

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

На тему: Лексическая структура художественного текста (на примере романов братьев Стругацких "Жук в муравейнике" и "Трудно быть Богом")

Исполнитель Назарова Диана Геннадьевна

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель доктор педагогических наук, профессор

(ученая степень, ученое звание)

Харченкова Людмила Ивановна

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой \_\_\_\_\_

(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

*«15» окт. 2025 г.*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2025

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Лексическая структура художественного текста как способ раскрытия авторского замысла</b>	
1.1. Понятие «лексическая структура художественного текста» в рамках функциональной лексикологии .....	7
1.2. Роль лексической структуры художественного текста в раскрытии подтекстовых смыслов произведения .....	17
Выводы по главе 1 .....	24
<b>Глава 2. Особенности лексической структуры текстов произведений А. и Б. Стругацких</b>	
2.1. Роль ключевых слов в произведении Стругацких «Жук в муравейнике» в распознавании скрытых смыслов текста .....	25
2.2. Метафора как инструмент концептуализации действительности и средство раскрытия психологии персонажей в тексте А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» .....	35
Выводы по главе 2 .....	45
<b>Заключение</b> .....	46
<b>Список литературы</b> .....	48

## ВВЕДЕНИЕ

Изучением лексической структуры художественного текста в отечественной лексикологии стали заниматься сравнительно недавно, можно сказать, что это достаточно новое направление в лингвистике. Тем не менее, довольно частое обращение к такому анализу в последнее время свидетельствует о том, что лексическая структура текста, действительно, помогает лучше разобраться в смысле художественного текста, увидеть его подводные камни, т.е. лучше понять то, какие мысли хотел в том или ином тексте выразить автор произведения. По мнению одного из исследователей, лексическая структура «неотделима от проблемы восприятия и понимания текста» [16, с. 66].

В процессе восприятия и понимания художественного текста важную роль играют слова и их лексическое значение. Таким образом, практически за каждым словом стоит некий образ, который и является одним из элементов лексической структуры текста, то есть заложенной автором его смысловой программы. Разбираясь во взаимосвязи между словами и их значениями, читатель выстраивает ассоциативно-семантическое значение целого текста.

Какие именно слова в художественном тексте могут стать объектом исследования при анализе лексической структуры? Это могут быть ключевые слова, которые помогут выявить главные идеи произведения, определить его тематику или распознать его скрытый смысл. Это могут быть тематические группы слов, выделение которых также будет способствовать более глубокому погружению в смысловое содержание художественного текста. Объектом исследования могут быть также метафоры, которыми авторы художественных произведений пользуются очень часто в основном с целью переноса значения одного слова на другое. На месте метафор при анализе лексической структуры художественного текста могут быть и другие средства выразительности.

Вопрос о лексической структуре текста вообще и ее функций в

художественных текстах в современной лингвистике изучается довольно активно. Среди таких работ наиболее заметными являются учебное пособие и ряд статей Л.Н. Чурилиной, которая при анализе лексической структуры делает акцент на исследование прямой и внутренней речи персонажа. Российский лингвист Н.С. Болотнова в монографии «Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня» [4] рассматривает текст в качестве отражения языковой личности автора. Т.Ф. Кожевникова в статье «О направлениях исследования лексической структуры художественного текста в функциональной лексикологии» [16] исследует разные аспекты анализа лексической системы, в том числе функции ключевых слова, тематических групп слов и т.д. Лексической структурой художественного текста интересуются и другие ученые-лингвисты.

#### **Актуальность исследования**

Лексическая структура текстов произведений писателей-фантастов Аркадия и Бориса Стругацких, которая является предметом данного исследования, весьма своеобразна. Это своеобразие объясняется в первую очередь тем, что это научная фантастика, и, следовательно, в таких текстах встречаются различные лексические новообразования. Помимо этого, братья Стругацкие – признанные мастера слова, творчество которых всегда находилось в центре обсуждения. В частности в центре обсуждения вопросов о месте научной фантастики в обществе и ее роли в деле воспитания человека.

Лингвистов в творчестве Стругацких привлекают особенности языка и стиля писателей. Самой известной работой в этом направлении является диссертация Р.Е. Тельпова, защитившего в 2008 году диссертацию на тему «Особенности языка и стиля прозы братьев Стругацких» [41]. Изучению способов создания братьями Стругацкими фантастических миров посвящена работа С.П. Яковлевой «Структурообразующая функция имен собственных (на материале повести А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом»)» [50].

Характеристику субъектов и форм речи в романе «Жук в муравейнике» предлагает в статье «Повествовательная структура романа А. и Б. Стругацких «Жук в муравейнике» исследователь Е.Ю. Козьмина [18].

Работ, посвященных непосредственно анализу лексической структуры текстов этих писателей, нами обнаружено не было. Это и стало основанием для выбора темы данного исследования: «Лексическая структура художественного текста (на примере романов «Жук в муравейнике» и «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких»).

**Объект исследования** - романы братьев Стругацких «Жук в муравейнике» и «Трудно быть богом».

**Предмет исследования** - отдельные элементы лексической структуры текстов, а именно: ключевые слова и метафоры, использованные писателями, функции ключевых слов и метафор в конкретных произведениях.

**Цель исследования:** проанализировав отдельные элементы лексической структуры указанных текстов А. и Б. Стругацких, выяснить, как эти элементы помогают разобраться в авторском замысле, в характерах персонажей и в раскрытии основной идеи произведения.

Для достижения намеченной цели, учитывая предмет и объект исследования, необходимо было решить следующие **задачи:**

- опираясь на наработки лингвистов, выявить сущность понятия «лексическая структура художественного текста», определить роль лексической структуры художественного текста в раскрытии подтекстовых смыслов произведения;

- сформулировать ключевые слова произведения Стругацких «Жук в муравейнике», определить их роль в распознавании смысла текста;

- провести анализ метафор из текста Стругацких «Трудно быть богом» с точки зрения раскрытия с их помощью психологического состояния персонажей, попытавшихся преобразовать мир.

Для решения поставленных задач нами были использованы следующие **методы и методики:**

- изучение, анализ и систематизация литературоведческой литературы;
- методы стилистического и контекстного анализа;
- систематизация и обобщение полученных результатов.

В определении жанра взятых для анализа текстов А. и Б. Стругацких, как известно, в материалах критиков есть разночтения. Мы, опираясь на работу Е.Ю. Козьминой «Жанровая специфика романа А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» и разделив позицию авторов, будем определять жанр обоих произведений как романы.

**Теоретическая значимость** работы связана с уточнением представления о функционировании лексической структуры художественных текстов.

**Практическая значимость** исследования обусловлена возможностью использовать полученные результаты в учебной практике в вузе в рамках дисциплин «Русский язык и культура речи», «История русской литературы», «Стилистика», «Филологический анализ текста» и др.

**Структура работы:** работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

# ГЛАВА 1. ЛЕКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК СПОСОБ РАСКРЫТИЯ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА

## 1.1. Понятие «лексическая структура художественного текста» в рамках функциональной лексикологии

Для создателей художественных текстов лексическая система, т.е. совокупность слов, которые, вступая в парадигматические и синтагматические связи, фиксируют, сохраняют, а впоследствии воспроизводят разного рода информацию, играют определяющую роль. Именно с помощью слова автор получает возможность донести до читателей авторский замысел, обеспечить понимание текста, проявить свою индивидуальность.

Анализом лексической структуры художественных текстов в рамках функциональной лексикологии активно стали заниматься сравнительно недавно – в последние два-три десятилетия. Именно в этот период значительно возрос интерес к изучению языка как средства выражения эмоциональных, культурных и социальных аспектов коммуникации. А отдельную лексику, используемую тем или иным автором художественного текста, стали исследовать с точки зрения средства для создания образов, настроений и смыслов, средства для выражения авторского замысла. В связи с этим проблему изучения лексической структуры текста в настоящее время тесно связывают с проблемой «восприятия и понимания текста» [16, с. 66].

Что же следует понимать под понятием «лексическая структура художественного текста»? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к исследованиям данного вопроса лингвистами и литературоведами.

В отечественной лингвистике существует два традиционных функциональных подхода к анализу лексической структуры текста. С одной

стороны, это принцип анализа, выдвинутый М.М. Бахтиным, смысл которого можно выразить в афоризме «За каждым текстом стоит языковая система». С другой стороны, подход, предложенный Ю.Н. Карауловым, который основывается на психологической функции порождения и восприятия текста. Этот подход по аналогии выражается в афоризме «За каждым текстом стоит языковая личность». Это разные по степени значимости параметры анализа лексической структуры текста, однако, как считает исследователь проблемы В.В. Степанова, при анализе структуры художественного текста следует учитывать оба этих подхода, ибо «оценка лексической структуры текста только с позиций языковой системы не раскроет ее специфики, равно как и учет только человеческого фактора, поскольку лексическая структура текста совпадает со структурой тезауруса языковой личности» [38, с. 211].

Создание лексической структуры художественного текста – дело нелегкое. Автору текста необходимо тщательно подбирать слова, которые окажутся для читателя не только понятными, но и убедительными, которые будут способствовать передаче его авторского замысла. Работая над произведением, подбирая слова, то есть формируя лексическую структуру своего текста, автор должен думать о читателях. В связи с этой особенностью Н.С. Болотнова определяет лексическую структуру текста как «коммуникативно-ориентированную на адресата, концептуально обусловленную ассоциативно-семантическую сеть, отражающую связи и отношения элементов лексического уровня текста» [6, с. 361].

В процессе восприятия и понимания художественного текста, таким образом, решающую роль играют слова, за каждым из которых стоит какой-то ключевой образ. Слова в свою очередь объединяются в текст, который, как считает Л.Н. Чурилина, представляет собой систему, «элементы которой объединяются в организационное целое для определенной цели, каковой является реализация авторского замысла, и для достижения этой цели каждый элемент (в нашем случае – слово) выполняет ту или иную функцию» [48, с.8].



Т.Ф. Кожевникова под лексической структурой текста понимает «совокупность лексических единиц (ключевых слов) в пределах тематической группы, а также ассоциативно-вербальные связи этих слов» [16, с.67].

Организация текста на лексическом уровне отражает определенный аспект авторского индивидуального восприятия мира, результат взаимодействия его лингвистических и экстралингвистических знаний. Интерпретатор, т.е. читатель, должен сопоставить собственное представление о конкретном фрагменте реальности с тем, что зафиксировано в тексте. В идеале авторское и читательское восприятие фрагмента должно совпадать. Если же такое «сопоставление образов мира» невозможно, то понимание текста (или интерпретация, являющаяся основой для понимания) становится затруднительной. В процессе интерпретации текста, в ходе взаимодействия с текстом у читателя должна формироваться определенная система представлений, определенные проекции. Чтобы это происходило, автор, опираясь на свой жизненный опыт, на лингвистические и экстралингвистические знания, выстраивает лексическую структуру текста. Л.Н. Чурилина об этом пишет: «Определяющее влияние на этот процесс оказывают структурные особенности текста в целом и характер связей, проявляющихся на уровне организации слов» [45, с. 56].

Вернемся к слову, которое даже просто как единица языка имеет сложную и многослойную структуру. В контексте же, в процессе взаимодействия с другими подобными единицами языка, т.е. войдя в лексическую структуру художественного текста, слово «семантически варьируется». О.А Ружа считает, что «одной из главных характеристик слова как единицы лексической организации текста является наличие у него множества «соседей» по разным осям семантического пространства, а следовательно, и множества текстообразующих связей» [32, с.126].

Слово обладает специфическими семантическими возможностями:

попадая в контекст, оно из общеязыковой лексической единицы превращается в индивидуальное, потенциально образное.

С понятием «лексическая структура художественного текста» тесно связаны понятия «ассоциативно-семантическая сеть» и «тематическая группа». Первое понятие следует понимать как обеспечение в процессе организации лексической структуры формирования в сознании читателей ассоциативно-семантической сети всего текста. Как считает Болотнова, происходить это будет на основе «коммуникативного потенциала лексических единиц, эстетически актуализированного в соответствии с общим концептом произведения» [4,с.173]. Основным критерием объединения слов в ассоциативно-семантической сети будет семантический признак слов соответственно толковым словарям русского языка.

Под тематической группой понимается набор ключевых слов – отдельных слов или словосочетаний, которые «описывают» тематику какого-то фрагмента или всего текста, т.е. составляют основу текста (тематической группы). Ключевые слова играют определяющую роль в лексической структуре текста. Они участвуют в формировании содержания и смыслов данного содержания, активизируют обширные области внутреннего лексикона, создавая преднастройку для понимания текста, для его эмоционально-оценочного восприятия. Ключевое слово как слово-стимул, источник текстовых ассоциаций, основанных на лингвистических (парадигматических, синтагматических) и экстралингвистических (тематических) связях слова, выполняет функцию организующего центра, является элементом, направляющим процесс понимания текста» [5, с.78].

При подборе ключевых слов внимание, как правило, обращается на их эмотивную окрашенность, которая участвует в создании необходимых текстовых ассоциаций, актуализирует в сознании читателей связь между элементами лексической структуры текста, созданной автором, и явлениями действительности. В лексической структуре художественного текста ключевые слова воспринимаются как опорные элементы структуры, как

образы-символы, выполняющие функцию некоего центра, вызывающего необходимые для понимания ассоциации [31, с. 94].

Как особую лексическую систему, которая соотносится с языковой системой, рассматривает художественный текст Л.Н. Чурилина. В своих исследованиях известный лингвист основывается на антропоцентрическом принципе, который в настоящее время считается одним из приоритетных в лингвистике. Антропоцентризм – это принцип изучения языка в тесной взаимосвязи с человеком, его деятельностью и культурой. Согласно антропоцентрическому принципу, научные объекты исследуются в первую очередь с точки зрения их значения для человека, их цели в его жизни и их функций, способствующих развитию и совершенствованию человеческой личности.

Относительно к лингвистике и непосредственно к лексической структуре текста антропоцентрический принцип проявляется в том, что субъектами анализа становятся не только автор и читатель, но и персонажи художественных произведений. Персонажи в этом случае, согласно гипотезе Л.Н. Чурилиной, являются основным объектом анализа и проявляют себя «как личности говорящие и слушающие, мыслящие и действующие в «воображаемом» мире, «творимом» текстом» [48, с.134].

Текст при таком подходе к организации лексической структуры художественного произведения делится на персонажную и неперсонажную речевые сферы. Персонажную речевую сферу образуют тексты, «создаваемые» героем и его мировидением, его точкой зрения на изображаемую действительность. Неперсонажная речевая сфера – это сфера того или иного субъекта, который в произведении исполняет роль стороннего наблюдателя (в литературоведении такой субъект может быть рассказчиком, повествователем и т.п.). Персонажная и неперсонажная речевые сферы находятся во взаимодействии, они взаимно дополняют друг друга. Причем прямой связи с автором как внетекстовым субъектом у них нет.

Персонаж может быть воспринят как самостоятельная содержательная

тема текста или как «единица сюжетного построения». Каждая содержательная тема текста в той или иной степени становится явной, то есть на протяжении текста получает определенный лексический эквивалент. Лексическая тема «Персонаж» в тексте представляет собой совокупность языковых средств, выявляемых в процессе анализа лексической структуры, которые функционально связаны с представлением субъекта внутри текста и содержат информацию об этом субъекте.

Антропоцентрический подход к анализу лексической структуры художественного текста, предложенный Л.Н. Чурилиной, отличается большой сложностью и требует более тщательного рассмотрения.

Составляющей лексической структуры художественного текста является также мировидение автора или его языковая картина мира, которую следует понимать как индивидуальное и творческое «представление о мире, пропущенное через призму сознания автора, внутренняя духовная действительность, которую художник стремится воплотить вовне» [21, с.145].

Еще одно понятие, которое часто встречается в исследованиях, связанных с проблемами лексической структуры художественного текста, – это «языковая личность». Автором этого термина является В.В. Виноградов, наметивший в книге «О художественной прозе» два пути рассмотрения данного вопроса. Лингвистика активно развивает эту область параллельно с изучением лексической структуры художественного текста в целом – в последние десятилетия. Причем исследователи предпочитают теорию сразу сочетать с практикой – с анализом языковых личностей конкретных авторов или персонажей художественных произведений. Примерами таких исследований могут послужить следующие работы: «Языковая личность в литературно-художественном дискурсе Эрнеста Хэмингуэя» З.А. Кузневич, «Языковая личность персонажа в прозе А. П. Чехова конца 80-х – начала 90-х годов» И.В. Трещалиной, «Языковая личность Владимира Набокова как автора художественного текста: лексический аспект» Л.А. Каракуц-

Бородиной.

Словарь «Русский язык. Энциклопедия» термин «языковая личность» считает многозначным словом и предлагает следующие значения: «1) любой носитель того или иного языка, охарактеризованный на основе анализа произведенных им текстов с точки зрения использования в этих текстах системных средств данного языка для отражения видения им окружающей действительности (картины мира) и для достижения определенных целей в этом мире; 2) наименование комплексного способа описания языковой способности индивида, соединяющего системное представление языка с функциональным анализом текстов» [34, с.721].

В современной лингвистике вопросами исследования языковой личности в основном занимается российский лингвист и специалист в области лексикологии Ю.Н. Караулов. Ученый предлагает считать языковой личностью субъекта – носителя языка, осмыслившего мир и отразившего его в своей речи (текстах) [14, с.23].

Для формирования идиостиля автора, для разработки концептуального анализа художественного текста в целом используются определенные средства и способы. Н.С. Болотнова в статье «Лексические средства репрезентации художественных концептов в поэтическом тексте» исследует лексические средства, которые с данной целью используются в поэзии. Лингвист считает, что по текстовой деятельности автора, по тем лексическим средствам, которые он отбирает для своего текста, можно определить поэтическую картину его мира, связанную с его концептуальной картиной мира. Это оказывается возможным за счет того, что средства и способы выражения элементов поэтической картины мира «репрезентируются в образной языковой форме в соответствии с эстетическим видением мира автора» [7, с.18].

Если элементом мировосприятия автора является художественный концепт (образный, символический, ассоциативный, предметный и др.), то

для различных форм его выражения используются узуальные и индивидуальные средства. К узуальным средствам репрезентации художественных концептов Н.С. Болотнова предлагает отнести всем известные тропы и фигуры речи, так называемые традиционные стилистические приемы. Гораздо серьезнее дело обстоит с индивидуальными средствами. По мнению автора статьи, сюда относятся «оригинальные регулятивные средства, репрезентирующие концепты, и свойственные автору закономерности словесно-художественного структурирования текста: эстетически обусловленная образная трансформация лексических единиц; оригинальные новообразования разных типов; необычная текстовая парадигматика и синтагматика» [7, с.19].

Выбор авторами средств и способов репрезентации художественных концептов напрямую зависит от того, к какому типу данный концепт относится. Концепты могут классифицироваться на основе разных принципов: по эстетической значимости, по средствам выражения, по структуре, по степени оригинальности и т.д. Существует достаточно много исследователей, которые предлагают собственные классификации концептов. Так, например, Л.В. Миллер выделяет следующие типы:

«1) концепты непосредственно личного отношения («тоска», «вера» и др. концепты чувства);

2) концепты, понимаемые опосредованно, через общество («историческая личность»);

3) аксиологические концепты;

4) стандартизированные этнокультурно обусловленные интерпретации («лишний человек», «тургеневская девушка»)» [28, с.40].

Основным средством репрезентации художественного концепта, безусловно, является слово, причем ключевое слово чаще всего выносится в название поэтического текста и таким образом предлагает некий «ключ» к интерпретации текста. Нередко средствами являются «малые» языковые единицы – эстетически оформленные звукобуквы и морфемы. Именно в

поэтическом тексте такие языковые средства способны иметь смысловую и эстетическую значимость. Средством репрезентации могут быть и «большие» языковые единицы, так называемые сверхсловные, т.е. больше слова – макроструктуры словосочетания или даже целого текста. Примерами таких средств могут быть названия стихотворений, состоящие из словосочетаний или даже единицы, близкой к предложению: «Весенняя грусть» А. Белого, «Любовь покоряет обманно» А. Ахматовой и т.п.

Лексическая структура целого текста, выступающая в роли средства репрезентации художественных концептов «трактуется как коммуникативно ориентированная, концептуально обусловленная ассоциативно-семантическая сеть, отражающая различные связи и отношения словных и неоднословных единиц лексического уровня» [7, с.22].

Таким образом, согласно исследованию Н.С. Болотновой, художественные концепты различных типов могут быть представлены с помощью разнообразных средств: графических, словообразовательных, грамматических, лексических и так далее. Иногда в качестве средств репрезентации художественных концептов используются звукобуквы и текстоморфемы, которые могут концептуализироваться и приобретать самостоятельное смысловое и эстетическое значение в рамках текста.

Особое значение имеют лексические средства, представляющие концепты, к которым относятся: отдельные слова и сверхсловные единицы; лексические микроструктуры высказываний и их блоки; различные типы лексических текстовых парадигм; парадигматические комплексы; ассоциативно-смысловые поля лексических единиц; а также лексические макроструктуры всего текста. В репрезентации художественных концептов отражаются узуальные связи лексических средств и текстовые связи, обусловленные поэтическим восприятием мира автором и его творческим замыслом.

В этом параграфе нами были рассмотрены различные подходы к изучению лексической структуры художественного текста, а также понятие

«языковая личность» и различные языковые средства репрезентации художественных концептов в поэтическом тексте.



## **1.2 Роль лексической структуры художественного текста в раскрытии подтекстовых смыслов произведения**

В любом художественном тексте есть еще и подтекстовая информация, которая содержит какие-то дополнительные смыслы, так называемые «темные пятна», которые автор в силу разных причин не высказывает открыто, а предлагает читателям расшифровать их самостоятельно. При изучении лексической структуры таких контекстов следует учитывать не только лексическое значение того или иного слова, но и его морфологические, прагматические и прочие свойства, за счет которых в его семантику и вносится дополнительный (и, как правило, более глубокий) смысл. Следовательно, «лексическая структура текста является таким образом «ключом» к выявлению структурированного определенным образом глубинного смысла художественного произведения» [6, с.363].

В понимании подтекста в лингвистике в настоящее время также есть несколько подходов, среди которых выделяются три: семантический, формальный и коммуникативно-прагматический. Наличие разных научных подходов в изучении подтекста – показатель его сложности и многомерности. Е.И. Лелис само понятие «подтекст» объясняет следующим образом: «Подтекст – часть семантической структуры текста, реализующая выводные скрытые смыслы, которые актуализируются в сознании воспринимающего текст как целое» [26,с.59]. А подтекстовый слой лексической структуры художественного текста В.В. Степанова считает «отправной точкой в характеристике лингвистической структуры текста» [38, с.12].

Процесс экспликации подтекстовых смыслов формируется в лексической структуре художественных текстов опять же за счет эстетических свойств слова. Слово, обогащая свою смысловую структуру, приобретая эмоционально-оценочные компоненты значения, занимает «сильные позиции» в тексте, тем самым образуя скрытые смыслы, которые

читатель расшифровывает, разгадывает и т.п. «Эти эстетические свойства слова, опосредованные интенцией автора, определяют характер системных отношений между компонентами лексической структуры художественного текста, которые по-разному проявляют себя в процессе экспликации подтекстовых смыслов» [26, с.59].

Выявление системных отношений между компонентами подтекстовой лексической структуры художественного текста позволяет установить иерархию входящих в нее единиц: эстетически значимое слово, тематическое слово, ключевое слово, идеослово и словообраз.

Эстетически значимые слова вносят в текст дополнительные смыслы благодаря своим системным связям внутри эстетического целого. Эти слова отличаются многоплановостью смысловых и эмоционально-экспрессивных оттенков, а также открытостью, что превращает их не просто в сумму отдельных значений, а в качественно новые эмоционально-смысловые единицы текста.

В современной лингвистике большая часть ученых, исследующих лексическую структуру художественного текста и непосредственно подтекстовые смыслы произведений, склоняются к версии о том, что «все слова в подлинно художественном тексте «эстетически значимы», выполняют «образную функцию», «не могут быть выброшены из текста или заменены другими без изменения смысла целого» [9, с.134].

Тематические слова – это такие компоненты подтекстовой лексической структуры художественного текста, которые содержат в себе (в обобщенном виде) информацию о том, что или кто является предметом изображения в данном тексте и какую ценностную установку в нем дал читателю автор.

О ключевых словах речь уже шла выше. Е.И. Лелис дает им следующее определение: «Ключевые слова – компоненты лексической структуры художественного текста, аккумуляторы его эмоционально-смыслового содержания, обладающие большой семантической емкостью и коннотативной значимостью и проявляющие свои эстетические свойства

через композиционную расстановку в тексте» [26, с.60]. Ключевые слова Е.И. Лелис подразделяет на слова-ключи и слова-соключи, где словами-ключами она считает «опорные композиционно-смысловые лексические единицы текста, представляющие собой динамически пульсирующие центры смыслового обобщения...» [26,с.60], а слова-соключи, согласно ее определению, «компоненты лексической структуры художественного текста, фокусирующие его эмоционально-оценочное содержание» [26, с.60].

Идеословами являются такие компоненты лексической структуры художественного текста, которые содержат в себе авторскую мысль, идею. Система нескольких идеослов формирует смысловую целостность художественного текста.

Еще одним компонентом лексической структуры художественного текста являются словообразы. Это слова-образы, которые обладают обобщенной смысловой и композиционной значимостью и за счет этого формируют подтекстовый смысл семантической структуры текста. Словообразы устанавливают «ассоциативно-смысловые переключки текстуального и интертекстуального, лингвистического и экстралингвистического характера».

Все вышеперечисленные компоненты подтекстовой лексической структуры художественного текста взаимосвязаны. Так, например, словообразы не будут функционировать без наличия системы тематических слов, ключевых слов и идеослов. Объясняется это тем, что смысловые границы предмета изображения определяются с помощью тематических слов, мысль читателя в процессе распознавания скрытых смысловых подтекстов направляется ключевыми словами, а емкость содержания и мысль автора выражается за счет идеослов. Словообразы, вбирая в себя все то, что предлагается другими компонентами лексической структуры текста, аккумулирует полученную информацию в смысловую и эмоционально-оценочную энергию и реализует ее в масштабах текста.

Среди других компонентов лексической структуры художественного текста словообразы занимают лидирующее место, так как именно в них содержится наибольшее количество индивидуально-авторских значений и они обладают способностью художественных и эстетических обобщений. «Способность словообраза быть экспликатором подтекстовых смыслов заложена в его семантической структуре» [26, с.60].

Особенностью подтекстовой лексической структуры художественного текста является то, что, если в обычной текстовой информации читатель воспринимает авторский замысел в чистом виде, то, интерпретируя подтекстовую информацию, читатель чаще всего создает собственный смысл. Задача автора художественного текста – таким образом выстроить текст (в лексическом плане), чтобы читатели определили всю глубину и гибкость смыслов его подтекстового уровня. Художественные произведения с подтекстовыми смыслами – это всегда тексты со сложно организованной лексической структурой, авторская мысль в них реализуется через семантику тематических слов, ключевых слов и идеослов, взаимно обогащающих смысловую сферу друг друга и формируя словообразы.

Способность языка передавать скрытую, неявно выраженную информацию в различных вербальных формах в современной лингвистике называется имплицитностью. Это своеобразный способ отображения скрытого смысла текста, при котором в результате прочной ассоциативной связи элементов ситуации достаточно лишь одного из элементов (например, одной лексемы), чтобы представить всю скрытую информацию текста. Подобные языковые средства представляет филолог Э.Г. Куликова в своей работе «Имплицитные языковые средства в художественном тексте: формирование подтекста» [24].

С имплицитностью, по мнению автора статьи, напрямую связано другое понятие – пресуппозиции, к которым относится в тексте все, что не входит в пределы сообщения. В этом случае с помощью «ситуативного фона» создаются условия, которые можно назвать «предварительным договором», и

обеспечивается соответствующее коммуникации понимание» [24, с.115].

В том случае, если связывать имплицитность с подтекстовой лексической структурой художественного текста, то ее проявление выражается в способности подразумевать в тексте какую-то дополнительную информацию, ту, которую автор открыто не озвучивает, однако сообщить своим читателям желает. В качестве примера, подтверждающего эту мысль, Э.Г. Куликова приводит лексему «покой», которую использует во фрагменте романа «Географ глобус пропил» А. Иванов: «...Служкин спросил у уборщицы имя-отчество директора, отыскал директорские покои на втором этаже, постучался и вошел» [12, с.5]. Используя в современном тексте архаичное слово «покой», автор делает его емким и точным, способным передать множество смыслов. При этом автор рассчитывает на то, что его потенциальный читатель обладает соответствующими знаниями и способен к ироническому восприятию окружающей действительности.

Подтекст – это особая текстовая категория, которую полностью распознать невозможно. Ибо в любом случае интерпретатор подтекста в его смысл будет добавлять свои мысли и результаты своего понимания. По мнению исследователей, возможно только приближение к пониманию смысла его, поскольку смысл не является данностью, «имеющейся у текста», которая находится в ожидании, когда же ее извлекут, наоборот, смысл всегда создается в процессе чтения текста и интерпретации [27, с.148].

В качестве имплицитного средства опять же чаще всего выступает слово, и чаще всего это имена существительные и другие знаменательные части речи. Гораздо реже таким средством является незнаменательные части речи, например, частицы («Нехорошо-с», «вот-де»).

С помощью иронии автор, например, выражает свое отношение к обсуждаемому объекту, придавая высказыванию дополнительное значение. Для формирования узуальной (типизированной) и окказиональной имплицитности в тексте могут быть использованы архаизмы. Как лексические, так и грамматические архаизмы способны раскрывать скрытую

информацию и служить инструментом для создания подтекста.

Разнообразные пресуппозиции, которые определяют актуальное значение речевых единиц в процессе общения, в определённой мере сохраняют их первоначальную языковую семантику и компоненты конвенционального значения слов и синтаксических конструкций, образуя тем самым прагматическую основу имплицитного содержания. Способность сочетаться с другими знаками, а также гибкость языкового знака и его широкая смысловая валентность дают возможность проецировать на него разнообразное содержание на уровне речи [24, с.117].

Средствами организации лексической структуры художественного текста, помогающими автору более точно передавать свои мысли, в том числе и скрытые, воздействовать на эмоциональное восприятие читателя, выступают выразительные средства языка. Это различные фигуры речи (метафоры, олицетворения, эпитеты, сравнения, гиперболы, лексические повторы и т.д.), которые придают авторскому тексту выразительность, а также различные лексические и синтаксические выразительные средства. Используя такие средства, автор имеет возможность усиливать эмоциональную экспрессивную окраску текста, передавать сложный лабиринт мыслей и переживаний.

Особое место среди всех выразительных средств, участвующих в организации лексической структуры текста, принадлежит метафоре. По мнению одного из исследователей, именно метафора «служит инструментом моделирования концептуальной организации художественного текста» [30,с.3].

Метафора является одним из ключевых средств художественной выразительности и играет важную роль в организации лексической структуры литературного произведения. Она позволяет автору создавать многозначные образы, которые обогащают текст, придают ему глубину и эмоциональную насыщенность. Метафорические выражения помогают создавать яркие визуальные образы, которые делают текст более живым и запоминающимся.

Метафоры часто используются в силу различных причин для передачи подтекстовой информации. Посредством использования простых образов автор делает свой текст глубоким и многослойным, создает уникальные образы.

Выше нами были перечислены и проанализированы основные средства организации лексической структуры художественного текста, позволяющие создавать в пределах художественного произведения скрытые, подтекстовые смыслы. Среди таких средств основными, определяющими являются ключевые слова и метафоры. Изучению функциональности этих средств в конкретных художественных текстах будет посвящена следующая глава работы.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Основной целью работы в теоретической главе было выявление сути самого понятия «лексическая структура художественного текста и определение роли лексической структуры художественного текста в раскрытии подтекстовых смыслов произведения.

В процессе анализа работ лингвистов, исследовавших эти вопросы, изучения различных научных подходов было определено несколько моментов, которые будут определяющими в исследовании конкретных произведений во второй главе. А именно:

- Лексическая структура текста, действительно, помогает лучше разобраться в смысле художественного текста, в его подводных камнях.

- В процессе восприятия и понимания художественного текста решающую роль играют слова, за каждым из которых стоит какой-то ключевой образ.

- Организация текста на лексическом уровне отражает определенный аспект авторского индивидуального восприятия мира.

- В любом художественном тексте есть еще и подтекстовая информация, которая содержит какие-то дополнительные смыслы.

- Процесс экспликации подтекстовых смыслов формируется в лексической структуре художественных текстов опять же за счет эстетических свойств слова.

- Средствами организации лексической структуры художественного текста, помогающими автору более точно передавать свои мысли, в том числе и скрытые, воздействовать на эмоциональное восприятие читателя, выступают выразительные средства языка.



## ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ЛЕКСИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ ТЕКСТОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. И Б. СТРУГАЦКИХ

### 2.1. Роль ключевых слов в произведении А. и Б. Стругацких «Жук в муравейнике» в распознавании скрытых смыслов текста

Роман «Жук в муравейнике», написанный братьями Стругацкими в 1979 году, входит в цикл «Мир Полудня», который занимает центральное место в их творчестве. Под фразой «мир полудня», выведенной в заглавие цикла, подразумевается будущее, в котором земляне уже освоили космос и теперь знакомятся с инопланетными цивилизациями. В центре внимания писателей-фантастов Прогрессоры – жители земли, которые тайно проникли на чужую планету и управляют ею.

Сюжет романа развивается следующим образом. Бывший Прогрессор, а в настоящее время сотрудник спецслужб Максим Каммерер по заданию начальника спецслужбы Рудольфа Сикорски выслеживает Льва Абалкина – человека, выросшего из найденного на чужой планете зародыша в саркофаге. Саркофаг с зародышами, в том числе с зародышем будущего Абалкина, изготовленный Странниками (представителями высокоразвитой цивилизации), после его доставки на Землю был под строгим присмотром правительства. Сам Абалкин, выросший под присмотром врачей и учителей, ничего не знал о своем происхождении. Когда он вырастает, власти решают отправить его подальше от Земли и назначают его Прогрессором. Однако он в силу каких-то причин неожиданно возвращается на Землю, и Максиму Каммереру, от лица которого и ведется повествование в романе, поручают его найти.

Жанр своего произведения, несмотря на то, что в нем налицо признаки детектива, авторы определили как социальную фантастику, аргументируя свое решение так: «...мы-то писали не детектив. Мы писали трагическую

историю о том, что <...> появление тайной полиции <...> приводит к тому, что страдают и умирают ни в чем не повинные люди» [1, с.8].

Авторское определение жанра произведения указывает нам на то, что роман следует воспринимать как критику на деятельность тайных служб. Подтверждают это и рассуждения Максима Каммерера после того, когда он получает задание срочно разыскать Абалкина. Герой размышляет: «...мне совсем неинтересно думать о том, КАК найти Абалкина. Мне гораздо интереснее понять, ПОЧЕМУ его так нужно найти...» [44, с.18].

Итак, роман братьев Стругацких – это произведение, в котором Максим Каммерер сначала вычисляет, а затем преследует Льва Абалкина. Однако делает он это не для того, чтобы передать его властям, отправить вновь его подальше от Земли, а для того, чтобы понять его. Вместе с героем мы также попытаемся выяснить, какие скрытые смыслы есть в этом произведении и почему авторы романа прямо не сказали все то, о чем они думали и какую цель перед собой ставили. В процессе выяснения скрытых смыслов текста мы будем опираться на ключевые слова. Ключевые слова, выявленные нами в романе «Жук в муравейнике», помогут понять глубинные смыслы произведения, разобраться в том, как его авторы в контексте фантастики решают вопросы отношения между личностью и обществом.

Роман «Жук в муравейнике» был написан Аркадием и Борисом Стругацкими в советские годы – время, когда какая-либо открытая критика в адрес любых государственных служб, а тем более в адрес правительства или спецслужб, была категорически запрещена. Чтобы обсуждать на страницах произведений острые социальные и философские проблемы и при этом избежать репрессий, писатели обращались к фантастике и использовали прием скрытых смыслов, «ключами» к разгадыванию которых нередко становилось всего одно слово.

Ключевое слово к разгадке идеи, заложенной авторами в роман «Жук в муравейнике», содержится уже в эпиграфе к произведению: «Стояли звери / Около двери, / В них стреляли, / Они умирали». И далее следует ссылка на

авторство этого стихотворения: «Стишок очень маленького мальчика». Маленьким мальчиком, сочинившим это стихотворение-считалку, был сын Бориса Стругацкого. Слушая выкрикивавшего эту считалку сына, Борис Натанович в тот момент представлял «какие-то смутные картинки... какие-то страшные и несчастные чудовища... трагически одинокие и никому не нужные... уродливые, страждущие, ищущие человеческой приязни и помощи, но получающие вместо этого пулю от перепуганных, ничего не понимающих людей...» [45, с.82]. Странный стишок и ощущения, которые описаны выше, и стали основой для рождения замысла нового произведения – романа «Жук в муравейнике».

Ключевым здесь, на наш взгляд, является слово «звери». Причем употребляется оно не в привычном для всех нас значении «дикие животные», «хищные звери», а в значении «несчастные, ожидающие помощи от человека», но вместо помощи обреченные людьми на смерть. Известно, что первоначально авторы хотели назвать свой роман «Стояли звери...».

Что следует понимать под этим ключевым словом? Кто в романе Стругацких «звери»? В советские годы так называли приезжих и инородцев, и, вероятно, авторы произведения вложили в это слово именно этот смысл. «Звери» – это те, кто по каким-то причинам не вписываются в установленный свыше порядок и, следовательно, представляют собой угрозу для общества. Отвечающий за безопасность цивилизации Земли Рудольф Сикорски считает выращенных в саркофаге людей опасными для земной цивилизации. Поэтому они были сначала отправлены на другие планеты, а когда Лев Абалкин возвращается на Землю, его уничтожают. Смертью Абалкина – человека, который занимался изучением планет неизвестной цивилизации, который просто хотел работать там, где он захочет, а не там, где ему прикажут, заканчивают Стругацкие свой роман. В финале читаем:

*«Я шагнул к Абалкину и опустился возле него на корточки. <...> Абалкин стеклянными глазами смотрел в потолок. Лицо его было покрыто давешними серыми пятнами, рот окровавлен. Я потрогал его за плечо.*

*Окровавленный рот шевельнулся, и он проговорил:*

*– Стояли звери около двери...» [44, с.187].*

Ключевое слово «звери», таким образом, является знаком, указывающим на конфликт между отдельным человеком и обществом. Оно олицетворяет страх перед теми изменениями, которые может некий индивид внести в привычный, а потому прочный и надежный, уклад жизни. Употребив это ключевое слово в эпиграфе, главная функция которого – раскрытие авторского художественного замысла, Стругацкие тем самым «указывают» (намекают) на сложность человеческих отношений в условиях давления со стороны системы. Если Максим Каммерер пытается в чем-то разобраться, то Рудольф Сикорски этого делать не будет – для него важно хорошо выполнить свою работу. Он рассуждает так: *«Нам разрешается прослыть невеждами, мистиками, суеверными дураками. Нам одного не простят: если мы недооценили опасность» [44, с.160].*

Ввиду антропоцентрического подхода в художественных произведениях основное внимание уделяется персонажам. Их обозначения, создавая длинные последовательности повторов, способствуют связности и смысловой целостности текста

В исследуемом романе три основных действующих лица( Максим Каммерер, Лев Абалкин, Рудольф Сикорски)

Лев Абалкин - первичная номинация центрального персонажа.  
Лексемы : «болен», «надломлен»

«Подкидыш», « тайна» «опасность» характеризуют персонажа как чуждого обществу человека,но не по праву нравственных качеств,а по праву рождения.

Максим Каммерер - герой-рассказчик. Соответственно, постоянным обозначением героя рассказчика является местоимение первого лица,единственного числа.

Повествование ведется от 1 лица следовательно,  
обычным и постоянным обозначением героя-рассказчика является

местоимение 1-го лица единственного числа. В обращении центрального персонажа

к герою-рассказчику выделяется лексемы: «Мак» и «Мак Сим», «журналист» именно так представляется Каммерер, скрывая истинную личность.

Номинативную цепочку Рудольфа Сикорски следующие обозначения: «Экселенец», «Странник» «шеф». Его образ формируется на восприятии героя-рассказчика

Два ключевых слова вынесены авторами романа в заглавие произведения. Это слова «жук» и «муравейник».

Аркадий и Борис Стругацкие названиям своих книг всегда уделяли большое внимание. Учитывая то, что заголовок произведения и взятый к нему эпиграф должны быть тесно связаны и дополнять друг друга, попробуем найти такую связь в романе «Жук в муравейнике».

Слово «жук» представляет собой индивидуалиста, не подчиняющегося общественным нормам. Муравейник символизирует общество, организованное по строгим правилам иерархии. Выражение «жук в муравейнике» построено по принципу «хорек в курятнике». Вернее, эти два выражения, одинаковые с точки зрения синтаксиса, в тексте романа противопоставлены друг другу. «Жуком в муравейнике» оказывается безобидный Лев Абалкин, которым с самого детства управляют и делают все, чтобы он стал таким же муравьем, как все остальные. Согласно тексту, «умные дяди из чисто научного любопытства сунули в муравейник жука и с огромным прилежанием регистрируют все нюансы муравьиной психологии, все тонкости их социальной организации» [44, 151].

Рудольф Сикорски, в отличие от большинства ученых, которые стали склоняться к гипотезе о том, что ничего страшного из этого эксперимента не произойдет, что «жук сползет в конце концов с муравейника и убредет своей дорогой» [44, с.151], в это не верит. Не верит, потому что ему в силу его

должности положено не думать, потому что в течение уже сорока лет он опасается, что Лев Абалкин не «жук в муравейнике», а «хорек в курятнике».

Персонажа, который в романе братьев Стругацких исполняет роль жука, авторы наделяют так называемыми «говорящими» именем и фамилией. Его имя возвращает нас к эпиграфу. Как известно, Лев – царь зверей. То есть, уже в имени изначально заложен тот страх, который испытывают муравьи, в кучу к которым попадает жук. По принципу имени «работает» и фамилия героя. В «Словаре русских фамилий» В.А. Никонова фамилия Абалкин объясняется так: «В псковских говорах абалка, или обалка, охалка, вязанка. Одолжи мне обалку дров, говорит сосед соседу. Абалкой могли ласково, по сходству, назвать запеленатого ребенка» [30, с.12]. Значение фамилии героя, исходя из данных «Словаря...», можно толковать двояко. Во-первых, охалку, вязанку хвороста можно рассматривать как горючий, легко воспламеняющийся материал, и таким образом в фамилии героя будет вновь скрываться какая-то опасность для общества (муравьев), во-вторых, образ запеленатого ребенка хорошо передает состояние самого Абалкина, который и на свет был воспроизведен по чьей-то воле, и жить должен так же.

Вернемся еще раз к ключевым словам «муравейник» и «жук». Выбор образа муравейника для представления о жизни в советском обществе, на наш взгляд, очень удачен. В муравейнике, действительно, существует строгая иерархия и распределение ролей: есть царица, которая откладывает яйца и управляет гнездом, есть рабочие муравьи. Ежедневно рабочие муравьи переносят гнездо в глубь муравейника и возвращают его обратно (для поддержания стабильной влажности). Об устройстве муравейника и образе жизни муравьев можно говорить бесконечно. Однако нам достаточно и этой информации, чтобы понять, какой тайный смысл скрывается у авторов в этом ключевом слове. Братья Стругацкие под «муравейником» представили то общество, в котором они жили сами. Общество, где каждый должен был выполнять свою роль, а любое отклонение от нормы воспринималось как

угроза. Общество, которое должно было быть основано на однородности, похожести и стабильности.

В «Комментариях к прошлому» Борис Стругацкий ни один раз вспоминает о том, с каким трудом им с братом приходилось «проталкивать» в печать практически каждое созданное ими произведение. Приходилось защищать каждое выражение, слово; подтекст, противоречащий общественным нормам проверяющие могли увидеть даже там, где его и не было. Вот, например, рассказ Бориса Стругацкого о том, почему в первой редакции романа «Жук в муравейнике» не было эпиграфа: «За него, помнится, нам пришлось сражаться буквально не на жизнь, а на смерть с окончательно сдуревшим редактором из Лениздата, которому втемяшилось в голову, что стишок этот авторы на самом деле придумали, переиначив (зачем?!) какую-то богом забытую маршевую песню гитлерюгенда. <...> Отстоять эпиграф так и не удалось» [45, с.84].

Причиной того, что редактор не хотел верить в то, что эпиграф не содержит никаких аллюзий или ассоциаций, было то, что в «муравейнике» подобное считалось нарушением устоявшейся нормы.

В словаре С.И. Ожегова значение слова «жук» определяется как «насекомое с жесткими надкрыльями» [31, с.194]. Для этого насекомого характерен одиночный образ жизни («сам по себе») и активность только в световое время суток. Жук как персонаж романа братьев Стругацких символизирует индивидуальность, стремление к свободе и самовыражению. Он выделяется из общего числа живущих и он абсолютно чужой в обществе муравьев.

Почему все сразу сопоставляют жука с образом Льва Абалкина? Помимо обычных читательских умозаключений, мы ориентируемся и на те намеки, которые делают нам, читателям, авторы произведения. У всех родившихся из эмбриона детей был на теле какой-то знак, совпадавший со знаком на дисках, число которых соответствовало числу зародышей в саркофаге. Лев Абалкин имел на теле особый знак – стилизованную букву

«Ж». Именно с этой буквы начинается название романа «Жук в муравейнике», и присвоение герою этой буквы можно рассматривать как авторское указание на то, что именно Абалкин является жуком, оказавшимся волею судьбы в муравейнике.

Похож на жука Лев Абалкин и образом своей жизни. Еще ребенком он был замкнутым, любившим одиночество (у него никогда не было друзей). Стремление к одиночеству его бывший учитель объяснял замкнутостью всегда занятого человека. Лев постоянно был занят своим собственным миром, поэтому у него не было времени на окружающих.

Согласно концепции Н.С. Болотновой, средствами организации лексической системы художественного текста могут быть не только целые слова, но и «эстетически оформленные звукобуквы и морфемы» [8, с.19]. Следуя этой гипотезе, букву «Ж» можно рассматривать как ключевую, что-то говорящую нам букву. С буквы «ж», например, начинается не только слово «жук», но и слово «жид», которым в советской России с негативной коннотацией и определенной дискриминацией обращались к евреям. И хотя в романе нет прямого указания на развитие этой темы, люди этой национальности сталкивались, подобно Льву Абалкину, с репрессиями государства из-за происхождения и инакомыслия.

Букву «Ж» можно ассоциировать и с подобной буквой из церковнославянской азбуки, где она обозначала букву-слово «живѣте» (то есть «живите», повелительное наклонение от «жити»). Это символ существующей и зарождающейся жизни. В алфавите она седьмая по счету, Цифра 7 для славян обозначала духовное совершенство, Божью печать.

Ключевым словом в романе является слово «ТАЙНА». Весь роман пронизан темой тайны, а само слово звучит и в размышлениях персонажей, и в описании событий. В самом начале произведения Максим Каммерер признается в том, что не любит тайны. Впоследствии он все время в своих внутренних монологах возвращается к мысли о том, теперь он навсегда связан с тайной: *«Я понимал, что с этой тайной на плечах мне ходить*



*теперь до конца жизни» [44, с.167].*

Слово «тайна» может и отсутствовать как таковое, однако текст излагается таким образом, что читатель не сомневается в том, что все вокруг просто пропитано тайной. Или слово «тайна» может заменяться другим словом, контекстным синонимом. Вот, например, Лев Абалкин размышляет о том, что происходит вокруг него, и о своих ощущениях от тайн происходящего: *«Он чувствовал себя как человек, который идет по минному полю, но не знает точно, где находятся мины, а где их нет. Вокруг него была тьма, и каждый шаг мог привести к взрыву» [44, с.102].* Ключевое слово «тайна» в данном контексте заменяется словом «тьма».

Категория тайны, таким образом, становится неким ключом к разгадке скрытых смыслов романа. Тайны разгадывают все центральные герои произведения «Жук в муравейнике». Максим Каммерер, не любивший тайны, вынужден это делать. Получив задание, он встречается с людьми, прямо или косвенно связанными с Львом Абалкиным и другими Подкидышами, и тайна из обычной (следовательской) разрастается для него в тайну большую и интересную. Его заинтересовал Лев Абалкин как объект этой тайны, теперь ему хочется не только встретиться с ним, но и понять его. А когда понимает, то осознает, что ни он, никто-либо другой не имеют право вмешиваться в жизнь Абалкина. В этот момент он размышляет: *«Я как-то сразу вдруг понял, что передо мною – огромная и мрачная тайна, что судьба Абалкина со всеми ее загадками и непонятностями не сводится просто к тайне личности Абалкина – она переплетена с судьбами множества других людей, и касаться этих судеб я не смею ни как работник, ни как человек» [44, с.184].*

В финале Максим спешит, чтобы спасти Абалкина, но не успевает.

Центральный конфликт романа Стругацких – конфликт Льва Абалкина и Рудольфа Сикорски (кличка – Экселенц). И тот, и другой так же разгадывают тайны. Для Льва Абалкина важно узнать, что это за неведомая

сила, которая постоянно вмешивается в его жизнь. У Сикорски целый комплекс загадок, которые он пытается разгадать уже в течение сорока лет. Зачем Странники подкинули на Землю эмбрионы? Каковы были их цели? Кто такие Подкидыши? Что такое «детонаторы»? Попытки найти ответы на эти вопросы измучили Экселенца, и он идет по более легкому пути – стреляет в Абалкина. Он считает, что Лев Абалкин оказался в музее, чтобы добраться до «детонаторов», в то время как тот просто пришел к своей любимой женщине Майе Глумовой.

В этом романе А. и Б. Стругацкие вводят понятие «тайна личности», которое авторы будут развивать в других произведениях этого цикла. Используют его в значении «сведения, которые всегда должны храниться в тайне, в том числе - от самого ее носителя». Поняв, что нельзя вмешиваться в чужую жизнь, Каммерер осознает, что тайну Льва Абалкина нужно скрывать и от него самого: «А ведь тайна Льва Абалкина – это вдобавок еще и тайна личности! Совсем плохо. Самая сумеречная тайна из всех мыслимых – о ней ничего не должна знать сама личность...» [ 44, с.184].

С ключевым словом «ТАЙНА» связана и концовка произведения, которую авторы оставляют открытой. Читатели, в основной своей массе оставаясь в недоумении (что произошло дальше? или что могло бы произойти?), вправе сами отвечать на свой вопрос. В одном из интервью Борис Стругацкий, отвечая на подобный вопрос, сказал, что, согласно их замыслу, ничего бы не произошло. Лев Абалкин – такой же человек, как все остальные. Пусть у него другое происхождение, но он всего лишь «жук в муравейнике», а не «хорек в курятнике». Рудольф Сикорски, таким образом, убивает ни в чем не повинного человека.

Авторской тайной окутан и образ Рудольфа Сикорски. Что ему оставалось делать, если он возглавлял тайную полицию, которая изначально рассчитывалась на то, чтобы не дать кому-либо выйти из-под их контроля.

Итак, выявив и проанализировав несколько ключевых слов из романа

«Жук в муравейнике», мы пришли к выводу о том, что в своем произведении А. и Б. Стругацкие попытались выставить на обсуждение вопросы о правах личности на свободу и самоопределение и о взаимоотношении личности и государства. Как жить человеку, если он не «муравей», если он «чужеродный» или не желает подчиняться той политике, которую проводит государство? Имеет ли право государственная власть ограничивать права и свободу таких граждан, которые в силу каких-либо причин оказываются «жуками»? Вот всего лишь некоторые вопросы, которые интересовали авторов романа «Жук в муравейнике» и некоторых других граждан, живших в России в описываемый период.

## **2.2. Метафора как инструмент концептуализации действительности и средство раскрытия психологии персонажей в тексте А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом»**

Роман А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» – один из знаковых текстов писателей. По свидетельству Бориса Стругацкого, «на протяжении доброго десятка лет по всем социологическим опросам роман этот делил первое-второе рейтинговое место с «Понедельником». На октябрь 1997 года он вышел в России общим тиражом свыше 2 миллионов 600 тысяч экземпляров...» [43, с.284].

Братьев Стругацких принято считать писателями-фантастами. И это верно – в их произведениях у читателей есть возможность побывать на других планетах, окунуться в иной социум, познакомиться с некоторыми деталями научно-фантастического антуража. Однако интересы этих авторов выходят далеко за рамки обычной научной фантастики – их интересует прежде всего человек, причем человек в окружающей его среде, в обществе. Какова природа человека, каково его место в мире, комфортно ли ему в обществе, в чем смысл его жизни – эти и другие вопросы, связанные с личностью, всегда были в центре внимания писателей. Не является исключением и роман «Трудно быть богом».

Роман был написан в 1964 году. Это был период хрущевской «оттепели», известный либеральным отношением к свободе слова и ослаблением цензуры. Вероятно, поэтому параллели фантастической истории, придуманной авторами романа, с реальностью XX века практически не скрываются. Однако не в правилах Стругацких приоткрывать все завесы: в каждом произведении они обязательно оставляют что-то читателям для свободной интерпретации.

Действие в романе происходит в далеком будущем на планете Арканар, которая в данный момент находится на уровне развития земного Средневековья. За развитием на планете наблюдают с Земли, несколько же

землян находятся инкогнито здесь. Главный герой, землянин Антон, представлен в образе благородного дона Руматы Эсторского, приближенного к королю, человека богатого и уважаемого.

Власть на планете принадлежит «серым», которые ненавидят всех образованных людей и жестоко расправляются с ними. Антону, у которого есть оружие и который может многое, запрещено вмешиваться в жизнь инопланетян (он должен только наблюдать), однако он по мере возможности старается хоть что-то сделать для спасения людей. Когда умирает король, бесчинства «серых» набирают обороты. Антону удается спасти несколько человек, но однажды он едва не погибает сам. В конце романа коллеги-разведчики отправляют Антона на Землю. Основная мысль романа, согласно определению авторов, «борьба против лжи пропаганды» и защита интеллигенции, которую они объявили «привилегированным классом, единственным спасителем нации, единственным гарантом будущего» [46,с.186].

Выше представлен лишь очень краткий обзор содержания романа и скупая формулировка его основного смысла. Безусловно, произведение Стругацких более глубокое и по содержанию, и по смыслу. Интересны также персонажи романа. Более подробно яркую событийность произведения, его глубокую проблематику, изображение внутреннего мира и духовных поисков героев произведения мы попытаемся рассмотреть с помощью анализа языка текста, а именно метафор, которые являются одним из основных средств организации лексической структуры романа «Трудно быть богом».

Известно, что А. и Б. Стругацкие были любителями и большими мастерами различных иносказаний, метафор и символики. Их персонажи разговаривают порой на несколько необычном для времени создания произведений языке. На особенности языка произведений Стругацких обращает внимание Р.Е. Тельцов в своей диссертационной работе «Особенности языка и стиля прозы братьев Стругацких». Он пишет: «Раскрепощенный и достаточно живой язык отличал фантастическую прозу

братьев Стругацких уже на начальном периоде их творчества, когда по всем остальным параметрам они оставались рядовыми писателями-фантастами, работавшими в русле соцреализма» [47, с.28].

Роман «Трудно быть богом» насыщен метафорами, с помощью которых его авторам удается глубоко проникать в сущность человеческой природы и рассуждать о социальных проблемах. «Метафора – одно из ведущих средств в палитре Стругацких как художников слов» [33, с.156].

Ключевой метафорой романа является слово «серый», которую можно встретить и в других произведениях Стругацких. Прежде всего, используется это слово в значении цвета.

Композиционно роман разделен на три части: пролог, в котором описывается жизнь Антона дома, на Земле, основной части – рассказ о пребывании героя на Арканаре, и эпилога, где Антон снова оказывается дома. Цветовые обозначения, которые авторы используют в прологе и эпилоге, резко отличаются от тех, что мы встречаем в основной части. В прологе и эпилоге предметы, одежда, природные явления – все, то, что окружает героя и с чем он сталкивается, «окрашено» в разные цвета: «...боевое устройство, окованное *черной* медью...», «Солнце уже поднялось над лесом, и все было *голубое, зеленое и желтое*», «...*красную* повязку на голове...», «...земля была вся в *золотых* пятнах...» и т.п.

Ситуация абсолютно меняется, когда рассказывается о пребывании Антона-Руматы Эсторского на Арканаре. Здесь налицо преобладание черного и серого цветов, причем ведущее место принадлежит серому цвету. Власть на планете принадлежит «серым», форма солдат и офицеров серого цвета, о чем неоднократно упоминается в романе. Помимо этого, в тексте романа обнаруживается большое количество лексем, имеющих в своем составе слова «серый» и «серость». Это уже привычные для читателя выражения «серое начальство», «серый патруль», «серые офицеры», с помощью которых Стругацкие подчеркивают необразованность, неразвитость, ограниченность, тупость «сильных мира сего», то есть тех, кто во главе планеты, кто ненавидит образованных людей и безжалостно убивает их. Посредством метафоры «серый» («серость») авторы, таким образом, представляют арканаровцев как простейших существ, лишенных человеческих качеств, превратившихся в бездушный автомат. Изменения происходят под воздействием «серой» идеологии, которая главенствует в обществе.

На этом действие метафоры с лексемой «серый» не ограничивается. Если в прологе солнце «желтое» и «золотое», а небо «голубое», т.е. природные явления окрашены в свои естественные цвета, то в основной части серые не только офицеры и солдаты, серыми становятся глаза у Киры (девушки Антона), серая бородка у книгодея Будаха, серыми изображены тучи, тень, пыль, сумрак, темнота и т.д. По сути все вокруг становится серым. Согласно предположению исследователя В.В. Рожкова, «серый цвет – это знак принадлежности к миру Арканара, поскольку в отношении землян этот цвет не употребляется» [33, с.158].

Дополняет ощущение, созданное метафорой «серый», слово, которое в силу своей контекстуальной синонимичности серому и черному цвету, может без труда заменить их. Это слово *тьма*. Гур сочинитель, арканарский писатель, представитель творческой интеллигенции, которого сломала и запугала «серая» система, говорит: «Больше всего я боюсь *тьмы*, потому что во *тьме* все кажутся одинаково серыми» [43, с.224]. Слова *тьма* здесь приобретает метафорический смысл, подобный смыслу лексемы *серость*: «невежество, отсталость». А употребление слова *серыми* рядом со словом *одинаково* в данной фразе героя указывает на еще одно значение метафоры *серый*: «такой же, как все остальные, ничем не выделяющийся из толпы».

К концу пребывания героя на планете краски сгущаются, и серый цвет уступает место черному. В романе «Трудно быть богом, такой переход, безусловно, приобретает метафорический смысл. Согласно развитию сюжета, власть переходит к черным монахам («Святому ордену»). Это существа, у которых не видно лиц и которые противопоставлены богу (в данном контексте землянину Антону, наделенному спасителя).

Метафора *серый человек* указывает также на массовость и рабство членов общества. Черты серого человека Стругацкие раскрываются через восприятие Антона-Руматы. Общаясь с жителями планеты, герой обращает внимание на то, что в них изначально заложены не только цинизм, подлость и жестокость, но и невежество и трусость. Антон-Румата рассуждает:

*«Психологически все они были рабами – рабами веры, рабами себе подобных, рабами страстишек, рабами корыстолюбия. И если волею судеб кто-нибудь из них родился или становился господином, он не знал, что делать со своей свободой. Он снова торопился стать рабом – рабом богатства, рабом противоземных излишеств, рабом распутных друзей, рабом своих рабов... рабство их зиждилось на пассивности и невежестве, а пассивность и невежество вновь и вновь порождали рабство» [43, с.173].*

На массовость, рабство и деградацию указывают и зооморфизмы, которые используют авторы и с которыми связаны многочисленные авторские метафоры. Человек теряет все человеческие качества и опускается до уровня животного – эта мысль прослеживается с помощью контекстов, которые можно объединить в метафорический цикл под общей формулировкой «животность человеческой природы». Обращения по отношению к людям типа «кобели», «мерин», «мартышка», «лисица», «свинья» не рассчитаны на то, что в них читатели будут отыскивать какой-то особый смысл, главное для писателей – подчеркнуть «животность» природы людей, потерявших человеческий облик. Антону-Румате, исполняющему роль бога, оказавшись во взаимодействии с этими людьми-животными, сложно не опуститься до их уровня, однако «превращаться в свиней» герой так и не научился.

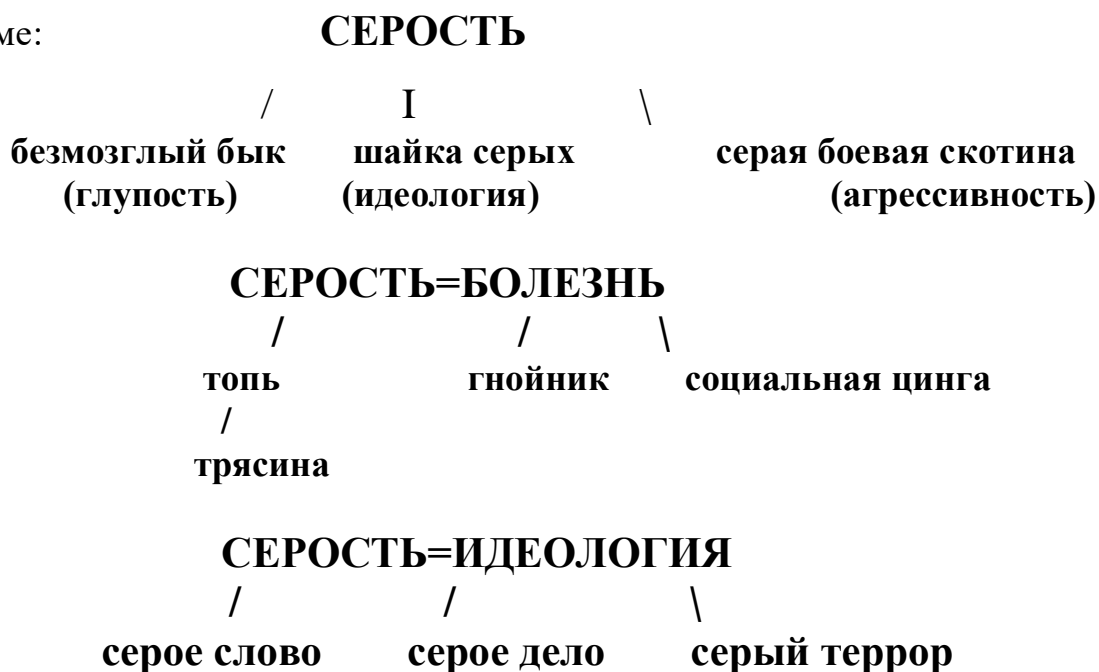
Используя зооморфизмы, создавая на основе их метафоры со смыслом «животность человеческой природы», А. и Б. Стругацкие таким образом затрагивают проблему влияния тоталитарных режимов XX века на сознание общества. Они считают, что опуститься до такого состояния – это еще хуже, чем превратиться в робота. Стругацкие пишут: «И чем жестче и беспощаднее режим, тем хуже и опаснее делается массовый человек. Он становится злобным, невежественным, трусливым, подлым, циничным и жестоким. Он становится рабом» [45, с.452].

С метафорой «серость» переплетается другая лексема-метафора – «болезнь», представленная словами *топь, трясина, гнойник, социальная*



*цинга*. Слова *топь* и *трясина* ассоциативно связаны с болотом («болото» – серая обыденная жизнь). Общее значение: все, что связано с застоем, косностью, отсутствием живой деятельности, то, что постепенно засасывает, губит. Губительное воздействие, в свою очередь, приводит к болезни. Концепт «болезнь», таким образом, указывает на причины серости. Обе метафоры – «серость» и «болезнь» часто в тексте произведения выражаются с помощью лексемы *трясина*. «В сумеречной, невежественной стране, погрязшей в кровавой трясине заговоров и корыстолюбия» [43, с.61] – такой представлена планета Арканар.

Ассоциативно-тематические связи ключевого слова *серость* представлены на схеме:



Постепенно лексемы *трясина*, *топь*, *грязь* употребляются в романе все чаще и чаще, и все чаще они используются героем, который призван исполнять роль бога. Антон-Румата вдруг начинает осознавать, что ему уже совсем не сложно выступать в роли высокородного хама, что он уже по сути стал им. Он размышляет: «*Что со мной произошло? Куда исчезло воспитание и взлелеянное с детства уважение и доверие к себе подобным...<...> И когда это я успел провалиться в трясины, о которой говорил дон Кондор? Разве бог имеет право на какое-то чувство, кроме*

*жалости?»* [43, с.173].

Итак, с помощью метафор, объединенных текстовыми концептами «серость» и «болезнь (трясина)», используются А. и Б. Стругацкими, для того чтобы представить воочию принятую в обществе идеологию, чтобы показать влияние тоталитарного общества на человека. «Задача «серости» как идеологии — превращение человека в бездушный придаток государственной машины, что выражается соответствующим признаком «механическое выполнение действий, бездушность» [33, с.181].

Другой метафорой романа А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» является лексема «бог», вынесенная в заглавие произведения. С помощью этой метафоры писатели раскрывают характер главного героя и развивают тему бога.

В первой главе романа акцент делается на такие признаки бога, как спокойствие и гуманность. Антон-Румата помнит о своей миссии и после каждого столкновения с «серыми» призывает (прежде всего себя самого) к спокойствию и прощению: «Останемся гуманными, всех простим», «Пусть они режут и оскверняют, мы будем спокойны, как боги». Так возникает ключевая метафора, которая пополняется за счет настоящей цели появления героя на планете такими текстовыми смыслами, как «отстраненность» и «бесстрастность», что указывает на несоответствие метафорического образа романа с религиозного понимания этой категории. Подтверждает это несоответствие и описание жителей Арканара, негодных «серым». Рассказывая об участи несчастных, которые объявлены вне закона за то, что они «умеют и хотят лечить и учить свой изнуренный болезнями и погрязший в невежестве народ...», авторы сравнивают их с богами: «за то, что они, подобно богам, создают из глины и камня вторую природу для украшения жизни не знающего красоты народа...» [43, с.22].

Не с богами в религиозном смысле слова сравнивают Стругацкие представителей интеллигенции (это именно они!), а с землянами, которые тайно живут на планете, и с избранными жителями этого мира. Боги в

понимании авторов романа «Трудно быть богом» – люди с высоким нравственным и интеллектуальным развитием. В этом произведении это земляне, которые явно превосходят жителей Арканара по всем параметрам. Один из героев произведения, дон Кондор, говорит Антону-Румате: «Мы здесь боги, Антон, и должны быть умнее богов из легенд, которых здешний люд творит по своему образу и подобию» [43, с.122].

Метафорический образ бога в романе «Трудно быть богом» представлен многогранной структурой – через толкование разных субъектов повествования: землян (Антон-Руматы и дон Кондора), арканарцев (Кирь, Будаха, Араты), книгочех и др. У каждого из них свое представление о боге. Для одних бог – это сила, для других – мятежник, для третьих – творец, создатель человека и человеческого общества. Кто-то из персонажей проецирует этот образ на Румату. Например, Кира, которая любит Румату, считает его особенным, не похожим на других и боится, что он не вернется: *«Я не знаю, может быть ты дьявол, или сын бога, или человек из сказочных заморских стран, но если ты не вернешься, я умру»* [43, с.183],

Таким образом, для арканарцев земляне – это боги. Почему? Прежде всего потому, что «они наделены способностями, превосходящими человеческие, в том числе обладают силой, они исповедуют другие принципы, другую мораль, которую не принимает в своей массе мир Арканара [33, с.212].

Категория бога в романе А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» по своей сути игровая. Герой примеряет на себя роль бога и все время оценивает себя с позиции этой роли. Поэтому основную метафору, касающуюся этого образа можно сформулировать как «игру в бога». Именно поэтому в тексте встречается много ассоциативных выражений, имеющих отношение к театру и к театральной игре: «причудливое театральное представление», «главная роль», «переполненный зал», «грянут аплодисменты», «войти в роль» и др.

В заголовок авторы вывели метафору, которая определяет общую оценку выбранной героем роли: «Трудно быть богом».

Таким образом, в романе «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацкие рассматривает не достижения научно-технического прогресса, а человека и взаимоотношения человека и общества. Затрагиваются проблемы мещанства, проблемы отношения мещан к интеллигенции, а также вопрос взаимоотношения интеллигенции и тоталитарной власти. В рассмотрении этих вопросов большую роль играют созданные метафорические концепты.

## **ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2**

Вторая глава данной работы была посвящена анализу лексической структуры двух романов А. и Б. Стругацких: «Жук в муравейнике» и «Трудно быть богом». Каждый роман стал объектом исследования определенного вопроса. В романе «Жук в муравейнике» были выявлены основные ключевые слова и с помощью их определялись скрытые смыслы текста, а также номинативные цепочки, обеспечивающие связность и смысловую целостность текста. В произведении «Трудно быть богом» внимание было уделено метафорам, помогающим авторам в раскрытии смысла текста и особенностей характеров героев.

Результаты исследования текстов:

- В романе «Жук в муравейнике» А. и Б. Стругацкие попытались выставить на обсуждение вопросы о правах личности на свободу и самоопределение и о взаимоотношении личности и государства.

- В романе «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацкие рассматривает не достижения научно-технического прогресса, а человека и взаимоотношения человека и общества. Затрагиваются проблемы мещанства, проблемы отношения мещан к интеллигенции, а также вопрос взаимоотношения интеллигенции и тоталитарной власти. В рассмотрении этих вопросов большую роль играют созданные авторами метафорические концепты.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Приступая к написанию работы на тему «Лексическая структура художественного текста (на примере «Жук в муравейнике» и «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких), мы поставили перед собой цель: проанализировав отдельные элементы лексической структуры указанных текстов А. и Б. Стругацких, выяснить, как эти элементы помогают разобраться в авторском замысле, в характерах персонажей и в раскрытии основной идеи произведения. В качестве объекта исследования были взяты два романа братьев Стругацких, а именно: роман «Жук в муравейнике» и роман «Трудно быть богом».

К достижению намеченной цели мы двигались постепенно. В первую очередь, опираясь на наработки лингвистов, мы выявили суть понятия «лексическая структура художественного текста» и определили роль лексической структуры художественного текста в раскрытии подтекстовых смыслов произведения.

Вторая глава (практическая) была посвящена непосредственно исследованию. В романе «Жук в муравейнике» были выявлены ключевые слова и с их помощью определены так называемые скрытые смыслы текста. Роман «Трудно быть богом» стал объектом анализа метафор, что позволило разобраться в авторском замысле произведения и раскрытии характера главного персонажа.

Проделанная работа позволяет сделать следующие **выводы**:

- В процессе восприятия и понимания художественного текста важную роль играют слова и их лексическое значение. Таким образом, практически за каждым словом стоит некий образ, который и является одним из элементов лексической структуры текста.

- В отечественной лингвистике существует два традиционных функциональных подхода к анализу лексической структуры текста. С одной стороны, это принцип анализа, выдвинутый М.М. Бахтиным, другой подход

предложен Ю.Н. Карауловым.

- Организация текста на лексическом уровне отражает определенный аспект авторского индивидуального восприятия мира, результат взаимодействия его лингвистических и экстралингвистических знаний.

- В любом художественном тексте есть еще и подтекстовая информация, которая содержит какие-то дополнительные смыслы. Лексическая структура текста является «ключом» к выявлению глубинного смысла художественного произведения.

- Ключевые слова – это такие компоненты подтекстовой лексической структуры художественного текста, которые содержат в себе (в обобщенном виде) информацию о том, что или кто является предметом изображения в данном тексте и какую ценностную установку в нем дал читателю автор.

- Средствами организации лексической структуры художественного текста, помогающими автору более точно передавать свои мысли, в том числе и скрытые, воздействовать на эмоциональное восприятие читателя, выступают выразительные средства языка. Особое место среди всех выразительных средств, участвующих в организации лексической структуры текста, принадлежит метафоре.

- Ключевое слово к разгадке идеи, заложенной авторами в роман «Жук в муравейнике», содержится уже в эпиграфе к произведению. Ключевое слово «звери» является знаком, указывающим на конфликт между отдельным человеком и обществом. Оно олицетворяет страх перед теми изменениями, которые может некий индивид внести в привычный, а потому прочный и надежный, уклад жизни.

- Ключевыми словами в романе «Жук в муравейнике» являются также слова «жук», «муравейник» и слово «память». Все они помогают раскрыть тайные смыслы текста произведения.

- Ключевая метафорическая тема в романе – это тема, связанная с лексемами «серый» и «серость». С их помощью Стругацкие развивают проблему взаимоотношения государственной системы и отдельного

человека, а также ставят ребром вопрос об отношении к интеллигенции. Одним словом, определяют такие метафорические образы, как «идеология, образ жизни, этический идеал, принятый в обществе».

- Другой метафорой романа А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» является лексема «бог», вынесенная в заглавие произведения. С помощью этой метафоры писатели раскрывают характер главного героя и развивают тему бога. Метафора «бог» включает образы разных субъектов повествования.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. 1995. № 1. – С. 37–67.
2. Арутюнова Н. Д. Метафора // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 296–297.
3. Асанова Л.А. Нравственная проблематика повести Аркадия и Бориса Стругацких «Трудно быть богом» // Молодая наука : сб. тр. – 2015. – С. 227-228.
4. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н.С. Болотнова; Под ред. С. В. Сыпченко; Том. гос. пед. ин-т. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1992. – 309 с.
5. Болотнова Н.С. Основы теории текста: пособие для учителей и студентов-филологов педагогического университета / Н.С. Болотнова. – Томск : Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 1999. – 100 с.
6. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. Учебное пособие. М.: Флинта; Наука. 2009. – 520 с.
7. Болотнова Н.С. Лексические средства репрезентации художественных концептов в поэтическом тексте / Н.С. Болотнова // Вестник Томского государственного педагогического университета. Сер. : Гуманитарные науки (филология), 2005. Вып. 3 (47). С. 18-24.
8. Виноградов В.В. О художественной прозе. – Москва; Ленинград : Гос. изд-во, 1930. – 187 с.
9. Григорьев В.П. Поэтика слова (на материале русской советской поэзии) / В.П. Григорьев. М.: Наука, 1979. – 343 с.
10. Жоль К. К. Мысль, слово, метафора: Проблемы семантики в философском общении. – Киев: Наукова думка, 1984. – 303 с.



11. Евдакова А.А. Вселенная в философии братьев Стругацких / Евдакова А.А., Найденко О.О., Лысенко И.С. // Актуал. проблемы авиации и космонавтики. – 2015. – Т. 2, № 11. – С. 779-781.

12. Иванов А. В. Географ глобус пропил. М.: АСТ, 2013. – 443 с

13. Каракуц-Бородина Л.А. Языковая личность Владимира Набокова как автора художественного текста: лексический аспект: (На материале русскоязыч. прозы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа: Башк. гос. ун-т, 2000. – 20 с.

14. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов; Отв. ред. Д.Н. Шмелев; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. – Москва : Наука, 1987. – 261 с.

15. Караулов Ю. Н. С позиций рецептивной языковой личности (Идиоглосса в структуре текста и в восприятии читателя) // Слово Достоевского. – М., 2001. – С. 362-383.

16. Кожевникова Т.Ф. О направлениях исследования лексической структуры художественного текста в функциональной лексикологии: Научная статья. – Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 5. С. 66-69.

17. Кожевникова Т.Ф. Тематическая группа «Внешность, внешний вид женщин» в художественных произведениях А.И. Куприна / Т.Ф. Кожевникова // Молодежь и наука : реальность и будущее : материалы III междунар. науч.-практ. конф. : в 6 т. – Невинномысск, 2010. – Т. II: Филологические и юридические науки. – С. 151-152.

18. Козьмина Е.Ю. Повествовательная структура романа А. и Б. Стругацких «Жук в муравейнике» / Е.Ю. Козьмина // Новый филологический вестник. М., 2011. 4 (19). С. 131-140

19. Козьмина Е.Ю. Жанровая специфика романа А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» // Вестн. РГГУ. Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2012. – № 18 (98). – С. 100-107.

20. Коновалова М.А. Синтез высоких и низких жанров в творчестве Стругацких // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 2/3. – С. 258-261.

21. Кочнова К.А. Моделирование языковой картины мира : монография / К.А. Кочнова, А.В. Чанчина ; М-во образования и науки Российской Федерации, ФГБОУ ВПО «Нижегородский гос. пед. ун-т им. Козьмы Минина». – Нижний Новгород : Изд-во НГПУ, 2015. – 145 с.

22. Кудряшева Ф.С. Лексическая структура художественного текста / Ф.С. Кудряшева // Доклады Башкирского университета. Уфа, 2021. Том 6. № 2. С. 105-110.

23. Кузневич З.А. Языковая личность в литературно-художественном дискурсе Эрнеста Хэмингуэя: дис.... канд. филол. наук. Иркутск, 1999. – 154 с.

24. Куликова Э.Г. ИмPLICITные языковые средства в художественном тексте: формирование подтекста / Э.Г. Куликова // «Филологические науки. Вопросы теории и практики». Тамбов: Грамота, 2016. № 5 (59): в 3-х ч. Ч. 2. С. 114-117.

25. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: сборник / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 387–415.

26. Лелис Е. И. Роль лексической структуры художественного текста в экспликации подтекстовых смыслов (на материале рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой») / Е. И. Лелис // Известия высших учебных заведений. Серия «Гуманитарные науки». – Т. 3. – №1. – 2012. – С. 59–64.

27. Лучинская Е.Н. Постмодернистский дискурс: семиологический и лингвокультурологический аспекты интерпретации: монография. Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2002. – 197 с.

28. Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. 2000. № 4. С. 39-45.

29. Петрова Н. Г. Заглавие как лексический регулятив в аспекте читательского восприятия // Русский язык в современном культурном пространстве / Под ред. Н. С. Болотновой. Томск: Изд-во ЦНТИ, 2000а. – 118-121.

30. Рожков В.В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких : на материале романа «Трудно быть богом» : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Рожков Виталий Валерьевич; [Место защиты: Новосиб. гос. пед. ун-т]. – Новосибирск, 2007. – 23 с.

31. Романова О.И. Диалектизмы в лексической структуре художественного текста (на материале произведений Б. Екимова) // Научный диалог. 2016. № 9. (57). С. 83-96.

32. Ружа О.А. К вопросу о лексической организации текста: опыт прочтения рассказа И.А. Бунина «Сосны» [Текст] / О.А. Ружа // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – № 45. – С. 126-138.

33. Русский семантический словарь: опыт автоматического построения тезауруса: от понятия к слову. Под ред. С. Г. Бархударова. – М., 1982.

34. Русский язык. Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Большая Российская энцикл.: Дрофа, 1997. – 721 с.

35. Скляревская Г. Н. Метафора в системе языка / отв. ред. Д. Н. Шмелев. – СПб.: Наука, 1993. – 151 с.

36. Солопова О. А. Метафорическая модель «Страна – это больной организм» в темпоральном аспекте // Новая Россия: новые явления в языке и в науке о языке: Материалы Всеросс. науч. конф., 14–16 апр. 2005 г., Екатеринбург, Россия / Под ред. Л. Г. Бабенко. Екатеринбург: УрГУ, 2005. – С. 150-153.

37. Степанова В.В. Субъектная организация художественного текста и анализ его лексической структуры // Русистика: лингвистические парадигмы конца XX века. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – С. 328-333.

38. Степанова В.В. Слово в тексте. Из лекций по функциональной лексикологии / В.В. Степанова. – СПб., 2006. – 271 с.
39. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 11 т. – т. 11: Неопубликованное. Публицистика. – СПб., 2001.
40. Стругацкий А., Стругацкий Б. Трудно быть богом // Собрание сочинений: В 11 т. — Т. 3: 1961–1963 гг. СПб., 2001.
41. Тельпов Р.Е. Особенности языка и стиля прозы братьев Стругацких : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Тельпов Роман Евгеньевич; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. – Москва, 2008. – 244 с.
42. Трещалина И.В. Языковая личность персонажа в прозе А.П. Чехова конца 80-х – начала 90-х годов: (Лекс.-семант. аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – 18 с.
43. Троцюк С. Н. Ключевое слово в художественном тексте и принципы его анализа // Говорящий и слушающий: языковая личность, текст, проблемы обучения / Отв. ред. В. Д. Черняк. СПб.: Изд-во «Союз», 2001. – С. 322-324.
44. Хачмафова З.Р. Индивидуальная лексическая система женского персонажа как средство экспликации женской языковой личности // Научная мысль Кавказа. Серия «Актуальные проблемы языкознания». – Ростов-н/Д: Северо-Кавказский центр высшей школы ЮФУ, 2010. – № 2. – С. 111-116.
45. Чурилина Л.Н. Лексическая структура художественного текста (коммуникативный и антропоцентрический аспекты): Учебное пособие. – Магнитогорск: МаГУ, 2000. – 102 с.
46. Чурилина Л.Н. «Слово персонажа» и «слово автора» к проблеме соотношения // Вестник Оренбургского университета. – 2002. – С 102-105.
47. Чурилина Л.Н. Антропоцентризм художественного текста как принцип организации его лексической структуры : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.02.01 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2003. – 39 с.

48. Чурилина Л.Н. «Языковая личность» в художественном тексте / Л.Н. Чурилина. – Москва : Флинта : Наука, 2011. – 236 с.

49. Шоломова Т.В. Коммунистическая мораль в отступлении (проблема нравственного прогресса в советской фантастике 1960-х годов. А. и Б. Стругацкие «Трудно быть богом», «Обитаемый остров») // Учен. зап. Таврич. Нац. ун-та им. В.И. Вернадского. – 2011. – Т. 24, № 1 (63). – С. 160-169.

50. Яковлева С.П. Структурообразующая функция имен собственных (на материале повести А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом») // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. – 2011. – № 130. – С. 166-169.