоге сильную позицию, поскольку приказ предполагает исполнение воли говорящего без обсуждения. Он характеризует лирическую героиню как сильную личность, а собеседнику отводится только слабая, подчиненная позиция.

Речевой жанр приказа лирическая героиня А.Ахматовой использует также при обращении к «нереальным» собеседникам:

Ива, дерево русалок,
Не мешай мне на пути!
В снежных ветках черных галок
Черных галок приюти. (Т. 1, с. 132)

В репертуар речевых жанров лирической героини М.Цветаевой также входит речевой жанр приказа. Адресат может быть назван

местоимением *вы*, причем такая номинация предполагает обобщенный образ собеседника, который лишен индивидуальных качеств и образует оппозицию лирической героине.

Не смейтесь вы над юным поколеньем!
Вы не поймете никогда,
Как можно жить одним стремленьем,
Лишь жаждой воли и добра…<…>
Так не зовите их домой
И не мешайте их стремленьям, —
Ведь каждый из бойцов — герой!
Гордитесь юным поколеньем! (Т. 1, с. 9)

Особое значение приобретает местоимение *ты*, которое в художественном тексте обозначает лирического героя. Такое обращение говорит о близости отношений, а также о том, что лирическая героиня считает себя вправе приказывать, активно влиять на поведение лирического героя:

Не спи! крепись! говорю добром!
А то — вечный сон! а то — вечный дом! (Т. 1, с. 285)

В число «реальных» собеседников входят: *прелестный трус… милый юноша, рыцарь, сестрички, извозчик, прохожий, идолопоклонница, молодой орел* (в контексте — поэт).

Можно выделить группу «нереальных» адресатов, к которым лирическая героиня обращается с приказом: *злато, сердце, любовь, часы, барабан*. Такие необычные собеседники свидетельствуют об особом эмоциональном и одухотворенном восприятии окружающего мира:

По роялю бродит сонный луч.
Поиграть? Давно потерян ключ!
О, часы, свой бой унылый бросьте! (Т. 1, с. 90)

Обращение лирической героини к неодушевленному предмету подчеркивает то, что мир, созданный ее воображением, — это мир ребенка. Но сам выбор предмета вводит философскую тему времени: это первая попытка осознать течение жизни.

1.3. Речевой жанр совета

В репертуар речевых жанров лирической героини М.Цветаевой входит жанр совета. Лирическая героиня чувствует себе вправе поделиться своим опытом, помочь, подсказать и научить своих собеседников чему-либо. Она дает совет *невестам мудрецов, своему мальчику, ребенку, прохожему,* лирическому герою, который обозначен в стихотворении местоимением *ты, ездоку, женщинам, родным, соседу, милому рыцарю, Асе.* Например:

Они покой находят в Гераклите,
Орфея тень им зажигает взор…
А что у вас? Один венчальный флер!
Вяжите крепче золотые нити
И каждый миг молитвенно стелите
Свою любовь, как пламенный ковер! (Т. 1, с. 97)

Этот совет адресован *невестам мудрецов* (адресат обозначен в названии стихотворения), таким образом, лирическая героиня выражает свою позицию: любовь — самое главное чувство в жизни человека.

В лирике А.Ахматовой этот речевой жанр почти не встречается.

1.4. Речевой жанр благословения

В речевом поведении лирической героини М.Цветаевой заметна тенденция к доминантному положению в диалоге. Об этом свидетельствуют такие речевые жанры, как приказ, совет, благословение. Благословение может дать священник, родитель, т.е. человек, занимающий определенное положение по отношению к адресату. Лирическая героиня благословляет в путь *юнгу*, *неразлучную* (адресат обозначен в названии стихотворения), *котенка*. Например:

Пора! Завязаны картонки,
В ремни давно затянут плед…
Храни Господь твой голос звонкий
И мудрый ум в шестнадцать лет! (Т. 1,с. 168)

Этот жанр помогает раскрыть социальные позиции собеседников: старшая сестра благословляет младшую. Номинация *неразлучная* подчеркивает близость собеседников, родственность их душ.

Индивидуально-творческой интерпретацией М.Цветаевой речевого жанра благословления является следующий пример:

Вечерние поля в росе,
Над ними — вороны…
— Благословляю Вас на все
Четыре стороны! (Т. 1, с. 227)

Этот речевой жанр только по форме представляет собой благословение, по содержанию — это приказ, который иллюстрирует ситуацию разрыва близких отношений. Он обращен к подруге (адресат обозначен в названии цикла — «Подруга»).

Употребление речевого жанра благословения не характерно для речевого поведения лирической героини А.Ахматовой.

1.5. Речевой жанр завещания

В репертуар лирических жанров лирической героини А.Ахматовой входит жанр завещания. Завещание адресовано княгине, собеседнику, который обозначен как *предвестница рассвета*. Показательно, что А.Ахматова назвала стихотворение «Завещание», что еще раз подтверждает правомерность выбранного нами метода анализа лирики. Поэту было небезразлично жанровое определение стихотворения.

Завещание

Моей наследницею полноправной будь,
Живи в моем дому, пой песнь, что я сложила.
Как медленно еще скудеет сила,
Как хочет воздуха замученная грудь.
Моих друзей любовь, врагов моих вражду,
И розы желтые в моем густом саду,
И нежность жгучую любовника — все это
Я отдаю тебе — предвестница рассвета. (Т. 1, с. 193)

Лирическая героиня М.Цветаевой тоже использует речевой жанр завещания, обращаясь ко *всему московскому сброду*, *к подруженькам*; адресат может восстанавливаться также по глагольной форме.

Моя, подруженьки,
Моя вина.
Из голубого льна
Не тките савана.
На вечный сон за то,
Что не спала одна —
Пред дикой яблоней
Ложусь без ладана. (Т. 1, с. 275)

Лирическая героиня не просто задумывается о смерти, она осознает свой грех, поэтому просит похоронить себя как великую грешницу.

1.6. Речевой жанр угрозы

Речевой жанр угрозы лирическая героиня А.Ахматовой употребляет в тех случаях, когда обращается к лирическому герою. Адресат обозначается местоимением *ты*, которое указывает на близость отношений, поскольку человек не может обратиться с угрозой к любому собеседнику.

Будешь, будешь мной утешенным,
Как не снилось никому,
А обидишь словом бешеным —
Станет больно самому. (Т. 1, с. 380)

Лирическая героиня М.Цветаевой обращается с угрозой *к вождю, хватателям минут, читателям газет, злецам, к лирическому герою, к ребенку.* Например:

Но если… Тогда берегись!.. Сквозь плиты —
Ввысь — в опочивальню — и всласть!
Своей Королеве встаю на защиту —
Я, Ваша бессмертная страсть. (Т. 2, с. 171)

1.7. Речевой жанр обещания

Речевой жанр обещания по значению близок клятве. Во многих случаях только контекст стихотворения помогает разграничить эти речевые жанры. Речевой жанр обещания, который использует лирическая героиня А.Ахматовой, обращен к лирическому герою,

названному в контексте стихотворения местоимением *ты*. Лишь один раз адресат получает специальную номинацию *мой милый*:

Ну, теперь иди домой
Да забудь про нашу встречу,
А за грех твой, милый мой,
Я пред Господом отвечу. (Т. 1, с. 175)

Обращение к лирическому герою приобретает иронический оттенок. Лирическая героиня осуждает его поведение, но принимает его грех на себя.

Лирическая героиня М.Цветаевой также использует речевой жанр обещания. Употребляя этот жанр, она принимает на себя определенные обязательства, которые намерена выполнить. Например:

Сколько книг! Какая давка!
Сколько книг! Я все прочту! (Т. 1, с. 112)

В данном случае обещание лирической героини обращено к себе.

1.8. Речевой жанр клятвы

Клятва по сравнению с обещанием является более эмоциональным речевым жанром, ее нельзя нарушать. С клятвой лирическая героиня обращается к «неопределенному адресату» (если пользоваться терминологией И.И.Ковтуновой). Адресат назван местоимением *ты*. В творчестве А.Ахматовой встречаются контексты, в которых речевой жанр клятвы выражен при помощи специальной формулы «я клянусь».

То словно брат. Молчишь, сердит.
Но если встретимся глазами —
Тебе клянусь я небесами,
В огне расплавится гранит. (Т. 1, с. 360)

Речевой жанр клятвы лирическая героиня А.Ахматовой использует, когда говорит о любви: речь помогает ей выразить свои чувства.

Лирическая героиня М.Цветаевой также использует речевой жанр клятвы, который может маркироваться специальным перформативным глаголом *клянусь*. Например, с клятвой лирическая героиня обращается к Германии, выражая свое отношение к стране, подарившей миру столько талантливых людей:

Когда меня не душит злоба
На Кайзера взлетевший ус,
Когда в влюбленности до гроба
Тебе, Германия, клянусь. (Т. 2, с. 231)

Речевой жанр клятвы может быть оформлен и без использования специального глагола. Например, лирическая героиня обращается к собеседнику, который в стихотворении назван местоимением *Вы*. Такая номинация свидетельствует об уважительном отношении к памяти:

Я вижу, я чувствую — чую Вас всюду!
— Что ленты от Ваших венков! —
Я Вас не забыла и Вас не забуду
Во веки веков! (Т. 1, с. 212)

Лирическая героиня М.Цветаевой с клятвой обращается к лирическому герою (в стихотворении он назван местоимением *ты*, словосочетанием *мой любимый*), *к Богу, к себе.*

2. Вторую группу составляют речевые жанры, представляющие речевую ситуацию, в которой лирическая героиня занимает «слабую» позицию. Такие жанры в основном характерны для речевого поведения женщины, например, речевой жанр просьбы, мольбы, жалобы, упрека и др.

2.1. Речевой жанр просьбы

Рассмотрим номинации адресатов, которых лирическая героиня А.Ахматовой просит о чем-то. Во-первых, она обращается с просьбой к лирическому герою, который либо обозначается в стихотворении местоимением *ты*, либо определяется по глагольной форме (повелительному наклонению) или контексту стихотворения. Во-вторых, собеседниками лирической героини становятся явления природы, воспринимаемые мифологически: *метель, ветер.*

Лирическая героиня вступает в диалог с *Богиней любви Афродитой*. Участником ее беседы становится также неодушевленный предмет — *мой мраморный двойник*. Сформировать внутренний монолог помогают обращения к внутреннему голосу, который выражается в следующих образах: *душа, смерть, сердце, моя последняя* (песня). Выбор подобных адресатов говорит о том, что просьба обращена к себе.

Радостно и ясно
Завтра будет утро.
Эта жизнь прекрасна,
Сердце, будь же мудро.

Ты совсем устало,
Бьешься тише, глуше…
Знаешь, я читала,
Что бессмертны души. (Т. 1, с. 53)

В качестве собеседников, к которым можно обратиться с просьбой, выступают и «реальные» герои поэтического текста. Например, адресатом может быть *няня, мой счастливый, богатый наследник, Алиса:*

Улыбнулся опять собеседник
И с надеждой глядит на нее…
Мой счастливый, богатый наследник,
Ты прочти завещанье мое. (Т. 1, с. 148)

Адресат может быть неопределенным и восстанавливаться по глагольной форме, в этом случае просьба превращается в крик души о помощи, когда уже совсем нет надежды:

Я не прошу ни мудрости, ни силы,
О, только дайте греться у огня!
Мне холодно…Крылатый иль бескрылый,
Веселый Бог не посетит меня. (Т. 1, с. 19)

Рассмотрим собеседников лирической героини М.Цветаевой. Лирическая героиня обращается с просьбой к силам природы: *ветру, сгорающему небосклону, времени, бессоннице, ночи, туче сизой, утешителю-сну*. Выбор подобных адресатов говорит об особом мифологическом восприятии мира лирической героиней. Например, при обращении к бессоннице использованы такие номинации, как *голубка, друг*; даже сама тактика уговора, которую применяет лирическая героиня, свидетельствует о том, что физическое состояние воспринимается как одушевленная сила, управляющая человеком, его жизнью, творчеством:

— Прельстись!
Пригубь!
Не в высь,
А в глубь —
Веду…
Губами приголубь!
Голубка! Друг!
Пригубь! (Т. 1, с. 286)

Речевой жанр просьбы лирическая героиня использует в тех случаях, когда она обращается к лирическому герою, который в тексте стихотворения получает разные номинации: *мой друг, милый, дальний и чужой, голубоглазый, возлюбленный, милый друг, мертвый…милый*; некоторые номинации лирического героя носят театральный или сказочный характер: *принц заколдованный, нежный граф, мой рыцарь*; в остальных случаях адресат восстанавливается по глагольной форме. Рассмотрим следующий пример:

Это грезы. Обоим нам ночь дорога,
Все преграды рушащая смело.
Но, проснувшись, мой друг, не гони, как врага,
Образ той, что солгать не сумела. (Т. 1, с. 82)

Лирическая героиня при обращении называет лирического героя *мой друг*. Такая номинация говорит о близких отношениях: слово *друг* предполагает не только возлюбленного, но и человека, который близок лирической героине духовно, а местоимение *мой* усиливает этот компонент значения.

С помощью речевого жанра просьбы лирическая героиня М.Цветаевой обращается к «реальным» собеседникам: *усталый брат, мама, поэт, милая Рождественская дама, прохожий, женщины, нежеланный гость, друзья, конвойный, други его и слуги его, прохожая красота, экономка.* Например:

Сдавленный шепот… Сверканье кинжала…
«— Мама, построй мне из кубиков домик!»
Мама взволнованно к сердцу прижала
Маленький томик. (Т. 1, с. 46)

Лирическая героиня обращается с просьбой к маме. Этот пример интересен тем, что выбор адресата и речевого жанра иллюстрирует непреодолимый конфликт между детьми и взрослыми. В просьбе лирической героини (еще ребенка) заключена попытка диалога, слабая надежда поделиться своим детским миром с мамой.

2.2. Речевой жанр мольбы

Речевой жанр мольбы по сравнению с просьбой обладает сильной энергией воздействия, он более эмоционален, позволяет говорящему выразить свои чувства. Чаще всего его применяют, когда обращаются к высшим силам, к Богу; умоляют тогда, когда ощущают бессилие. Употребление этого речевого жанра характеризует лирическую героиню как эмоциональную, слабую и обладающую «женским» сознанием личность. В лирике А.Ахматовой подобных примеров 17. В 11 случаях адресатом становится *Бог, высшая духовная сила* (в стихотворениях либо присутствуют специальные номинации: *Боже, Бог, Страна Господня*; *Ты, росой окропляющий травы, Господи Боже, Белый, белый Духов день, Господи, Христос*; либо адресат восстанавливается по контексту).

Лирическая героиня умоляет лирического героя, таким образом выражая свое отношение к нему, чувства, желание сохранить любовь как великий дар:

Ты всегда таинственный и новый,
Я тебе послушней с каждым днем,
Но любовь твоя, о друг суровый,
Испытание железом и огнем.

Запрещаешь петь и улыбаться,
А молиться запретил давно.
Только б мне с тобой не расставаться,
Остальное все равно! (Т. 1, с. 317)

Лирическая героиня обращается к адресату, который либо обозначен местоимением *ты*, либо восстанавливается по глагольной форме. Такое обозначение помогает расширить круг возможных собеседников, и если местоимение *ты* указывает на близость, интимность отношений, то глагольная форма *помолитесь* предполагает очень большой выбор возможных адресатов:

Тихо льется тихий Дон,
Желтый месяц входит в дом,
Входит в шапке набекрень.
Видит желтый месяц тень.
Эта женщина больна,
Эта женщина одна,
Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне. (Т. 2, с. 441)

Последняя строчка стихотворения создает диалог, в ней заключена мольба о помощи. Неопределенный адресат (помолитесь — «вы») еще более подчеркивает безысходность ситуации, в которой оказалась лирическая героиня.

Мольба может быть выражена также в форме внутреннего монолога. Например:

Как мне скрыть вас, стоны звонкие!
В сердце темный душный хмель,
А лучи ложатся тонкие
На несмятую постель. (Т. 1, с. 33)

В данном высказывании адресат не персонифицирован, но тем не менее оно формирует диалогическую ситуацию, выражает чувства и мысли лирической героини и является косвенной формой мольбы, так как побуждает возможного собеседника к ответной реакции.

В репертуар речевых жанров лирической героини М.Цветаевой также входит мольба. Мольба чаще всего обращена *к Богу, Христу*. Например:

Христос и Бог! Я жажду чуда
Теперь, сейчас, в начале дня!
О, дай мне умереть, покуда
Вся жизнь как книга для меня. (Т. 1, с. 33)

Мольба о смерти, обращенная к *Богу, к Христу*, к высшим силам, которым только и подвластны вопросы жизни и смерти человека, свидетельствует о том, что лирическая героиня молода и обладает сильным стремлением и желанием познать этот мир во всем: и в бесконечно прекрасном для человека — жизни и — в конечном.

С мольбой лирическая героиня М.Цветаевой обращается к «реальным» собеседникам, она молит о понимании со стороны адресата:

Я из тех, кто мой горестный мальчик,
Что с рожденья не здесь и не там.
О внемли запоздалым мольбам! (Т. 1, с. 96)

В число собеседников лирической героини М.Цветаевой входят силы природы, определяющие существование всего живого на земле, например *смерть*. Лирическая героиня молит *смерть* о том, чтобы та не пришла к ней неожиданно, воспринимает ее как природную силу, которая властвует над человеческой жизнью:

В тяжелой мантии торжественных нарядов,
Неумолимая, меня не встреть.
На площади, под тысячами взглядов,
Позволь мне умереть.

Чтобы лился на волосы и в губы
Полуденный огонь.
Чтоб были флаги, чтоб гремели трубы
И гарцевал мой конь. (Т. 1, с. 198)

Жанровое определение стихотворения было важно для М.Цветаевой, поскольку жанр задает установку всему лирическому стихотворению: в ткани текста является своеобразным эмоциональным центром, обладает текстообразующей и сюжетообразующей функцией, создает драматическую ситуацию. Стихотворение или его фрагмент воспринимается не как монолог лирической героини, а как речь, обращенная к собеседнику, с которым лирическая героиня вступает в диалог.

Семантически и прагматически близок к мольбе речевой жанр молитвы. В творчестве М.Цветаевой встречаются такие стихотворения, как «Молитва морю», «Молитва лодки», «Молитва в столовой», «Еще молитва». Обращение к речевому жанру молитвы связано с литературной традицией, идущей еще от античности. Например, у Сапфо есть «Моление к Гере», у Анакреонта — «Молитва Гермесу».

Лирическая героиня М.Цветаевой с молитвой обращается к Христу и молит его о том, чтобы он послал ей земную любовь:

И опять пред тобой я склоняю колени,
В отдаленье завидев твой звездный венец.
Дай понять мне, Христос, что не все только тени
Дай не тень мне обнять, наконец!

Я измучена этими длинными днями
Без заботы, без цели, всегда в полумгле…
Можно тени любить, но живут ли тенями
Восемнадцати лет на земле? (Т. 1, с. 98)

2.3. Речевой жанр упрека

Типично «женским» речевым жанром является упрек. Лирическая героиня А.Ахматовой обращается с упреком к Музе, что нарушает общую литературную традицию: поэты XIX века боготворили Музу, восхваляли ее.

Муза! Ты видишь, как счастливы все —
Девушки, женщины, вдовы…
Лучше погибну на колесе,
Только не в эти оковы. (Т. 1, с. 41)

Лирическая героиня упрекает лирического героя, осуждает его за измену:

Будешь жить, не зная лиха,
Править и судить,
Со своей подругой тихой
Сыновей растить.

И во всем тебе удача,
Ото всех почет,
Ты не знай, что я от плача
Дням теряю счет. (Т. 1, с. 102)

Лирическая героиня жалуется на свою судьбу и упрекает Господа Бога за то, что он определил ей именно такой жизненный путь:

Тяжела ты любовная память!
Мне в дыму твоем петь и гореть,
А другим — это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть.
Чтобы греть пресыщенное тело,
Им надобны слезы мои…
Для того ль я, Господи, пела,
Для того ль причастилась любви! (Т. 1, с. 195)

В лирике М.Цветаевой достаточно редко встречается речевой жанр упрека. Лирическая героиня упрекает возлюбленного (в тексте стихотворения он получает номинацию *мой милый*):

Отнято все, — и покой и молчание.
Милый, ты много из сердца унес!
Но не сумел унести на прощание
Несколько слез. (Т. 1, с. 141)

Номинация лирического героя словом *милый* свидетельствует о близких отношениях, о том, насколько глубоко лирическая героиня переживает горечь расставания.

Семантически близок речевому жанру упрека жанр осуждения. Лирическая героиня осуждает поведение поэта, мальчика. Например:

Как не стыдно! Ты, такой не робкий,
Ты в стихах поющий новолунье,
И дриад и глохнущие тропки, —
Испугался маленькой колдуньи. (Т. 1, с. 72)

В тексте стихотворения адресат высказывания — поэт. Обращение к поэту на «ты» говорит об отсутствии дистанции между собеседниками, указывает на принадлежность самой лирической героини к миру поэзии.

2.4. Речевой жанр жалобы

Рассмотрим собеседников, при обращении к которым лирическая героиня А.Ахматовой использует речевой жанр жалобы. Во всех случаях адресат либо обозначается местоимением *ты*, либо его присутствие устанавливается по глагольной форме — повелительному наклонению. Обозначение лирического героя местоимением концентрирует внимание лишь на внутреннем мире лирической героини, поскольку речевой жанр жалобы предполагает рассказ о себе, своих переживаниях и должен вызвать сочувствие. Кроме того, этот жанр характеризуется сильной степенью воздействия на читателя. Использование речевого жанра жалобы является типичной чертой речевого поведения женщины, подчеркивая ее эмоциональность, слабость, зависимость от мужчины.

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти Господа моля.
Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля. (Т. 1, с. 90)

В лирике М.Цветаевой благодаря использованию речевого жанра жалобы лирическая героиня вступает во внешний диалог с читателем, при этом адресат не получает эксплицитного выражения в тексте стихотворения. Отсутствие конкретного адресата говорит о том, что лирическая героиня находится в безвыходном положении, одинока, не надеется на сочувствие, уходит в свои эмоции:

Не думаю, не жалуюсь, не спорю.
Не сплю.
Не рвусь ни к солнцу, ни к Музе, ни к морю,
Ни к кораблю. <…>
Не радуют ни утро, ни трамвая
Звенящий бег.
Живу, не видя дня, позабывая
Чисто и век. (Т. 1, с. 214)

Монолог лирической героини М.Цветаевой, обращенный к внешнему собеседнику (читателю), — это рассказ о жизни, точнее, о существовании без любви, радости и т.д. Но жалоба может носить и открытый характер, когда она обращена к адресату, обозначенному в тексте; в этом случае ее иллокутивная сила повышается. Например, лирическая героиня жалуется *незнакомому гостю, сопернице*; собеседник может быть назван также местоимением *ты*:

И я скажу: — Утешь меня, утешь,
Мне кто-то в сердце забивает гвозди!
И я скажу тебе, что ветер — свеж,
Что горячи — над головою — звезды… (Т. 1, с. 320)

Жалоба, мольба, просьба — это типично женские речевые жанры, поскольку они наделены наибольшей степенью эмоциональности. В диалогической ситуации жалующийся, молящий, просящий занимают слабую позицию: своим речевым поведением они просят о помощи, поддержке, сочувствии.

3. В третью группу входят речевые жанры, которые в обыденной речи обладают этикетным значением, а в художественном тексте их функция изменяется: устойчивая форма этих речевых жанров наполняется новым индивидуально-авторским содержанием. Например, речевой жанр прощания, приветствия, тоста.

3.1. Прощание

Рассмотрим номинации адресатов, с которыми лирическая героиня А.Ахматовой вступает в диалог с тем, чтобы попрощаться. Например:

Теперь во мне спокойствие и счастье.
Прощай, мой тихий, ты мне вечно мил
За то, что в дом свой странницу пустил. (Т. 1, с. 365)

Адресат обозначен словосочетанием *мой тихий*. Притяжательное местоимение *мой* указывает на близость отношений, а эпитет *тихий* говорит о характере лирического героя и о том, что лирическая героиня занимает сильную позицию в диалоге. Можно сказать, что благодаря такой номинации лирический герой противопоставляется лирической героине. Это подтверждает речевой жанр возражения, использованный в первом четверостишии:

Тебе покорной? Ты сошел с ума!
Покорна я одной Господней воле.
Я не хочу ни трепета, ни боли,
Мне муж — палач, а дом его — тюрьма.
(Т. 1, с. 365)

Адресатами, с которыми прощается лирическая героиня, являются *Столица*, *друг прекрасный*.

В круг собеседников лирической героини М.Цветаевой входят лирический герой, *мой мальчик*; сказочные персонажи: *погибшая царевна и жемчужная головка.*

В пол-оборота, в полуфраке
Смеюсь, сама не ожидав:
«Глаза породистой собаки,
— Прощайте, граф». (Т. 1, с. 207)

Реплика лирической героини М.Цветаевой носит шуточный, ироничный характер. Она вводит лирического героя (выполняет тектообразующую функцию) и в то же время дает ему характеристику. Номинация *граф* указывает на положение человека в светском обществе и создает обобщенный образ возлюбленного.

Речевой жанр прощания лирическая героиня М.Цветаевой употребляет в ситуации, когда расстается с чем-то очень близким, дорогим, родным:

Сильнее гул, как будто выше зданья,
В последний раз колеблется вагон,
В последний раз…Мы едем... До свиданья,
Мой зимний сон! (Т. 1, с. 83)

В высказывании лирической героини выражено нежелание расставаться со своими детскими мечтами, с родиной и надежда вновь вернуться.

3.2. Приветствие

Речевой жанр приветствия лирическая героиня А.Ахматовой использует при обращении к лирическому герою, к городу («Здравствуй, Питер»). Надо отметить, что употребление в тексте этого речевого жанра открывает диалог, вводит лирического героя в поэтическое пространство художественного текста:

Подушка уже горяча
С обеих сторон.
Вот и вторая свеча
Гаснет, и крик ворон
Становится все слышней.
Я эту ночь не спала,
Трудно думать о сне…
Как нестерпима бела
Штора на белом окне.
Здравствуй! (Т. 1, с. 24)

Все стихотворение представляет собой внутренний монолог лирической героини, а последняя строчка является кульминацией, разрешением одиночества, ожидания. РЖ приветствия начинает диалог.

Лирическая героиня М.Цветаевой также использует этикетный речевой жанр приветствия, но достаточно редко.

В ярком блеске Тюилери,
Развеваются знамена.
— «Ты страдал! Теперь цари!
Здравствуй, сын Наполеона!» (Т. 1, с. 29)

Этот речевой жанр инициирует диалог, выполняет сюжетообразующую функцию, вводит лирического героя, тем самым повышая драматизм развития сюжета. Адресат приветствия — сын Наполеона — историческое лицо, через которое осуществляется связь настоящего с прошлым, расширяются хронологические рамки текста.

3.3. Речевой жанр тоста

Интересным, но весьма редким для поэтического творчества А.Ахматовой является речевой жанр тоста. В рамках стихотворения этот речевой жанр изменяет свое значение, сохраняя лишь форму, что придает тексту большую выразительность и эмоциональность:

Я пью за разоренный дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоем,
И за тебя я пью, —
За ложь меня предавших губ,
За мертвый холод глаз.
За то, что мир жесток и груб,
За то, что Бог не спас. (Т. 2, с. 422)

Тост адресован лирическому герою, о чем свидетельствует местоимение *ты*. Поскольку коммуникативная ситуация имеет отношение к сфере личных отношений, местоимение *ты* может быть адресовано только лирическому герою. В лирике М.Цветаевой этот речевой жанр почти не встречается.

3.4. Надгробная речь

Специфическим речевым жанром, характерным для творчества М.Цветаевой, является надгробная речь. Этот жанр связан с определенным ритуалом, стандартными языковыми формулами, но в лирике М.Цветаевой он приобретает индивидуальные черты. Надгробная речь является закрытым речевым жанром, поскольку не предполагает ответной реакции со стороны собеседника. С помощью этого речевого жанра лирическая героиня выражает свои чувства, пытается осмыслить и пережить горе. Ее адресатами становятся *Божий птенчик, Мария, Дмитрий, Маргарита, пленница-джигитка, грустные деточки*; адресат можно восстановить также и по глагольной форме. Например:

Жалобный недвижим венчик,
Нежных век недвижен край.
Спи, дитя. Спи, Божий птенчик.
Баю-бай. (Т. 1, с. 209)

Лирическая героиня обращается к собеседнику ласково, употребляя номинации *дитя, божий птенчик*, что свидетельствует о глубоком горе. Метафорический перенос «сон — смерть», употребленный в речевом жанре, характерен для лирики (например, для творчества М.Ю.Лермонтова, Ф.Тютчева). Человеческое сознание не может принять смерть как конец, для него это переход в другую реальность, поскольку после смерти остается память. Использование этого жанра не характерно для речевого поведения лирической героини А.Ахматовой.

3.5. Речевой жанр самопредставления

Для создания образа лирической героини А.Ахматова и М.Цветаева используют речевой жанр, который можно обозначить как «самопредставление». Его отличительным признаком, по сравнению с обыденной речью, является то, что представление может быть сделано путем указания на художественный образ, который наиболее точно соответствует внутреннему миру лирической героини. Например:

В то время я гостила на земле.
Мне дали имя при крещеньи — Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха. (Т. 1, с. 146)

Или:

«Я смертельна для тех, кто нежен и юн.
Я — птица печали. Я — Гамаюн.
Но тебя, сероглазый, не трону, иди.
Глаза я закрою, я крылья сложу на груди,
Чтоб, меня не заметив, ты верной дорогой пошел.
Я замру, я умру, чтобы ты свое счастье нашел…»
Так пел Гамаюн среди черных осенних ветвей,
Но путник свернул с осиянной дороги своей. (Т. 1, с. 40)

В лирике М.Цветаевой также встречается речевой жанр самопредставления. Лирическая героиня М.Цветаевой надевает различные маски и от имени этих масок ведет повествование. Интересно отметить, кем она себя представляет: «*я колдун», «я мятежница с вихрем в кров», «я — веселый мальчик-бред», «я волшебник», «я — Анжелика», «я тайна, а тайному верь», «я сон твой», «я призрачных эльфов сестра», «я — Эва», «я — острожник, ты — конвойный», «я же — слепец на паперти», «я бродяга, родства не помнящий», «я маленький плясун»*. Такое множество ролей, масок объясняется поиском юной поэтессой своей роли в поэтическом пространстве. Она начинает осмысливать творческий путь сквозь призму других. Но уже в ранней лирике есть примеры того, как М.Цветаева осознает и принимает свою поэтическую судьбу, свою избранность, истоки которой заложены в имени:

Пока огнями светиться бал,
Душа не уснет в покое.
Но имя Бог мне иное дал:
Морское оно, морское! (Т. 1, с. 149)

В лирике А.Ахматовой и М.Цветаевой нами были выявлены также РЖ, которые не укладываются в предложенную классификацию. Рассмотрим их подробнее.

1. Речевой жанр сожаления

Наверное, лишь речевой жанр сожаления адресован себе. Употребляя его, лирическая героиня А.Ахматовой как бы подводит неутешительный итог ситуации. Этот речевой жанр не рассчитан на собеседника, скорее, характерен для монологической речи:

Рассветает. И над кузницей
Поднимается дымок.
Ах, со мной, печальной узницей,
Ты опять побыть не смог. (Т. 1, с. 33)

Лирическая героиня М.Цветаевой использует речевой жанр сожаления для выражения своих чувств, эмоций, при этом чаще всего он связан с темой детства:

О дни, где утро было рай
И полдень рай и все закаты!
Где были шпагами лопаты
И замком царственный сарай. (Т. 1, с. 164)

2. Речевой жанр признания в любви

В репертуар речевых жанров лирической героини М.Цветаевой входит признание в любви. Использование его в речи свидетельствует о том, что лирическая героиня способна выразить словами свои чувства. Рассмотрим адресатов, которым признается в любви лирическая героиня. Во-первых, она обращается к лирическому герою, который в стихотворении получает наименование *мой милый*; она признается в любви к поэтам-современникам А.Ахматовой, А.Блоку; любовные послания лирическая героиня посвящает подруге, Нине. Например, признание в любви, адресованное А.Ахматовой:

В утренний сонный час,
— Кажется, четверть пятого, —
Я полюбила Вас,
Анна Ахматова. (Т. 1, с. 235)

Обращение к поэтессе-современнице говорит о причастности самой лирической героини к поэзии, об уважительном отношении к творчеству, а также о признании таланта, о поклонении ему. Выбор адресата не случаен: лирическая героиня хочет преодолеть одиночество, вступить в поэтический диалог, найти близкого человека.

3. Речевой жанр предсказания

Особым речевым жанром, характерным для лирики М.Цветаевой, является жанр предсказания. Лирическая героиня обладает редкой способностью предвидеть будущее: она предсказывает судьбу своим собеседникам. Например:

Рыжий львеныш
С глазами зелеными,
Страшное наследье тебе нести! (Т. 1, с. 305)

Это высказывание обращено к Льву, сыну А.Ахматовой (поразительно, что впоследствии оно сбылось).

Лирическая героиня М.Цветаевой не только могла предсказывать судьбу, она была убеждена в том, что и ее жизненный путь предопределен:

Говорила мне бабка лютая,
Коромыслом от злости гнутая:
— Не дремать тебе в люльке, дитятка,
Не белить тебе пряжи вытканной, —
Царевать тебе — под заборами!
Целовать тебе, внучка, — ворона. (Т. 1, с. 274)

Таким образом, анализ языковых средств, которые используют лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой при обращении к собеседнику, позволил нам сделать некоторые выводы. Номинация адресата является одним из способов создания художественного образа, а также позволяет выявить отношение лирической героини к лирическому герою. Выбор адресата и соответствующей тактики диалога указывает на различия в речевом поведении лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой. Речевой жанр, используемый лирической героиней, подчеркивает либо «слабую», либо «сильную» позицию в диалоге. Более того, обращение выполняет текстообразующую функцию, поскольку оно вводит лирического героя в художественное пространство текста, что создает особый драматизм в развитии лирического сюжета. Номинация адресата является также важным композиционным приемом, так как, варьируясь в пределах стихотворения, она играет роль связующей нити.

Выводы к третьей главе

1. Речевое поведение лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой определяют три детерминанты: социально-ситуативная, индивидуально-психологическая, национально-культурная. В социальной сфере лирическая героиня М.Цветаевой играет роль *ученицы, учителя, барабанщика, подруги, певчего, торговки*. Лирическая героиня А.Ахматовой реализует себя только в качестве *служанки и ученицы*. Общей чертой имиджа лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой является роль *поэта, творца*, причем лирическая героиня М.Цветаевой предпочитает прямо заявлять о своем жизненном кредо, а лирическая героиня А.Ахматовой только намекает на принадлежность к поэтической сфере. В творчестве А.Ахматовой и М.Цветаевой важное место занимают произведения, в которых воссоздаются модели семейных отношений. В репертуар лирической героини А.Ахматовой входят следующие роли: *жены, сестры, матери, неверной жены, вдовы, внучки*, которые утверждают «женское» восприятие мира. Лирическая героиня М.Цветаевой предпочитает играть роль *дочери, матери, внучки, сестры*. Особенностью речевого поведения лирической героини М.Цветаевой является представление себя в роли ребенка, тогда как социальные роли лирической героини А.Ахматовой свидетельствуют о том, что она — представительница мира взрослых.

Индивидуально-психологическая конституция лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой обусловливает психологические особенности их речи, которые находят в поэтическом тексте свое языковое воплощение. Согласно данным нашего исследования, лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой являются сложными языковыми личностями, что и объясняет наличие в их речи черт всех типов дискурсов: «обсессивного», «истерического», «психастенического», «шизойдного». Важно отметить, что психологические особенности речи ярче и выразительнее проявляются у лирической героини М.Цветаевой.

Национально-культурная детерминанта речевого поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой находит свое выражение в прецедентных текстах. В нашем исследовании мы ограничились лишь анализом имен собственных, которые могут

обозначать, во-первых, представителей религиозного мира, во-вторых, исторических деятелей, в-третьих, известных писателей и поэтов. Наличие таких имен-знаков в речи лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой расширяет смысловое поле текста, позволяя ему функционировать в огромном семиотическом пространстве культуры.

2. Проанализировав прагматическую основу речевого поведения лирических героинь, которая реализуется в речевой тактике и выборе номинации для обозначения собеседника, мы пришли к некоторым выводам. Лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой предпочитают занимать доминантное положение в диалоге, поэтому для их речи характерны жанры приказа, наказа, благословения, завещания, клятвы, обещания, угрозы. «Вечным» собеседником лирической героини А.Ахматовой становится лирический герой, который в художественном тексте получает специальную номинацию или обозначается местоимением. Круг адресатов лирической героини М.Цветаевой очень широк: героиня с наказом обращается к *Богу, Следующей, первенцу*; приказывает лирическому герою, *юноше, рыцарю*, *прохожему;* дает совет *ребенку, ездоку*, *родным, Асе*; благословляет *юнгу, неразлучную*; угрожает *вождю, читателям газет, злецам*. «Слабую» позицию в диалоге лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой занимают в том случае, когда используют речевой жанр просьбы, мольбы, жалобы. С просьбой лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой обращаются к мифологическим персонажам, природным силам, реальным собеседникам; мольба адресована высшим духовным силам, которые в тексте получают специальные номинации, или Богу; адресат жалобы чаще всего не получает языкового оформления и определяется по контексту. В отдельную группу можно выделить этикетные речевые жанры (прощание, приветствие, тост, надгробная речь), которые используются лирическими героинями при обращении к лирическому герою, «реальным» собеседникам, сказочным персонажам. Особым речевым жанром является жанр самопредставления, с помощью которого лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой выражают свое «я».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На современном этапе изучения природы художественного текста представлены различные подходы, применяемые учеными к определению данного понятия: лингвоцентрический, текстоцентрический, антропоцентрический, семиотический, коммуникативный. Поскольку предметом нашего исследования явилось рассмотрение лирического стихотворения в коммуникативно-прагматическом аспекте, особое внимание мы уделили анализу специфики лирического текста. Одной из сущностных характеристик художественного текста, в частности лирического стихотворения, является референтная, то есть наличие лирического героя. Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроем, но оказывается неотличимым от него, поскольку главной особенностью лирики является автопсихологизм. В тексте лирический герой представлен формой первого лица личного местоимения, стоящего в именительном или косвенном падеже: *я, мы, мне, нам*. Эту функцию выполняет также притяжательное местоимение, и, при отсутствии местоимения, *глагол*. Автор с помощью лирического героя пытается выразить самого себя, эмоционально познать мир, он наделяет лирического героя определенными чувствами, переживаниями, манерой говорить, а точнее речевым поведением.

Коммуникативный подход к анализу лирического стихотворения позволяет рассматривать его как сложное взаимодействие автора и читателя — внешних участников диалога, лирического героя и лирическую героиню или других героев — участников внутреннего диалога. Для его осуществления мы предложили расширить понятие «лирический герой», рассмотрев лирического героя как homo loquens (человека говорящего). Языковая личность характеризуется прежде всего языковой способностью, которую называют «высшей психической функцией человека», «базой для усвоения языка» и коммуникативной компетенцией. Специфика речевого поведения языковой личности определяется тремя детерминантами: социально-ситуативной, национально-культурной, индивидуально-психологической.

Мы рассматриваем лирическую героиню как языковую личность, как человека говорящего, что помогает выявлять специфические

черты ее речевого поведения, ее отношение к собеседнику (адресату послания), а также «я-концепцию» то, какой она предстает в тексте для читателя, как представляет себя, поскольку лирика как жанр ориентирована на раскрытие внутреннего мира. Вслед за А.Н.Сперанской мы понимаем речевое поведение как реализацию языка в речи с учетом психологических условий. На РП Говорящего оказывает влияние его картина мира, включающая представления о языковой сфере и о правилах ведения речи (Сперанская 1999, с. 17). Речевое поведение лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой в рамках поэтического текста проявляется в репертуаре речевых жанров. Для исследования речевых жанров, представленных в стихотворении, как текстовых жанров наиболее приемлема дефиниция РЖ, предложенная М.Ю.Федосюком: «под речевым жанром будет пониматься модель текста — такой вид речевого произведения, который характеризуется относительной устойчивостью тематических, композиционных и стилистических характеристик» (Федосюк 1997, с. 104).

Речевое поведение лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой выходило за рамки одобряемого обществом этикета, однако художественный мир ирреален, героиням дозволяется вести себя «знаково», в связи с чем каждый их вербальный и невербальный поступок можно рассматривать с различных позиций: коммуникативной, прагматической или эстетической. Речевая партия лирической героини определяется набором речевых жанров. На первом месте по частоте представления стоит речевой жанр вопроса (в лирике А.Ахматовой 191 ед., у М.Цветаевой — 511). В художественном тексте этот речевой жанр может выполнять несколько функций: во-первых, с помощью вопроса создается диалогическая ситуация внутри текста; во-вторых, вопрос актуализирует действие контекста, то есть направляет мысль читателя на поиск ответа; в-третьих, речевой жанр вопроса повышает эмоциональность текста, придает ему особую выразительность.

Достаточно часто встречается речевой жанр просьбы (в лирике А.Ахматовой 57 ед., у М.Цветаевой — 179). Просьба — это императивный жанр, в котором информация о необходимости или желательности действия адресата выражается прямо, но не категорично. Использование этого речевого жанра усиливает иллокутивную силу текста и выявляет позицию лирической героини в диалоге.

Чаще всего просящий занимает заниженное положение. Просьба может быть выражена в прямой и косвенной форме. Прямая форма просьбы акцентирует внимание на цели, в косвенной просьбе высказано пожелание, при этом адресат выражен имплицитно. Языковыми показателями просьбы в первую очередь выступают глаголы *дай/ дайте*: *Что же ты плачешь? Дай мне лучше руку,/ Обещай опять прийти во сне (А.Ахматова),* но они не характерны для поэтической речи. Чаще всего речевой жанр просьбы оформляется с помощью глагола в форме повелительного наклонения.

Репертуар речевых жанров лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой достаточно богат. Согласно данным нашего исследования, его формируют следующие РЖ: *приказ* (А.Ахматова — 18 ед., М.Цветаева — 125), *мольба* (А.Ахматова — 25 ед., М.Цветаева — 50), *жалоба* (А.Ахматова — 23 ед., М.Цветаева — 13), *наказ* (А.Ахматова — 6 ед., М.Цветаева — 17), *извинение* (А.Ахматова — 11 ед., М.Цветаева — 7), *угроза* (А.Ахматова — 2 ед., М.Цветаева — 10), *обещание* (А.Ахматова — 13 ед., М.Цветаева — 3), *клятва* (А.Ахматова — 14 ед., М.Цветаева — 25), *приветствие* (А.Ахматова — 4 ед., М.Цветаева — 13), *прощание* (А.Ахматова — 4 ед., М.Цветаева — 12), *тост* (А.Ахматова — 3 ед., М.Цветаева — 1), *благодарность* (А.Ахматова — 4 ед., М.Цветаева — 12), *признание в любви* (А.Ахматова — 2 ед., М.Цветаева — 4), *завещание* (у А.Ахматовой и М.Цветаевой по 2 примера).

Сравнительное изучение репертуара речевых жанров лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой позволяет выявить особенности стиля двух великих поэтесс XX века. Лирическая героиня М.Цветаевой при обращении к собеседнику чаще использует речевые жанры по сравнению с лирической героиней А.Ахматовой, что придает ее речи эмоциональность, наделяет особым энергетическим зарядом. Ведущее место в речевой партии обеих героинь отводится вопросам, что свидетельствует о явно выраженных психастенических чертах характера. Лирическая героиня М.Цветаевой предпочитает использовать речевой жанр приказа, просьбы, то есть активно воздействовать на собеседника. Лирическая героиня А.Ахматовой чаще просит, молит, либо жалуется.

Поскольку речевой жанр вопроса по отношению к другим жанрам занимает доминантное положение, мы подробно проанализировали его языковые и текстовые особенности. В художественном

тексте вопрос может выполнять первичные и вторичные функции. Относительно небольшая часть вопросов выполняет в тексте вторичные функции. В лирике А.Ахматовой и М.Цветаевой встречаются вопросы с экспрессивно-окрашенным отрицанием и вопросы с экспрессивно-окрашенным утверждением. Основная часть вопросительных высказываний выступает в первичной функции. Нами были выявлены общевопросительные, частновопросительные, собственно-вопросительные, неопределенно-вопросительные конструкции; вопросительные предложения, требующие ответа — подтверждения или ответа — отрицания; предложения, требующие информации в ответе. Констатирующе-вопросительных предложений обнаружено не было.

Вопрос, используемый в поэтическом тексте, повышает его экспрессивность, одновременно выполняя композиционно-образующую функцию, но главное — усиливает диалогичность лирического стихотворения. Поэтический материал начинает осознаваться в сознании читателя в системе: «говорящий — текст — слушающий». Именно речевой жанр вопроса предполагает наличие некоего собеседника, в качестве которого может выступать и сама лирическая героиня. В стихотворениях А.Ахматовой и М.Цветаевой часто встречаются вопросы, обращенные к лирическому герою, к высшим силам, «реальным собеседникам», адресатам, выражающим абстрактные понятия или состояния.

Одним из дополнительных компонентов речевого поведения является невербальная коммуникация, которая имеет в художественном тексте особую эстетическую ценность. Среди многих видов мимики и жестов нас заинтересовали жесты, выполняемые рукой. Жесты, свойственные лирической героине А.Ахматовой, в пространственном отношении направлены в основном по сагиттали. Например: *«Прижимаю к сердцу крестик гладкий».* В лирике М.Цветаевой также выявлены примеры жестов, которые направлены по сагиттали (28 примеров). Во вторую группу мы отнесли не столько сами жесты, сколько те физические ощущения, которые представлены в тексте с помощью описания руки: *«Ощущала в руках согнутых/Слабо колющую дрожь».* (В творчестве А.Ахматовой 12 примеров). В лирике М.Цветаевой зафиксировано только два подобных примера. В третью группу входят жесты, направленные по вертикали. Надо отметить, что в лирике А.Ахматовой это самая

малочисленная группа — 2 примера. Это свидетельствует о том, что лирической героине свойственны движения, указывающие на небольшое, ограниченное пространство вокруг себя. *Пророчишь, горькая, и руки уронила,/Припала прядь волос к бескровному челу… (с. 359).* В лирике М.Цветаевой подобных примеров — 19. Большую группу составляют описания руки, созданные с помощью выразительных эпитетов, что является одним из способов характеристики лирической героини.

Невербальный аспект поведения, который ярко выражен в творчестве А.Ахматовой и М.Цветаевой, становится новым художественным приемом для создания образа лирической героини. Жестовые движения сочетают в себе два момента: внешний и внутренний. Внешняя сторона проявляется в том, что жест визуально представляет положение человека в пространстве. Внутренняя же заключается в том, что жест является знаком непосредственно переживаемого события или эмоции. Анализ показал, что лирической героине М.Цветаевой в большей степени свойственны ярко выраженные, экспрессивные жесты, выполнение которых связано с захватом большого пространства, что говорит об открытости, повышенной, гиперболизированной эмоциональности. Лирическая героиня А.Ахматовой более сдержана, своими невербальными знаками она очерчивает очень ограниченное пространство, что свидетельствует о глубоких внутренних переживаниях. Повышенную экспрессию жестового поведения лирической героини М.Цветаевой подчеркивают также глаголы, при помощи которых описывается жестовое движение, например, *сжимать, сцепиться, заламывать* и др.; (по сравнению с лирикой А.Ахматовой: *прижимать, сложить, уронить*). Большинство глаголов, употребленных в стихотворениях М.Цветаевой, объединяет такой компонент значения, как «степень интенсивности».

Результаты, полученные в ходе сравнительного анализа, позволяют утверждать, что художественно-выразительные средства, в частности эпитеты, которые использует А.Ахматова, более традиционны, а М.Цветаева чаще выступает в роли новатора, творца, предлагая неожиданное, необычное описание знакомого предмета, тем самым, раскрывая его новые грани.

Нами были рассмотрены также формы самопредставления, или художественные роли, в которых лирические героини А.Ахматовой

и М.Цветаевой предстают перед читателем. Лирическая героиня М.Цветаевой существует в социальной среде и реализует себя в следующих ролях: *ученица, барабанщик, учитель, подруга, певчий, продавец (торговка), крестьянка*. Многие роли, представляющие «я» говорящего, приобретают в тексте дополнительные значения. В поэтическом мире лирической героини А.Ахматовой социальная сфера отношений оказывается наименее представленной. Имидж лирической героини формируют роли *служанки, ученицы*. Лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой принимают роли, имеющие отношение к семейной сфере (*дочь, внучка, сестра, мать* и др.). Но главной ролью, определяющей их жизненное кредо, является роль *поэта*, *творца*.

Индивидуально-психологическая ипостась лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой определяется особенностями поэтической речи. Проведенный нами анализ показал, что поэтическим текстам А.Ахматовой и М.Цветаевой присущи особенности «обсессивного», «истерического», «психастенического» и «шизойдного» дискурса, что позволяет говорить о сложной психологической конституции автора. Обладая чертами определенного дисрурса, речь лирической героини посылает импульс читательскому сознанию, поэтому уже на уровне психологии начинается диалог, взаимодействие.

Рассматривая поэтическое стихотворение как особый вид дискурса, в котором заложены национальные и культурные стереотипы, мы можем сделать вывод о культурной составляющей личности лирической героини. В наиболее концентрированном виде культурологическая специфика заключена в прецедентных феноменах. Характерной чертой поэтического дискурса лирической героини А.Ахматовой и М.Цветаевой является использование в них прецедентных текстов. Первую группу составляют имена, актуализирующие сферу религиозного постижения мира: *Бог, Господи, Столяр и др.* (в лирике М.Цветаевой); *Бог, Отец, Господь и др.* (в лирике А.Ахматовой). Использование в тексте сакрального имени-мифа дополняет образ лирической героини: подчеркивает ее религиозность, свидетельствует об истинной христианской вере в Божественный миропорядок. Вторую группу составляют имена исторических деятелей, ставших символами своего времени, наиболее полно воплотивших дух эпохи. Например: *Петр I, князь Владимир, князь Ярослав и др.* (в лирике А.Ахматовой);

князь Игорь, Ярославна, Карл, Тамерлан и др. (в лирике М.Цветаевой). Следующая группа включает имена известных писателей, которые создают особое культурное пространство для функционирования текста, придавая ему новые оттенки смысла. В речи лирической героини М.Цветаевой встречаются следующие имена-знаки: *Пушкин, Шексир, Дельвиг и др.* Литературные аллюзии в поэтическом дискурсе лирической героини А.Ахматовой встречаются значительно реже: *Парни, Гофман, Шекспир и др.* Таким образом, можно сделать вывод о том, что речь лирической героини А.Ахматовой и М.Цветаевой характеризуется нелинейным содержанием. Знаки-символы выполняют в дискурсе роль прецедентного феномена, позволяют расширить его границы в историческом, культурологическом, религиозном и философском аспектах.

Поэтический диалог невозможен без второго участника — слушателя (адресата) посланий лирической героини. Лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой ведут нескончаемый диалог со своими собеседниками, пытаясь воздействовать на них, привлечь внимание к себе, выразить себя, избавиться от одиночества. Особое внимание мы уделили анализу языковых единиц, представляющих адресата, а также прагматических средств, которые использует лирическая героиня.

Первую группу составляют речевые жанры, характерные для ситуаций, в которых лирическая героиня занимает доминантное положение: *наказ, приказ, благословление и др.* К примеру, с речевым жанром наказа лирическая героиня А.Ахматовой обращается к лирическому герою, который получает специальную номинацию: *друг, мой ласковый, Враг, мой вечный*. Речевой жанр наказа, выбранный для воссоздания процесса коммуникации, подчеркивает, что лирическая героиня берет на себя право поучать, наставлять, то есть занимает сильную позицию в диалоге. Обращение выполняет текстообразующую функцию: оно вводит лирического героя в художественное пространство текста, помогает оформить речь лирической героини как персонально обращенную к определенному человеку. Репертуар речевых жанров М.Цветаевой также включает жанр наказа. В круг адресатов наказа входит лирический герой, который в стихотворении обозначен местоимением *ты, мой друг*; лирическая героиня с наказом обращается *к Следующей, к первенцу, к Богу*. Вторую группу составляют речевые жанры, представляющие

ситуацию, в которой лирическая героиня занимает «слабую» позицию. Такие жанры, как *просьба, мольба, жалоба, упрек* в основном характерны для речевого поведения женщины. В третью группу входят речевые жанры, которые в обыденной речи обладают этикетным значением, а в художественном тексте их функция изменяется: устойчивая форма этих речевых жанров наполняется новым, индивидуально-авторским, содержанием.

Следовательно, номинация адресата является одним из способов создания художественного образа и позволяет определить отношение лирической героини к лирическому герою. Выбор адресата и соответствующей тактики диалога указывает на различия в речевом поведении лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой. Речевой жанр, используемый лирической героиней, подчеркивает либо «слабую», либо «сильную» позицию в диалоге. Более того, обращение выполняет текстообразующую функцию, поскольку оно вводит лирического героя в художественное пространство текста, что создает особый драматизм в развитии лирического сюжета. Номинация адресата является также важным композиционным приемом, поскольку, варьируясь в пределах стихотворения, она играет роль связующей нити.

В качестве перспектив дальнейшего исследования рассматриваемой проблемы можно наметить следующие направления работы:

1. Большой интерес представляет сравнительный анализ особенностей речевого поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой, с одной стороны, и лирических героев тех поэтов, традиции которых они продолжают (например, А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова и т.д.). Такой анализ позволил бы, во-первых, более глубоко осмыслить понятие «языковая личность» применительно к лирическому герою/героине, во-вторых, проследить эволюцию описания речевого поведения средствами поэтического слова (в частности, устойчивые и новаторские тенденции в его представлении).

2. По нашему мнению, довольно перспективным является также дальнейшее исследование специфики языковых средств, формирующих речевые жанры в лирических произведениях А.Ахматовой и М.Цветаевой, например, сопоставление семантики перформативных глаголов, зафиксированных в системе языка, и их функциональных аналогов в поэтических текстах. Анализ семантических трансформаций перформативов в некоторой мере

способствовал бы выявлению определенных закономерностей создания речевых жанров в художественном тексте.

3. Так как передача прагматической информации осуществляется с помощью не только речевого, но и неречевого канала, то несомненный интерес представляет анализ тех разнообразных аспектов невербального поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой, которые в данной работе не стали объектом специального изучения (мы ограничились лишь исследованием семантики жестов, выполняемых рукой). Так, перспективным можно считать более глубокое рассмотрение соотношения речевого и неречевого поведения лирических героинь с точки зрения «участия» того и другого в выражении значения определенного речевого жанра (например, просьбы, угрозы, вопроса и т.д.). В связи с этим актуальным является также анализ такой особой формы речевого поведения, как молчание, а именно изучение его функций в рассматриваемых поэтических текстах, взаимодействия с другими компонентами речевого и неречевого поведения и т.д.

4. Более пристального внимания заслуживает также понятие «языковая личность» в применении к лирическим героиням А.Ахматовой и М. Цветаевой, в частности культурологическая его составляющая. В своей работе мы ограничились лишь рассмотрением прецедентных имен, отражающих культурную «компетенцию» лирических героинь, тогда как исчерпывающий анализ этого компонента языковой личности предполагает обращение и к другим типам прецедентных феноменов.

5. Наконец, в рамках коммуникативного подхода к анализу художественного (в том числе поэтического) текста может быть проведено исследование такого феномена, как стратегии и тактики речевого поведения, которые определяют не только своеобразие последнего (в частности, набор речевых жанров, которыми владеют лирические героини, взаимодействие РЖ в отдельном тексте и т.д.), но и прагматический эффект художественной коммуникации. В этом плане довольно интересным представляется дальнейшее изучение адресатов поэтических посланий в творчестве А.Ахматовой и М.Цветаевой, например, с точки зрения вербальных и невербальных «ответных реакций» адресатов на использование тех или иных речевых жанров лирическими героинями.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Анализ стихотворения А.Ахматовой «Ты поверь…»

Тема стихотворения — неразделенная любовь юной девушки — традиционна для раннего творчества А.Ахматовой. Уже на уровне названия обозначается коммуникативная ситуация, которая далее будет представлена в развернутом виде. С помощью местоимения *ты* указан адресат, а глагол в повелительном наклонении *поверь* выражает просьбу. Речевую партию лирической героини в данном стихотворении формируют несколько жанров: просьба, вопрос, но доминантное положение в ней занимает речевой жанр жалобы. Языковых маркеров жалобы в художественном тексте, как и в разговорной речи, не существует, идентифицировать ее помогает весь лексический пласт стихотворения:

Ты поверь, не змеиное острое жало,
А тоска мою выпила кровь.
В белом поле я тихою девушкой стала,
Птичьим голосом кличу любовь. (с. 92)

Речевой жанр просьбы, которым открывается поэтический текст, направлен на привлечение внимания со стороны адресата и вводит его в круг проблем и переживаний лирической героини, которая повествует о том, на какие муки обрекает ее возлюбленный холодным и равнодушным отношением. Таким образом, лирическая героиня косвенно дает характеристику поступкам лирического героя и формирует его образ в сознании собеседника. Она понимает, что жизнь резко изменилась после разрыва с любимым человеком и теперь подчинена только одному стремлению — вернуть его любовь. Эмоциональное восприятие мира сузилось до одного чувства — тоски.

Во втором четверостишии возлюбленный лирической героини получает номинацию *Мой царевич*. Притяжательное местоимение

мой свидетельствует о том, что лирический герой входит в круг собеседников, близких лирической героине духовно; лексема *царевич* отсылает к фольклорной традиции.

И давно мне закрыта дорога иная,
Мой царевич в высоком кремле,
Обману ли его, обману ли? — Не знаю!
Только ложью живу на земле.

Вопросно-ответная конструкция является ярким примером автокоммуникации, которая иллюстрирует ход мыслей лирической героини. Речевой жанр вопроса описывает ее внутренне состояние: сосредоточенность на своих переживаниях, подчиненность одной эмоции, одной мысли. В вопросе раскрывается тактика поведения лирической героини — воздействовать на возлюбленного и попытаться привлечь его внимание к себе.

Монолог лирической героини, основанный на речевом жанре жалобы, отражает черты русской культуры, менталитета — покорное принятие судьбы, смирение:

Не забыть, как пришел он со мною проститься:
Я не плакала; это судьба.

Поэтому целью жалобы является, скорее, сочувствие со стороны собеседника, чем реальная помощь. Лирическая героиня повествует о том, что жизнь без любви потеряла смысл, превратилась в безуспешную погоню за счастьем.

Ворожу, чтоб царевичу ночью присниться,
Но бессильна моя ворожба.

Завершает речь лирической героини речевой жанр вопроса, который отражает особенности «женского» мировосприятия:

Оттого ль его сон безмятежен и мирен,
Что я здесь у закрытых ворот,
Иль уже светлоокая, нежная Сирин
Над царевичем песни поет?

С помощью символического образа птицы Сирин, воплощающей счастье и любовь (в стихотворении ассоциируется с соперницей), выражено чувство ревности, которое охватило лирическую героиню.

Таким образом, анализ речевого поведения лирической героини А.Ахматовой позволил сделать нам некоторые выводы: в диалоге лирическая героиня занимает «слабую» позицию; ведущую роль в ее монологе играет речевой жанр жалобы; номинация возлюбленного, имеющая фольклорную основу, помогает ей выразить свои чувства.

Анализ цикла «Молодость» М.Цветаевой

Цикл «Молодость» образуют два стихотворения, объединенные общим названием, темой и коммуникативной ситуацией прощания. Вследствие этого доминирующим речевым жанром становится жанр прощания, который подчиняет себе другие. Лирическая героиня прощается с молодостью, мечтами, надеждами. Она остро почувствовала перемену в жизни, когда по-новому стало восприниматься время, пришло ощущение его значимости и невозвратности. Этот этап ознаменован началом глубокого философского осмысления жизни и творчества, осознания ответственности за свои поступки. В качестве адресата выступает абстрактное понятие «молодость», которое в тексте получает определенные номинации, выражающие отношение лирической героини:

Молодость моя! Моя чужая
Молодость! Мой сапожок непарный! (с. 64)

В обращении к собеседнику лирическая героиня три раза употребляет притяжательное местоимение *мой* только в одном четверостишии. Это свидетельствует о том, что она ведет разговор о чем-то родном, дорогом. Номинация *Моя чужая молодость* построено по принципу оксюморона: с одной стороны, подчеркивается значимость и важность этого периода в жизни лирической героини, а с другой — передается ощущение безвозвратной потери.

Лирическая героиня считает, что ей не за что благодарить судьбу, поскольку ее жизнь была полна трудностей и несчастий. В ее монологе звучит упрек за то, судьба не была милосердна к ней, не оберегала от бед, заставляла страдать за всех:

Молодость моя! — Назад не кличу.
Ты была мне ношей и обузой.
Ты в ночи нашептывала гребнем,
Ты в ночи оттачивала стрелы.
Щедростью твоей давясь, как щебнем,
За чужие я грехи терпела.

Особенности репрезентации речевого жанра упрека в поэтическом тексте связаны с художественными приемами, используемыми автором. Выражение *щедростью твоей давясь, как щебнем* представляет собой оксюморон, в связи с чем значение каждого из его компонентов изменяется, происходит актуализация иронического оттенка. Прием звукописи *щедрость — щебнем* помогает сблизить в одном контексте семантически разные слова.

Вербальные средства коммуникации, которые использует лирическая героиня, дополняются невербальными. Жест, символизирующий передачу власти, в контексте стихотворения означает расставание навсегда, свободу от любых рамок и обязательств, прежде всего в творчестве:

Скипетр тебе верну до сроку —
Что уже душе до яств и брашна!
Молодость моя! Моя морока —
Молодость! Мой лоскуток кумашный!

В номинации адресата обращает на себя внимание звуковой повтор *молодость — морока*, который расширяет ее семантическое значение, придавая неожиданную драматическую окраску. Образы *мороки, лоскутка кумашного* отчетливо характеризуют эпоху начала XX века — времени великих трагических потрясений.

Второе стихотворение открывается речевым жанром прощания, который играет главную роль в цикле и образует его эмоциональный центр:

Скоро уж из ласточек — в колдуньи!
Молодость! Простимся накануне…
Постоим с тобою на ветру!
Смуглая моя! Утешь сестру!

Языковым маркером этого РЖ является глагол *проститься*; сама ситуация прощания несет в себе культурологическое значение, поскольку она характерна для русской культуры, менталитета. Речевое поведение лирической героини органично дополняет невербальный компонент — *постоим с тобою на ветру.* В номинации собеседника заключена сложная аллюзия на творчество А.С.Пушкина: эпитет *смуглая,* который имеет непосредственное отношение к внешности великого поэта, использовала А.Ахматова при описании Музы (*Допишет Музы смуглая рука*…). Речевой жанр прощания дополняет просьба лирической героини о том, чтобы в последний раз ощутить прелесть, азарт, вкус к жизни. Речевой жанр просьбы вводится глаголами в повелительном наклонении:

Полосни лазоревою шалью,
Шалая моя! Пошалевали
Досыта с тобой! — Спляши, ошпарь!
Золотце мое — прощай — янтарь!

Этикетный речевой жанр прощания выступает только как форма, наполняясь в художественном тексте новым содержанием. Он символизирует перемену, которая произошла в жизни и творчестве лирической героини. Она перешла какую-то границу и твердо осознала свое кредо — писать стихи не для минутного успеха или забавы, а вопреки всему открывать душу перед читателем. Ситуацию прощания дополняет жест *прикосновение*, который передает чувство трогательной близости, жалости и то же время решительности:

Неспроста руки твоей касаюсь,
Как с любовником с тобой прощаюсь.
Вырванная из грудных глубин —
Молодость моя! — Иди к другим. (с.65)

Таким образом, анализ вербального и невербального аспектов поведения лирической героини позволяет понять чувства, цели и мотивы ее поступков, глубже проникнуть в ее внутренний мир.

Приложение 2

Расширение возможностей исследования творчества поэта в интерьере теории речевых жанров

Литературоведы и критики, анализируя поэтическое наследие А.Ахматовой и М.Цветаевой, выделили характерные стилистические особенности их лирики, излюбленные методы и приемы. Наше исследование показало, что в рамках коммуникативного подхода с опорой на теорию речевых жанров и теорию языковой личности можно по-новому оценить и осмыслить творчество великих русских поэтесс XX века.

1. М.А.Кузмин, В.Чудовский, Н.В.Недоброво, Н.С.Гумилев и др. отмечают «женское» начало в лирике А.Ахматовой, которое ярче всего проявилось в трактовке любовной темы. Если раньше читатель представлял любовную коллизию глазами лирического героя, то есть ***я*** и ***она***, то теперь традиционная схема изменилась: любовная ситуация дана в интерпретации лирической героини. В связи с этим лирическая героиня А.Ахматовой получила право быть не только героем любовной драмы, но и активным участником диалога. На уровне речи это выразилось в «женском» наборе речевых жанров: просьбы, мольбы, упрека, жалобы, то есть жанров, которые определяют речевое поведение женщины и связаны с проявлением эмоций. Ее высказывания перестали носить только созерцательный и описательный характер, ярко обозначилась интенция, приемы и методы воздействия на собеседника, речь приобрела четкую прагматическую направленность.

Характерная черта лирики М.Цветаевой — «женскость» — нашла иное выражение. Если поэтические новеллы А.Ахматовой — воплощение женственности и нежности, то стихотворения М.Цветаевой — любовный порыв. Лирическая героиня М.Цветаевой,

прежде всего, инициатор и активный участник диалога, она применяет огромный арсенал прагматических средств, чтобы воздействовать на собеседника. Используя тактику вопроса, приказа, просьбы, она пытается изменить линию поведения лирического героя.

2. По определению Б.Эйхенбаума, лирика А.Ахматовой — «сложный лирический роман, в котором мы можем проследить разработку повествовательных линий, можем говорить о его композиции, вплоть до соотношения отдельных персонажей» (Эйхенбаум 1986, с. 236). Результаты нашего исследования подтверждают и во многом дополняют глубокое и точное обобщение ученого. С помощью речевого жанра и обращения лирическая героиня формирует образ виртуального адресата и задает модус его восприятия читателем. Она реализует свою жизненную потребность в общении, пытается избавиться от одиночества, привлекает внимание к себе. Показательно, что круг адресатов лирической героини М.Цветаевой достаточно широкий, по сравнению с лирической героиней А.Ахматовой. Лирическая героиня М.Цветаевой (в отличие от самой поэтессы) чаще вступает в общение. Мы полагаем, что это связано с такими особенностями лирики М.Цветаевой, как повышенная эмоциональность, экспрессия выражения, гиперболизм: «Путь М.Цветаевой — беспрерывное вулканическое клокотание, с резкими, неожиданными, несоразмерными извержениями. <…> Все — взрывами, взлетами, вспышками, вещаниями, неожиданными, порой рискованными, подчас странными» (Бахрах 2003, с. 148). В этот поэтический водоворот лирическая героиня и втягивает своих собеседников.

3. Сравнительный анализ репертуара речевых жанров лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой позволяет утверждать, что речевая активность лирической героини М.Цветаевой значительно выше, чем у героини А.Ахматовой. Это напрямую связано с различиями в речевом поведении: героиня М.Цветаевой эмоциональна, предпочитает занимать доминантное положение в диалоге, а лирическая героиня А.Ахматовой строга и сдержана. По мнению В.Жирмунского, А.Ахматова «не говорит больше того, что говорят самые вещи, ничего не навязывает, не объясняет от своего имени» (Жирмунский 1973, с. 144).

4. А.Ахматова и М.Цветаева обладают индивидуальной манерой письма. К.Чуковский отмечает особенности художественного метода А.Ахматовой: «Пишет она осторожно, скупо, медленно

взвешивая каждое слово, добиваясь той непростой простоты, которая доступна лишь большим мастерам» (Чуковский 1990, с. 214), или, по точному замечанию В.Гиппиуса, «экономное — до скупости — расходование поэтических средств» (Гиппиус 2001, с. 174). Чего нельзя сказать о поэзии М.Цветаевой, поскольку у нее из каждой строчки «пышет романтическая черезкрайность и черезмерность, слова и фразы насилуются, гнутся, ломаются в угоду чисто ритмическим заданиям, а ритмы пляшут и скачут как бешеные» (Струве 2003, с. 150). Это кардинальное различие способов художественного отображения мира проявляется и на уровне организации текста. В стихотворениях А.Ахматовой встречается, как правило, один РЖ, который составляет либо эмоциональное ядро, либо оформляет композиционную рамку. М.Цветаева соединяет в одном поэтическом тексте несколько РЖ, тем самым создавая несколько эмоциональных вспышек.

5. В.Жирмунский, анализируя особенности поэтической речи А.Ахматовой, утверждает, что поэтесса «приближает стихотворную речь к речи разговорной» (Жирмунский 1973, с. 141). Это проявляется на лексическом уровне, а также в «строении фраз есть тяготение к синтаксической свободе живого, не писанного слова» (там же, с. 142). Лирика М.Цветаевой также носит разговорный характер: «Каждое ее стихотворение — прерывистое дыхание речи взволнованной и горячей» (Рождественский 2003, с. 143). Отчасти эффект «разговорности» в поэтическом тексте помогает создать речевой жанр, поскольку он зародился в недрах устной речи. В поэтическом тексте РЖ является своеобразным художественным приемом создания речевого портрета лирической героини.

6. Художественные системы А.Ахматовой и М.Цветаевой обладают некоторым сходством, которое проявляется в наличии христианских образов и мотивов. Исследователями достаточно подробно разработан этот пласт творчества русских поэтесс XX века. Например, монография Оксаны Троцык «Библия в художественном мире Анны Ахматовой». Глубокая вера в христианское устройство мироздания проявляется не только на уровне лексики («библиизмов»), образах, аллюзиях и реминисценциях с учением Христа, она выражается и в особом речевом поведении. Обе лирические героини имеют в своем репертуаре речевой жанр мольбы, который чаще всего адресуют Богу или высшим силам.

7. Стихотворения А.Ахматовой и М.Цветаевой очень различаются по степени мелодичности, напевности. Как свидетельствует Р.Гуль, «у А.Ахматовой стих строг и в напеве своем музыкально закончен. В чувстве стиха — всегда успокоенность. У М.Цветаевой стих — разнузданный — рвется в безумных ритмах, а чувство в нем мятущееся, резкое, почти мужское» (Гуль 2003, с. 155). Тонкое наблюдение критика подтверждают и результаты нашего исследования. Репертуар речевых жанров лирической героини М.Цветаевой формируют императивные РЖ (приказ встречается 179 раз, просьба — 125); в лирике А.Ахматовой частотность этих РЖ значительно ниже (приказ — 18, просьба — 57).

ЛИТЕРАТУРА

Текстовые источники

1. Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1998.
2. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1997.
3. Цветаева М. Сочинения: В 2 т. М., 1988.

Словари. Справочная литература

1. Балакай А.Г. Словарь русского этикета. М., 2001.
2. Васильев Л.М. Системный семантический словарь русского языка. Предикатная лексика. Вып. 4. Предикаты речи: Учебное пособие. Уфа, 2002.
3. Горбачевич К.С., Хабло Е.П. Словарь эпитетов русского литературного языка. Л., 1979.
4. Грамматика-80 — Русская грамматика: В 2 т. М., 1980.
5. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М., 1987.
6. Григорьева С.А., Григорьев Н.В., Крейдлин Г.Е. Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001.
7. ЛЭС — Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н.Ярцева. М., 2000.
8. МАС — Малый академический словарь. Словарь русского языка в 4-х томах. М., 1985—1988.
9. Пронников В.А., Ладанов И.Д. Язык мимики и жестов. М., 1998.
10. Словарь языка Пушкина в 4-х томах. Т. III. М., 1959.

Научная литература

1. Авдеева Г.А. Аффиксальная гомеология в поэзии М.И.Цветаевой: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2000.
2. Акишина А.А., Формановская Н.М. Этикет русского письма. М., 1983.
3. Алпатов В.М. Категория вежливости в современном японском языке. М., 1973.

4. Анисимова Т.В. О принципах классификации риторических жанров // Речевое общение: Специализированный вестник / Красноярский государственный университет; под ред. А.П.Сковородникова. Вып. 2 (10). Красноярск, 2000.

5. Апресян Р.Г. Проблема «другого я» и моральное самосознание личности // Философские науки. 1986. № 6.

6. Арутюнова Н.Д. Жанры общения // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. М., 1992.

7. Арутюнова Н.Д. Понятие пресуппозиции // Изв. АН СССР. Серия «Литература и языкознание». 1973. № 1.

8. Арутюнова Н.Д. Феномен второй реплики, или о пользе спора // Логический анализ текста: Противоречивость и аномальность текста. М., 1990.

9. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник для вузов по специальности «Филология». Екатеринбург, 2000.

10. Баевский В.С. О семантике заглавий ахматовских книг // Литература и фольклорная традиция. Волгоград, 1997.

11. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1961.

12. Баранов А.Г. Двукомпонентность когнитипа в жанровой специфичности // Жанры речи-2. Саратов, 1999.

13. Баранов А.Г. Когнитипичность жанра // Stylistika VI. Opole, 1997.

14. Баранов А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста. Ростов н/Д., 1993.

15. Баранов А.Н., Крейдлин Г.Е. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога // Вопросы языкознания. 1992. № 2.

16. Барнет Вл. Проблемы изучения жанров устной научной речи // Современная русская устная речь. Красноярск, 1985. Т. 1. Общие свойства и фонетические особенности.

17. Бахрах А. Рец.: Марина Цветаева. Психея. Романтика. Берлин: Изд-во З.Гржебина, 1923 // Марина Цветаева в критике современников: В 2-х ч. Ч. 1. 1910—1941 годы. Родство и чуждость. М., 2003.

18. Бахтин М.М. Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. М., 1979.

19. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975.
20. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.
21. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
22. Безменова С.А. Поэма М.Цветаевой «На красном коне». К проблеме жанра // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1985. Вып. 7.
23. Белкина М. Скрещение судеб. М., 1988.
24. Белл Р. Социолингвистика: цели, методы и проблемы. М., 1980.
25. Бельская Л.Л. «Бессонница» в русской поэзии // Русская речь. 1995. № 4.
26. Библер В.С. Из «заметок впрок». «Схема» диалога как предельной логической формы // Новый круг. 1992. № 1.
27. Богданов В.В. Классификация речевых актов // Личностные аспекты языкового общения. Калинин, 1989.
28. Богин Г.И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Л., 1984.
29. Богин Г.И. Речевой жанр как средство индивидуализации // Жанры речи. Саратов, 1997.
30. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск, 1989.
31. Борисова И.Н. Русский разговорный диалог: структура и динамика. Екатеринбург, 2001.
32. Бровкина Ю.Ю. Газетное рекламное объявление как речевой жанр: риторический аспект. Дис. … канд. филол. наук. Барнаул, 2000.
33. Бродецкий А.Я. Внеречевое общение в жизни и в искусстве: азбука молчания: Учебное пособие для творческих учеб. заведений, фак. педагогики и психологии. М., 2000.
34. Бродский И. О Цветаевой: интервью, эссе. М., 1997.
35. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.
36. Бронская Л.И. Лирическая циклизация в раннем творчестве А.Ахматовой // Жанр и творческая индивидуальность / Под. ред. В.В.Гурн. Вологда, 1990.

37. Булгаков С.Н. Философия имени. СПб., 1998.

38. Булыгина Т.В. О границах и содержании прагматики // Изв. АН СССР. Серия «Литература и языкознание». 1981. Т. 40. № 4.

39. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Оценочные речевые акты извне и изнутри // Логический анализ языка. Язык речевых действий. М., 1994.

40. Буслаев Ф.И. О преподавании отечественного языка. Ч. 1 // Хрестоматия по методике русского языка / Сост. А.В.Текучев. М., 1982.

41. Валгина Н.С. Стилистическая роль знаков препинания в поэзии М.Цветаевой // Русская речь. 1978. № 6.

42. Валгина Н.С. Необычное … в обычном: Заметки о пунктуации А.Ахматовой // Русская речь. 1979. № 6.

43. Васильев Л.М. Семантические классы глаголов чувства, мысли и речи // Очерки по семантике русского глагола. Уфа, 1971.

44. Вежбицкая А. Речевые жанры (перевод В.В.Дементьева) // Жанры речи. Саратов, 1997.

45. Венцлова Т. «Поэма Горы» и «Поэма конца» М.Цветаевой как Ветхий и Новый завет // Столетие Цветаевой: Материалы симпозиума. Modern Russien literature and culture. Studies and text. Vol. 32. Berkily, 1992.

46. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура // Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. М., 1976.

47. Виленкин В. В сто первом зеркале. М., 1990.

48. Виноградов В. О символике А.Ахматовой // А.Ахматова: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. СПб., 2001.

49. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.

50. Виноградов В.В. О художественной прозе. М.; Л., 1976.

51. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1991.

52. Винокур Т.Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. М., 1993.

53. Вольская Н.Н. Стилистические функции звукового и морфологического повтора в автобиографической прозе М.Цветаевой // Филологические науки. М., 1996.

54. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1980.

55. Гайда Ст. Жанры разговорных высказываний // Жанры речи-2. Саратов, 1999.

56. Гайда Ст. Проблемы жанра // Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая организация. Пермь, 1986.

57. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

58. Гаспаров М.Л. «Поэма воздуха» Марины Цветаевой: Опыт интерпретации // Труды по знаковым системам / Отв. ред. Ю.М.Лотман. Тарту, 1982. Вып. 15.

59. Гаспаров М.Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике текста // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М., 1997.

60. Гаспаров М.Л. Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5.

61. Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1974.

62. Гиппиус В. Анна Ахматова // А.Ахматова: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. СПб., 2001.

63. Гловинская М.Я. Семантика глаголов речи с точки зрения речевых актов // Русский язык в его функционировании. Коммуникативно-прагматический аспект. М., 1993.

64. Гольдин В.Е. Имена речевых событий, поступков и жанры русской речи // Жанры речи. Саратов, 1997б.

65. Гольдин В.Е. Обращение: теоретические проблемы. Саратов, 1987.

66. Гольдин В.Е. Проблемы жанроведения // Жанры речи-2. Саратов, 1999.

67. Гольдин В.Е. Теоретические проблемы коммуникативной диалектологии: Дис. в виде научного доклада … д-ра филол. наук. Саратов, 1997а.

68. Гольцова Н.Г. Индивидуально-авторская пунктуация в произведениях М.Цветаевой // Семантика прагматических форм и речевых конструкций. М., 1991.

69. Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. М., 1983.

70. Горелов И.Н., Енгалычев В.Ф. Безмолвной мысли знак: Рассказы о невербальной коммуникации. М., 1991.

71. Городецкий Б.Ю. От редактора // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.17. Теория речевых актов. М., 1986.

72. Григорьев В.П. Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. М., 1993.

73. Гулова А.И. «Обольщусь сутью…» (Тема родины в лирике М.Цветаевой) // Русский язык в школе. 1992. № 3.

74. Гуль В. Рец.: Марина Цветаева. Психея. Романтика. Берлин: Изд-во З.Гржебина, 1923 // Марина Цветаева в критике современников: В 2-х ч. Ч. 1. 1910—1941 годы. Родство и чуждость. М., 2003.

75. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985.

76. Данилов С.Ю. Речевой жанр проработки в тоталитарной культуре: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2001.

77. Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.

78. Дементьев В.В. Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике // Вопросы языкознания. 1997. № 1.

79. Дементьев В.В. Косвенность и косвенные речевые жанры: определение косвенности в связи с функциями языка // Городская разговорная речь и проблемы ее изучения: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Б.И.Осипов и М.П.Одинцова. Омск, 1997. Вып.2.

80. Дементьев В.В. Непрямая коммуникация и ее жанры. Саратов, 2000.

81. Дементьев В.В. Речевые приемы иронии и шутки и типология коммуникативных интенций // Фатическое поле языка (памяти профессора Л.М.Мурзина): Межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 1998.

82. Дементьев В.В., Седов К.Ф. Социопрагматический аспект теории речевых жанров. Саратов, 1998.

83. Дементьев В.В., Седов К.Ф. Теория речевых жанров: социопрагматический аспект // Stylistika VIII . Opole, 1999.

84. Дементьев В.В. Теория речевых жанров. М., 2010.

85. Демьянков В.З. Прагматические основы интерпретации высказывания // Изв. АН СССР. Серия «Литература и языкознание». 1981. Т. 40. Вып. 4.

86. Долинин К.А. Интерпретация текста. М., 1985.

87. Долинин К.А. Речевые жанры как средство организации социального взаимодействия // Жанры речи-2. Саратов, 1999.

88. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX—XX вв.). СПб., 1999.

89. Евтихиева Л.Ю. Структура и терминология свадебного обряда: Дис. … канд. филол. наук. Тамбов, 1991.

90. Ельницкая С. «Возвышающий обман» (Миротворчество и мифотворчество М.Цветаевой) // Марина Цветаева. Симпозиум, посвященный 100-летию со дня рождения. 1892—1992 / Русская школа Норвичевского ун-та. Нортфилд, Вермонт, 1992. Том. 2.

91. Ельницкая С. Две «Бессонницы» М.Цветаевой // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Столетие Цветаевой. Berkeley Slavic specialties. 1994. Vol. 32.

92. Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой // Wiener slavistischer Almanah. Wien, 1990. Bd. 30.

93. Ермакова О.П. Вербализованная ирония в естественном диалоге // Русская разговорная речь как явление городской культуры. Екатеринбург, 1996.

94. Жанры речи — 2. Саратов, 1999.

95. Жанры речи — 3. Саратов, 2002.

96. Жанры речи. Саратов, 1997.

97. Жильцова В.В. Композиционно-поэтическая функция тире в поэзии М.Цветаевой // Язык и творчество: Сб. ст. М., 1996.

98. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. М., 1982.

99. Жинкин Н.И. Язык—речь—творчество: Исследования по семантике, психолингвистике, поэтике. М., 1998.

100. Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.

101. Жолковский А.К. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

102. Захарова Е.П. Типы коммуникативных категорий // Проблемы речевой коммуникации. Саратов, 2000.

103. Земская Е.А. Категория вежливости в контексте речевых действий // Логический анализ языка. Язык речевых действий. М., 1994.

104. Зимняя И.А. Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976.

105. Золотова Г.А. К вопросу о конститутивных единицах текста // Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. М., 1984.

106. Зотеева Т.С. Диалогическое единство в жанры просьбы и его эволюция в английской драме XVI—XX вв.: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Саратов, 2001.

107. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. Л., 1989.

108. Иванов В.В. Семиотика, этнолингвистика и фольклор. О некоторых принципах современной науки и их приложении к семиотике малых форм фольклора // Этнолингвистика текста. М., 1988.

109. Иванова А.Е. Языковая компетентность испытуемых в психолингвистическом эксперименте // Язык и личность. М., 1989.

110. Ильин И.А. О связанности людей в добре и зле // Психологический журнал. 1993. Т. 14. № 2.

111. Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста: Учебник для вузов. М., 2004.

112. Кантурова М.А. Деривационные процессы в системе речевых жанров: Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2012.

113. Канчер М.А. Языковая личность телеведущего в рамках русского риторического этоса (на материале игровых программ). Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002.

114. Капанадзе Л.А. О жанрах неофициальной речи // Разновидности городской устной речи. М., 1998.

115. Капанадзе Л.А. Современное городское просторечие и литературный язык // Городское просторечие. Проблемы изучения. М., 1984.

116. Карасик В.И. Типы жанровой компетенции // Языковая личность: жанровая речевая деятельность. Волгоград, 1998.

117. Карасик В.И. Язык социального статуса. М., 1992.

118. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 2003.

119. Карпенко Е.П. Внутренний диалог в лирической поэзии XX века: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1991.

120. Киперман Ж. «Пророк» Пушкина и «Сивилла» Цветаевой // Вопросы литературы. 1992. № 3.

121. Клинг О. Поэтический стиль М.Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание // Вопросы литературы, 1992. Вып. III.

122. Клинг О. Своеобразие эпического в лирике А.Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. М., 1992.

123. Клюканов И.Э. Языковая личность и интегральные смысловые образования // Язык, дискурс и личность. Тверь, 1990.

124. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

125. Кожевникова К. Об аспекте связности в тексте как в целом // Синтаксис текста. М., 1979.

126. Кожина М.Н. О функциональных семантико-стилистических категориях текста // Филологические науки. 1987. № 2.

127. Кожина М.Н. Речевой жанр и речевой акт (некоторые аспекты проблемы) // Жанры речи-2. Саратов, 1999а.

128. Кожина М.Н. Стиль и жанр: их вариативность, историческая изменчивость и соотношение // Stylistika VIII . Opole, 1999.

129. Козина Н.А. Антонимия в очерке М.Цветаевой «Мой Пушкин» // Проблемы семантики: Сб. науч. тр. Латв. ун-та им. П.Стучки. Рига, 1981.

130. Козлова Л.Н. По вольному следу воды родниковой. К истокам личности Марины Цветаевой // Звезда. 1987. № 8.

131. Кокеладзе Р.Н. О некоторых фразеологических неологизмах Марины Цветаевой // Русский язык в грузинской школе. 1973. № 3.

132. Колесов В.В. Концепт культуры: образ-понятие-символ // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 2. Вып. 3. 1992.

133. Колшанский Г.В. Коммуникативные основы адекватной интерпретации семантики текста // Содержательные аспекты предложения и текста. Калинин, 1983.

134. Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Прецедентный текст как редуцированный дискурс // Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В.П.Григорьева. М., 1996.

135. Кошанский Н.Ф. Общая риторика. СПб., 1929.

136. Крысин Л.П. Владение языком: лингвистический и социокультурный аспекты // Язык — культура — этнос. М., 1994.

137. Кудрова И.В. «Дом на горе» М.Цветаевой 1923г. // Звезда. 1987. № 8.

138. Кузнецова Л.А. Эстетическая функция слова в ранней поэзии Анны Ахматовой: лексико-семантический аспект: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1995.

139. Кузнецова Т. Цветаева и Штейнер. Поэт в свете антропософии. М., 1996.

140. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М., 1988.

141. Лабунская В.А. Экспрессия человека: общение и межличностное познание. Ростов н/Дону, 1999.

142. Лаврова Е.Л. Поэтическое миросозерцание М.И.Цветаевой. Горловка, 1994.
143. Лаптева О.А. Русский разговорный синтаксис. М., 1976.
144. Ларин Б.А. Эстетика слова и эстетика писателя. Л., 1974.
145. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Structure of text and semiotics of culture. Hague — Paris, 1973.
146. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian literature. 1974. № 7/8.
147. Левинтова Е.Н. Место жанра в интерпретации // Общая стилистика: теоретические и прикладные аспекты. Калинин, 1990.
148. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1983.
149. Леонтьев А.А. Речевая деятельность // Основы теории речевой деятельности. М., 1974а.
150. Леонтьев А.А. Факторы вариантности речевой деятельности. М., 1974б.
151. Леонтьев А.А. Речевая деятельность // Хрестоматия по психологии. М., 1977.
152. Леонтьев А.А. Понятие текста в современной лингвистике и психолингвистике // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. Киев, 1979.
153. Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию. Собр. соч. М., 1952. Т. 7.
154. Лосев А.Ф. Имя. Сочинения и переводы. СПб., 1997.
155. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
156. Лосев Л. Герой «Поэмы без героя» // Ахматовский сборник. Париж, 1989.
157. Лосская В. О некоторых трудностях исследования (К будущей биографии М.Цветаевой) // Slavica Helvetica. Marina Tsvetaeva. Труды первого международного симпозиума. Лозанна 30. VI — 3. VII. 1982.
158. Лосская В.М. Цветаева в жизни. М., 1992.
159. Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Таллин, 1993.
160. Лотман Ю.М. М.И.Цветаева «Напрасно глазом — как гвоздем…» // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии СПб., 1996.
161. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
162. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2004.

163. Лютикова В.Д. Языковая личность и идиолект. Тюмень, 1999.

164. Магомедова Д.М. Анненский и Ахматова (к проблеме «романтизации» лирики) // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. М., 1992.

165. Макаров М.Л. Коммуникативная структура текста. Тверь, 1990.

166. Мандельштам О.Э. О собеседнике // Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.

167. Маслова В.А. Филологический анализ поэтического текста. Минск, 1999.

168. Матвеева Т.В. Непринужденный диалог как текст // Человек — текст — культура. Екатеринбург, 1994.

169. Матвеева Т.В. Тональность разговорного текста: три способа представления // Stylistyka V. Opole, 1996.

170. Мейлах М.Б. Об именах Ахматовой. 1. Анна // Russian Literature. 1975. № 10/11.

171. Михайлова Т.А. Кровь на снегу // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1996. № 2.

172. Мнухин Л.А. Первая книга М.Цветаевой // Индивидуальность писателя и литературно-общественный прогресс. Воронеж, 1979.

173. Мочульский К. Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI // А.Ахматова: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. СПб., 2001.

174. Мусатов В.В. Ахматова и Мандельштам // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции (ИМЛИ). М., 1989.

175. Мусатов В.В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. М., 1992.

176. Недоброво Н.В. Анна Ахматова // Найман А.Г. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989.

177. Наер В.Л. К проблеме жанра в системе функционально-стилевой дифференциации языка // Стилистические аспекты устной и письменной коммуникации. Вып. 286. М., 1987.

178. Найман А.Г. Рассказы об Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века». М., 1989.

179. Неверов С.В. Общественно-языковая практика современной Японии. М., 1982.

180. Никишина Е.А. Речевой жанр писем читателей в газеты (на материале эмигрантских и советских газет 20-х гг. XX века): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2013.

181. Новиков А.И. Лингвистические и экстралингвистические элементы семантики текста // Аспекты общей и частной лингвистический теории текста. М., 1982.

182. Ногачевская С.А. Ономастика А.А.Ахматовой: генезис, функции, текстообразование. Дис. … канд. филол. наук. Одесса, 1994.

183. Орлова К. Поэтическое пространство М.Цветаевой // Slavica Helvetica. Marina Tsvetaeva. Труды первого международного симпозиума. Лозанна 30. VI — 3. VII. 1982.

184. Орлова Н.В. Жанры разговорной речи и их «стилистическая обработка». К вопросу о соотношении стиля и жанра // Жанры речи. Саратов, 1997.

185. Осипова Н.О. Литературный портрет — эссе в творчестве М.Цветаевой и культурный контекст // Художественный текст и историко-культурный контекст. М., 1996.

186. Осипова Н.О. Поэмы М.Цветаевой 1920-х годов: жанровое своеобразие и историко-культурный контекст // Проблема истории литературы. Вып. III. М., 1997.

187. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1986. Вып. XVII.

188. Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество. М., 1991.

189. Падучева Е.В. Прагматические аспекты связности диалога // Изв. АН СССР. Серия «Литература и языкознание». Т. 41. 1982а.

190. Падучева Е.В. Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрола // Семиотика и информатика. Вып. 18. М., 1982б.

191. Папина А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории: учебник для студентов-журналистов и филологов. М., 2002.

192. Парамонов Б. Солдатка // Парамонов Б. Конец стиля. М., 1997.

193. Пешкова Н.П. Типология научного текста: психолингвистический аспект. Уфа, 2002.

194. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1959.

195. Покровская Е.А., Дудкина Н.В., Кудинова Е.В. Речевые жанры в диалоге культур. Ростов-н/Д., 2011.

196. Полтавцева Н.Г. Ахматова и культура «серебряного века» («вечные образы» культуры в творчестве Ахматовой) // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. М., 1992.

197. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. Т. III. М., 1968.

198. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990.

199. Почепцов Г.Г. Коммуникативные аспекты семантики. Киев, 1987.

200. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976.

201. Пушкин А.А. Способ организации дискурса и типология языковых личностей // Язык, дискурс, личность. Тверь, 1990.

202. Ревзина О.Г. Выразительные средства поэтического языка М.Цветаевой и их представление в индивидуально-авторском словаре // Язык русской поэзии XX в.: Сб. науч. тр. М., 1989.

203. Ревзина О.Г. Структура поэтического текста как доминирующий фактор в раскрытии его семантики // Marina Cvetaeva. Studien und materialien. Wiener slavistischer Almanah. Wien, 1981 Bd. 3.

204. Рождественский Ю.В. Введение в общую филологию. М., 1979.

205. Рождественский Ю.В. О правилах ведения речи по данным пословиц и поговорок // Паремиологический сборник. М., 1978.

206. Рождественский Вс. Рец.: Марина Цветаева. Весты: Стихи. М.: Костры, 1921; Весты: Стихи. М.: Госиздат, 1922 // Марина Цветаева в критике современников: В 2-х ч. Ч. 1. 1910—1941 годы. Родство и чуждость. М., 2003.

207. Розина Р.И. ДАРЮ (релевантный семантический класс глаголов обладания) // Лики языка. К 45-летию научной деятельности Е.А.Земской. М., 1998.

208. Руделев В.Г. Принципы сегментации поэтической речи // Фольклор и поэтика. Воронеж, 1984.

209. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1997.

210. Руднев В.П. Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология. М., 2002.

211. Русская разговорная речь. М., 1973.
212. Русский язык. Энциклопедия. М., 1979.
213. Рябцева Н.К. «Вопрос»: прототипическое значение концепта // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991.
214. Саакянц А.А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997.
215. Салимовский В.А. Речевые жанры научного эмпирического текста: Статья первая // Текст: стереотип и творчество. Пермь, 1998.
216. Салимовский В.А. Речевые жанры научного эмпирического текста: Статья вторая // Стереотипичность и творчество в тексте. Пермь, 1999а.
217. Салимовский В.А. Функционально-стилистическая традиция изучения жанров речи // Жанры речи-2. Саратов, 1999б.
218. Седов К.Ф. Анатомия жанров бытового общения // Вопросы стилистики. Саратов, 1998. Вып. 27.
219. Седов К.Ф. Внутрижанровые стратегии речевого поведения: «ссора», «комплимент», «колкость» // Жанры речи. Саратов, 1997.
220. Седов К.Ф. О жанровой природе дискурсивного мышления языковой личности // Жанры речи-2. Саратов, 1999.
221. Седов К.Ф. Становление дискурсивного мышления языковой личности: психо- и социолингвистический аспекты. Саратов, 1999.
222. Седов К.Ф. Человек в жанровом пространстве коммуникации // Антология речевых жанров. М., 2007.
223. Серль Дж. Р. Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М., 1986а.
224. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.17. Теория речевых актов. М., 1986б.
225. Сибирякова И.Г. Тема и жанр в разговорной речи // Жанры речи. Саратов, 1997.
226. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.
227. Сиротинина О.Б. Некоторые размышления по поводу терминов «речевой жанр» и «риторический жанр» // Жанры речи-2. Саратов, 1999.
228. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

229. Скребнев Ю.М. Введение в коллоквиалистику. Саратов, 1985.

230. Славгородская Л.В. Научный диалог. Л., 1986.

231. Служевская И. Эстетическая концепция как стилеобразующая категория в ахматовском цикле «Тайны ремесла» // О жанрово-стилевом своеобразии (по страницам литературы). Ташкент, 1985.

232. Смирнов И.П. К изучению символики Анны Ахматовой (раннее творчество) // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971.

233. Смирнов И.П. Поэтические ассоциативные связи «Поэмы без героя» // Традиция в истории культуры. М., 1978.

234. Соковнин М.В. О природе человеческого общения: Опыт философского анализа. Фрунзе, 1974.

235. Соколов А.Г. Акмеизм и творчество А.Ахматовой // Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 1979.

236. Сорокин Ю.А. Что такое прецедентный текст? // Семантика целого текста. М., 1987.

237. Сперанская А.Н. Правила речевого поведения в русских паремиях: Дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 1999.

238. Стернин И.А. Практическая риторика. Воронеж, 1996.

239. Струве Г. Рец.: Марина Цветаева. Ремесло: Книга стихов. Берлин: Геликон, 1923; Психея. Романтика. Берлин: Изд-во З.Гржебина, 1923 // Марина Цветаева в критике современников: В 2-х ч. Ч. 1. 1910—1941 годы. Родство и чуждость. М., 2003.

240. Структура институционального дискурса // Проблемы речевой коммуникации. Саратов, 2000.

241. Сусов И.П. Деятельность, сознание, дискурс и языковая система // Языковое общение: процессы и единицы. Калинин, 1988.

242. Сусов И.П. К предмету прагмалингвистике // Содержательные аспекты предложения и текста. Калинин, 1983.

243. Сусов И.П. Речевые интеракции и стратегии высказывания // Личностные аспекты языкового общения. Калинин, 1989.

244. Сухих С.А., Зеленская В.В. Прагматическое моделирование коммуникативного процесса. Краснодар, 1998.

245. Тагер Е.Б. Модернистские течения в русской литературе и поэзия межреволюционного десятилетия (1908—1917) // Тагер Е.Б. Избранные работы по литературе. М., 1988.

246. Тарасов Е.Ф. Место речевого общения в коммуникативном акте // Национально-культурная специфика речевого поведения. М., 1977.

247. Таубман Д. «Живя стихами...» Лирический дневник М.Цветаевой. М., 2000.

248. Тимерчик Р.Д. К анализу «Поэмы без героя» А.Ахматовой // Материалы XXV научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1970.

249. Тимерчик Р.Д. Художественные принципы предреволюционной поэзии Анны Ахматовой: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Тарту, 1982.

250. Тиметрчик Р.Д. Автометаописание у Ахматовой // Russian literature. 1975. № 10/11.

251. Топоров В.Н. Ахматова и Блок. Berkeley, 1981.

252. Топоров В.Н. Имена // Мифы народов мира. М., Минск, Смоленск, 1994. Т. 1.

253. Топоров В.Н. Об ахматовской нумерологии и менологии // Анна Ахматова и русская культура XX века. Тезисы конференции (ИМЛИ). М., 1989.

254. Топоров В.Н. Странный Тургенев. М., 1998.

255. Троцык О. Библия в художественном мире Анны Ахматовой. Полтава, 2001.

256. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

257. Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.

258. Федосюк М.Ю. «Стиль» ссоры // Русская речь. 1993. № 5.

259. Федосюк М.Ю. Исследование средств речевого воздействия и теория жанров речи // Жанры речи. Саратов, 1997.

260. Федосюк М.Ю. Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «уговоры» // Русская разговорная речь как явление городской культуры. Екатеринбург, 1996.

261. Федосюк М.Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. 1997. № 5.

262. Федотов О.И. Сонеты А.Ахматовой как цикл // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. М., 1998. № 4.

263. Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1983. Вып.12.

264. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2.

265. Формановская Н.М. Вы сказали: «Здравствуйте!» (речевой этикет в нашем общении). М., 1982а.

266. Формановская Н.М. Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты. М., 1982б.

267. Хан А. К проблеме жанрового своеобразия ранней лирики А.Ахматовой: Опыт параллельного анализа семантической структуры текста и психологической структуры жанровых моделей // Acta Univ. Szegediensis: Diss. slavical, 1976. № 11.

268. Хейт А. Анна Ахматова: Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А.Ахматовой. М., 1991.

269. Хисамова Г.Г., Яковлева Е.А. Художественный текст: аспекты характеристики, приемы и методы исследования: Учебное пособие. Уфа, 1998.

270. Холодович А.А. Грамматическая категория уважительности в современном японском языке // Японское языкознание. М., 1979.

271. Холодович А.А. О типологии речи // Холодович А.А. Проблемы грамматической теории. Л., 1979.

272. Цивьян Т.В. «Поэма без героя» А.Ахматовой. Еще раз о многовариантности // Ахматовский сборник. Париж, 1989.

273. Цивьян Т.В. Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини — зеркала Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. № 5.

274. Чейф У. Память и вербализация прошлого опыта // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1983. Вып. 12.

275. Черемисина С.Н. Текстообразующая функция тезиса в композиционно-речевой форме «рассуждение» // Текстообразующие потенции языковых единиц и категорий. Барнаул, 1990.

276. Чернухина И.Я. Общие особенности поэтического текста. М., 1987.

277. Чуковский К. Ахматова и Маяковский // Чуковский К. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. М., 1990.

278. Чуковский К. Об Ахматовой // Новый мир. 1987. № 3.

279. Шахнарович А.М. Языковая личность и языковая способность // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность. М., 1995.

280. Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., 1960.

281. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

282. Шерлаимова С.А. Марина Цветаева и чешская поэзия // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. 1998. № 2.

283. Шиллер Ф. О грации и достоинстве // Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 томах. Т. 6.

284. Шмелева Т.В. Введение в общую филологию: Рабочая программа для студентов филол. ф-та КГУ. Красноярск, 1988а.

285. Шмелева Т.В. Гипербола, мейозис, литота. Фрагмент обыденной риторики // Риторика и синтаксические структуры. Тезисы краевой научно-практической конференции. Красноярск, 1988б.

286. Шмелева Т.В. Кодекс речевого поведения // Русский язык за рубежом. 1983. № 1.

287. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра // Жанры речи. Саратов, 1997.

288. Шмелева Т.В. Речеведение. Теоретические и прикладные аспекты. Новгород, 1996.

289. Шмелева Т.В. Речеведение: в поисках теории // Stylistika VI. Opole, 1997.

290. Шмелева Т.В. Речевой жанр // Русистика. Берлин, 1990.

291. Шмелева Т.В. Речевой жанр: опыт общефилологического осмысления // Collegium. Киев, 1995. № 1—2.

292. Щерба Л.В. О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

293. Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений // Избранные работы по русскому языку. М., 1957.

294. Щерба Л.В. Очередные проблемы языкознания // Избранные работы по русскому языку. М., 1957.

295. Щербинина О.Г. «Не звукоподражание, а душепреображение…» (К 100-летию со дня рождения А.А.Ахматовой) // Русская речь. 1989. № 3.

296. Щурина Ю.В. Шутка как речевой жанр. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Новгород, 1997.

297. Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Л., 1986.

298. Юнг К. Психологические аспекты архетипа матери // Юнг К. Душа и миф. Шесть архетипов. М., 1997.

299. Юркевич А.С. Ежедневник как жанр естественной письменной речи: Дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2011.

300. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

301. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Стуктурализм: «за» и «против». М., 1975.

302. Яковлев А.В. О семантике некоторых произведений А.Ахматовой // Русская литература. 1992. № 1.

303. Яковлева Е.А. Особенности речевого поведения горожанина в полиэтническом городе // Проблемы коммуникации и номинации в концепции общегуманитарного знания: Сб. науч. тр. в честь проф. Л.А.Шкатовой. Челябинск, 1999.

304. Яковлева Е.А. Риторика как категория мыслеречевой деятельности (в применении к анализу художественных текстов, урботекстов и актуальных номинаций). Научный доклад по опубликованным трудам, представленный к защите на соискание ученой степени доктора филологических наук. Уфа, 1998.

305. Яковлева Е.А. Языковой портрет поэта в интерьере прагмалингвистики // Слово и мысль Е.А.Боратынского. Казань, 2000.

306. Ярмаркина Г.М. Обыденная риторика: просьба, приказ, предложение, убеждение, уговоры и способы их выражения в русской разговорной речи: Дис. … канд. филол. наук. Саратов, 2001.

307. Kadow S. Sinnkonstruierung und Kommunikative Strategien. Die Sinnklammerungsstrategie — ein aufgabendeleiteter Beschreibungsversuch // Strategien und Prinzipien sprachlicher Kommunikation. Berlin, 1987.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3

Глава 1. Коммуникативный аспект изучения художественного текста 9

1.1. Художественный текст как объект исследования различных направлений лингвистики 9

1.2. Понятие «речевая коммуникация» в применении к анализу художественного текста 14

1.3. Сферы пересечения понятий «лирический герой» и «языковая личность» в рамках художественного текста 19

1.4. Речевое поведение и его компоненты 26

1.5. Речевой жанр как важнейший элемент речевого поведения и аспекты его изучения 31

1.6. Концепция РЖ М.М.Бахтина и его последователей 37

1.7. Теория речевых актов и речевых жанров: общее и отличное 48

1.8. О месте художественных речевых жанров в общей типологии РЖ 51

Глава 2. Особенности речевого и неречевого поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой в свете коммуникативного подхода к анализу художественного текста 55

2.1. Репертуар речевых жанров лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой 55

2.2. Функция и значение речевого жанра вопроса в лирике А.Ахматовой и М.Цветаевой 79

2.3. Средства языкового представления невербальных аспектов поведения лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой (на примере жестов, выполняемых рукой) 88

Глава 3. Участники коммуникативной ситуации в рамках поэтического текста 109

3.1. Лирические героини А.Ахматовой и М.Цветаевой как языковые личности 109

3.2. Адресаты поэтических посланий лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой 130

Заключение 158

Приложения 167

Литература 176

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 22.05.2014
Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов
Гарнитура Times. Усл. печ. листов 12,25
Тираж 300 экз. Заказ 1598

Отпечатано в Издательстве
Нижневартовского государственного университета
628615, Тюменская область, г.Нижневартовск, ул.Дзержинского, 11
Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: izdatelstvo@nggu.ru