

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Анализ и интерпретация текста малой формы В.В.
Набокова через особенности языковых средств выразительности

Исполнитель Макеева Анастасия Олеговна

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук

(ученая степень, ученое звание)

Васильева Инга Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой



(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«2» февраля 2022 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	2
ГЛАВА I. Анализ и интерпретация художественного текста.....	7
1.1. Особенности восприятия художественного текста. Теория интерпретации. Способы анализа художественного текста.....	7
1.2. Виды лингвистического анализа художественного текста.....	18
1.3. Виды лингвостилистического анализа художественного текста.....	20
1.4. Филологический анализ как комплексный анализ художественного текста	25
Выводы:	27
ГЛАВА 2. Индивидуально -авторское словоупотребление В.В.Набокова на примере произведения “Приглашение на казнь”	
2.1 Особенности языка и стиля В.В.Набокова.....	28
2.2. Художественные средства в тексте Набокова.....	32
2.3.Специфика творчества Владимира Набокова.....	33
2.4. Комплексный анализ и интерпретация текста Набокова.....	53
Выводы:	66
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	67
БИБЛИОГРАФИЯ	69

ВВЕДЕНИЕ

Вопросы интерпретации текстов чрезвычайно актуальны во всех сферах человеческого общения. М.М.Бахтин говорил, что общаясь друг с другом, люди, прежде всего, обсуждают и толкуют слова, сказанные другими, то есть посвящают большую часть жизни интерпретации различных текстов. Такую интерпретацию он называл «житейской герменевтикой».

Исследование процессов восприятия текста – одна из центральных проблем современной лингвистики. Филологическая интерпретация художественного текста направлена, прежде всего, на выявление субъективных идей, тонкостей языка автора, так называемых «тёмных мест» в произведениях в связи с личностью автора и его творчеством в целом, историческим моментом, культурной ситуацией эпохи.

Подавляющее большинство исследований отечественных лингвистов посвящено анализу и интерпретации художественных произведений русских писателей русскоязычному читателю. Этим занимались Л.В.Щерба, В.В.Виноградов, Г.О.Винокур, М.М.Бахтин, Ю.М.Лотман, Ю.Н.Караулов.

Наша работа – это попытка интерпретации и составление комментария к художественному тексту для читателя, изучающего русский язык и владеющего им в достаточной степени для того, чтобы читать русскую художественную литературу.

Мы исследуем «Приглашение на казнь» В.В.Набокова. Владимир Владимирович Набоков известен во всём мире, и его творчество постоянно привлекает внимание, как русских, так и иностранных читателей.

Произведения В.В.Набокова обладают рядом морфологических и синтаксических особенностей, Набоковед Н. Мельников пишет: «Уже в рассказах второй половины 1920-х гг., позже вошедших в сборник «Возвращение Чорба» 1930), Набоков обрёл неповторимый стиль и выработал новаторскую повествовательную технику, в основе которой лежит принцип варьирования лейтмотивов, складывающихся в изящные „тематические узоры“, и утончённой авторской игры с читательскими ожиданиями; благодаря парадоксальным развязкам, введению „ненадёжного“ повествователя или воспроизведению нескольких, порой противоречащих друг другу субъективных точек зрения на происходящее, в набоковских произведениях создаётся атмосфера смысловой зыбкости и амбивалентности, которая позволяет с равной степенью убедительности предлагать взаимоисключающие версии относительно описываемой действительности» .

Представление о стилистическом своеобразии и об оригинальных идеях необходимо любому иностранному читателю, интересующемуся русской культурой и русской литературой, в первую очередь филологу.

Актуальность работы обусловлена, с одной стороны, недостаточной изученностью языка художественных произведений В.В.Набокова, а с другой, общим интересом к методам интерпретации художественного текста в современной филологии.

Обращение к тексту В.В.Набокова в указанном ракурсе определяет новизну исследования.

Цель работы: интерпретация произведения «Приглашение на казнь» на основе комплексного филологического анализа текста.

Сформулированная цель исследования определяет его задачи:

1. Разработать теоретическую базу исследования на основе анализа научной литературы;
2. Выделить в художественном тексте случаи отклонения от общеязыковых и литературных норм словоупотребления методом сплошной вычитки текста;
3. Проанализировать индивидуально-авторское словоупотребление;
4. Составить комплексный (лингвострановедческий, лексико-грамматический) комментарий к тексту;
5. Предложить интерпретацию проанализированных текстов.

Для решения указанных задач в данной работе используются следующие методы исследования:

метод языковой интуиции

метод сплошной выборки текста

словообразовательный анализ

морфемный анализ

лингвостилистический анализ

сопоставительный анализ

мотивный анализ

анализ функционирования ключевых слов

семантико-стилистический анализ

концептуальный анализ

В процессе интерпретации нашли отражение лингвоцентрический, текстоцентрический, антропоцентрический и когнитивный подходы к тексту.

Материалом исследования послужило произведение «Приглашение на казнь» В. В. Набокова.

Объектом исследования является художественный текст.

Предметом исследования служат стилистические фигуры и тропы, позволяющие его интерпретировать.

Методологическую основу работы составили труды ученых, занимающихся проблемами языкового подхода к тексту, вопросами анализа художественного текста и его интерпретации (И.В.Арнольд, Ю.Н.Караулов, В.А.Кухаренко, К.А.Долинин и др.), а также работы специалистов, занимающихся вопросами интерпретации и анализа художественного текста (Н.В.Кулибина, Д.Б.Гудков, К.А.Рогова, В.А.Лукин, Л.Г.Бабенко и др.).

Структура работы.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, основной части, состоящей из 2-х глав, заключения и списка использованных источников.

Во введении определяется актуальность работы, основная цель, задачи, называется объект и предмет исследования работы. В первой главе излагаются теоретические вопросы по теме исследования. Во второй главе проводится выявление индивидуально-авторского словоупотребления, его анализ и последующая трактовка. В заключении излагаются основные положения исследования, обобщения и выводы, определяются возможные перспективы продолжения исследования, связанного с использованием языковых средств.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что предпринята попытка систематизации способов интерпретации художественного текста.

Практическая значимость: материалы работы могут быть использованы на практических занятиях в аудитории, при подготовке комментированных пособий и для самостоятельного изучения.

ГЛАВА 1. АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

§ 1. Особенности восприятия художественного текста.

Теория интерпретации. Способы интерпретации художественного текста

Под восприятием понимают психический процесс, заключающийся в отражении предмета или явления в целом при его непосредственном воздействии на органы чувств. Восприятие в процессе чтения – одна из психических функций, определяющая сложный процесс приема и преобразования информации, получаемой через зрительные рецепторы глаз. В процессе чтения у человека одновременно с восприятием и преобразованием письменного текста в образы задействованы и другие психические процессы – понимание, мышление, воображение, память, эмоции воля и другие. Процесс восприятия сопровождает процесс понимания.

Понимание – это способность постичь смысл и значение чего-либо и достигнутый благодаря этому результат.

Понимание это результат мыслительной деятельности человека. Условием понимания является накопленный запас знаний, жизненный опыт, мыслительные операции - анализ и синтез, сравнение, абстрагирование, обобщение, классификация и другие. Понимание – это психический процесс включения воспринятой информации о чем-либо в

прежний опыт человека, в усвоенные ранее знания, и постижение на этой основе смысла и значения содержания воздействия. Особенностью понимания является его обусловленность умственными стереотипами, прежним опытом, уровнем предшествующего знания. Понимание это сфера интеллекта человека, оно опирается на индивидуальный опыт, запечатленные в памяти нормы и ценности, образцы поведения. Реализуется понимание главным образом через язык и речь, через действия и поступки человека.

Роль чтения художественной литературы в культурной жизни людей была значимой во все времена. Как вид искусства художественная литература возникла на почве мифологии и устного поэтического творчества в Древней Греции и Древнем Риме в I в. до н.э. Художественная литература хранит, накапливает и передает от поколения к поколению эстетические, нравственные, социально – культурные ценности. Особенно значима роль художественной литературы как средства познания мира человеческих отношений и в этом смысле она для читающего человека является источником образования и воспитания.

Своеобразие влияния художественной литературы на людей определяется ее основной особенностью – тем, что она является художественным обобщенным изображением жизни. Ее воздействие сходно в известной мере с воздействием реальной действительности, но в то же время существенным образом отличается от нее. В результате непосредственного взаимодействия с действительностью, затрагивающей мировоззрение человека, его потребности, личные установки и вкусы, формируется личность, ее собственный, выстраданный опыт. Непосредственно и реально взаимодействовать и изображением невозможно, читатель ничего не может в нем изменить, и изображенное писателем непосредственно не изменяет жизнь читателя. Поэтому

непосредственное переживание читателем событий произведения относится им не к самому изображаемому, а к тому, что изображается, к изображенной действительности. Именно поэтому содержание произведения, вызванные им чувства, могут быть усвоены личностью читателя. Образы произведения не только отражают действительность, но и выражают обобщенный опыт писателя, его понимание жизни, ее эстетическую оценку. Из всего многообразия своего опыта писатель выражает то, что представляет общественный интерес, что может затрагивать других людей. Только при этом условии произведение будет читаться другими людьми.

Заметим, что художественные образы воссоздаются читателем при чтении на основе собственного пережитого опыта. Если такого опыта у читателя нет, или его недостаточно, то именно благодаря воображению читатель получает первый опыт постижения действительности, быть может, пока не точный, но свой, первый и очень яркий. Поэтому художественное изображение затрагивает личность читателя, вызывает очень сильные чувства. Заметим, что чувства, возникающие у читателя в процессе чтения художественной литературы, носят обобщенный, теоретический характер и, оставаясь глубоко личными, они возвышаются до общечеловеческих. Вместе с тем переживаемые чувства читателем при чтении освобождены, очищены от всего мелкого, случайного, ситуационного, как это случается в реальной жизни, часто сопровождаются эмоциональным подъемом и просветленностью переживаний.

Художественная литература, как и другие виды искусства, есть особая область эстетического. Культурный феномен эстетического обладает двумя особенностями: выразительностью и наличием оценки. Выразительность достигается через предмет, передающий определенное

духовное содержание. В художественном литературном произведении это его персонажи, события их жизни, сюжетная линия, используемый автором произведения язык.

Восприятие художественной литературы целостно и в то же время чрезвычайно сложно. Обычно оно протекает непосредственно и только в затруднительных случаях становятся осознанными те или иные операции воображения или умственного действия. В процессе восприятия различаются следующие стороны:

- непосредственное восприятие произведения (воссоздание его образов и их переживание);
- понимание идейного содержания;
- эстетические оценки;
- влияние литературы на людей как следствие восприятия произведений.

Все эти стороны взаимосвязаны, но в то же время их механизмы отличаются друг от друга. Так, понимание идейного содержания зависит от воссоздания образов произведения, но механизмы этих процессов противоположны. Весь процесс восприятия литературных произведений на всех его этапах носит эстетический, оценочный характер, однако механизм эстетической оценки имеет специфические особенности. Влияние художественной литературы на людей – результат всех упомянутых процессов, но, кроме того, оно определяется еще и другими факторами.

В процессе восприятия художественной литературы различаются три стадии. Первая стадия – непосредственное восприятие произведения,

то есть воссоздание и переживание образов произведения. На этой стадии ведущим оказывается процесс воображения. Если воображение читателя не развито, или в силу особенностей типа личности практически отсутствует, то восприятие художественного текста будет неполноценным. Следует заметить, что при чтении художественного произведения процессы воображения и мышления тесно взаимосвязаны, однако мыслительные процессы должны быть подчинены процессу воссоздания образов произведения и, не подавлять эмоциональности восприятия произведения. Слова текста имеют понятийное значение и образное содержание. Автор художественного произведения так подбирает слова, чтобы в воображении читателя реализовалось образное содержание слов. Если же читатель опирается на понятийную сторону речи, то его восприятие перестает быть художественным. Оно становится интеллектуальным и ущербным с позиций эстетических критериев. Мыслительные процессы (понимание) сопровождают чтение художественной литературы для того, чтобы понять идейное содержание, замысел автора, его отношение к героям произведения.

Вторая стадия – понимание идейного содержания. Полное понимание идеи возможно лишь по прочтении всего произведения в целом. На этой стадии восприятия ведущим становится процесс мышления, но поскольку оно оперирует тем, что было эмоционально пережито при чтении, эмоциональное отношение к тексту углубляется.

Третья стадия восприятия литературы – влияние художественного произведения на личность читателя. Таким образом, в процессе чтения художественного произведения читатель должен преодолеть три его слоя: слой языка, слой фактов и слой идей. Погружение в текст требует от читателя развитых читательских навыков и умений, высокого уровня культуры чтения.

Таким образом, восприятие и понимание художественной литературы проходит при чтении три стадии. Оно начинается с непосредственного восприятия читателем изображенной писателем действительности и воссоздания образов. Процесс восприятия художественного литературного произведения сопряжен с мышлением читателя его и сопровождается эмоциональными переживаниями. По мере погружения в язык и стиль произведения у читателя уточняются образы, углубляется понимание описываемых событий и читатель готов к пониманию идейного содержания. Глубина восприятия художественного литературного произведения и влияние чтения художественной литературы на личность обеспечивается уровнем читательского развития, опытом чтения, благоприятной ситуацией, складывающейся в процессе чтения, отсутствием различного рода помех и других объективных и субъективных факторов, сопровождающих процесс чтения.

Для того чтобы приступить к интерпретации, например, прозаического произведения, необходимо решить следующие задачи: во-первых, выявить установку автора как интерпретатора реальности; во-вторых, установку на интерпретацию реальности героями интерпретируемого произведения; в-третьих, необходимо учесть читательскую (исследовательскую) установку. Решающее влияние на установку оказывает признанная тем или иным субъектом ценность. Именно ценность задает перспективу актуального события/диалога. Эта перспектива преломляется через три архитектурные точки субъекта: я-для-себя, другой-для-меня, я-для-другого, которые взаимосвязаны с участниками события/диалога, в нашем случае - с автором, героем, наадресатом.

Категория ментальности на материале литературных образов может быть интерпретирована как минимум на трех уровнях:

- 1) на уровне индивидуального творчества, диалога автора и героя;
- 2) на уровне эпохального диалога;
- 3) в историческом диалоге.

Процесс интерпретации завершается репрезентацией, то есть моделью - художественной или научной - мира и человека.

Интерпретации всегда предшествует понимание текста, обеспечивающее сохранение некоторых инвариантов в прямом и обратном отображениях. Само употребление привлекаемых интерпретатором слов - «свидетельство» понимания, его материя и форма, но не его сущность. Они (слова) задают, очерчивают пространство возможного смысла, и при этом до-языковой компонент активности понимания вовлекается в процесс понимания с максимальной интенсивностью. Не являясь языковым синонимом, понимание входит в язык через систему его значений, образующих суть материи текста. Разграничение смысла и значений - еще один аспект процесса интерпретирования. Понимание есть возможность употребления языка и возможность построения интерпретации, как образной, ётак и понятийно-логической, с той только разницей, что интерпретатор-литературовед означает мир художественный.

Принципы рассмотрения литературных произведений, как видно, являются предметом разнотолков, не имеющих завершения. Нерешенных проблем несравненно больше, нежели аксиом. И тем не менее некоторые общетеоретические положения относительно литературоведческих интерпретаций мы вправе сформулировать.

Во-первых: художественное содержание не может быть исчерпано какой-либо единичной трактовкой произведения. Литературоведческие интерпретации (подобно всем иным формам научного знания) способны

вбирать в себя лишь относительные истины. Никакому акту осмысления произведений искусства (даже самому проникновенному и глубокому) не дано оказаться единственно и исчерпывающе правильным. Процесс постижения смысла великих художественных творений нескончаем. Каждому из них соответствует диапазон корректных и адекватных прочтений, порой весьма широкий.

Во-вторых: нельзя не считаться с неоднократно высказывавшимися суждениями (в частности — А.П. Скафтымова) о том, что литературоведческим трактовкам словесно-художественных творений подобает быть прежде всего аргументированными и четкими, учитывающими сложные и многоплановые связи с целым каждого текстового элемента. Таково неотъемлемое требование, предъявляемое к интерпретациям, если они хоть в какой-то степени притязают на научность. Литературоведческим прочтениям противопоказаны как бесконечное повторение самоочевидных истин, так и произвольное фантазирование по следам художественных текстов, вводящее от сути выраженного писателями и идущее с ним вразрез. Литературовед, коль скоро он отваживается на интерпретацию, оказывается призванным на свой страх и риск, а вместе с тем осторожно и бережно приближаться к тому, что в составе художественного произведения является тайной.

И, наконец, в-третьих: литературоведческие интерпретации обретают емкость и глубину, когда имманентное изучение, о котором шла речь, сопровождается и подкрепляется контекстуальным рассмотрением произведения, к которому мы и обратимся.

В процессе восприятия произведения читателем «включаются все общественно обусловленные и личностные факторы, характеризующие каждого отдельного реципиента». [Кухаренко, 1988, 7].

В соответствии с этим В.А.Лукин выделяет два типа интерпретации:

1) интуитивную (т. е. ту, которую проводит каждый читатель)

2) научную, лингвистическую (т.е. такую, выводы которой доказательны и основаны на анализе текста художественного произведения).

Под термином герменевтика исследователи понимают искусство толкования текстов и учение о принципах их интерпретации; изначально герменевтика являлась частью философской системы наряду с гносеологией (теорией познания) и аксиологией (теорией ценностей).

Начало герменевтики заложено в античности. Слово «герменевтика» образовано от греческого *hermeneuein* – «объяснять», «переводить», а также связано с именем древнегреческого бога Гермеса, одной из обязанностей которого было истолкование людям воли богов.

Герменевтика как наука стала активно развиваться с распространением христианства и необходимостью толкования Священного Писания. Основоположником герменевтики принято считать Блаженного Августина.

Новый всплеск интереса к герменевтике возник в эпоху Возрождения, когда писатели начали интерпретировать античные мифы.

Позднее интенсивное развитие герменевтика получила в Германии. Немецкий философ и теоретик интерпретации Ф. Шлейермахер был теологом, но говорил о герменевтике как об общем учении об интерпретации любого текста, будь то античный миф, Священное Писание или житейская беседа.

Немецкий филолог А.Бек выделял в герменевтике четыре раздела:

- 1) грамматическая герменевтика направлена на истолкование смыслов языковых элементов;
- 2) историческая – на раскрытие намёков и аллюзий;
- 3) индивидуальная – устанавливает образ автора;
- 4) жанровая – интерпретирует текст в зависимости от принадлежности к определенному роду литературы.

В настоящее время существует много направлений герменевтики: герменевтика богословская, философская, психологическая, лингвистическая и т.д.

В XX веке на Западе были приняты термины: «традиционная» («положительная») герменевтика и «современная» («отрицательная») герменевтика. В традиционной герменевтике интерпретатор стремится восстановить замысел автора в первоначальном виде и, соответственно, дать единственно правильное истолкование текста; в «современной» герменевтике допускается множественность интерпретаций и признаётся «историческая изменчивость понимания» [Арнольд; 1999; 401].

Одно из крайних течений «современной» герменевтики – деконструктивизм;

Деконструктивисты в процессе интерпретации текста принимают во внимание только сам текст и его адресата, т.е. читателя, при этом личность автора не имеет существенного значения.

Немецкий учёный Ф.Бласс полагал, что, с одной стороны, читателю необходимо приблизиться к мировидению автора, чтобы понять его замысел, а с другой стороны, читатель, основываясь на своём знании и опыте, может видеть в тексте больше, чем было задумано автором.

В разработке особого подхода к интерпретации большое внимание Ф. Бласс уделяет контексту, роли языка, особенно лексики: этимологии слов, авторским неологизмам, синонимии и т.д.

Рассматривая текст как дискурс, мы считаем такой подход наиболее верным, так как, с одной стороны, происходит взаимодействие текста с читателем, который обогащает этот текст новыми смыслами, таким образом, появляются различные варианты интерпретации одного и того же текста (в этом наш подход смыкается с современной интерпретацией). С другой стороны, для адекватной интерпретации текста необходимо понять тот смысл, который вложен в текст его автором, для этого важно рассматривать текст в историческом контексте, учитывать культурную ситуацию эпохи, знать философское мировоззрение автора.

Способы анализа художественного текста. Филологический анализ.

Интерпретация текста должна быть основана на знании того, как устроен текст. Таким образом, анализ художественного текста всегда предшествует его интерпретации.

К интерпретации художественного текста можно прийти с помощью анализа:

1. Слов и словосочетаний в тексте: в поле зрения исследователя попадают ключевые слова в тексте, семантические поля, семантика заглавия, словесные ряды.

2. Стиля автора и использованных языковых средств: анализу подвергается система стилистических приемов, индивидуально-авторский стиль повествования.

3. Всего того, что не выражено в тексте явно и в большей степени зависит от воли интерпретатора, его знаний: анализ концептов, мотивно-ассоциативный анализ, интертекстуальные связи произведения.

Известно довольно много способов анализа художественных текстов. Однако собственно методикам анализа художественных текстов не всегда отводится должное место и роль интуиции исследователя по-прежнему очень велика. В результате рассмотрения различных методов анализа языка нами были отобраны те, с помощью которых можно прийти к главной цели нашего исследования – интерпретации текста.

1.2. Виды лингвистического анализа художественного текста

Лингвистический анализ предполагает комментирование особенностей функционирования языковых единиц в художественном тексте с учетом их системных связей.

Основные задачи лингвистического анализа в русской филологии были определены Л.В. Щербой в работе «Опыты лингвистического толкования стихотворений» (1922 г.) Л.В. Щерба говорил о том, что в русской традиции почти отсутствует объяснение текста. В своих «Опытах лингвистического толкования стихотворений» Л.В. Щерба предложил методику лингвистического толкования текста, цель которого – «показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [Щерба; 1957; 73].

« Опыты лингвистического толкования стихотворений» - яркие образцы филологического изучения художественного текста, в своём толковании Л.В.Щерба соединяет лингвистический, литературоведческий и культурно- исторический аспекты анализа, к чему стремятся и современные исследователи художественных текстов.

Одним из способов постижения смысла художественного произведения может быть анализ семантических полей текста, т.е. групп « семантически соотносимых лексем, имеющих, по крайней мере, один общий семантический признак». [Ильин, цит.по: Урманов, 2000,117]. Данные лексемы представляют собой ключевые слова текста.

В языковой системе произведения можно выделить наиболее значимые для данного текста лексические единицы с точки зрения выражения главной мысли текста. В современных исследованиях они обозначаются по-разному: слова-доминанты, лейтмотивы, но наибольшее распространение получил термин «ключевые слова». Определить, является ли данное слово ключевым, можно по следующим признакам:

- 1) частотность его употребления в тексте;
- 2) активное смысловое взаимодействие с другими лексическими единицами;
- 3) значимость в художественно-образной системе.

Также ключевое слово текста часто выносится в заглавие произведения. Семантика заглавия, таким образом, также может являться ключом в раскрытии смысла художественного произведения.

Понимание композиции художественного текста «как системы динамического развертывания словесных рядов» было предложено Виноградовым В.В.

«Словесный ряд – это представленная в тексте последовательность языковых единиц разных ярусов, объединенных композиционной ролью и соотношенностью с определенной сферой языкового употребления или с определенным приемом построения текста» [Горшков, 2000,119]. Анализ семантики ключевых слов и словесных рядов позволяет увидеть «авторскую концепцию бытия» [Урманов,130], т.к. слово «фокусирует в себе образ мира» [Спиваковский, 1998,48].

1.3 Виды лингвостилистического анализа художественного текста

«Лингвостилистический анализ – это анализ, «при котором рассматривается, как образный строй выражается в художественной речевой системе произведения» [Максимов, цит. по Николиной, 2003, 23)

Объект лингвостилистического анализа – «структура словесных форм в их эстетической организованности» [Виноградов, цит.по: Николиной,2003, 22].

Стилистика художественного произведения изучает средства речевой выразительности и закономерности функционирования языка в художественных текстах. М.Н. Кожина считает стилистическими такие свойства организации текста, которые преследуют цели эффективности, выразительности, целесообразности высказывания. Она полагает, что

смысл, значение стилистического в речи направлено на эффективное донесение содержания до адресата. Понятие стилистики текста она определяет следующим образом: «Стилистика текста – круг (аспект) лингвостилистических исследований, изучающих структурно-смысловую организацию текста (группу текстов): его композиционно-стилистические типы и формы, конструктивные приемы и в целом функционирование в нем системы текстовых (преимущественно) и дотекстовых единиц, их ролей в «построении» и выражении содержания конкретного произведения, его стилового своеобразия. Обычно все это изучается с целью углубленного прочтения (интерпретации) содержания анализируемого текста» [Кожина; 1993; 27].

К.А. Рогова [Рогова;1992; 147] говорит о том, что стилистический анализ может предприниматься с различными целями и приводить к разным результатам: во-первых, он совершенствует наши представления о специфике функционирования языка в художественной литературе и вносит соответствующие уточнения в описание структуры национального языка. Кроме этого, с его помощью устанавливаются стилистическая типология художественных текстов, ведутся поиски их общих и жанровых закономерностей, выявляется функционально-стилистическая значимость текстовых единиц (в их лингвистической интерпретации). Стилистический анализ также применяется с целью толкования текста, проникновения в содержание конкретного произведения, когда решаются если не чисто литературоведческие, то и не собственно лингвистические задачи.

Методика ступенчатого анализа стилистически маркированных текстов.

Среди методов стилистического анализа языка можно выделить методику ступенчатого семантического анализа текстов или стилистически маркированных отрезков текста, необходимую для нашей работы, так как подобная методика представляет собой подробное исследование текста. (Такой анализ выделяют И.Р.Гальперин, З.К.Тарланов). Путём сопоставления или с помощью исследовательской интуиции проводится:

1. Идентификация текста и определение его литературной разновидности (стиль, жанр; манера организации: повествование, описание, сказ и т.п.).

2. Декодирование сообщения, т.е. общее раскрытие содержания текста.

3. Анализ стилистически маркированных отрезков текста (значений слов, предложений).

4. Оценка элементов всех уровней языка с точки зрения их участия в создании стилистического содержания, что выявляет тонкие взаимосвязи слов.

5. Определение функционального назначения стилистически маркированных отрезков высказывания.

6. Суммирование выводов, определение индивидуальных особенностей автора в использовании и организации языковых средств.

Индивидуальный стиль и языковое новаторство.

В.В.Виноградов говорит о принципе индивидуализации стиля как об историческом принципе. В формировании индивидуальных стилей участвуют различные факторы – от глобальных, социально-исторических, до «конкретно-биографических, психофизиологических» [Минералов; 1999; 14].

В истории русской литературы понятие индивидуализации стиля появляется только в конце XVIII века в творчестве Г.Р.Державина, Н.М.Карамзина, А.Н.Радищева и выступает как основная движущая сила развития русского литературного художественного искусства.

В XIX в. понятие индивидуального стиля воспринимается в узком смысле и отождествляется с так называемым слогом художника. Индивидуальный слог – «образ выражения мыслей посредством слов» [Борн; цит.по: Минералов; 1999; 14], как слог понимал стиль В.Г.Белинский: «Если у писателя есть слог, его эпитет резко определен, каждое слово стоит на своём месте, и в немногих словах схватывается мысль, по объёму требующая многих слов» [Белинский; цит.по: Минералов; 1999; 15].

По мнению Я.К. Грота слог – это «характер изложения, это в отношении к речи то же, что походка в движении тела, почерк в письме» [Грот; 1899; ч.2; 74]. Личный стиль понимается нами как особенности выражения мысли и художественных ассоциаций данного автора.

Пространство индивидуального стиля обладает особым внешним видом. Одно из главных свойств художественной речи – большая степень концентрации эмоциональной и эстетической информации, заключённой в словесном художественном образе, который, помимо коммуникативной функции, выполняет также стилистическую и эстетическую функции.

Большой вклад в филологическое изучение художественного текста внёс А.М.Пешковский. Уделяя особенное внимание стилистическому анализу текста (который французы называют «*explication du texte*» - объяснение, толкование текста – перевод Л.А.Новикова [цит.по: Новиков; 1988; 8]), А.М.Пешковский считал, что только через понимание чужих стилей, человек может прийти к своему собственному.

Герменевтический подход направлен на постижение именно индивидуального стиля художника, связанного с глубинными особенностями его творческой личности. Стиль «выявляется как «тело смысла» (термин Динкерта), а анализ устремлён на познание не «говорящего», а «сказанного» им» [Борев; 1981; 97].

Результатом индивидуального творчества являются авторские неологизмы, в которых определенным образом соединяется комплекс идей. Мы рассматриваем авторские неологизмы не только как случаи нарушения норм, но главным образом, как более широкую реализацию языковых норм и полагаем, что все авторские новообразования ситуационно оправданы. Говоря в дальнейшем о ненормативных элементах языка, мы не в коей мере не подразумеваем отклонение от нормы как нечто негативное, а употребляем термин «ненормативный» лишь условно, так как придерживаемся той точки зрения, что индивидуальный язык писателя «не только не противоречит естественному идеалу языковой нормы, но даже и больше того: обнаруживает свойства этой нормы наиболее совершенным способом». [Винокур; 1990; 119]. Писатели, обладающие ярким индивидуальным стилем, являются «властителями» языка, так как «их прочная связь с историческим и общенародным в языке даёт им возможность творить «чудеса» со словом» [Винокур; 1990; 119].

Источником художественного эффекта может быть не только удаление от естественных норм языка, но и приближение к ним, «всякое замечательное в литературе явление есть как бы новая попытка творчества в языке» [Буслаев; цит.по: Винокур; 1990; 120]. Как правило, неологизмы обладают особой семантической сконцентрированностью, где одно слово может разворачиваться в целую фразу, например: “Корабли оякорили бухты” (стали на якоря в бухтах) – И.Северянин; “озеро обомкнуто лесом” (окружено и замкнуто, т.е. закрыто со всех сторон) – А.И.Солженицын.

Лексема способна разворачиваться в описательное высказывание, а словесное высказывание может сжиматься до пределов лексемы.

Необходимо отметить, что языковое новаторство не ограничивается ё лишь неологизмами (т.е. изменениями на уровне лексемы, слова). Часто индивидуализируются морфология и синтаксис (инверсионный словопорядок, эллиптические явления, необычная падежная система и т.д .). Писатели создают мнимые неправильности, основываясь на широком понимании и индивидуально-творческой интерпретации грамматики.

Особую роль в организации элементов стиля играют интонационные факторы; индивидуальной интонации автора подчиняется система пунктуации (так называемые интонационные знаки препинания).

1.4. Филологический анализ как комплексный анализ художественного текста

Предметом филологического анализа является языковой материал текста. Филологический анализ – это комплексный анализ произведения,

сочетающий в себе и лингвистический, и литературоведческий, и стилистический подходы. Н.М.Шанский полагает, что исследование языка художественного произведения и его использования в эстетических целях, т.е. лингвистический и стилистический анализ часто сочетаются, образуя «комплексный лингвостилистический анализ того ЧТО и того КАК создаётся неповторимая оригинальность литературного произведения» [Шанский; 1984; 7]. Н.М.Шанский говорит, что филологический анализ «синтезирует в себе все знания и достижения языкознания, стилистики и литературоведения» [Шанский; 1984; 8]. К.А. Рогова замечает, что разграничение литературоведческой и лингвистической сфер исследования текста не может исключать их взаимодействия. «Ориентация на аналитическое изучение дискурса (например, рассказа) позволяет увидеть механизм создания тех «приращений» смысла, которыми отмечен язык художественной литературы; знание же закономерностей функционирования языковых единиц и типовых схем рассказов (состоящих из единиц, типичных для этого жанра в определенной системе культуры) даёт возможность провести анализ – интерпретацию текста как художественного произведения. Если при этом абсолютной доминантой интерпретации текста является истолкование художественного смысла произведения, то филологический анализ стремится к равноправию пути рассмотрения (лингвистическая сторона присутствует во всей возможной полноте) и его результата» [Рогова; 1992; 147].

Главной целью собственно лингвистического анализа, по мнению Н.М.Шанского, является «выявление и объяснение использованных в художественном тексте языковых фактов в их значении и употреблении, причём лишь постольку, поскольку они связаны с пониманием литературного произведения как такового» [Шанский; 1984; 6]. Исследователь отмечает, что следует проанализировать и объяснить все

отклонения и отступления от современных литературных норм, все лингвистические «особинки» художественного произведения.

Мотивно-ассоциативный анализ.

Мотивно-ассоциативный анализ является одним из способов анализа смысла художественного текста. Он основывается на представлении о том, что составляющие смысл текста существуют в качестве мотивов, т.е. по Гаспарову, «в бесконечных растеканиях и переплавлениях» [Гаспаров, 1996, 335], которые вызывают у читателя разного рода ассоциации. К формированию мотива ведут такие категории, как семантические повторы, словесные переключки, образные аналогии. На основе ассоциативной структуры текста также может проводиться его интерпретация.

Выявление интертекстуальных связей художественного текста помогает направить мысль читателя в том направлении, которое было задумано автором, а также позволяет увидеть потенциальные возможности текста и, таким образом, также может являться ключом к интерпретации художественного текста.

Выводы.

Таким образом, в ходе написания первой главы выпускной квалификационной работы, мы пришли к следующим выводам:

1. Исследование процессов восприятия текста – одна из центральных проблем современной лингвистики. Филологическая интерпретация художественного текста направлена, прежде всего, на выявление

субъективных идей, тонкостей языка автора, так называемых «тёмных мест» в произведениях в связи с личностью автора и его творчеством в целом, историческим моментом, культурной ситуацией эпохи.

2. Интерпретации всегда предшествует понимание текста. Художественное содержание не может быть исчерпано какой-либо единичной трактовкой произведения.

3. Выделяют два типа интерпретации:

1) интуитивную (ту, которую проводит каждый читатель)

2) научную, лингвистическую (выводы которой основаны на анализе текста художественного произведения).

4. Текст как взаимодействие - наиболее верный взгляд, так как происходит взаимодействие текста с читателем, который насыщает текст своими смыслами, таким образом, появляются различные варианты интерпретации одного и того же текста

5. Стилистика как наука изучает средства языковой выразительности и закономерности языка в текстах художественной направленности.

6. Герменевтический подход позволяет проанализировать индивидуальный стиль художника, связанный с особенностями его творческой личности.

ГЛАВА 2. Индивидуально -авторское словоупотребление

В.В.Набокова

на примере произведения “Приглашение на казнь”

2.1. Особенности языка и стиля В.В.Набокова

Владимир Владимирович Набоков — русский и американский писатель, поэт, переводчик, литературовед и энтомолог. Набоков о себе: “Я американский писатель, рождённый в России, получивший образование в Англии, где я изучал французскую литературу перед тем, как на пятнадцать лет переселиться в Германию. ...Моя голова разговаривает по-английски, моё сердце — по-русски, и моё ухо — по-французски”.

Родился в аристократической семье известного российского политика Владимира Дмитриевича Набокова. В обиходе семьи Набокова использовалось три языка: русский, английский, и французский, — таким образом, будущий писатель в совершенстве владел тремя языками с раннего детства. По собственным словам, он научился читать по-английски прежде, чем по-русски.

Первые годы жизни Набокова прошли в комфорте и достатке в доме Набоковых на Большой Морской в Петербурге и в их загородном имении Батово (под Гатчиной). Образование начал в Тенишевском училище в Петербурге, где незадолго до этого учился Осип Мандельштам. Литература и энтомология становятся двумя основными увлечениями Набокова. Незадолго до революции на собственные деньги Набоков издаёт сборник своих стихов.

Революция 1917 года заставила Набоковых перебраться в Крым, а затем, в 1919-м, эмигрировать из России. Некоторые из семейных драгоценностей удалось вывезти с собой, и на эти деньги семья Набоковых жила в Берлине, в то время как Владимир получал образование

в Кембридже, где он продолжает писать русские стихи и переводит на русский язык «Алису в стране Чудес» Л. Кэррола.

Произведения Набокова характеризуются сложной литературной техникой, глубоким анализом эмоционального состояния персонажей в сочетании с непредсказуемым сюжетом. Набоковед Н. Мельников пишет: «Уже в рассказах второй половины 1920-х гг., позже вошедших в сборник „Возвращение Чорба“ (1930), Набоков обрёл неповторимый стиль и выработал новаторскую повествовательную технику, в основе которой лежит принцип варьирования лейтмотивов, складывающихся в изящные „тематические узоры“, и утончённой авторской игры с читательскими ожиданиями; благодаря парадоксальным развязкам, введению „ненадёжного“ повествователя или воспроизведению нескольких, порой противоречащих друг другу субъективных точек зрения на происходящее, в набоковских произведениях создаётся атмосфера смысловой зыбкости и амбивалентности, которая позволяет с равной степенью убедительности предлагать взаимоисключающие версии относительно описываемой действительности».

Многогранное творческое наследие русско-американского писателя охватывает все литературные роды и жанры (лирику, драматургию, критику, эссеистику), однако с наибольшей силой и яркостью его творческая индивидуальность реализовалась в жанре романа. Знаковыми образцами творчества Набокова являются романы «Машенька», «Защита Лужина», «Приглашение на казнь», «Дар».

«Приглашение на казнь» - седьмой русский роман Владимира Набокова, одно из произведений «сирийского» периода творчества писателя. Оно может служить примером символического изображения действительности Набоковым: реалии внешнего мира условны, ключевая

роль отводится образам-символам. Например, оппозиция «ёалач - жертва» представлена двумя героями: месье Пьером и Цинциннатом. Но Набоков, будучи увлеченным энтомологом, приводит параллель из мира насекомых: паук и принесенная ему на съедение бабочка.

Роман строится по законам модернистского искусства. Набоков намеренно избегает правдоподобия происходящего, сохранения хронологии повествования. События изображаются через кризисное состояние главного героя, приговоренного к смертной казни.

Центральной проблемой произведения становится ожидание неизбежной казни, сопряженное с полным неведением. Заключенный не знает точную дату своей смерти, буквально сходит с ума. В результате структура романа осложняется использованием в тексте ирреальных мотивировок, алогизмов и описаний галлюцинаций.

Набоков акцентирует внимание не столько на развитии сюжета, сколько на психологическом состоянии главного героя. Все художественные средства, используемые автором, служат для реализации главной идеи романа - описания переживаний Цинцинната, его попытки «укрыться» от «искаженного мира».

Для создания «иллюзорной» реальности Набоков активно использует языковые средства, основанные на иносказательности. Главным из них является метафора. Количество метафор в романе несопоставимо больше, чем количество других тропов. Текст тяготеет к гиперметафоричности.

Также необходимо отметить, что Набоков активно прибегает к использованию в прозе приемов поэтической речи: аллитерации, ассонанса, анафоры. Что характерно, во многих случаях они строятся на

уже имеющемся метафорическом переносе, например «бредовые обрывы», «клевером курящийся туман», «морозный металлический мрак».

В «Приглашении на казнь» Набоков зачастую использует так называемую развернутую метафору — метафору, последовательно осуществляемую на протяжении большого фрагмента сообщения или всего сообщения в целом. Такой тип метафор строится на различных ассоциациях по сходству и дает возможность передать одновременно целый набор образов.

2.2. Художественные средства в тексте Набокова.

Для русского языка характерно большое разнообразие средств художественной выразительности, и метафора является одним из наиболее распространенных тропов. Она служит для создания образности, повышения экспрессивности речи, с ее помощью можно воздействовать на воображение читателя.

В самом общем смысле метафора — это перенос названия с одного предмета на другой на основании их сходства. Подобная дефиниция с различными дополнениями приводится в большинстве словарей (толковых, словарях тропов и т.д.). Например, в словаре литературоведческих терминов С.П. Белокуровой дается следующее определение: «Метафора — вид тропа: переносное значение слова, основанное на уподоблении одного предмета или явления другому; скрытое сравнение, построенное на сходстве или контрасте явлений, в котором слова «как», «как будто», «словно» отсутствуют, но подразумеваются». В основу метафоризации может быть положено сходство самых различных признаков предметов: цвета, формы, объема,

назначения, положения в пространстве и времени и т.д. Используя метафорическое значение слов и словосочетаний, автор текста увеличивает степень наглядности изображаемого и передает неповторимость предметов или явлений.

Вместе с тем обогащение текста метафорами не всегда повышает качество произведения. Злоупотребление образными конструкциями может быть симптомом графомании. Необходимо помнить, что метафора — это средство украшения текста и к тому же маркер авторского присутствия. Так что в некоторых видах текстов (новостные тексты, аналитика) метафоры абсолютно неуместны.

Существует несколько классификаций метафор. Так, по функциональному назначению метафоры делятся на две группы:

- общеязыковые («стертые») — общеупотребительные метафоры, переносный смысл которых уже не ощущается. Выполняют номинативную функцию. Например: «золотые руки», «буря в стакане воды», «горы своротить», «струны души», «любовь угасла»;

- Художественные (индивидуально-авторские, поэтические) — метафоры, создаваемые авторами для конкретной речевой ситуации. Индивидуально-авторские метафоры предельно выразительны, возможности их создания неисчерпаемы. Такие метафоры выполняют несколько функций, в первую очередь — эстетическую и экспрессивную.

Если первый тип метафор характерен для газетной периодики, то второй в большинстве случаев используется в рамках художественной литературы. В данной работе рассматриваются метафоры второго типа.

2.3. Специфика творчества Владимира Набокова

Среди писателей XX в. можно выделить нескольких, чьи взгляды на художественное творчество намного отличались от классического понимания литературы. Одним из них является Владимир Владимирович Набоков. Ему принадлежит высказывание: «Стиль и структура — это сущность книги. Большие идеи — дребедень».

Творчество Набокова представляет интерес прежде всего как образец постмодернистской прозы. Для нее характерен следующий набор специфических черт:

- интертекстуальность (наличие многочисленных аллюзий, отсылок, реминисценций);
- аллегоричность, образность;
- ориентация на эрудированного читателя.

Помимо этого, Набоков разработал собственную авторскую манеру, в которой синтезировались черты различных литературных стилей и форм. Например, его проза в большой степени поэтична.

Для языковой манеры Владимира Набокова характерны элементы игры: мистификация, мнимые галлюцинации, пародии. Он кодирует, зашифровывает свой текст, представляя его в виде «словесного кроссворда», (по выражению самого Набокова - «крестословицы»). Создавая различные анаграммы, шарады, манипулируя приемами звукописи, Набоков даже приходит к перегруженности текста - приемы используются нарочито, затрудняют восприятие.

Формула идеального произведения по Набокову - это глубокий анализ эмоционального состояния персонажей в сочетании с непредсказуемым сюжетом. Набоков не просто широко использовал прием метафоры в текстах, зачастую на использовании метафор строилось целое произведение. Писатель одним из первых стал создавать романы-метафоры, где жизнь и судьба главного героя представлены в иносказательном виде (роман «Защита Лужина»).

Примеры использования развернутой метафоры:

«Итак — подбираемся к концу. Правая, еще непочатая часть развернутого романа, которую мы, посреди лакомого чтенья, легонько ощупывали, машинально проверяя, много ли еще (и все радовала пальцы спокойная, верная толщина), вдруг, ни с того ни с сего, оказалась совсем тощей: несколько минут скорого, уже под гору чтенья — и... ужасно! Куча черешен, красно и клейко черневшая перед нами, обратилась внезапно в отдельные ягоды: вон та, со шрамом, подгнила, а эта сморщилась, ссохшись вокруг кости (самая же последняя непременно — тверденькая, недоспелая)».

Данная развернутая метафора относится к семантическому полю кулинарии. С ее помощью автор обращается к читателю, вовлекая его в своеобразную игру, объясняя композицию произведения. Текст романа в данном случае аллегорически представлен в виде «кучи черешен», а его структурные элементы - это «отдельные ягоды». Сюжет романа начинается с того, что главному герою «сообразно с законом объявили смертный приговор шепотом». При этом автор не дает развернутого изображения судебного процесса, словно подчеркивая несущественность этого эпизода. Таким образом, миновав экспозицию и завязку, читатель сразу «подбирается к концу». Он поставлен перед фактом заключения

главного героя в тюремную камеру и подготовлен к дальнейшему описанию его судьбы.

«Ее мир состоит из простых частиц, просто соединенных; простейший рецепт поваренной книги сложнее, пожалуй, этого мира, который она, напевая, печет, — каждый день для себя, для меня, для всех».

Данную развернутую метафору по тематике вспомогательного субъекта также можно отнести к семантическому полю кулинарии. Она строится на основе ассоциации: сначала Цинциннат сравнивает мир своей жены с рецептом поваренной книги, затем воссоздает в памяти ее образ. Марфинька предстает в виде «беззаботно напевающей женщины», «занятой готовкой». Ее мир, «мир просто соединенных частиц», ассоциируется у героя с выпечкой. Таким образом, описывая мысли Цинцинната, Набоков характеризует другого персонажа.

«Тут стены камеры начали выгибаться и вдавливаться, как отражения в поколебленной воде; директор зазыблился, койка превратилась в лодку. Цинциннат схватился за край, чтобы не свалиться, но уключина осталась у него в руке, — и, по горло среди тысячи крапчатых цветов, он поплыл, запутался и начал тонуть. Шестами, баграми, засучив рукава, принялись в него тыкать, поддевать его и вытаскивать на берег. Вытащили».

Данная развернутая метафора базируется на распространенной в романе «водной» тематике. Обморок Цинцинната сравнивается с неудачным плаванием, во время которого он тонет, а окончание обморока видится как выход на берег. Примечательно, что многие метафоры в тексте так или иначе связаны с семантикой воды, плавания, текучести: узнав о вынесенном ему смертном приговоре, Цинциннат идет по длинным коридорам, « неверно ставя ноги», « как человек, во сне

увидевший, что идет по воде, но вдруг усомнившийся: да можно ли?». Его камера неоднократно уподобляется каюте или «ладье, дающей течь»; размышляя по ночам, он плывет: «Стемнело. Он лежал и все продолжал плыть».

Аналогичным образом построен и следующий пример.

«Над качающейся у пристани лоханью поднимался ничем не виноватый, веселый, заманчивый пар. Цинциннат порывисто вздохнул и отложил исписанные страницы. Из скромного своего сундучка он извлек чистое полотенце. Он сидел, как в душегубке, и тихо плыл. Доплыв, Цинциннат встал и вышел на сушу».

Мотив переправы можно рассматривать как аллегорическое изображение перехода из одного бытийного состояния в другое. Вода идеально подходит Набокову в качестве основы для метафорического переноса. Эта подвижная жидкая субстанция рождает ассоциации, с помощью которых автор подчеркивает неустойчивость, искаженность изображаемой им действительности.

Еще одним неотъемлемым атрибутом набоковского текста является реализованная метафора. Прием реализации метафоры позволяет восстановить первоначальный смысл клишированного выражения-метафоры, разрушить привычную инерцию читательского восприятия. В романе «Приглашение на казнь» реальность происходящего условна, она последовательно подвергается сомнению. Следовательно, пространство текста и сам язык также условны. Автор оставляет за собой право вовлекать читателя в игру и менять правила этой игры по своему усмотрению. Поэтому текст направлен на разрушение словесных стереотипов. Реализация метафоры позволяет Набокову выполнять данную задачу.

Ниже приводятся примеры использования реализованных метафор.

«Его без любви выбранное лицо, с жирными желтыми щеками и несколько устарелой системой морщин».

Штамп «устарелая система» оживляется словом иного лексического ряда - «морщины». Таким образом, возникает окказионализм «устарелая ё система морщин».

«Едва он отошел на несколько шагов, как ... почувствовал струю свободы. Она плеснула шире, когда он завернул за угол».

В данном случае происходит процесс буквализации словосочетания со стертой семантикой. Метафора «струя свободы» реализуется в следующем предложении глаголом «плеснуть».

«Тогда Цинциннат брал себя в руки и, прижав к груди, уносил в безопасное место».

В данном примере происходит реализация фразеологического сочетания «взять себя в руки» (в привычном значении - расслабиться, успокоиться). Попадая в нестандартный контекст, штамп приобретает иное значение.

С другой стороны, в тексте чрезмерно усиливается метафорика, "художественность" изображаемого - создается сверхобразная словесная реальность ("одиночество в камере с глазком, дающей течь"; "был жаркий, насквозь синий день"; "опушка брела"; "в голове, от затылка к виску, по , диагонали, покотился кегельный шар, замер и поехал обратно"; "сладко дремало время" и др).

Прием буквализации метафор и реанимации, "оживления" мертвого, клишированного, обветшавшего слова направлен на то, чтобы вернуть ему первоначальный, не "истертый" смысл, разрушая инерцию читательского

восприятия, меняя привычную точку зрения, акцентируя момент сделанности и процесс создания самих слов. С помощью необычных, парадоксальных связей повествователь разбивает застывшие, мертвые словесные соединения. Так, в штамп "устарелая система" врывается слово иного лексического ряда - "морщины", - и фраза теряет свою первоначальную окостенелость и немоту. Возникает окказиональное парадоксальное словосочетание - "устарелая система морщин".

Буквализация устойчивого словосочетания - как один из вариантов вербальной "реанимации"- также возвращает словесной форме прямое, первоначальное, стертое и забытое значение, избавляя от переносного, ставшего клише. Например, фразеологическое выражение "взять себя в руки" (в привычном значении - "собраться", "успокоиться", "настроиться") в тексте звучит в первоначальном и отсюда поражающе обновленном значении- "Тогда Цинциннат брал себя в руки и, прижав к груди, относил в безопасное место". Из без-образного словосочетания рождается неожиданный образ. Штамп взрывается изнутри. Акцентируется момент сделанности самого текста, художественной реальности.

В романе "Приглашение на казнь" В. Набоков использует прием контаминации, совмещения, взаимоналожения привычных, застывших, устойчивых выражений, вновь разбивая инерцию восприятия, меняя точку зрения читателя. В словосочетании "в три ряда плачут без причины ивы" мы наблюдаем контаминацию, обнажающую приемы создания текста, что повышает условность описываемого - соединяются фразеологизм "плакать в три ручья" и "плакучая ива". В результате создается окказиональный образ. Это ломает в сознании читателя привычные языковые штампы и творит новую художественную реальность, в которой слово порождает предмет.

Невещественные существительные в романе "Приглашение на казнь" начинают обретать "плоть", материализуясь. Автор вновь использует "обнажение приема". Показывая, как слово становится предметом в художественной реальности - акцент переносится на сам процесс создания текста. В выражении "вдруг разлился золотой, крепко настоящий электрический свет"- свет уподобляется чаю, который можно выпить. Здесь глагол "разлиться" употреблен в переносном значении "распространиться". Этот же глагол встречается и в устойчивом словосочетании "разливать чай". Этот "чайный" смысл остается, и возникает парадоксальное "крепко настоящий свет".

В романе происходит материализация, "овеществление" отвлеченных существительных. Например, свет становится не просто желтым, но и горьким свойство, характерное не для отвлеченных, а для вещественных существительных, в результате чего свет становится "предметным". Одним из примеров акцентирования условности текста может стать парадоксальное олицетворение абстрактного понятия (например, "давила на хребет, колола в ладони, в колени крошечная тьма"). Здесь абстрактный образ (тьма) олицетворяется, наделяется "вещественными" признаками живого существа.

В тексте обнаруживается немало примеров такого рода ("ласточки, стригушие ножницами крашенный воздух", "завернулся краешек этой ужасной жизни, и сверкнула на миг подкладка"). Здесь в основе метафоры жизни лежит образ ткани, отсылающий к текстовой материи - жизнь как текст. Разоблачается все вымышленное, сделанное в творимом произведении.

Другой прием - олицетворение. "Жизненная" реальность становится художественной. Вещи уподобляются людям ("кричащий от злости стол";

"затанцевала чашка"; "стены друг другу на плечи положившие руки"; "маслом смазанный металл бесшумно занимался акробатикой"; брюхатый шкаф" и др.), а люди напоминают бездушные предметы ("адвокат и прокурор, оба крашенные и очень похожие друг на друга"; "крашеное лицо с синими бровями" и др.).

В тесте возникают эпитеты, в которых признаки проявлены максимально, предельно, гипертрофированно (вновь возникает прием гиперболы). Точка зрения постоянно смещается - взгляд читателя скользит по краю, находится в "пограничной" ситуации между реальной действительностью (которая разоблачается, становится вымышленной) и условной текстовой. Восприятие мира как истинного, настоящего, действительного В. Набоков постоянно норовит изменить, показав "подкладку" этой реальности, а именно ее текстовую, сделанную сторону. Так, вторая часть эпитета углубляет, и в некоторых случаях даже огрубляет, значение, заявленное в первой части художественного определения (например, "шаркали в плотных потемках" не просто темнота, а ее сгущение, уплотнение; "ярко-цветные панталоны щеголей" - не просто яркий цвет, а раздражающе насыщенный). Создавая кукольный мир, В. Набоков подчеркивает его искусственное ("горели съедобные окна"; "в морозном металлическом мраке"; "условный туман"; "подразумеваемая скамейка"; "искусственная даль за витриной"; "крашеное время" и др.) Сделанность, "нереальность" реальности нарастает, и все более зримой становится ее сущность - она определяется повествователем серией глаголов: "разыгрывать, подражать, изменять".

В. Набоков обращается и к "эстетике безобразного", создавая ситуацию отторжения, отстранения читателя от текста, формируя ощущение неприятия, безгливости к описываемому миру. Подобное эстетическое и эмоциональное дистанцирование призвано обнажить

условность творимой действительности. Обостряются "отвратительные" признаки расчеловеченной реальности, например, в такой открыто негативной образности: " вот та (ягода), со шрамом, подгнила, а эта сморщилась"; " уродливое окошко оказалось доступным закату"; " идеальный парик, черный, ёкак смоль, с восковым пробором, гладко облегал череп"; "ценные волюмы начали портиться от сырости" и др.) В. Набоков использует и другие приемы дистанцирования, например, экспрессивную, негативно окрашенную оценочную лексику, которая ставит изображаемый мир под сомнение, а читатель вновь вынужден не включаться, а отстраняться от "негативной" реальности (" крашенная сволочь"; " шваль кошмаров"; " убогие призраки, а не люди"; " отбросы бреда"; " сморщенная дрянь "). В целом, " Приглашение на казнь" характеризуется чрезмерной эмоциональностью, совсем не свойственной ранним набоковским романам. Впервые появляется и эмоциональный комментарий к происходящему, что воплощается в особом образе "лирического" повествователя и его сочувственном отношении к герою. Неслучайно В. Набоков называл " Приглашение на казнь" своей " единственной поэмой в прозе". На фоне условной реальности густыми мазками выведен образ подлинного человека и его трагическое существование.

В тексте обыгрываются и отвлеченные существительные. Действующими лицами романа становятся невещественные существительные, связанные с абстрактными понятиями, например, такими, как душа, мысль, которые наделяются признаками и действиями живых существ. Они постепенно начинают вытеснять реальных, "уподобленных" людям персонажей. Например, повествователь может сказать о том, что " душа зарылась в подушку", а " примятые звуки постепенно начинали расправляться", о том, что " мгновение накренилось и

пронеслось", что "страх, не останавливаясь ни на минуту, неся с грозным шумом, как поток" и др. Усиливается вымысленность изображенного текста, и снижается жизнеподобие.

В плане средств выразительности на фонетическом уровне всё вполне традиционно: используются типичные фонетические средства выразительности. Но функции этих средств разнообразны:

- 1) участие в создании описаний персонажей;
- 2) создание переносных значений (характеристика личности, а не только внешности);
- 3) создание ассоциативных надобразов;
- 4) участие в создании мотивов романа;
- 5) создание комического эффекта в романе;
- 6) включение имен собственных в картину мира «Приглашения на казнь»;
- 7) языковая игра: имена собственные и имена

1. Аллитерация:

1) аллитерация звуков л, с при описании образа главного героя: *«Цинциннат был легок как лист. Ветер вальсачушил светлые концы его длинных, но жидких усов, а большие, прозрачные глазакосили...».*

Эти звуки создают ассоциации с чем-то плавным, мягким (звук «л») и тихим (звук «с»). Таков Цинциннат по характеру. Однако в описании есть черты сходства с зайцем: «большие, прозрачные глаза косили». И это

тоже присутствует в характере главного героя: в начале произведения он всего боится, он запуган неизвестностью окружающего мира, он готов бежать, как заяц, но не знает, куда именно. Это дополнительная коннотация, возникающая, когда мы оцениваем главного героя. Перед нами пример **тактильной** и **слуховой** синестезии, причем с дополнительными сравнительными ассоциациями, накладываемыми на наше основное впечатление о герое. И не нужно забывать о **переносном значении**: перед нами характеристика именно личности главного героя, а не его физических характеристик (невысокий рост, бесшумная походка, мягкая кожа). Сами же физические характеристики – лишь средство создания образа.

Звук «л» также связан с **ощущением беды в романе**: *«Ведь этот финал я предчувствовал этот финал».*

Главный герой повторяет слово «финал», думая о предстоящей казни. А звук «л» в данном случае является объектом **слуховой синестезии**, причем вызывает ассоциации со звуком погребального колокола: тяжело падают слова «финал...финал». Таким образом, на слуховую синестезию накладываются зрительные образы, и получается **аудиально-визуальная синестезия**.

2) **аллитерация шипящих, в частности, звука ж**. Главный герой Цинциннат постоянно повторяет слово «ужасно»: *« после ужасного, ужасного, я просто не могу тебе объяснить какого ужасного дня...».*

Повтор слова «ужасно» вызывает ассоциации с чем-то неприятно шумящим, жужжащим и создает соответствующее настроение текста – отторжение от этого неприятного. Это **слуховая** синестезия, в данном случае сочетающаяся с приемом лексического повтора.

Звук «ж» используется также и в **описаниях персонажей**, в частности, при описании директора тюрьмы: *«Его без любви выбранное лицо, с жирными желтыми щеками и несколько устарелой системой морщин...»*.

Звук «ж» создает ассоциации с жужжащей мухой, которая села на лицо покойника, а само лицо напоминает восковую маску. Перед нами **визуально-цветовая синестезия**. А звук «щ» [тш’], дополнительно присутствующий в описании, создает контраст со звонким «ж»: описание идет по убывающей звучности.

3) **аллитерация звука р**. *«Цинциннат проснулся от рокового рокота голосов, нараставшего в коридоре»*.

Звук «р» создает ассоциации с чем-то неотвратимым, роковым, как грохот приближающейся беды. Таким образом, перед нами пример **слуховой синестезии**, на которую накладывается ощущение беды. Кроме того, в данном случае Набоков пользуется **анафорой**: *«рокового рокота»*. Эта анафора – слово «рок», то есть «неотвратимая судьба», «фатум», «беда». Повтор одинаковых частей корней разных слов служит для нагнетания ощущения беды.

«—Кроткий! — пророкотал Родриг Иванович...».

Звук «р» в данном примере опять является примером **слуховой синестезии** и создает ассоциации с чем-то грозным: Родриг Иванович явно недоволен поведением Цинцинната, который отказался пожать руку палачу, а эпитет «кроткий» относится к поведению палача, который выступает в роли «христианского всепрощающего», не гневаясь на непокорного узника. Но создается еще и **комический эффект**: те, кто

прочел предыдущие 15 глав романа, уже догадываются о том, что и директор тюрьмы, и палач – всего лишь куклы, живущие в мертвом мире по законам этого мира. И поэтому претензии куклы на грозность и рассерженность кажутся смешными и нелепыми. Таким образом, слуховая синестезия создает комический эффект.

4) **аллитерация звуков к, т:** в тексте романа постоянно повторяются слова «мат», «кат», «так». Возникают ассоциации с **тикающими часами**, а также со **звуком падающего топора (слуховая синестезия)**. Эти ассоциации в первую очередь связаны с образом Пьера – палача главного героя. Вполне объяснимо ассоциация со звуком топора: топор – орудие казни. А ассоциации с тиканьем часов связаны с тем, что палач отмеряет срок, который Цинциннату осталось жить. Кроме того, в речи Пьера – палача Цинцинната – постоянно звучат «так-с», «так», что лишний раз подчеркивает связь Пьера с орудиями казни и со смертью.

5) **Имя главного героя – Цинциннат** – тоже является объектом **синестезии, причем слуховой:** «цин-цин» - звук удара чего-то звонкого, может быть, гонга. Может быть, литавров: *«Цинциннат!» – сказал поднос укоризненно»*.

Причем, как мы видим, предметы у Набокова «говорят», то есть «работает» прием одушевления вещей, о котором пишут многие исследователи творчества В. Набокова, в частности, В. Полищук. Таким образом, синестезия является одним из составляющих приема одушевления вещей, что вполне объяснимо: ведь слово у Набокова живет, а синестезия помогает его оживлять, поскольку она возникает на срезе разных сфер человеческих ощущений и сфер искусства.

Кроме того, имя главного героя становится объектом звукоподражания в речи его жены, Марфиньки. Так, она называет его «**Цин-цин**»: *«а вот почему ты такой скучный, кислый, **Цин-Цин**?»*; *«Нет, **Цин-Цин**, это я не тебе»*.

С одной стороны, это уменьшительно-ласкательное наименование мужа, с другой – некая ирония в отношении Цинцинната. Марфинька любит наслаждаться, а не задумываться о серьезном, и поэтому ее попытка развеселить Цинцинната, назвав его «**Цин-цин**», терпит неудачу: Цинциннат не веселеет и продолжает думать о своих сложных отношениях с женой, в частности, о своем письме, которое он написал ей и которое она прочла крайне невнимательно.

Как мы видим, «**Цин-цин**» вызывает ассоциации с чем-то кислым: *«а вот почему ты такой скучный, кислый, **Цин-Цин**?»*.

Таким образом, с одной стороны, имя Цинцинната становится объектом **аудиально-вкусовой синестезии**: звучащее имя вызывает ассоциации с чем-то кислым. Но определение «*кислый*» употребляется в переносном смысле: грустный, скучный. Так что перед нами **аудиальная синестезия с метафорическим оттенком**.

2. Ассонанс. В романе чаще всего встречается повторение звуков **а**, **о**: *«как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало»*; *«Там — неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд»*.

Как мы видим, в данном случае **синестезия аудиально-визуальная**, поскольку слышимые звуки «а», «о» помогают представить картины другого, гармоничного и правильного мира, куда подсознательно стремится главный герой. Кроме того, ассонанс «а», «о» создает плавный

ритм текста романа, чем связывает прозаический текст с поэзией. И опять мы наблюдаем повторение одинаковых частей корней слов: «неподражаемой *разумностью*». Это не анафора, поскольку повторение происходит не в начале, но это повторение с признаками **анаграммы**, которая также является одним из любимых приёмов Набокова.

3. Анафора:

1) **Имен собственных: Родион-Родриг-Роман.** Анафора связывает этих трех персонажей воедино, поскольку все они являются одной и той же куклой, просто исполняющей разные роли. Таким образом, перед нами синестезия – **на уровне системы образов**: персонажи вроде бы и разные, а ощущение одно и то же – как будто перед нами одна и та же кукла, выступающая в разных ролях. Таким образом, усиливается общее ощущение ненатуральности, кукольности и мертвости мира, описанного в романе.

2) **Нарицательных существительных и не-имен собственных.** Об этом мы уже говорили, рассматривая аллитерацию и ассонанс: *роковой рокот, пророкотал Родриг Иванович*. Но чаще всего анафора связана со стремлением главного героя уйти в другой мир, - мир «там», в отличие от «тупого «тут». И это стремление связано с образом **Тамариных Садов** – некоего ирреального рая, миража: « *наплыв благоухания говорил о близости Тамариных Садов. Как он знал эти сады! Там, когда Марфинька была невестой ...*». «Тамарины» и «там» постоянно перекликаются, и именно с помощью анафоры мы можем связать мир «там», отличающийся от мира «тут», с образом Тамариных Садов.

Это тоже синестезия, причем такого же плана, как аллитеративная синестезия, — **аудиально-визуальная**, поскольку анафора «там» помогает

представить картины другого, гармоничного и правильного мира, куда подсознательно стремится главный герой. Однако о такой синестезии и о слове «там» мы еще поговорим, когда дойдем до палиндромов и графического уровня синестезии. Слово «там» становится также и объектом палиндромизации, но этому аспекту посвящено исследование лексического уровня романа.

Особенность словесной организации романа "Приглашение на казнь"- за отдельным словом не закрепляется одно значение: смыслы постоянно меняются, вплоть до противоположного. Ключевые слова этого романа - это лексемы с "двойным дном", преодолевающие себя, выходящие из своих границ, сверхконтекстные слова (наряду с одним смысловым планом может присутствовать другой). Каждое из этих лексических значений то скрывается, то обнаруживается, что позволяет говорить о принципе недоверия к слову, формирующемся в романе. В экзистенциальном, колеблющемся слове воплощает себя экзистенциальное сознание В. Набокова и концептуальная доминанта всего произведения.

В "Приглашении на казнь" возникает своеобразный тезаурус, представленный словарем частотно значимых слов в романе. В этом романе присутствует ряд ключевых слов, лейтмотивом проходящих через все повествование, связанных с концептами "казнь" и "жизнь".

Основанием для выделения ключевых слов является то, что благодаря своему инвариантному значению "жизни" и "смерти" и сети разветвленных смыслов, эти концептуально нагруженные "гнезда" слов дают возможность двигаться к общей экзистенциальной философии произведения. В романе выстраивается синонимический ряд. Так, уже с начала романа слово- лейтмотив "казнь" начинает наращивать пласт смыслов за счет вбирания в себя значений таких своих вариантов, как

"камера", " смертный приговор", "палач", "смертник", "топор", "плаха", "ужас", "смерть", "уничтожение".

С начала романа слово "казнь" соотносится со смертным приговором и абсурдностью происходящего. Однако "смертный приговор" получает контекстное значение несерьезного, шутовского события. Словосочетание " приглашение на казнь" начинает перекликаться с " приглашением на вальс". "Казнь" и "вальс" (шире - музыкально- театральное действие) взаимоотражаются уже с первых страниц произведения. Со словом "казнь" коррелирует и синонимический ряд, включающий слова и выражения: " смертный час" - " отсечение головы" — " классическая декапитация" - " красный цилиндр" - "неопрятность экзекуции".

При этом значение "смерть", "убийство" все время пытается закамуфлировать, уйти "на дно", спрятаться то за заимствованными, иностранными словами, то за образными выражениями (усиливая ощущение внутреннего трагизма). Смерть постепенно нивелируется. В словосочетании " смертный час" нет указания на точное время казни, возникает неопределенность. Словосочетание " отсечение головы" скрывается, подменяется иноязычным словом "декапитация" (обезглавливание), значение которого не явное, не открытое, его еще нужно отыскать. "Экзекуция" также иноязычное слово, снижающее, маскирующее остроту значения "смертности". Эти слова и выражения подменяются образным, иносказательным словосочетанием " надеть красный цилиндр" - значение которого также завуалировано, обнаруживается в контексте путем соотнесения слов однокоренного ряда.

Значение "смерти" в этом случае также прячется. Слово "цилиндр" появляется в изображении директора тюрьмы, который нередко обозначается " директором цирка". Слово "казнь" наращивает и

дополнительные смыслы за счет таких контекстуальных синонимов, как "казнь ёли свидание" (трагизм смерти скрывается), "переход в другую плоскость" (не исчезновение, а переход через "порог" смерти). Тут же казнь соотносится с лексемами "фарс", "маскарад", "мировой номер", "бенефис", "аукцион", "вздорная пьеса". Начинает конденсироваться значение маскарадности "казни". Однако рядом нарастают и трагические, "разоблаченные" смыслы "казни" - "сверхмучительное испытание", "неизвестность", "ужас смерти", "драма", "боль, разлука", "гибельный порядок" и др. "Казнь" коррелирует и со словом "топор". Но первоначально значение лексемы "топор"- это не "орудие казни".

Возникают такие словесные обозначения, как "футляр для тромбона", "музыкальный инструмент", "препарат" (здесь казнь вновь соотносится с музыкальным представлением). Затем лексема "топор" перекликается со значением обработки леса, сема "смертности" вновь уходит на дно: "дровосечно гакнув", "тень топора", "рубка". Прямое контекстуальное значение "топора" раскрывается лишь ближе к финалу романа.

Смысловые пласты ёлова "палач" также пополняют семантику "казни". Но мы вновь видим тенденцию к сокрытию истинного значения лексемы "палач". Слово выходит за свои границы, имеет "второе дно". Так, в этом романе Пьер-палач первоначально обозначен как "сахарный арестант", "симпатичный коротыш", "коллега", "сосед", "спаситель", "ласковый друг", "маэстро". И тут же - этот камуфляж разоблачается, и мы видим ённые лексемы - "роковой мужик", "куклы убивают", "охотник рубит".

Смысловые линии слова "казнь" пересекаются также с двойственным значением слово "камера". С одной стороны, в этой лексеме

присутствуют значения - "обитель", "ложа", "арена" (появляется значение театральности, нереальности, игры, представления, карнавала), но сразу возникает и обратная, трагичная сторона этой лексемы "крепость", "темница", "каменная глушь", "темная тюрьма, в которой заключен ужас" и др.

Слово, обозначающее место казни, также "двулико". Это и "страшная, скользкая, мерзкая плаха", но тут же появляется иноязычное слово, нивелирующее трагизм, реальность происходящего, скрывая значение смерти, - "эшафот", "червлёный помост эшафота" (помост обозначается не окровавленным, а червлёным, что близко к карточной, игровой символике). Далее значение игры, карт развивается, и место казни уже именуется "гладкой дубовой колодой" (казнь скрывается за словом "колода", отсылающим нас к колоде карт и игре).

Другим ключевым словом в "Приглашении на казнь", обрастающим паутиной контекстуальных значений, становится лексема "жизнь". Уже с первых страниц романа формируется доминантное значение "жизни" как "творчества". Возникают такие словесные маркеры письма, как "карандаш, длинный как жизнь любого человека, кроме Цинцинната".

С одной стороны, складывается лексический ряд, связанный со значением искусственного, застывшего, "записанного" слова - письменная форма, бланк ("письменная форма", "речи в печатном виде", "экземпляры речей", "литерная камера" и др.). Но рядом же рождаются и лексемы, обозначающие "ветхое", погибающее слово, - "полустертая фраза", "потрепанные томики", "томики такие старые", "пасмурные странички, иная в желтых подтеках" и др. Далее возникает и слово обновленное, "созревающее" ("слова-живчики", "прочтет и станет как первое утро в незнакомой стране" и др.).

Лексема "жизнь" напрямую связана с "письмом". Смыслы последней лексемы постоянно дwoятся — это и смертельное слово: "мучение", "разрывающая лаконичность", "усилие", "слова топчутся на месте" и др. "Писание" также оказывается двуликим: пустым, болтливym ("быстрая бессмысленная болтовня", "невнятные повелительные слова", "вульгарное слово"). Тут же формируются словосочетания, связанные с идеей живого начала, - это текучее, динамичное слово: "писание", "живой перелив", "слово обыкновенное оживало" и др.

Лексема "жизнь" соотносится и со словами - тень, туман, тьма, создающими образ нереальной жизни, размытого мира. Но тут же жизнь сближается со значением "смерти" — "мучительная жизнь", "мертво и ужасно все в городе" и др.

2.4. Комплексный анализ и интерпретация текста Набокова

В романе "Приглашение на казнь" обострена экзистенциальная ситуация - одиночество человека, находящегося в пограничной ситуации между жизнью и смертью. Трагизм жизни человека и его тотальное одиночество изображается уже на первых страницах произведения: "Цинциннат был пока что единственным арестантом (на такую фомадную крепость)". В этой части главы исследуется путь героя как попытка "укрыть" себя от угрожающего смертью, разломанного мира, "снять", "спрятать" драму своего существования и активно реализовать сущностное человеческое свойство - тоску по гармоничному,

трансцендентному миру, по свободе, по творчеству, что становится "метафизической потребностью" личности (Л. Шестов).

Стремление "замолчать" свое трагичное существование, уйти от него герой осуществляет в своих фантазиях, мечтах, писании, галлюцинациях. Хищная реальность требует от человека стать, как все. Пытаясь сохранить свою уникальность, таинственность, человек стремится быть непроницаемым. Поиск "безопасного места", чтобы сохранить свою уникальность, свое "я", и становится для Цинцинната единственным способом выживания в искаженном мире. Но герой постоянно бросает вызов аномальному миру (в результате рядом с покорным, смирившимся Цинциннатом появляется Цинциннат второй - волевой, дерзновенный). В сознании Цинцинната происходит "сглаживание" трагизма ситуации. Однако психологические убежища героя оказываются временными, фиктивными, и он вновь вынужден соприкасаться с беспощадной реальностью. Отгораживаясь от раздирающей его душу на части действительности, Цинциннат создает для себя мнимые, иллюзорные миры, которые в действительности оказываются реальнее, правдоподобнее, чем так называемый объективный мир (идея близкая размышлениям Н. Бердяева).

Согласно представлениям Н. Бердяева, изложенным в книге "Самопознание", жизнь экзистенциального человека представляет собой мифотворческий процесс - отрицание объективной реальности и творение своей, вымышленной (возможно, поэтому Цинциннат ведет дневник). Путь Цинцинната-это путь трансцендирования, поиск преображенного и освобожденного мира, уход, неприятие агрессивной реальности, вызывающей тоску по свободе. С трудом приспособиваясь к окружающему миру, Цинциннат тщетно надеется на спасение со стороны этой действительности. Однако затем В. Набоков раскрывает мощное

психологическое "прозрение" героя, осознание им безысходности своей ситуации. Писатель не просто изображает экзистенциальную ситуацию, человека, находящегося перед лицом смерти, но именно нарастание психологического состояния ужаса, страха, одиночества.

Тем не менее, Цинциннат делает выбор, остается верным себе, решает отстоять свое "я" - "но меня у меня никто не отнимет". Цинциннат проходит ряд этапов, испытаний в действительности, которая постоянно изменяется, мимикрирует, обманывает. Ключевая экзистенциальная ситуация романа, отмеченная самим Цинциннатом, - "ошибкой попал я сюда — не именно в темницу, - а вообще в этот страшный, полосатый мир: порядочный образец кустарного искусства, но в сущности беда, ужас, безумие, ошибка".

Изображение реальности через кризисное сознание героя формирует особую поэтику самого романа - хаотическое чередование бессвязных эпизодов (отражающих спутанное сознание героя), противоречивое, алогичное изображение событий. В тексте появляется неопределенность и двусмысленность, чередование сна и яви, сознательного и бессознательного, реального и ирреального.

В результате того, что слово Цинцинната старается заполнить собой все повествование, вытесняя слово рассказчика, мы видим уже поток сознания героя, его слово становится "дискурсивным" (как и сам текст, формирующийся "на глазах" у читателей, наблюдающих за изменениями сознания героя) и "поточным"- в том смысле, как пишет об этом В. Заманская: "Поточно-дискретная структура представляет собой стилевой принцип формирования и осмысления мира, специфичный для экзистенциальной литературы, он может быть определен как "

неиерархизированный поток" ("жизнь без начала и конца"), цель которого - обозначение "первых начал" и "последних концов" бытия и человека".

В романе "Приглашение на казнь" повествование от 3-го лица "сливается" с прямой речью героя (например, "вот тогда, только тогда, то есть лежа навзничь на тюремной койке, за полночь, после ужасного, ужасного, я просто не могу тебе объяснить, какого ужасного дня) / (Цинциннат Ц. ясно оценил свое положение"). Е. Падучева определила повествовательную норму следующим образом: "Требует единства точки зрения: в пределах одного повествования (прямая речь, разумеется, не в счет) один и тот же персонаж должен обозначаться единообразно - либо всегда 1-м, либо всегда 3-м лицом. Это правило имеет следующее обоснование: точка зрения определяется выбором одного из субъектов на роль говорящего, и ясно, что говорящий не может меняться на протяжении своей речи". Примеров перетекания 1-го в 3-е лицо и наоборот в романе множество (наиболее показательный в этом отношении пример - письмо Цинцинната Ц. к Марфиньке).

В "Приглашении на казнь" происходит моделирование принципиально нового сюжета, в центре которого оказывается процесс создания самого произведения. Сближение голосов героя и повествователя становится эстетически мотивированным художественным заданием. Акцентируется сам процесс творения. Экзистенциальное недоверие к миру и слову отражается и в структуре романа. Перед нами особый тип уклончивого, "ненадежного" повествования.

Этот тип рассказа близок размышлениям Р. Барта о писателе, характерного именно для литературной "эпохи" XX века. Подобный писатель в своем тексте делает акцент на двусмысленности (в типе воспроизведения действительности), на неоднозначности,

незафиксированности смыслов. Он не желает давать окончательные объяснения, что-либо однозначно утверждать. Повествование хаотично, поскольку, проникая в кризисное сознание Цинцинната, отражает спутанное, противоречивое восприятие мира и своего существования - их разломы, аномальное состояние. Повествование пестрит несуразностями, нелепицами, нестыковками, сбоями, нарушением хронологии событий.

Нередко объективное повествование оказывается или переходит в сон героя. В тексте чередуются то воспоминания, то мечты, галлюцинации и реальные события настоящей жизни Цинцинната. Читатель утрачивает точное представление о том, что истинно реальное. В романе возникает недостаточность сведений и "недоинформативность". Часто возникают фразы, отражающие внутреннюю работу мысли и сознания героя: "При этом он глазами так и рыскал по углам камеры. Видно было, что его огорчала потеря дорогой вещицы. Это видно было. Потеря вещицы огорчала его. Вещица была дорогая. Он был огорчен потерей вещицы". Здесь же актуализируется процесс создания произведения, момент отбора и оформления художественного материала. Набоков погружает нас в творческую мастерскую, приоткрывая условность, "сделанность" произведения.

Подобный тип поэтики отражает экзистенциальное восприятие мира и формирует представление о мнимом, случайном, абсурдном существовании человека в действительности. В тексте, отражающем экзистенциальное видение мира, усиливается принцип мнимости как способ отражения в структуре текста подвохов самой жизни, вынуждающей человека существовать в пограничной ситуации "между мирами", угрожающими расправой.

В целом, важное для концепции романа, как мы видим, нередко приглушено, скрывается, камуфлируется. Экзистенциальное слово романа имеет "двойное" дно. В словесной организации романа происходит смешение разнонаправленных смыслов, их переплетение.

Автор подчеркивает сложное, многоликое устройство мира, где переплетены реальное и мнимое. Можно только сказать, что в этом смешении более или менее подлинное, но невозможно давать однозначные, точные, истинные оценки. В романе "Приглашение на казнь" нет "зафиксированных", "остановленных" словом фактов, событий. Отсутствует однозначная, ограниченная реальность, которую бы это слово фиксировало.

В "Приглашении на казнь" Цинциннат в своем сознании выходит за грань реальности - ирреальности: он живет в мире, сконструированном его болезненным сознанием (отсюда парадоксальное, противоположное сближение смысловых пластов, оттенков значений одного слова) Противоречивые, двойственные смыслы возникают и потому, что экзистенциальный человек вынужден жить в пограничной ситуации перед лицом смерти и видеть сразу несколько граней своего существования. Двойное слово, не равное себе, создает условную реальность, неоднозначную и не фиксированную, которая по сути теряет статус "реальности".

Объективация действительности сменяется субъективным отображением экзистенциального сознания Цинцинната. Номинативная функция слова исчезает- оно не обозначает понятие, а скрывает суть явлений и событий. Лексема стремится "завуалировать", закамуфлировать происходящее. Это слово, исследующее и отражающее противоречивое, болезненное сознание экзистенциального человека, вынужденного

трагически находиться между жизнью и смертью. В результате возникает туманность, многозначность набоковского стиля и неоднозначность изображаемой реальности.

В романе "Приглашение на казнь" сталкиваются, сопрягаются две тенденции - формируется условность, вымысел разоблачается, но тут же - Набоков изображает мир "обостренно" реальный, грозящий смертью экзистенциальному человеку. Автор подчеркивает и проводит на протяжении всего произведения мысль о предельной трагичности существования человека. Но игровыми способами Набоков стремится преодолеть, снять эту безысходность, аннулировать драму жизни человека. В романе создается условная реальность. Используя игровое "обнажение приема", В. Набоков разоблачает вымысел. Происходит смешение художественного мира (пространства текста) и реального. Рамки между ними практически стираются - разные реальности совмещаются. Набоков не подражает реальности, творит ее заново. Подобная путаница формирует в романе "Приглашение на казнь" представление о том, что все происходящее либо отражение кризисного сознания Цинцинната, либо сама действительность дефектна, абсурдна.

Условность в тексте возникает и как результат экзистенциального неприятия существующего мира, в который человек трагически заброшен. В тексте "обнажаются" разные способы создания подобной условности. Один из таких моментов - реальность оказывается "запротоколированной", состоящей из набора застывших, канцелярских слов-штампов. Слово-клише становится реальностью. Усиление ряда канцелярских слов, их градация актуализирует прием гиперболы (и в некоторых случаях - даже гротеска). Это становится одним из способов подчеркнуть нереальность, неправдоподобность: мир предстает чрезмерно механистическим, заштампованным, что ставит под сомнение его подлинность. Штампы

нарастают, формируя мир ужаса ("часы вели себя подобающим образом"; "паук- официальный друг заключенных"; "выработанная законом подставная фраза"; "законом предписанные опыты" и др.).

Словесные ряды складываются в одну застывшую цепочку трафаретности ("счастлив буду уделить всевозможное внимание всякому изъявлению твоей благодарности"; "в виде предположения высказывалась мысль об основной нелегальности Цинцинната"). Условность реальности создают и романтические пародийные штампы ("первые скромные цветки кокетливо выглядывают из-под травы и как будто хотят завлечь страстного любителя природы, боязливо шепча 'ах, не надо, не рви нас, наша жизнь коротка" и т.п.).

Двойная тенденция в романе - сочувственное отношение к герою, сопереживание его боли и трагической участи, показ экзистенциального существования и обнажение искусственности, механистичности окружающего мира обусловлено интенцией автора. В финале романа В. Набоков выводит своего героя из пределов художественного текста, разрушая рамки, отделяющие пространство текста от реального мира, в котором существует сам автор. Используя обнажение приема и акцентирование условности, остранение, Набоков "структурно", художественной формой "защищает" своего героя, пытается преодолеть безысходность экзистенциального существования человека в концепции произведения. Тем не менее, акцент в романе переносится с авторской "защиты" на "самостояние" героя, на его духовную победу над самим собой, на выполненный "внутренний долг", на способность человека остаться верным себе и найти "психологический" выход в безвыходной ситуации.

Набоков оказался художником, который чутко и точно почувствовал свою эпоху, воплотил в произведении совершенно иной, нетрадиционный тип сюжета, усложненный, с иллюзорными завязками, кульминациями, с принципиальной установкой на неоднозначность, показывающий сложность мира XX века. В структуре подобного сюжета отражено недоверие к реальности, которая сложна и запутанна для человека, обманывает, убивает.

Пространство "Приглашения на казнь" формируется по законам модернистского искусства. Галлюцинации, изображение "сквозь сон", алогичные метаморфозы становятся приметами особого устройства мира. Хронотопический образ отражает основную, экзистенциальную проблематику произведения, связанную с трагически случайным "попаданием" человека в чуждый ему мир и стремлением выйти, преодолеть мнимость этой действительности.

Сюжетное действие "Приглашения на казнь" развивается в хронотопе обнажено искусственном, игровом, поддельном - это мир кукол-персонажей, переданный через сознание, восприятие Цинцинната. В основе этой пространственной модели лежит принцип подмен, неопределенностей, метаморфоз. Все пространственные образы двойственны, обладают неустойчивым, двоящимся смыслом. Рядом же возникает психологическое пространство героя как стремление преодолеть безвыходность существования в чуждом, объективном мире. Это мир без притворств, игры, маскарада.

Пространственные образы романа группируются вокруг идеи "предела": среди них точечное пространство-"камера", "крепость", "стена", "преграда", "башня", "окно", "дверь". В романе подчеркивается, что герой ограничен строго заданными рамками, что вновь акцентирует

экзистенциальную проблематику романа-мнимое существование человека, заброшенного в непригодный для него мир, который его подавляет. С другой стороны, человек "зажат" в пределах своего тела, своих возможностей. Цинциннат стремится перешагнуть через непреодолимый предел, выйти "из себя", из ограниченности своих телесных возможностей.

Пространственные образы, связанные с идеей предела, двойственны - это и строго заданные границы, которые невозможно преодолеть, но тут же помехи периодически исчезают, "растворяются" в сознании героя, становясь фикциями, псевдограницами. Одним из пространственных ориентиров становится "стена" ("Цинциннат смотрел и слушал сквозь стены"). Стены зажимают героя в ограниченном пространстве, но вместе с этим подчеркивается, что стены достаточно неустойчивы и в любой момент могут исчезнуть ("с потолка посыпалось, трещина извилисто прошла по стене").

Другой пространственный сегмент - "дверь". Границы здесь существуют, но их можно преодолеть - двери распахиваются. Этот частный образ соприкасается с экзистенциальной проблемой романа - свободой/ несвободой человека. Пространство "окон" также вписывается в указанные значения образов. Окна в искаженном мире то связаны со значениями фиктивной открытости, простора, то, наоборот, похожи на стены, препятствующие этой свободе. Подчеркивается, что в камере героя на окнах установлены решетки, дотянуться до них сложно, они препятствуют общей видимости, закрывают от героя истинную действительность ("Цинциннат едва мог дотянуться до решетки"). Однако окна обманчиво манят героя в желанный мир Тамариных Садов ("нет, это было лишь подобие окна; скорее витрина, а за ней - да, конечно, как не узнать" - вид на Тамарины Сады). "Окно" начинает воплощать сдвоенную семантику предела и его отсутствия. Это оборотнический образ окна

сопоставляется с картиной, витриной Акцентируется искусственность, поддельность окружающей действительности ("что это справа от двери - картина ли кисти крутого колориста или другое окно, расписное, каких уже не бывает") Подобное значение видим и в образах башни, крепости, камеры. Кажется, что они максимально воплощают значение ограниченности. Однако Цинциннат в своих галлюцинациях, в воображении преодолевает заточение и проходит мимо камеры, спасаясь от мнимой реальности.

Проявления единого семиотического кода "перехода", "преодоления" наблюдаются в таких образах, как "порог", "мост", "лестница". В "Приглашении на казнь", благодаря воображению, творческому дару Цинцинната, который стремится пересоздать непригодную для существования человека действительность, возникают пространственные метаморфозы, преодоление статичного состояния Проводится идея скольжения ("за городом все мглисто мрело, складывалось, ускользало"; "Цинциннат ступит так, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха" и др.). В. Набоков свое представление о реальности и подлинном высказал в "Лекциях по зарубежной литературе": "Когда мы говорим "реальность", мы имеем в виду все это в совокупности - в одной ложке - усредненную пробу смеси из миллиона индивидуальных реальностей".

С идеей "предела" и возможностью его преодоления связан в романе и пространственный образ "порога". "Пороговая" ситуация в романе встречается достаточно часто. Большая часть действия проходит на границе камеры. Показательно, что многие персонажи не переступают через порог -предел, а остаются у открытой двери камеры. Совершить переход, "перешагнуть" через невозможное стремится лишь Цинциннат Ц. (что становится проявлением экзистенциальной ситуации в романе).

Семантика этого образа также неоднозначна - переход осуществляется, и в то же время в казнящем мире возникает множество препятствий, мешающих этому осуществлению.

С одной стороны, этот переход становится вынужденным, - жестокий мир заставляет героя спасаться, искать укрытия. С другой - Цинциннат сам стремится перешагнуть через его границы, выйти из неподлинного, мнимого, трагичного существования. Нередко Цинциннат вынужден отступить назад, не совершив перехода.

Пространство моста, каменных тоннелей перемещает героя в мифологический топос романа - лабиринт. Мифологема лабиринта, во многом структурирующая повествование, связана с ощущением иллюзорности и сновидческой природы происходящего в поддельном мире "других". Переход совершает не только герой, но и окружающая его действительность, постоянно преобразовываясь, травестируясь (" это богатство теней, и потоки света, и редкостное отражение, и плавные переходы из одной стихии в другую" и др.) В основе значений этого пространственного сегмента лежит не только тема осуществления, но и поддельность, притворство, призрачность.

В романе возникает и особое пространственное бытование героя в чередовании "сна-яви", вписанное в общую семантику "перехода". Граница между действительностью и сном героя начинает стираться, они постоянно меняются местами (" к тому же я давно свыкся с мыслью, что называемое снами есть полудействительность, обещание действительности, ее предверие...в них больше истинной действительности, чем наша хваленая явь, которая в свой черед есть полусон, дурная дремота" и др). Время в романе также остановилось: это крашенные часы, на которых часовой "каждые полчаса малюет стрелку", а

символом времени становится статуя капитана Сонного. В мире царит хаос, неизвестность.

Этому хроносу противостоит динамичное художественное время самого романа - глава сменяет главу, в результате проходят 19 дней жизни героя (по числу глав). Если в финале романа Цинциннату не удастся физически преодолеть преграду мира, но духовно, психологически он ее "сметает", справляясь с состоянием страха и ужаса перед безысходностью своей судьбы.

Набоковский подлинный сюжет также скрыт за внешним, очевидным. Сюжетное действие романа "Приглашение на казнь" развивается в опорных ключевых, символически нагруженных эпизодах. Сюжет неоднoplanов - на поверхности лежит копирование канвы романтических историй, обыгрывание штампа (осуждение романтического героя -разбойника, заточение в крепости, побег из темницы, женитьба на красавице, счастливый конец). Внешний сюжет, идя по пути псевдокопирования романтических штампов, постоянно норовит сорваться в бездну, обманывая ожидания читателя. Все ходы романтического сюжета Набоков развенчивает. Подлинный же сюжет "Приглашения на казнь" связан с состоянием человека, преодолением страхов, чувства ужаса и трагичным существованием личности, которая знает, что жизнь в любую минуту может оборваться. Герой вынужден существовать в пограничных ситуациях. Читателю кажется, что действие пойдет по пути выяснения, в чем же заключается вина героя, но сюжет сворачивает на иную дорогу.

Завязкой внешнего действия становится таинственное осуждение Цинцинната. Далее внешний сюжет начинает развиваться по пути его разоблачения романтических историй, сам себя дискредитировать.

Идеальная любовь оказывается жестоким фарсом с изменами Марфиньки Сокамерник Пьер не становится другом-спасителем, а оказывается палачом, по злой иронии помещенный рядом с Цинциннатом в одной крепости как узник. Эммочка не выводит героя на свободу, а обманом приводит опять в крепость. Тамарины Сады - райское место-оборачивается насмешкой над героем- здесь идет пир по случаю казни героя. В "Приглашении на казнь" скрытая кульминация определяет внешний сюжет.

Псевдонапряженная точка действия связана с важнейшим эпизодом романа - появлением Пьера. Читатель и герой находятся в незнании, неведении того, что уже появился палач, и скоро совершится казнь. Мы видим отсроченную, отодвинутую кульминацию. Пиком действия внешнего сюжета становится побег из темницы (но в отличие от романтической истории счастливый конец не наступает). За кульминацией следует развязка - казнь героя: внешний сюжет не дает представления о стабильности, устойчивости бытия. Его основу составляет идея осуждения, смерти, невозможности противостоять угнетающему миру.

В романе экспозиция как таковая отсутствует, - действие резко врывается. Но экспозиция отодвигается внутрь действия, характеризуя сюжетосложение романа как нетрадиционное. Подлинная завязка внутреннего сюжета скрыта, спрятана. Ее можно увидеть, только дойдя до финала романа (появляется фраза - "сразу вычеркнул это слово "смерть"). Основу внутреннего сюжета составляет чередование пограничных ситуаций, формирующих нарастание трагизма в романе (существование между жизнью и смертью, "я и не-я", в ситуации "любовь-похоть", "вина-невиновность").

Выводы.

При написании второй главы мы анализировали и интерпретировали произведение В.В.Набокова “Приглашение на казнь”. Подведем итоги:

1. Важное для концепции романа приглушено, скрывается, камуфлируется. Экзистенциальное слово романа имеет "двойное" дно. В словесной организации романа происходит смешение разнонаправленных смыслов, их переплетение.
2. Действие " Приглашения на казнь" развивается в хронотопе обнажено искусственном, игровом, поддельном - это мир кукол-персонажей, переданный через сознание, восприятие Цинцинната.
3. Экспозиция отодвигается внутрь действия, характеризуя сюжетосложение романа как нетрадиционное. Завязка внутреннего сюжета скрыта.
4. Аллитерация, ассонанс и анафора участвуют в создании описаний персонажей, переносных значений, ассоциативных образов. Во многих случаях они строятся на уже имеющемся метафорическом переносе, например «бредовые обрывы»,
5. Набоков активно использует средства иносказательности, основным является метафора; текст тяготеет к гиперметафоричности.

Заключение.

Набоков оказался художником, который чутко и точно почувствовал свою эпоху, воплотил в произведении совершенно иной, нетрадиционный тип сюжета, усложненный, с иллюзорными завязками, кульминациями, с принципиальной установкой на неоднозначность, показывающий сложность мира XX века В структуре подобного сюжета отражено

недоверие к реальности, которая сложна и запутанна для человека, обманывает, убивает.

Метафора перестала быть исключительно средством художественной изобразительности, используемым в произведениях лишь в качестве украшения. Некоторые писатели доказали, что троп может стать инструментом авторского мировосприятия. Эта позиция стала новым взглядом на искусство и нашла отражение как в поэзии, так и в прозе.

С этой точки зрения Владимир Набоков был одним из величайших литературных новаторов. Его идеи воплотились в стремлении создать в произведении иную художественную реальность и заставить читателя поверить в нее. Метафоры, как и другие тропы, были составными элементами этой реальности.

На сегодняшний день основная часть мирового искусства существует в рамках художественного направления, обозначаемого как постмодернизм. Можно отметить, что искусство в данный момент ищет новые формы активнее, чем новые идеи. Метафоры встречаются в сегодняшних реалиях чаще, чем человек задумывается об их наличии. Музыка и литература, кино и живопись насыщены символическими образами и аллегориями. Важнейшая задача читателя, зрителя, слушателя - научиться расшифровывать смысл произведений.

Список использованной литературы:

1. Анализ художественного текста (Русская литература XX века: 20-е годы): Учебное пособие для иностранцев / Вознесенская И.М., Гулякова И.Г. и др.; Под ред. К.А.Роговой. – СПб., изд. Санкт-Петербургского университета, 1997. – 244 с.
2. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Науч. редактор П.Е.Бухаркин. - СПб.: Изд-во С.-Петербург.ун-та, 1999. - 444 с.
3. Ахметова Г.Д. Языковая композиция художественного текста (на материале русской прозы 80 – 90-х годов XX века) / Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. – М. 2003.
4. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. - М.: Флинта: Наука, 2003 - 496 с.
5. Белопольская Е. В. К проблеме интерпретации творчества А.И. Солженицына // Русская классика XX века: Пределы интерпретации: Сборник материалов научной конференции – ИРЛИ РАН – СГПУ – Ставрополь, 1995 – 191 с., сс.80-83.
6. Брагина А. А. Лексика языка и культура страны: Изучение лексики в лингвострановедческом аспекте. 2-е изд., перераб. и доп.- М.: Рус. яз., 1986 (Библиотека преподавателя русского языка как иностранного) – 152 с.
7. Борев Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки. - М.: Советский писатель, 1981.– 399с.

8. Вартаньянц А.Д., Якубовская М.Д. Пособие по анализу художественного текста для иностранных студентов – филологов. – М.: -1989.
9. Верещагин Е.М. и Костомаров В.Г. Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. Учебное пособие для студентов филологических специальностей и преподавателей русского языка и литературы иностранцам. - М.: Издательство Московского Университета. 1973. – 233 с.
10. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Лингвострановедческая теория слова. - М.: Русский язык, 1980. – 320 с.
11. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. Избранные труды. - М.: Наука. 1980. – 360 с.
12. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. - М., изд. АН СССР. 1963. – 255 с.
13. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. - М. Высшая школа. 1991. – 448 с.
14. Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. - М.: Наука. 1990. – 452 с.
15. Винокур Т.Г. С новым годом, шестьдесят вторым...// Вопросы литературы. М., 1991. Ноябрь – Декабрь.
16. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. - М.: Высшая школа, 1986. – 416 с.
17. Гальперин И.Р. О принципах семантического анализа стилистически маркированных отрезков текста // Принципы и методы семантических исследований. – М., 1976, с.267

18. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. – 352 с.
19. Горшков А.И. Лекции по русской стилистике – М.: Издательство Литературного института им. А.М.Горького, 2000. – 272 с.
20. Грот Я.К. Карамзин в истории русского литературного языка // Филологические разыскания. – СПб. 1899. - Ч.2.
21. Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе: Методологические очерки о методике. – Тула: Автограф, 2000. – 224с.
22. Долинин К. А. Интерпретация текста: (Французский язык) Учебное пособие для студентов по специальности № 2103 «Иностранный язык» – М.: Просвещение, 1985. – 288 с.
23. Егорова Л. П. Основы литературоведческой интерпретации // Русская классика XX века: Пределы интерпретации: Сборник материалов научной конференции. – ИРЛИ РАН – СГПУ – Ставрополь, 1995 – 191 с., сс.3-9
24. Зубкова Л.И. Безэквивалентная лексика с национально-культурной спецификой значения в произведениях В.М.Шукшина. / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. - Воронеж. 1995.
25. Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой: (Фонетика, словообразование, фразеология). - СПб.: Изд.СпбГУ, 1999. – 232 с.
26. Иванов А.О. Безэквивалентное и непере译имое в переводе в свете современной лингвистической теории. / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. - Л. 1984. – 19 с.

- 27.Иванова Г.М. Системный характер образных лексических единиц в структуре художественного текста. // Интерпретация художественного текста в языковом вузе (методика исследования). Межвузовский сборник научных трудов. - Л. 1983. - сс.48 –52.
- 28.Караулов Ю.Н. Ассоциативный анализ: новый подход к интерпретации художественного текста //МАПРЯЛ, 1999.
- 29.Катцер Ю.М., КунинаА.В. Письменный перевод с русского языка на английский. - М.: Высшая школа. 1964. – 407 с.
- 30.Киселева Л. Ф. Об одном из ключевых моментов в интерпретации русской классики XX века: повышенная содержательность художественной формы // Русская классика XX века: Пределы интерпретации: Сборник материалов научной конференции - ИРЛИ РАН – СГПУ. – Ставрополь, 1995 – 191с., сс.10-13
- 31.Кожина М.Н. Стилистика русского языка. – М.: Просвещение. 1983. – 223 с.
- 32.Колесова Д.Вё., Харитонов А.А. В её маленьком теле гостила душа. // Мир русского слова. 2001. № 1. СПб. Златоуст.
- 33.Коршак Е.Н. Авторские новообразования в поэтическом тексте и проблема словообразовательных норм. // Интерпретация художественного текста в языковом вузе (методика исследования). Межвузовский сборник научных трудов.- Л. 1983. - сс. 66 – 73.
- 34.Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи. - СПбё Златоуст. 1999. – 319 с.
- 35.Кулибина Н.В. Зачем, что и как читать на уроке. Художественный текст при изучении русского языка как иностранного. - СПб.: Златоуст. 2001. – 264 с.

36. Кулибина Н.В. О когнитивном и коммуникативном аспектах чтения художественной литературы // IX Международный Конгресс МАПРЯЛ - Братислава.
37. Кулибина Н.В. Самодостаточность художественного текста как условие его понимания. // Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса МАПРЯЛ. Санкт-Петербург, 30 июня - 5 июля 2003 года. Художественная литература как отражение национального и культурно-языкового развития. В 2-х т. Т. II. Русская литература в общекультурном и языковом контекстах / Под ред. П.Е. Бухаркина, Н.О. Рогожиной, Е.Е. Юркова. - СПб.: Политехника, 2003. - 363 с.
38. Кулибина Н.В. Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя. // Мир русского слова - 2001. - № 1. СПб. Златоуст., сс. 58 - 64
39. Кулибина Н.В. Художественный текст на уроке русского языка: анахронизм или воспоминание о будущем? // Мир русского слова - 2002. - № 1. СПб. Златоуст.
40. Купина Н.А., Николина Н.А. Филологический анализ художественного текста как учебная дисциплина: принципы и система заданий. // Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. Санкт-Петербург, 30 июня - 5 июля 2003 года.
41. Методика преподавания русского языка: традиции и перспективы. В 4-х т. Т. IV. Проблемы преподавания русского языка: обучение и контроль / Под ред. Н.А. Любимовой, Л.В. Московкина, Н.О. Рогожиной, Е.Е. Юркова. - СПб.: Политехника, 2003. - 313 с.

42. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: Учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности № 2103 «Иностранный язык» – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988 – 192 с.
43. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи. – Л.: Художественная литература. 1973. – 288 с.
44. Латышев Л.К. Проблемы эквивалентности в переводе. / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М. 1983. – 32 с.
45. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа: Учебник для филологических специальностей вузов. – М.: «Ось – 89», 1999. – 192 с.
46. Маёрова К.В. Язык и стиль эпопеи А.И.Солженицына "Красное Колесо" как отражение русского национального и культурно-языкового развития. // Русское
47. слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса МАПРЯЛ. Санкт-Петербург, 30 июня - 5 июля 2003 года. Художественная литература как отражение национального и культурно-языкового развития. В 2-х т. Т. II. Русская литература в общекультурном и языковом контекстах / Под ред. П.Е.Бухаркина, Н.О.Рогожиной, Е.Е.Юркова. - СПб.: Политехника, 2003. - с.55 - 57
48. Масленникова А.А. Лингвистическая интерпретация скрытых смыслов. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского Университета, 1999. – 264 с.
49. Меркушева О.В. Вставные конструкции как инструмент реализации субъективно-авторской модели повествования (на материале прозы

- А.И.Солженицына): Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Елец. 2002.
- 50.Миллер Л.В. Конфликт рассказа В.Пелевина "Ника" в контексте национальной эстетической традиции. // Мир русского слова. 2001. № 1. СПб. Златоуст.
- 51.Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) - М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС. 1999. – 360 с.
- 52.Митрофанова А.Д. Лингводидактические уроки и прогнозы конца XX века // X Международный Конгресс МАПРЯЛ – Братислава.
- 53.Михалевич Е.В. Работа с текстами, выдержанными в форме свободного косвенного дискурса, в иностранной аудитории (на материале романа М. Булгакова «Белая гвардия») // Русский язык как иностранный: Теория. Исследования. Практика. Межвузовский сборник. Выпуск 2. – СПб. «Сударыня», 1999, 170 с.
- 54.Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Издательский центр «Академия» , 2003. – 256 с.
- 55.Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. - М.: Русский язык. 1988. –304 с.
- 56.Оборина М.В. Герменевтика и интерпретация художественного текста // Общая стилистика и филологическая герменевтика (сборник научных трудов). - Тверь. 1991. - сс. 4 – 21.
- 57.Пресняков О.П. Поэтика познания и творчества: Теория словесности А.А.Потебни. – М.: Худ.лит. 1980. – 218 с.
- 58.Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высш.шк., 1990. – 342 с.

- 59.Потебня А.А. Эстетика и поэтика. - М.: Искусство, 1976. – 613 с.
- 60.Поцепня Д.М. Образ мира в слове писателя. - СПб: Изд.СпбГУ, 1997 . – 262 с.
- 61.Попович А. Проблемы художественного перевода. Teoria umeleckeho prekladu. - М.: Высш.шк. 1980. – 199 с.
- 62.Рогова К.А. О филологическом анализе художественного текста. / Принципы изучения художественного текста. (Тезисы II саратовских стилистических чтений). – 1992. – Саратов - сс. 447 - 448.
- 63.Рогова К.А., Вознесенская И.М., Гончар И.А., Гулякова И.Г., Колесова Д.В., Милевская Т.Е., Попова Т.И., Шкурина Н.В. Художественный текст в аспекте преподавания русского языка как иностранного. // Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. Санкт-Петербург, 30 июня - 5 июля 2003 года. Пленарные заседания: сборник докладов. В 2-х т. Т.II / Под.ред. Е.Е. Юркова, Н.О.Рогожиной - СПб.: Политехника, 2003. - 469 с.
- 64.Рогова К.А. Чтение как вид речевой деятельности в составе сертификационного тестирования // Преподаватель. № 4(6) 1998., сс. 17 - 18
- 65.Тарасова В.К. Занятие по интерпретации текста (О.Уайльд "Портрет Дориана Грея") // Интерпретация художественного текста в языковом вузе (методика исследования). Межвузовский сборник научных трудов. - Л. 1983.
- 66.Тарланов З.К. Методы и принципы лингвистического анализа. – Петрозаводск. 1995.
- 67.Звезда. 1994. № 6. СПб.

68. Толстухина И.И., Толстухин И.Ю. Русская литература в образцах и с комментариями: Б.Зайцев, Е.Замятин, М.Булгаков, А.Платонов – СПб: Астра-Люкс. Атоксо, 1992. – 207 с.
69. Успенская И.Д. Комментирование как вид лексикографической деятельности // Учебники и словари в системе средств обучения русскому языку как иностранному. Сборник статей под ред. В.В. Морковкина и Л.Б. Трушиной. - М.: Русский язык. 1986. - сс. 150 – 156.
70. Художественная речь русского зарубежья: 20 – 30 – е годы XX века: Анализ текста: Учебное пособие / Под. ред. К.А. Роговой. – СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2002. – 328 с.
71. Чудаков А.П. Проблема сказа в работах В.В.Виноградова. // Русский язык. Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. Виноградовские чтения IX – X . М.: Наука. 1981 сс.3 – 19.
72. Шанский И.М. Лингвистический анализ художественного текста. - Л.: Просвещение. 1984. – 270 с.
73. Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. – Л. 1957.
74. Щукин А.Н. Методика преподавания русского языка как иностранного для зарубежных
75. Эпштейн М.Н Слово как произведение: о жанре однословия. // Новый мир, с.204 - 215
76. Яценко И.И. Интертекст как средство интерпретации художественного текста (на материале рассказа В.В.Телевина "Ника") // Мир русского слова. 2001. № 1. СПб. Златоуст.

77. Урманов П.В. Поэтика прозы А. Солженицына. – М.: Прометей, 2000. – 231с.
78. Спиваковский П.Е. Феномен А.И. Солженицына: новый взгляд: (Анализ художественного творчества А.И. Солженицына): (к 80-летию со дня рождения). / ИНИОН РАН – М., 1998. – 135с.

Список словарей и принятых в работе сокращений:

79. Словарь Даля - Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Тт. 1 - 4. ГИИНС, - М. 1955, со 2-го издания 1880 - 82 гг.
80. Мюллер В.К. Англо-русский словарь. English-Russian Dictionary. - М.: Русский язык. 1990.
81. Словарь Ожегова - Ожегов С.И.: Словарь русского языка. - М.: Русский язык. 1988.
82. Псковский областной словарь с историческими данными. – Л.: Издательство ЛГУ. 1967.
83. Словарь Солженицына - Солженицын А.И. 1990: Русский словарь языкового расширения. - М.: Наука. 1990. - 272 с.
84. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. Ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 2000. – 688с.:ил.