



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
 Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
 высшего образования
 «ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
 УНИВЕРСИТЕТ»
 (ФГБОУ ВО «ЮУрГПУ»)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ

**ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ АНТИТЕЗЫ В ПОЭТИЧЕСКИХ
 ТЕКСТАХ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Выпускная квалификационная работа

по направлению 44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык»

Проверка на объём заимствований:

87,56 % авторского текста

Выполнила:

студентка группы ЗФ -515/191-5-1
 Иванова Кристина Геннадьевна

Работа рекоменд. к защите
 «10» июня 2019 г.

Зав. кафедрой русского языка и МОРЯ
Глухих Н.В.

Научный руководитель:

доктор филологических наук, доцент,
 зав. кафедрой русского языка и
 МОРЯ
 Глухих Н.В.

Челябинск

2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Изучение языка Серебряного века в русской лингвистике.....	7
1.1. Языковые особенности русской классики Серебряного века.....	7
1.2. Лингвистические подходы к изучению поэтического языка Серебряного века.....	23
Выводы по главе 1.....	31
Глава 2. Природа и функционирование антитезы в поэтическом тексте.....	33
2.1. Антитеза как средство выражения экспрессии в поэтических произведениях.....	33
2.2. Особенности антитезы в произведениях поэтов Серебряного века.....	47
Выводы по главе 2.....	63
Заключение.....	64
Список использованной литературы.....	66

ВВЕДЕНИЕ

Большое количество лингвистических исследований посвящено изучению изобразительно-выразительных средств. Антитеза как средство художественной выразительности, базирующееся на антонимии, также представляет интерес для лингвистов. Антитеза помогает поэту создать художественные образы, передать идейное содержание произведения.

Антитеза как речевой, стилистический, литературный и мотивный приём присутствует во всех письменных текстах. Активно используют данный приём и мастера художественного литературного творчества.

Публикация статьи Е.М. Галкиной-Федорук «Об экспрессивности и эмоциональности в языке» положила начало разработке проблемы экспрессивности языковых средств. Начиная с середины 50-х гг. XX века, начинается изучение экспрессивности речи и речевых произведений. В настоящее время роль экспрессивности языковых средств привлекает внимание исследователей отечественного и зарубежного языкознания.

В число ученых-лингвистов и литературоведов, занимавшихся этой проблемой, входят Е.М. Галкина-Федорук, Ю.Д. Каражаев, М.Н. Кожина, В.Н. Телия, В.А. Маслова, Н.А. Лукьянова, Б. М. Гаспаров, Л. И. Ефимов, и другие. Разработки этих ученых составили методологическую основу для данной работы.

Исследование экспрессивности слова в современной стилистике включает в себя несколько направлений:

1) стилистика языка или описательная стилистика, целью которой является изучение и описание больших классов текстов, и в центре внимания находится стилистическая окраска языковой природы;

2) стилистика индивидуальной речи. Задача данного направления состоит в исследовании тех текстов, которые принадлежат определенному автору, а также всех средств языка и методов структурирования связанного, целостного и эмоционально окрашенного текста;

3) сопоставительная стилистика. Данный вектор исследования первичной задачей ставит изучение проблем переводческого характера;

4) стилистика текста, рассматривающая экспрессивность текста с точки зрения его эстетической ценности [28, с.102-109].

Антитеза как способ выражения экспрессивности в последнем векторе исследования предполагает рассмотрение различных способов речевого воздействия. Язык художественной литературы необычайно богат и разнообразен. Любое слово, каждое речевое средство используется для наилучшего выражения поэтической мысли, для создания таких образов, которые воздействовали бы на чувства и интеллект читателей.

Посредством слова с его многозначностью автор может точно и выразительно отражать волнующие его моменты, изображать красочные пейзажи, передавать тонкую душевную организацию лирического героя. Антитеза – это сложное и многогранное явление, связанное, в первую очередь, с выразительностью речи.

Исследуя проблему создания антитезы на материале текстов поэтов Серебряного века, нельзя не учитывать особенности этого времени, а именно: многообразие поэтических направлений и систем и действие новых, по сравнению с XIX веком, тенденций в поэтическом творчестве. Все это оказывало активное влияние на язык поэтических произведений вообще и на употребление антитезы в частности.

Наследие поэтов Серебряного века велико. Поэтический язык произведений – язык нового времени, эпохи великих изменений в социальной жизни страны. Творчество М.Цветаевой, М.Лермонтова, А.Ахматовой, С.Есенина и других поэтов исследуемого периода в полной мере отражает трагедийную эпоху, в которой они жили. Их произведения представляют собой огромный материал для исследования средств поэтического языка.

Лирику обычно рассматривают как художественное отражение внутренней жизни поэта, его душевного состояния в тот или иной момент.

Объективный мир, реальная действительность раскрываются в лирической поэзии через переживания автора. Стихия авторских размышлений и переживаний в произведениях Серебряного века не просто придает им особую эмоциональную окраску, а зачастую выдвигается на первый план, становится основой художественного образа. Произведениям исследуемого времени свойственна лирическая экспрессия, богатство ассоциативных связей и зрительно-слуховых ощущений.

Актуальность выпускной квалификационной работы заключается в том, что в настоящее время активно исследуется проблема экспрессивности поэтического слова и антитезы в частности, разрабатываются новые методы исследования художественных текстов. Источниками исследования являются тексты поэтов Серебряного века.

В качестве **объекта** исследования выступает язык поэтических текстов Серебряного века.

Предмет исследования – антитеза, как фактор, способствующий созданию экспрессивности в текстах Серебряного века.

Материалом исследования являются поэтические тексты А.А.Ахматовой, М.И.Цветаевой, М.Ю.Лермонтова, С.А.Есенина.

Целью данной работы является выявление и описание языковых способов выражения антитезы в текстах поэтов Серебряного века.

В соответствии с целью исследования были определены следующие **задачи**:

1. Изучить теоретический материал по данной проблеме.
2. Описать на основании анализа поэзии Серебряного века особенности использования антитезы.

В соответствии с поставленными задачами методологической базой исследования является признание системы языка как неисчерпаемого источника экспрессии, что и обусловило выбор частных методов и приемов лингвистического и стилистического анализа изучаемых языковых единиц:

1. метод лингвистического наблюдения;

2. описательный метод, позволивший передать специфику экспрессии в поэтических текстах;
3. метод стилистического и контекстуального анализа.

Теоретическую основу исследования составили работы Е.М. Галкиной-Федорук, Ю.Д. Каражаева, М.Н. Кожинной, В.Н. Телия, В.А. Масловой, Н.А. Лукьяновой, Б. М. Гаспарова, Л. И. Ефимова.

Практическая значимость – результаты данного исследования могут быть использованы в практике школьного преподавания русского языка, а также студентами при написании докладов и рефератов.

Сформулированные цели и задачи определили структуру данной работы: теоретическая глава о литературе Серебряного века; практическая глава об использовании антитезы как средства выражения экспрессивности в произведениях поэтов Серебряного века; заключение; список использованных источников.

ГЛАВА 1. Изучение языка Серебряного века в русской лингвистике

1.1. Языковые особенности русской классики Серебряного века

В стране наступает социально-политический накал: всеобщий конфликт, в котором произошло смешение феодализма и неспособности дворянства вырабатывать общенациональную идею; ненависть мужика к барину – все это способствовало возникновению в сознании интеллигенции чувства приближающихся потрясений.

Вместе с этими событиями происходил резкий всплеск, расцвет культурной жизни. Особенно активно в это время развивалась русская поэзия.

Позднее поэзия этого периода получила название «поэтического ренессанса» или Серебряного века. Изначально данное словосочетание применялось при характеристике вершинных явлений поэтической культуры начала XX века. Однако постепенно термин стали относить к той части всей художественной культуры России конца XIX- начала XX века, которая была связана с символизмом, акмеизмом, «неокрестьянской» и частично футуристической литературы.

События, происходящие в стране в данный исторический период, нашли отражение во всех сферах деятельности человека. Особенно ярко события были отражены в искусстве – появилось множество различных течений и направлений в музыке, живописи, литературе. Были образованы общества «по интересам», которые ставили своей задачей отразить посредством материального воздействия на публику свое отношение к тому или иному событию, передать «дух времени», воспроизвести реальную картину окружающей действительности.

Помимо кружков стали популярными публичные выступления деятелей литературы, громко и открыто заявляющих свои позиции.

Художники слова не могли не откликнуться на происходящие изменения, и предприняли попытку трансформации внутренней структуры литературы.

Критический опыт осмысления родной классики мыслителями рубежа веков возрастал на фоне борьбы с народническим социологизмом и плоским позитивизмом, для которых литература оставалась кладбищем картинок социальной жизни народа. Критика текста неизбежно превращалась в анализ повседневной социальности, т. е. в критику жизни.

По заветам Чернышевского, писатель «выносит приговор» злой и несправедливой жизни, и этой акцией обвинения он конкретно участвует в борьбе за лучшее будущее. Эмиль Золя в статьях о натуральном романе тоже называл писателей подлинными прокурорами современности. Ситуация эта до поры до времени выглядела достаточно благородно; в свое время Вольтер, а потом Достоевский (дело Кронеберга) напрямую вмешивались в решения судебных инстанций, заставляя их пересмотреть приговоры.

Но к финалу XIX в. литературная социология почти исчерпала свои возможности. В опусах поздней народнической прозы и в романе натурализма умирал измельчавший классический реализм, а критика в духе Михайловского или Скабичевского и вовсе превратилась в эстетическую политграмоту.

Потребовались решительно новые режимы чтения и программы понимания текстов, новые представления об анализе художественного произведения и, соответственно, новый читатель.

Серебряный век изобрел новаторскую технологию общения с классикой – и она раскрылась в такой глубине и прекрасной ясности, какие и не снились всей предшествующей критике. Мыслители рубежа веков нашли очень точное определение для этой обновленной эстетики. Они назвали ее философской критикой. Наиболее яркий пример в этом ряду – Н. А. Бердяев. В статье, посвященной юбилею журнала «Путь», вспоминая эти времена, он сказал: «Появился новый тип критики философской» [7, с.65].

Каковы же черты этой новой критики? Философскую критику интересует не поэтика высказывания, а его смысл, не специфика образной реальности, а слово и поступок героя, не «тайны ремесла», а судьба идей, не авторская стилистика, а позиция автора. Философ-комментатор убежден, что художественное произведение есть эстетическое самораскрытие истории в культуре. Поэтому разговор о тексте был и обсуждением ведущих проблем века, и диалогом вокруг вечных ценностей.

Чтение Бердяева помогает нам понять и даже пережить тот творческий сдвиг, который совершился в отечественной мысли на рубеже XIX–XX вв. На Бердяеве сказался и новый тип личности – живой, динамичной и многоликой. Позиция философа за полвека его творчества не раз претерпевала кардинальные изменения, она раздваивалась в соответствии с исконным стремлением Бердяева парадоксально соединять несоединимое.

Восприятие Достоевского на рубеже веков свершалось с неременной оглядкой на Льва Толстого. В сознании современников и наследников мгновенно образовался контрастный тандем двух великих писателей, которые умудрились ни разу не встретиться, хотя и внимательно следили за творчеством друг друга.

Благодаря упрощенной и даже легкомысленной формуле Мережковского («Достоевский – художник духа, Толстой – художник плоти»), ради которой им была написан огромный двухтомник «Толстой и Достоевский» [28, с.309], мировоззренческий тандем двух мыслителей обрел черты наивной схемы. Но положение было исправлено обширным циклом блестящих статей и книг. Толстому никак не могли простить ситуации двух медведей в одной берлоге: неоспоримый по художественному блеску и эстетическому великолепию художественный мир автора удивительной прозы плохо сочетался с проповедническим энтузиазмом Толстого-еретика.

Для многих христианство Толстого, окрашенное лютеранско-кальвинистскими интонациями, показалось пресным и безрадостным. Причин тому было предостаточно. В философской критике и церковной

публицистике бурно обсуждалось «Определение Святейшего Синода от 20-23 февраля 1901 г. № 557 с посланием верным чадам Православной Греко-Российской Церкви о графе Льве Толстом».

Полемика вокруг «Определения...» выявила непростые отношения между людьми Церкви и представителями светской культуры, полноценного общения тех и других в возникшем тогда же Философско-религиозном обществе полноценного общения не получилось: это был воистину диалог глухих. О Толстом высказались виднейшие церковные иерархи: митрополит Антоний (Храповицкий), епископ Ямбургский Сергей, святитель Феофан Затворник, архиепископ Никон (Рождественский), протоиерей Иоанн Восторгов, Иоанн Кронштадтский [19, с.50-56].

Философская критика в долгу не осталась. Был создан обширный компендиум ярких текстов с анализом религиозной и государственной позиции Толстого. Это прежде всего выступления В. В. Розанова («Об отлучении Л. Н. Толстого от Церкви», 1902–1906; «Л. Н. Толстой и Русская Церковь», 1912), Н. М. Минского («Толстой и Реформация» 1909), С. Н. Булгакова («Л. Н. Толстой»), Д. С. Мережковского («Революция и религия», 1910), Е. Н. Трубецкого («Спор Толстого и Соловьёва о государстве», 1912).

До и после этих событий не прекращались споры вокруг толстовской идеологии «непротivления». Здесь нельзя не назвать К. Н. Леонтьева («Два графа: Алексей Вронский и Лев Толстой», 1888), В. С. Соловьёва («Три разговора», 1899), Н. Ф. Фёдорова («Что такое добро?», опубл. 1933), Н. Я. Грота («Нравственные идеалы нашего времени», 1893), Льва Шестова («Добро в учении гр. Толстого и Ницше», 1900), Н. О. Лосского («Нравственная личность Толстого», 1911), Н. А. Бердяева («Ветхий и Новый завет в религиозном сознании Л. Толстого», 1912), В. В. Розанова («Еще о гр. Толстом и его учении о несопротивлении злу», 1896), С. Н. Булгакова («Простота и опрощение», 1912), С. Л. Франка («Нравственное учение Л. Н. Толстого», 1908), П. И. Новгородцева («Об общественном идеале», 1917);

относительным завершением полемики стала яркая книга И. А. Ильина «О сопротивлении злу силой» [2, с.147-171].

Лев Толстой так и остался философской занозой в религиозно-эстетическом сознании своего века и века нынешнего. Попарно-тандемная аксиология (вроде Пушкин / Лермонтов, Гоголь / Достоевский, Достоевский / Толстой, Тютчев / Фет, Чехов / Леонид Андреев), к которой приучил себя

Серебряный век, не лучший метод освоения классики. Но зато он давал возможность реально увидеть подлинные масштабы стилевого и мировоззренческого многообразия русской литературы и масштабы ее диалогических пространств в истории. Были для философской критики имена спорные и бесспорные в их эстетической значимости, но самым бесспорным было имя Пушкина. Даже если и появлялась полемическая о нем статья, вроде соловьевской, она сопровождалась десятком комплиментов.

Пушкин был осознан как центральная святыня отечественной культуры, как воистину «наше всё», как учитель всей русской классики, родоначальник национального литературного языка. В его творчестве неизменно подкупала универсальная открытость миру, его художественный мир включает в себя все многообразие общечеловеческого культурного опыта.

Люди Серебряного века могли принимать или не принимать суждения о нем, скажем, Белинского, но большинство сошлось на том убеждении, что Пушкин – демиург русского эстетического космоса. Все вещи мира и всю его феноменологию он расставил по своим местам, всем явлениям многоцветной жизни нашел адекватные имена, а в слове о мире, Боге и человеке его голос обрел поразительно верные интонации.

Кроме того, сама личность Пушкина явила русский характер, русский гений в максимальной полноте. На фоне необъятной пушкинианы рубежа веков стоит выделить талантливую книгу М. О. Гершензона «Мудрость Пушкина». Гершензон попытался понять, каким образом Пушкину, не оставившему ни одного философского трактата и крайне редко

вспоминавшего философов (вроде «тяжеловатого Готшеда»), удалось так глубоко проникнуть в истину о жизни, истории и человеке под Божьими небесами, прочувствовать ее и передать средствами художественного творчества.

Гершензон определил природу пушкинского ума не как философическую или безупречно логическую, но как особой остроты и интуитивной пронизательности мудрость. Ему дано было проникать в глубину вещей и в тонкие извивы человеческой психики без помощи спекулятивно оснащенного дискурса, а непосредственно, руководясь почвенным ощущением своей Родины, своего народа, своего языка и своего блистательного прошлого.

В этом и состоит «самостоянье человека, / ЗАЛОГ величия его». Пушкин, который умел быть и скептиком, доверял историческому человеку и верил в высокое призвание России и в ее всемирно-историческую миссию. Отсюда то качество его героев, которое Достоевский так точно и так загадочно в знаменитой «Пушкинской речи» определил, как «всемирно-историческую отзывчивость».

К Пушкину, к его творениям любовно тяготели все лучшие мыслители рубежа веков, кроме Бердяева. Он единственный, кто в эмиграции не появился ни на одном из Пушкинских праздников 1937 г.: Бердяев не любил «сынов гармонии», он видел свою уродненность с людьми трагического мироощущения и эсхатологических предчувствий. Он никогда не сказал бы о себе: «Печаль моя светла». Нет, он назовет себя и Андрея Белого «русскими мальчиками», и свой «негатив» усмотрит в Ставрогине, как сказано в книге «Самопознание». Однако и для него имя Пушкина – знаменательное имя всей национальной культуры России, имя ее исторической памяти, гордости и предмет благоговения.

Новое открытие Лермонтова в эссеистике Серебряного века принесло новые программы чтения и философического комментирования. Когда имена классиков выстроились в живой историко-литературный ряд, возникла

необходимость в типологии художественных миров, стилей и собственно человеческих душевно-духовных типов личностей писателей.

Позитивистская и народническая манера трактовать тексты исходя из потребностей социальной критики уже мало кого устраивала. В ход пошли аргументы психологического и метафизического порядка, с классиками спорили так, как только свои спорят со своими.

Критик, поэт и юрист С. А. Андреевский печатает статью «Лермонтов» (1890), насыщенную антипозитивистским пафосом; недаром эта работа вызвала раздражение Н. К. Михайловского. Андреевский попытался объяснить пессимизм Лермонтова тем обстоятельством, что дух и воля не нашли у поэта верной «точки приложения»; у поэта не хватило внутренней энергии сохранить себя как духовную целостность, и жизнь выстроилась у него как непрерывная цепь «душевных невзгод».

Весьма популярной антитезой в философическом лермонтоведении станет со временем противопоставление «солнечного» Пушкина «сумеречному» Лермонтову; обоснован этот контраст (теперь он выглядит как банальность и упрощение) как раз в эссеистике Серебряного века.

В статье «Пушкин и Лермонтов» (1914) Розанов подчеркнул мизантропическое настроение и бегство от жизни второго в антитезу гармоническим устремлениям первого. Вот формула из этой статьи: «Пушкину и в тюрьме было бы хорошо, Лермонтову и в раю было бы скверно».

Антитеза «Пушкин / Лермонтов» обоснована в раннем эссе «Вечно печальная дуэль» (1898): Пушкин весь в устремленности к гармонии и целокупному мировосприятию, Лермонтов же желает раствориться в сумерках вечеряющего и бесперспективного века. Эта статья Розанова исполнена сочувствием к судьбе Лермонтова.

Важны некоторые тонкие наблюдения Розанова, например, о трактовках Природы у двух поэтов: у Пушкина Природа «существенно минеральна, у Лермонтова она существенно жизненна». Эта остроумная

формула говорит о критической проницательности Розанова-читателя: действительно, жизнь и смерть у Пушкина «сняты» (в гегелевском смысле) в общем плане бытия (в контексте знаменитого «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять»). У Лермонтова тема сна-смерти дана в пантеистическом контексте и насыщена чувством религиозного восприятия Божьего мира как бесценного Дара, на что проницательно указано комментаторами. Здесь в пору вспомнить и Тютчева: «Жизни божеско-всемирной / Хотя на миг причастен будь».

Владимир Соловьёв был мастером разоблачительной критики, что вовсе не свидетельствует о его пренебрежительном отношении к классике; он высоко ценил ее гуманистический пафос и мысль о человеке в его стремлении к благу и Божьей правде. И все же статья 1901 г. «Лермонтов» не лишена дразнящих интонаций (как и статья о Пушкине).

Соловьёв демонстрирует нарочито прохладное отношение к Лермонтову как личности и объясняет мизантропию поэта и цинизм его героя Печорина бытовыми мотивами. Соловьёв увидел в Лермонтове человека-неудачника, который своей гипертрофированной рефлексией задушил собственный поэтический талант. Соловьёв, однако, отметил нелитературный характер лермонтовского демонизма (вопреки расхожим представлениям о байронизме поэта).

Соловьёв сам в конце жизни, в период написания «Трех разговоров», объятый мистическими предчувствиями и ощущением скорого явления Антихриста, руководствовался темными внушениями, поэтому он с особенной остротой прочувствовал свою близость атмосфере «Демона» и титаническому романтизму «Мцыри». Эссе о поэте напечатал в 1909 г. Д. С. Мережковский («М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества»).

Здесь автор «Героя нашего времени» откровенно вербует в ряды предшественников и предчувственников того движения «нового религиозного сознания», лидером которого и был Мережковский. Но несомненным достоинством статьи является трактовка поэзии Лермонтова

как метафизической по преимуществу, причем метафизика эта – ночная. Мережковский недалек от истины, когда утверждает, что именно с Лермонтова начинается в нашей классике подлинно метафизическая поэзия.

В форме отзыва на второе издание книги Котляревского «М. Ю. Лермонтов» (1906) А. Блок печатает статью «Педант о поэте». Блок работал с текстами профессионально: в 1920 г. вышел подготовленный им однотомник стихов Лермонтова, а еще ранее – сборник стихов Ап. Григорьева, снабженный вступительной статьей.

Удача этих изданий в том, что один романтик комментирует двух других, наглядно демонстрируя преемственность традиции: в случае с Григорьевым – на почве городского романа (что отмечено Ю. Н. Тыняновым), а в ситуации с Лермонтовым – на почве трагического мировосприятия.

Поэт, критик, педагог и переводчик И. Ф. Анненский создает целый цикл в составе двух «Книг отражений»: «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (1891), «Юмор Лермонтова» (1909); есть и другие материалы. По верному замечанию комментаторов, «для Анненского характерно особое понимание “юмора” – как контраста, напряженности». Отметим еще две работы: Б. А. Садовского («Трагедия Лермонтова», 1912) и Ю. М. Айхенвальда («Памяти Лермонтова», 1914). В первой речь идет о роковой роли Мартынова в судьбе поэта, вторая содержит наблюдения над развитием в поэзии Лермонтова антитез родины и чужбины, оседлости и скитальчества; изображению последних посвящен «Парус».

Пристальное внимание было проявлено к творчеству Гоголя. По сути впервые проза Гоголя была осознана в ее метафизической глубине, а не просто как наследие писателя-сатирика и пересмешника. На фоне обширной гоголевианы стоит выделить книгу Мережковского «Гоголь и черт» (печаталась под разными названиями с 1903 г.).

Гоголь, таинственный и мистический, показавший грандиозную мистерию утраты человеческого лица, Гоголь, одержимый идеей спасения

своей души (что и свело его в могилу), Гоголь, с его мессианской идеей Святой Руси, не мог не импонировать людям Серебряного века. Замечательные эссе создают о Гоголе И. Анненский («Эстетика «Мертвых душ» и ее наследие», 1911), А. Блок («Дитя Гоголя», 1909), А. Белый («Гоголь», 1909), Е. Н. Трубецкой («Гоголь и Россия»), М. О. Гершензон («Завещание Гоголя»), В. В. Розанов («Русь и Гоголь»).

Мережковский-критик работал так же, как и Мережковский – писатель: создается идеологическая схема, и под нее подгоняется весь материал. Упреки в схематизме и рационализме Мережковский выслушивал не раз, однако исследование «Гоголь и черт» отмечено глубиной философского анализа. Это особенно ярко проявилось в комментарии демонологии Гоголя. Если в «Вечерах...» его нечисть еще безобидна и смешна, то начиная с «Вия» ведьмы и монстры загробного мира являют неодолимую силу, а в «Мертвых душах» и вовсе обращены в полусимволические фигуры Мирового зла. Эти тени и смутные абрисы злой жизни незаметно вкрадываются в ткань живой, полнокровной жизни, истощая ее и наполняя искаженными подобиями подлинности.

Так создается у Гоголя богатейшая поэтика лживой действительности, которой на самом деле нет, но люди в ней живут и даже не слишком удивлены, что Нос разгуливает по Невскому проспекту, молится в церкви и ездит в карете, не переставая быть просто носом.

Эту прозу позднее назовут гротескным реализмом. В «Мертвых душах» показана пошлая повседневность, которая в обычной бытовой сценке вдруг куда-то на половине фразы проваливается в абсурд и невозможную фантастику. Вспомним первый диалог Манилова с Чичиковым. Деревенский бездельник-мечтатель, сладко улыбаясь, слушает собеседника, «выпуская дым из носовой ноздри».

В этой полубезумной фразе молчаливо предположено существование еще какой-то «ноздри», помимо «носовой»; где она находится, известно

одному Николаю Васильевичу. Или: когда прокурор умер, «все точно узнали, что у него была душа».

Надо полагать, что при жизни прокурора убедиться в этом не было возможности. И так по всему роману – живое и мертвое меняются местами, некротическая агрессия Мирового зла нарастает, а жизнь плотно обволакивается ложью, тленом и обманом несправедливого и беспамятного мира.

Внушительный корпус текстов создала философская критика века о Тютчеве, Гаршине, Фете, Полонском. Порой отношения с классикой развертывались в сложную драматургию притяжения/отталкивания.

Так получилось у Розанова с Герценом. Не теряя пиетета перед значительным именем, Розанов резко порицал эмигранта-публициста за его революционерство и неуважение к монархической России. Но, чувствуя обаяние герценовской прозы, ее тонкую иронию и историческую компетентность, он полушутливо сказал однажды: «Тень Герцена меня усыновила». Когда критик рубежа веков имел дело с классикой первоначальной, у него была историческая дистанция, которая обеспечивала объективную оценку.

Когда же писать приходилось о современниках, которые на глазах превращались в живых классиков, ситуация менялась. Здесь разброс оценок – от уничижительных до апологетических – был весьма высок.

Смыкаются на рубеже веков две линии классической литературы – старой и новой; не рвутся и линии исторической преемственности в философской критике. Наши эмигранты 1922 г. увезли Серебряный век с собой, чтобы там, в рассеянье, еще раз осмыслить родную словесность Русское художественное слово и русское православное мироощущение – единственное, что позволяло нашей диаспоре чувствовать себя, несмотря на все ностальгические комплексы, относительно единой под Божьими небесами.

В русской литературе начала XX века остро ощущается кризис старых представлений об искусстве и литературе, становятся заметными истощенность и неактуальность прошлого развития, происходит переоценка ценностей. Переосмысление старых средств выразительности и возрождение поэзии ознаменуют наступление Серебряного века русской литературы.

Тема судьбы России, ее духовно-нравственной природы и исторического будущего становится центральной в творчестве писателей и поэтов разных идейных и эстетических направлений. Обостряется интерес к проблеме национального характера, специфике национальной жизни, к сущности человека и его места в жизни общества. Новое время требовало от писателей и поэтов нового отношения к объекту их творчества. В связи с этим создавались произведения политического характера, произведения, затрагивающие острые социальные проблемы.

Для того, чтобы передать свои мысли наиболее ярко, точно и выразительно, поэты использовали различные средства художественной речи, тропы, стилистически фигуры, которые придавали произведениям индивидуальность, эмоциональность, и раскрывали содержание поэтического текста.

Приобрели популярность такие средства речевой выразительности, которые несли функцию многозначности. К ним относятся, прежде всего, метафора, оксюморон. Как и другие виды искусства, русская литература начала XX в. подверглась влиянию зародившегося на Западе течения – авангардизма. Авангардизм включал в себя различные художественные направления, целью которых был разрыв и с традиционными культурными ценностями и создание «нового искусства».

Среди многих направлений самыми яркими представителями русского авангарда были футуристы, поэзия которых выделялась за счет акцентирования внимания не на содержании, а на форме поэтического произведения. Поэзия начала века можно условно разделить на поэзию «трибун» и поэзию «в стол». Программные установки поэтов «трибун», к

которым в большей степени относились представители футуристического направления, держали своим ориентиром провоцирующую антиэстетичность.

В своих произведениях поэты использовали вульгарную лексику, профессиональный жаргон, язык документа. «Громкая» поэзия способствовала распространению таких жанров, как марши, приказы, гимны, призывы. Огромную популярность приобрели лозунги, плакаты и афиши.

Цель публичных выступлений заключалась в попытке привлечь внимание наибольшей аудитории людей. Для этого создавались стихотворения, представляющие собой органичное сплетение броских высказываний, эмоционально окрашенных предложений. Авторы использовали различные речевые средства создания экспрессивности для воздействия на читателя, особое место среди которых занимали окказиональные слова и конструкции.

Поэзия «в стол» имела иную цель и не была направлена на большую аудиторию. Многие произведения не были опубликованы из-за несоответствия убеждений автора с воззрениями политической власти. Такие стихотворения отличались предельной искренностью, открытостью автора перед читателем.

Сохранили свою популярность в литературе и лирические стихотворения, раскрывающие переживания, мысли автора через его лирического героя. Литературные персонажи не фиксируются исключительно общественной средой и социальным опытом. Появляются разные, порой полярные, способы отражения реальности.

Литература рубежа веков развивается в условиях обогащенного времени, в эпоху трех русских революций. Эти события не могли быть не отражены в литературе и повлекли за собой ряд изменений. Произведения теряют своего героя, так как непонятно кто выражает это время.

Появляется некий новый человек – человек, который вырастает из мастерового пролетария, которого все представляют героем. Для русской литературы положительным героем с XIX века являлся простой русский

крестьянин, однако в Серебряном веке этот герой утрачивает свою популярность. Потеря героя влечет за собой потерю литературой ее прежних идей, так как их выразителем был герой.

Новые концепции ломаются, не успев сформироваться. Герой приходит и уходит. Наступает кризис русского художественного сознания. Роман уходит на периферию художественного сознания.

Литература исследуемого периода преимущественно является литературой философской. Любые грани социальной жизни получают в ней глобальный духовный и философский смысл. Определяющими чертами литературы конца XIX-начала XX становятся интерес к вопросам о смысле жизни отдельного человека и всего человечества, к загадке национального характера и истории России, к вечным темам:

- мирское и духовное;
- человек и природа;
- активный поиск новых художественных средств выразительности;
- появление различных литературных течений;
- тенденции к взаимному влиянию литературных родов друг на друга, переосмысление традиционных жанровых форм и наполнение их новым содержанием.

В литературе рубежа веков изменяется характер психологизма – приема, получившего активное развитие в произведениях писателей начала XIX века. В исследуемый период времени данный прием уходит в глубины художественного текста в связи с тем, что художник слова меняет образ мышления и предметом его вдохновения становится не чувство отдельного человека, а чувства массы людей, испытывающей на себе кризис всего государства.

В центре внимания люди, лишенные куска хлеба и люди, приходящие к власти. Прозаиков и поэтов начинает интересовать общественное сознание, как объект художественного анализа. Из этого следует, что первичным

становится социологический анализ жизни, которому приходит на помощь психологический анализ, но не конкретного человека, а массового общественного сознания.

Ключевая проблема времени – проблема общественного сознания. В связи с этим подвергаются изменению методы психологического анализа.

В отличие от предшественников, писатель Серебряного века отодвигает на второй план или вовсе отказывается от подробностей. Его внимание занимает особенность мировосприятия и мироощущения лирического героя. Писатель фиксирует то, что помогает характеристике его героя.

Трансформация методов психологического анализа приводит к уходу автора от детализации, к изменению типа сюжета (автор все оставляет за пределами внимания, детально изображает узловое событие в развитии психики личности).

Художественная деталь утратила свою самоценность и стала средством утверждения чего-то конкретного. Это стало причиной того, что автор экономит художественное пространство. Благодаря этому всему образовывается целостная мозаичная картина мира. Это значит, что художник слова XX века не изображает целостную картину бытия в одном произведении.

Поэты Серебряного века стремились передавать в произведениях сложность и противоречивость внутреннего мира героя. Для этого было необходимо новое отношение к поэтическому слову. Поэзия знаков, двусмысленностей, являющаяся базой для творчества «наследников» старшего поколения символистов, заменила поэзию точных слов и прямых значений.

Поэтика Серебряного века представляет собой сферу кооперации двух различных направлений: смысловой многозначности и ее противоположности – семантической точности; композиционной аморфности и, наоборот, логической организованности структуры. Если воспользоваться

универсальными стилевыми категориями, то этот процесс предстает как взаимодействие «музыки» и «риторики». Так в произведениях авторов данного века проявляются особенности поэтических текстов, одной из которых является ритмическая организация текста.

Наиболее ярко указанная особенность проявляет себя в текстах М. Цветаевой. Многогранно звуковое и ритмическое устройство её поэтических произведений. Ритмы поэтессы – это не только форма, но и состояние, выразившееся в звуковом облике.

Ритмика многообразна, сочетает в себе простоту, плавность разговорного слога, музыкальную напевность, быстрые темпы, внезапные ускорения и паузы и т.д. Но, как замечает Л.Р. Башкова, активность ритма и его завершенность в каждом отдельном произведении Цветаевой остается неизменной [5, с.49-52]. Посредством ритмики в стихотворениях проявляется характер внутренней героини, ее настроение, а также проявляется эмоциональная и интеллектуальная суть индивидуального стиля автора.

Для творчества поэта-футуриста В. Маяковского важным свойством стиха стала полиритмия, которую он выводил из связи с разговорной речью, и которая была обусловлена одной из важных особенностей стиха Маяковского – разговорной.

Зачастую стихотворения Маяковского представляют собой обращенную к неизвестному слушателю речь и теряет свою песенность, напевность, мелодическую интонацию, становится полиритмичным. При помощи полиритмии языка поэт стремился модернизировать классическую метрику поэтических стоп.

Поэзия Серебряного века представляет собой глубокий художественный пласт русской литературы. Перелом в политической и культурной жизни страны стал одним из ведущих факторов, повлиявшим на создание прозаических и поэтических текстов. Специфика произведений Серебряного века заключается в использовании многообразных

художественных средств выразительности, в нестандартном подходе поэтов и писателей к выражению своих идей посредством слова.

Усилению экспрессивности произведений способствуют звуковая организация стихотворений, оригинальные тропы, а также особый стиль конкретных писателей. Произведения, созданные особой авторской манерой, привлекали внимание читателей в первую очередь своей формой, затем глубоким содержанием.

1.2. Лингвистические подходы к изучению поэтического языка Серебряного века

Известны разные позиции исследования художественного текста, выделяются лингвоцентрическое, текстоцентрическое, антропоцентрическое и другие направления. С учетом специфики лирического текста весьма перспективным является его изучение в коммуникативно-прагматическом аспекте, на что в свое время указывал Ю.И.Левин в работе «Лирика с коммуникативной точки зрения» [24, с.464-482].

В этом же ключе рассматривает художественное произведение В.И.Тюпа, который считает, что стихотворение – «коммуникативное событие особого рода – эстетический дискурс» [42, с.128], обладающее тремя сущностными характеристиками: креативной, референтной и рецептивной.

Коммуникативно-прагматический подход заставляет по-новому взглянуть на образ лирического героя и рассмотреть его как языковую личность, представляющую собой многослойную и многокомпонентную парадигму личностей речевых.

Этот ракурс исследования обуславливает обращение к новым методам, в частности, к генристической поэтике, которая позволяет не только проанализировать специфические черты речевого поведения лирического героя в каждом конкретном тексте, выявить его отношение к собеседнику (адресату послания), но и найти «единую плоскость» для систематизации

анализа моделей речевого поведения разных персонажей, чтобы описать «я-концепцию», представленную в виде сложной модели авторского художественного мышления, которое можно считать проекцией эстетической парадигмы на реальный мир.

Термин речевое поведение в этом случае трактуется как реализация языка в речи с учетом определенных психологических установок, поскольку на поведение говорящего оказывает влияние его внутренняя картина мира, включающая представление и о языковой сфере, и о правилах ведения речи.

Мы считаем, что особенности речевого поведения в поэтическом тексте напрямую связаны с репертуаром речевых жанров, используемых лирическим героем, так как именно «теория речевых жанров предполагает – хотя бы в потенции – универсальный подход к речевому поведению человека, механизмам порождения и интерпретации речи» [17, с. 5-34].

Данная методика помогла проанализировать креативные модели речевого поведения лирических героев и позволила сделать определенные выводы по проблеме коммуникативно-речевого сознания автора, его языковой личности и психофизиологическом статусе.

В рамках данного параграфа мы ограничились рассмотрением вопроса речевого жанра на материале поэзии Серебряного века.

В своем исходном значении вопрос – это «незнание плюс запрос на его снятие» или «осознание отсутствия знания, которое необходимо для нормального хода событий (достижения поставленной цели) и способ преодолеть эту преграду» [41, с.72-77]. Говоря о прототипических значениях данного концепта, Н.К.Рябцева связывает его с такими значениями, как «сомнение», «противоречие», «невьявленное содержание», «незаконченное дело», «препятствие», «нерешенная задача», «неясность», «груз, тяжесть», «несорванный плод» и «недостигнутая цель» [35, 303]. Именно глубинное понимание концепта и может в какой-то мере объяснить приверженность лирических героев Серебряного века к этому речевому жанру (РЖ).

При анализе вопросов мы опирались на схему, согласно которой паспорт речевого жанра включает следующие необходимые компоненты:

- 1) семиотика вопроса;
- 2) прагматика вопроса;
- 3) языковая личность в поэтическом дискурсе.

В рамках данного параграфа подробно остановимся на третьем параметре – языковая личность в поэтическом дискурсе.

Коммуникативное поведение лирического героя, срежиссированное автором, проявляется в наборе речевых жанров, сама форма которых диктует выбор лексики, синтаксических оборотов, прагматических средств воздействия.

В поэтическом дискурсе речевой жанр имеет амбивалентную природу: с одной стороны, это исторически сложившаяся ситуативная форма общения (поэтому и опознаются читателем), с другой – встроенный в художественный текст его смысловое пространство, семиотику и образную систему, способ выражения «внутреннего человека».

Вопрос как доминантный жанр в коммуникативном портрете героев и героинь XX века конструирует ситуацию бытийного личностно-ориентированного общения, темы которого касаются вечных проблем и переживаний человека – любви, встречи, разлуки, вражды, жизни и смерти, родины, красоты, дружбы. В состоянии напряженной интерактивности происходит раскрытие внутреннего мира человека в координатах: я для других, я для общества, я для культуры, я для себя.

Анализ речевого жанра вопроса опирается на три параметра:

- 1) автор – замысел – сценарий;
- 2) интернациональность как потенциальная возможность речевого действия;
- 3) репертуар ситуационных коммуникативных ролей, вписанных в диалогическое пространство поэтического текста и широкий культурно-исторический контекст. Например: Не похорошела за

годы разлуки!// Не будешь сердиться на грубые руки,/ Хватающие за хлеб и соль?[47, с.243].

В основе поэтического текста М.Цветаевой лежит событие – «встреча влюбленных после долгой разлуки». Автор создает соответствующий сценарий, распределяя речевые партии таким образом, что монолог лирической героини разворачивается на фоне полного молчания лирического героя.

Креативность замысла проявляется не только в отступлении от общепринятых законов общения и нарушении «коммуникативного баланса» между партнерами, но и в необычном использовании речевых формул, которые в поэтическом тексте приобретают дополнительную семантическую насыщенность и экспрессию. Выбирая для лирической героини речевую стратегию косвенного упрека, автор «взрывает» ситуацию изнутри, обнажая конфликт между стереотипной реакцией и нестандартным коммуникативным ходом.

Высказывание лирической героини полиинтенционально: в одном речевом действии неразрывно сливаются, синтезируются, совмещаются несколько коммуникативных намерений, что придает ее монологу экономный, эффективный, активный характер и свидетельствует о творческом отношении к языку.

Коммуникативное намерение проявляется, в первую очередь, в грамматикализации, то есть выбор вопросительной формы подсознательно настраивает партнера по общению (читателя) на возможный спектр речевых действий, а отсутствие вопросительного слова предоставляет некоторую степень свободы в интерпретации высказывания.

В одной фразе совмещаются вопрос, просьба, оправдание – это ее статическая иллокутивная сила. Но эта же реплика встроена в монолог и находится в окружении соседних фраз и пространстве всего поэтического текста, поэтому ее семантический потенциал многократно увеличивается и корректируется.

Ключевую роль в расшифровке вопроса играет инициальная реплика, отсылающая к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин» и связывающая культуру XX и XIX веков. Татьяна Ларина супреком обращается к Евгению Онегину: «Онегин, я тогда моложе, /Я лучше, кажется, была...».

Благодаря этой литературой аллюзии в высказывании лирической героини М.Цветаевой прочитывается намерение упрекнуть возлюбленного в том, что не уберег, не защитил, не оценил, не понял, какой любовью одарила его она.

Представленная в стихотворении модель поведения лирической героини, сформированная набором речевых жанров (упрек, косвенный упрек, оправдание, совет, вопрос, просьба, объяснение), предполагает несколько ситуативных коммуникативных ролей.

Она презентует себя как женщина, страдающая от любви, от физических и душевных ран; мужественная, сильная, эмоциональная, властная. Занимает позицию коммуникативного лидера в диалоге и ставит себя выше собеседника. Каждой последующей фразой блокирует ответную реакцию, оставляя для партнера по общению лишь пассивную роль слушателя.

Иную жанровую вариацию любовной темы предлагает А.Ахматова, маскируя признание любви под салонную беседу: Хочешь знать, как все это было? –// Три в столовой пробило,/ И прощаясь, держась за перила,/ Она словно с трудом говорила:/ «Это все... Ах, нет, я забыла,/ Я люблю вас, я вас любила/ Еще тогда!»// «Да» [3].

Инициатива, как и диктует заданный формат общения, принадлежит лирической героине. Своим вопросом она втягивает собеседника в диалогическое пространство, определяя коммуникативную дистанцию – «я – ты». Ее фраза не предполагает ответной реакции со стороны адресата, а является сигналом продолжения монолога. Далее происходит резкий разрыв ожидаемого сценария, смена жанровой формы, поскольку нарушается

основной принцип построения: тема переходит в сферу личных отношений говорящих.

Авторская позиция проявляется не только в переключении жанровых регистров, но и в изменении ракурса, коммуникативной позиции лирической героини: она становится автором, создателем рассказа о себе. Такой прием позволяет в поэтической форме обозначить философскую проблему «расщепленности» сознания человека, мучительный поиск в себе Другого, «инаковость» по отношению к самому себе.

Речевой жанр вопроса содержит несколько интенций: во-первых, вопрос, что продиктовано грамматической формой фразы; во-вторых, приказ выслушать, поскольку подразумевает молчаливое согласие собеседника; в-третьих, сигнал о смене жанра и, соответственно, смене коммуникативных ролей. Радушная хозяйка, принимающая гостя, становится на позицию автора, повествующего о любовной драме (о себе как об участнике события), в то же время она – страдающая от неразделенной любви женщина, доверившая собеседнику свою душевную тайну.

Такое пересечение ракурсов создает многомерную структуру диалога в поэтическом тексте, расширяя его границы до состояния глобальной интерактивности. Освещение сложной коммуникативной модели поведения лирической героини происходит за счет приглушения интертекстуальных связей, иначе внутренний диалог будет поглощен внешним.

Для футуриста В. Маяковского любая вещь или явления может стать предметом поэтической рефлексии, например, «Гимн взятке»: И, выдвинув вперед убедительный кулак,/ Спросим: «А это видали?».

Воплощая свою идею, автор приспособливает жанровую форму гимна, переводя ее в формат пародии. Происходит жанровая и семиотическая перекодировка содержания произведения: сниженное становится воспеваемым, хвалебная песнь – осуждением, обвинением. Соответственно подвергается трансформации язык произведения, намеренно лишенный эстетики.

Характерная для гимна вопросительная конструкция, сохраненная формально, с точки зрения семантики функционирует как речевой жанр угрозы, выполняющий роль кульминационного центра в речевой партии лирического героя – обличителя общественных пороков.

Созданная в тексте коммуникативная модель поведения оратора, властного, эмоционального, склонного к эпатажу, дополнена выразительным невербальным сигналом, который диктует однозначный вариант интерпретации вопросительного оборота.

Интенциональное поле высказывания монотонно, центр составляет угроза, однако грамматическая форма и контекст стихотворения актуализируют еще и периферийные желания: эпатировать собеседника, презентовать себя как сильного оратора, «властителя дум», эмоционально убедить в правоте своих взглядов.

Этот жанр согласуется с образом оратора-обличителя человеческих пороков, учителя, воспитателя общества, кроме того, он передает типично мужскую модель поведения, жесткую, деспотичную, агрессивную. Обобщенное местоимение «мы», обозначающее субъекта высказывания, выражает чувство единства, солидарности во взглядах автора, его героя и читателя.

Прием жанровой трансформации помогает создать образ лирического героя – оратора и придать лирическому стихотворению черты ораторской речи – пафос убеждения.

Намеренный отказ от интертекстуальных связей становится знаковым фоном, на котором отчетливо проявляется новый способ познания и преломления действительности в слове. Коммуникативная роль лирического героя лишена поэтического ореола, и такая выразительная презентация становится возможной только в контексте традиции.

Арсенал ситуативных коммуникативных ролей лирического героя С.Есенина разнообразен, но доминантной характеристикой, как и у лирического героя В.Маяковского, является подчеркнутая субъективность,

лишенная, в отличие от поэта-футуриста, агрессивной окраски. Например: Где ты, где ты, отчий дом,/ Гревший спину под бугром?// Синий, синий мой цветок,/ Неприхоженный песок.// Где ты, где ты, отчий дом?

Отправной точкой для создания стихотворения послужили воспоминания, связанные с отчим домом, реалиями деревенского быта, русской природой («за рекой поет петух», «там стада стерег пастух»).

Для воплощения замысла С.Есенин обращается к речевому жанру вопроса, отводя ему в тексте сильную позицию. Вопрос, лишенный своей онтологической функции – запроса информации – играет роль пускового механизма для покадровой демонстрации картин деревенской жизни.

Ситуация автокоммуникации помогает сократить дистанцию между автором и лирическим героем. Повтор речевого жанра трансформирует его в утверждение – «отчего дома нет». Это подтверждает и тот факт, что на вопрос некому дать ответ: собеседник представлен неодушевленным предметом.

Интенциональный потенциал высказывания формирует утверждение, окрашенное чувством глубокой тоски по идеальному миру, существующему лишь в воображении поэта. Вопрос создает моножанровую модель поведения лирического героя и помогает разыграть целый веер ситуативных коммуникативных ролей.

Намекая на традиционный религиозно-мифологический сюжет о блудном сыне, субъект высказывания презентует себя как неприкаянного странника, сына, покинувшего отчий дом; вечного путника, пытающегося найти и осуществить свою миссию.

Роль странника вписывает образ лирического героя в русское культурное пространство и тянет за собой огромный шлейф аллюзий и ассоциаций, начиная от мифа о блудном сыне, житиях святых, традиционных сюжетов о путешественниках в русской и зарубежной литературе и заканчивая философским странничеством М.Ю.Лермонтова («Тучки небесные, вечные странники...») и Н.С.Лескова («Очарованный странник»).

Речевой жанр вопроса как доминанта поведения в какой-то мере сопоставим с «точкой бифуркации», переход через которую кардинальным образом изменяет состояние любого объекта (как природного, так и социального).

В коммуникативном поведении лирических героев можно увидеть проявление фундаментальных законов мирового устройства.

Выводы по главе 1

Во все времена у разных народов для объяснения жизни использовались два противоположных подхода: сопоставление по сходству и противопоставление по контрасту. Особенно актуальным в искусстве принцип контраста становится в кризисные эпохи, когда жизнь резко меняет привычный ход.

Конец XIX-начало XX века – сложный исторический период, характеризующийся переломом в общественной и художественной жизни страны. В это время происходит острое нарастание социальных конфликтов, увеличение массовых, публичных выступлений, политизация общественной жизни и особенный рост личностного сознания. В этот период произошёл сдвиг в общественном сознании, что нашло отражение и в литературе.

Личность человека соединяет в себе несколько начал: социальное, природное, нравственное, биологическое, и представляет собой их единство.

Таким образом, рассмотрение лирического героя в аспекте теории языковой личности раздвигает традиционные интерпретационные рамки и дает возможность выявить его речевую модель поведения в поэтическом тексте.

Антитеза свойственна поэзии, поскольку через антитезу выражается авторская картина мира. Лирические герои всегда находятся в противоборстве пограничных состояний: между прошлым и будущим, между любовью и охлаждением, между желанием и страхом, между правдой и

ложью, между серьёзным восприятием реальности и огромной долей юмора по отношению к сложностям бытия.

Неразрешенность идейных и духовных конфликтов между небом и землей в душе самой личности, где действуют противоположные и абсолютно непримиримые силы: вера противоречит опыту, чувство - размышлению, идеал - реальности. Ареной неприкрытой и жестокой борьбы становится и мироздание в целом, и современное общество, и отдельная человеческая личность

ГЛАВА 2. Природа и функционирование антитезы в поэтическом тексте

2.1. Антитеза как средство выражения экспрессии в поэтических произведениях

Художественный язык – это лицо поэта, его внутренняя сущность, свидетельство мастерства, образности, богатства мышления и тому подобное. Ведь невозможно с помощью одних только словарей усвоить даже предметно-смысловые, не говоря уже о функциональных значениях, художественных знаках. Передача художественной информации требует внушения и возбуждения, а это нельзя осуществить без активной работы ассоциативного механизма.

Вообще, художественная литература, особенно поэзия, говорят особым языком, который надстраивается над естественной как вторичная система. Отметим также, что стихотворение – это не только форма поэтической речи, которая отличается от прозы системой параллельных строк речи, но и арсенал эмоционально-экспрессивных значений, которые передают как чувство радости, любви, красоты, так и ненависти, ужаса, горя и т.п.

В последнее время исследования указанной проблемы заинтересовало как лингвостилистов, так и психолингвистов. Актуализация этого вопроса понятна, ведь экспрессия – это не только эмоциональная характеристика речи, благодаря которой она приобретает стилистическую маркированность и становится способной передать определенный нетривиальный смысл, но и сложная стилистическая категория, которая опирается на целый комплекс психических, социальных и лингвистических факторов и проявляется как интенсификация выраженности сообщаемого.

При этом надо помнить, что эмоционально-экспрессивные средства по своей природе содержат тончайшие оттенки и бесконечные градации, которые не могут уместиться в жестких рамках. Мы рассматриваем эмоционально-экспрессивную лексику как понятие широкое, которое

предусматривает адекватное, оптимальное, целенаправленное донесения до читателей и слушателей содержательной, модальной и эмоциональной сторон сообщения влияния речи на слушателей с помощью лексических средств.

В современном языкознании понятие экспрессивности представлено неоднородно. Лингвисты дают различные трактовки термина, отличающиеся между собой многообразным представлением об объеме этого понятия. Экспрессивность как способ придания речи образности и яркости представляет собой одну из центральных лингвистических проблем, так как она связана с эмоциональным в своей основе отношением говорящего или пишущего к тому, что сообщается в тексте.

Часто термин «экспрессивность» считают синонимичным термину «эмоциональность». Некоторые исследователи считаются их тождественными, взаимозаменяемыми или рассматривают в соответствии друг с другом как часть и целое. Ограничение объема понятия экспрессивности может быть связано с исключением из него категории эмоциональности, с признанием категорий эмоциональности и экспрессивности не взаимозаменяемыми, а находящимися в отношении дополнительности.

В словаре С.И. Ожегова термин «экспрессивный» толкуется как «выразительный», а О.С. Ахманова определяет понятие «экспрессия» как «выразительно-изобразительное качество речи, отличающее её от обычной, стилистически нейтральной, придающее ей образность и эмоциональную окрашенность» [30, с.833]

Е.М. Галкина-Федорук дает следующее определение понятию экспрессивность: «усиление выразительности, изобразительности, увеличение воздействующей силы сказанного... и всё, что делает речь более яркой, сильно действующей, глубоко впечатляющей» [14, с.103].

Экспрессивность наряду с эмоциональности является важным двигателями в развитии языка, так как содействует созданию новых средств,

служащих для наиболее емкой интерпретации мыслей и чувств адресата. Вместе с другими категориями, экспрессивность не только позволяет реализовать замысел адресанта, но и помогает воплотить в речи саму его личность, что особенно важно для художественного текста.

Н.А. Лукьянова рассматривает исследуемое понятие в двух смыслах – узком и широком. «В широком понимании экспрессивность рассматривается как свойство речи и приравнивается к выразительности... Экспрессивность в узком смысле оценивается как явление языка, как семантический признак слова и лексико-семантический вариант» [25, с.43].

Однако данное различие неудобно, так как значение экспрессивности в широком понимании является традиционным и употребляется всеми лингвистами, нет необходимости заменять его каким-то другим. Что касается узкого понимания, то, оно может быть закреплено за другим термином, более удобным, которого пока не существует.

Многие ученые, разрабатывающие проблему экспрессивности, считают, что «эмоциональные элементы являются частью значения слов в системе языка, но в этом смысле они представляют собой некую величину, имеющую конкретную семантическую интерпретацию (торжественно, шутливо, ласкательно, фамильярно, презрительно и т.д.) элементы такой интерпретации относительно легко могут быть представлены в виде эмоциональных помет в словаре» [32, с.3-7].

Исходя из того, что эмоциональность, в отличие от экспрессивности, находится в одном ряду с интеллектуальным и волевым, можно сделать вывод, что эмоциональные аспекты языка являются не личным, а общечеловеческим фактором, и благодаря этому не могут не входить как компоненты в значение слова.

В.А. Маслова разграничивает значения терминов «экспрессивность» и «эмоциональность» и предлагает употреблять первое применительно к явлениям лингвистики речи, а второе к лингвистике языка соответственно,

указывая на то, что за экспрессивностью может стоять эмоциональность [27, с.38-43].

В.А. Маслова под экспрессивностью текста понимает ту систему средств языка, с помощью которой содержание произведения и позиция автора представлены более выразительно. Общая экспрессивность произведения – результат объединения эмотивности, оценочности, образности, интенсивности, стилистической маркированности и структурно-композиционных особенностей текста [27, с.38-43]

Отсюда следует, что экспрессивность текста наиболее широка, чем экспрессивность лексических языковых средств. Экспрессивность – это всеобъемлющее свойство текста, его общая выразительность, а лексические экспрессивные средства – это одни из элементов в системе средств, формирующих экспрессивность текста.

Известно, что в организации языка как диагностической системы имеются две тенденции: регулярность и противоположная ей направленность, воплощающаяся в экспрессивности. Экспрессивность стремится к максимальному языковому разнообразию, к «ненейтральной» номинации с целью наибольшего воздействия на адресата сообщения.

В лингвистической литературе наиболее часто главенствующим звеном создания экспрессивности текста представлена эмотивность. Учитывая этот факт, важно отметить, что экспрессивность текста создается также и с помощью предметно-образного и понятийного наполнения текста, которое проявляется на уровне таких процессов, как восприятие, мышление, память, воображение.

Разумеется, эмоциональный и образно-понятийный источник экспрессивности текста органично связаны, что обусловлено объективной закономерностью.

Как отмечает В. К. Харченко, что попытки противопоставить экспрессивность, эмоциональность и образность являются искусственными [46, с.17-20]. А оценочность возможно передать как с помощью нейтральных

средств языка (плохая погода), так и с помощью экспрессивных средств (дьявольская погода). Естественно, экспрессивность присуща различным стилям речи:

- публицистическому,
- научному,
- художественному,
- разговорному.

Однако, нужно учесть, что язык, употребляемый в поэтических произведениях, может представляться связанным с поэзией не одной только внешней традицией словоупотребления, но и внутренними своими качествами, как язык, действительно соответствующий изображаемому поэтическому миру, выражаемому поэтическому настроению. В этом случае можно говорить о поэтическом языке, как о языке, который наделен особой поэтической экспрессией.

Экспрессивность свойственна всем уровням языка. «Поэт создает из разрозненных лингвистических, паралингвистических и экстралингвистических средств крепко спаянную функциональную систему, структура которой «во всех её деталях и внутрисистемных связях» работает на конечный результат – донести авторский эстетический смысл до читателя» [13, с.86].

Одной из частей структуры образа является чувство, которое проявляется наиболее ярко в паралингвистических характеристиках текстов, то есть в их фонических, ритмических, акцентных, мелодических параметрах. Звуковые паралингвистические образы – это важная часть художественных образов; они воспроизводят в наибольшей степени эмоциональные, ценностные оттенки авторской мысли.

Высокая структурированность звуковых образов, по мнению Е.Н. Винарской, делает поэтические тексты типизированной формой экспрессивной речи [13, 100-103].

Возникший в сознании автора образ при его реализации средствами языка может быть дополнен ассоциациями, возникающими от акустических свойств звуков в словах. В связи с этим автор часто ищет слова не только по принципу их смыслового равенства образному пониманию, но и с учетом того, в какой мере их звуковой состав напоминает звуки, присущие изображаемому явлению реальности.

Предметно-логическое наполнение высказываний всегда вплетается в горячий поток чувств, поскольку в своих высказываниях человек не только называет предметы и явления, но и выражает отношение к ним, побуждает слушателя к каким-то поступкам, влияет на его волю.

Усиление выразительности речи достигается при помощи различных средств. Чаще всего наблюдается функционирование метафоры, метафорических эпитетов, олицетворений, сравнения. Особый интерес вызывают синтаксические конструкции – анафора, инверсия, оксюморон, риторическое обращение, риторический вопрос.

Нужно отметить, что именно авторская идея систематизирует и превращает в единую функциональную систему разнообразные выразительные средства художественного текста. Нетрадиционные тропы не только придают образам метафорические значения и тем самым пополняют выразительность текста, но и создают экспрессию поэтических произведений.

Таким образом, мы выяснили, что усиление выразительности речи достигается при помощи различных художественных средств. Чаще всего наблюдается функционирование метафоры, метафорических эпитетов, олицетворений, сравнения. Особый интерес представляют синтаксические конструкции – антитеза, анафора, инверсия, оксюморон, риторическое обращение, риторический вопрос.

Нужно отметить, что именно авторская идея создает единую функциональную систему разнообразных выразительных средств художественного текста. Нетрадиционные тропы не только придают образам

метафорические значения и тем самым пополняют выразительность текста, но и создают экспрессию поэтических произведений.

История развития учений об антитезе начинается с античных времён и продолжается до наших дней. Универсальный характер антитезы позволяет не только выявить её особенности функционирования в различных типах дискурса, но и обозначить сложность этого феномена. Психологическая основа (ассоциация по контрасту) и логическая основа (противоположные и противоречащие понятия) также вызывают многообразие интерпретаций этого семантического явления.

Лексическим наполнением антитез, как правило, выступают антонимы. Однако в художественных произведениях существуют антитезы, не являющиеся языковыми антонимами. Как заметил И.Р. Гальперин, реализация антитезы осуществляется не только приёмом соположения противоположных явлений, но и вовлечением в орбиту противопоставления слов, не выражающих своими узуальными значениями противительных признаков [15, с.309].

Такое утверждение актуально для понимания антитезы. Рассмотрим, как данный посыл реализуется в рассказе А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича»: Только тут прострельнуло Шухова, в чем дело. На Кильдигса глянул – и тот уже понял. Толь! Толь увидал на окнах. За себя Шухов ничуть не боится, бригадир его не продаст. Боится за бригадира. Для нас бригадир – отец, а для них – пешка. За такие дела второй срок на севере бригадиру вполне паяли.

Противопоставление признаков референта создается на основе понятий отец и пешка. В процессе формирования антитезы происходит переосмысление плана содержания её компонентов, что в результате приводит к проникновению противоречивых смысловых элементов в ядерные зоны лексических семем.

Под воздействием дискурса осуществляется переосмысление значений слов отец и пешка, в результате которого актуализируются взаимоисключающие смысловые элементы: «необходимый, ценный» и «ненужный, непотребный». Необходимо отметить, что смысловая организация антитезы сопровождается актуализацией противоречивых и взаимоисключающих смысловых элементов.

Такие антитезы обладают яркой образностью, эмоциональной насыщенностью, но не обладают устойчивой смысловой организацией.

Е.В. Фурсова выделяет антитезные конструкции, «в формировании которых наряду с языковыми антонимами участвуют единицы, которые в парадигматике не выражают противоположных значений. При этом наличие антонимов, употребляемых в специальной антитезной конструкции, обеспечивает реализацию контекстуального антонимирования слов, значения которых не являются противоположными, но заключают в себе потенциальные возможности для контрастного противопоставления» [44, с.98].

Например, в рассказе А.И. Куприна «Жидовка» прилагательные-антонимы создают дискурсивную антитезу: – Вот я гляжу на неё и чувствую, как за ней раскрывается чёрная бездна веков. Здесь чудо, здесь какая-то божественная тайна. О, что же я, вчерашний дикарь, а сегодняшний интеллигент, – что я значу в её глазах, что я значу в сравнении с этой живой загадкой, может быть, самой необъяснимой и самой великой в истории человечества? Антонимы вчерашний – сегодняшний обозначают противоположности объективного мира: вчерашний –1. Недавно бывший кем(чем)-нибудь; 2. Устарелый, несовременный [30]; сегодняшний – Относящийся к настоящему времени, происходящий сейчас [30].

Объективный контраст выявляет логическую полярность явлений, что и позволяет расценивать лексемы дикарь и интеллигент компонентами дискурсивной антитезы и создавать динамический образ героя рассказа. Более того, одинаковое расположение в параллельных конструкциях

компонентов актуализирует контраст значений элементов каждой пары и создаёт стилистический эффект.

Антитеза в рассказе А.И. Куприна «Как я был актёром» используется для концептуализации ситуации, которая происходила в прошлом героя рассказа: Эту печальную и смешную историю – более печальную, чем смешную, – рассказывал мне как-то один приятель, человек, прошедший самую пёструю жизнь, бывавший, что называется, и на коне, и под конём, но вовсе не утративший под хлыстом судьбы ни сердечной доброты, ни ясности духа.

Контраст антитезы создаётся с помощью предлогов: на – употребляется при обозначении поверхности, на которой сверху располагается или куда направляется что-либо; под – ниже чего-нибудь, со стороны нижней части чего-нибудь [30]. Предлоги выражают направление и несут дополнительную нагрузку.

При восприятии антитезы учитываются ментальные ресурсы сознания и работа лингво-креативного мышления. Специфика антитезы заключается в том, что при их восприятии лингво-креативное сознание носителей языка, балансируя на шкале между полюсами «сходство» и «различие», ненадолго останавливается на сходстве.

Сходство – зафиксированный в сознании и означенный словом (синтагмой, высказыванием, текстом) фон, на котором внимание тяготеет к различиям, поскольку именно в последних заключается новизна свойств познаваемых объектов. Важную роль в адекватной интерпретации дискурсивной антитезы играют не только лингвистические, но и экстралингвистические факторы.

Антитеза в текстах художественной литературы может быть весьма разнообразной и неожиданной. Например, как в рассказе К.Г. Паустовского «Потерянный день»: Было не ясно, чем все это кончится, но под кузовом, переходя с фальцета на бас, завыл воздух. Спустила камера. Шофер остановил машину и нехотя вылез.

Компоненты стилистической фигуры относятся к музыкальной сфере: фальцет – «очень высокий звук голоса (обычно мужского), а также вообще тонкий, высокий (обычно мужской) голос» [30]; бас – «самый низкий мужской голос» [30]. Логической основой антитезы является установление ограничительных возможностей проявления признаков: «высокий, тонкий» и «низкий». Однако для реализации антитезы необходимы дополнительные оттенки значений, которые возникают в дискурсе.

Так, в рассказе Л.Е. Улицкой «Цюрихь» наблюдается дискурсивная антитеза, содержащая ценностный компонент концепта: Все эти женщины тоже ходили в обуви от Балли, носили норковые шубы и часы «Ориент», и Лидии было даже обидно, что для них это обыденная жизнь, и не могла же она им объяснить, что все они глупые домашние куры, а она, Лидия, птица высокого полета, потому что они-то родились в Швейцарии, в куске сливочного масла, а она, Лидия, – в избе с земляным полом и соломенной крышей, до пятнадцати лет ходила либо в валенках, либо босиком, а штаны первые завела уже в Москве, когда, по большому везению, попала в прислуге к хорошей барыне, а до того ходила без порток, как все белорусские крестьянки....

Противопоставление главной героини и других женщин выражается через образы: себя главная героиня соотносит с птицей высокого полета, а остальных женщин – с домашними курами.

Представленные различные концепты в антитезе делает повествование более информативным, позволяет дать разностороннюю характеристику героям рассказа, различные знания извлекаются как из самого рассказа, так и из индивидуального опыта читателя. Посредством дискурсивной антитезы передаётся чувство героини, её душевное состояние.

Как известно, любой языковой элемент в художественном дискурсе представляет авторскую картину мира, поэтому воздействие на читателя опосредовано спецификой поэтического языка и особенностями авторских установок и приёмов.

В следующем примере прилагательные свинцовый и серебряный в рассказе становятся антонимами: Свинцовый век, пришедший на смену серебряному, разметал по свету утонченных юношей, порочных гимназистов и милостивых послушников, оставив для Николая Романовича и ему подобных опасные связи с алчными и жестокими молодыми людьми, с которыми ухо остро, потому что предадут, разоблачат, оклеветают, посадят.

Так, свинцовый и серебряный под воздействием дискурса становятся антонимами: плохой – хороший. Для адекватного понимания дискурсивной антитезы необходим учёт прагматических, когнитивных и социокультурных факторов. В качестве адресанта в рассказе Л.Е. Улицкой «Голубчик» выступает повествователь, который даёт личностный комментарий по поводу жизни главного героя – профессора философии Николая Романовича. Через антитезу повествователь стремится оказать воздействие на адресата (читателя).

В данном примере, попадая в фокус внимания повествователя, компоненты антитезы несут новую значимую информацию: свинцовый (век) и серебряный (век) – выражают содержательный план стилистического приёма и формируют прагматический потенциал дискурсивной антитезы. Её компоненты представлены метафорическими эпитетами: образ, являясь схематической структурой цели, переносится в схематическую структуру источника. Причём, данная ситуация указывает, какие именно компоненты источника переносятся для реализации этой конструкции как антитезной.

Более того, концептуализация ситуации основана на фоновых знаниях и жизненном опыте читателя: прилагательное свинцовый ассоциируется с войной, с чем-то тяжёлым и неприятным; прилагательное серебряный, напротив, имеет положительную коннотацию, ассоциируется с чем-то благородным и достойным.

Указывая на определённый фрагмент действительности, метафорические эпитеты конструируют определённую ситуацию и запускают творческий процесс. В структурном плане элементы антитезы

выражены прилагательным, выступают в качестве однородных членов и выполняют одинаковую синтаксическую функцию.

Основой дискурсивной антитезы в художественных произведениях могут являться метонимические концепты, которые репрезентируют различные явления в рамках её связи с другими явлениями. Основание метонимических концептов очевидно, так как метонимия обычно содержит явные указания на физические или причинные ассоциации.

Рассмотрим антитезную конструкцию, использованную Л.Е. Улицкой в повести «Сонечка», когда у главной героини умирает муж: На следующий день к двенадцати стал стекаться народ. И представить себе нельзя, сколько набежало людей на эти похороны. Пришли старые, маститые, заработавшие мозоли и медали на изготовлении парадных портретов кого надо, пришли средние, умеренно новой волны, пришли и те, кого на порог не пускали почтенные члены Союза, – шпана, лианозовщина, авангард драный.

Компоненты антитезы представлены чёткой оппозицией, первый компонент (мозоли) репрезентирует усердный труд, поскольку мозоли возникают у очень трудолюбивых людей, второй компонент (медали) – награду за усердный труд. Образы, возникающие в дискурсивной антитезе, обладают ценностными ассоциациями, возникающие как под воздействием самого текста, так и из индивидуального опыта читателя, а также позволяют дать разностороннюю характеристику события или явления.

Рассказ А.И. Куприна «Святая ложь» начинается с описания главного героя, а дискурсивная антитеза помогает ярче представить этот образ: «Иван Иванович Семенюта – вовсе не дурной человек. Он трезв, усерден, набожен, не пьёт, не курит, не чувствует влечение ни к картам, ни к женщинам. Но он самый типичный из неудачников.

На всем его существе лежит роковая черта какой-то растерянной робости, и, должно быть, именно за эту черту его постоянно бьет то по лбу, то по затылку жестокая судьба, которая, как известно, подобно капризной женщине, любит и слушается людей только властных и решительных».

Компоненты антитезы создают определённые пространственно-временные рамки описываемого события в тексте. Они являются своеобразными координатами при описании того, как развивается действие, состояние, признаки, свойства. Дискурсивная антитеза передаёт и формирует знания, которые являются частью когнитивной обработки художественного произведения.

Новое знание формируется в художественном дискурсе за счет или уже имеющихся языковых средств, или созданных автором. Хотя все они реализуются в художественном дискурсе и имеют творческий характер. В произведениях анализируемых жанров на основе узуальных антитез возникают дискурсивные.

Так, например, в рассказе А.И. Куприна «Канталупы» на основе языковой антитезы душа и тело возникает дискурсивная антитеза: Как и большинство молодых девушек, бессознательно чуть-чуть влюблённых в мужей своих старших сестёр, Софочка наивно льнёт к Бакулину сердцем и телом. Обновлённая антитеза обладает большей образностью и выразительностью и приобретает добавочное значение. Образ сердца является тем органом человека, с которым связано способность любить.

В рассказе А.Н. Толстого «Мишука Налымов» компоненты дискурсивной антитезы приобретают ценностную ориентацию в тексте и приобретают дополнительные наслоения. Герою рассказа Мишуке Налымову соседи стали говорить, что его поведение недостойно дворянина. «В своё оправдание Мишука рассказал следующее: – Севрюгин под утро в уборную пошёл», – сказал Мишука, – в коридоре увидел лакея без фрака, – тот окошки моет... «Как, – говорит он ему, – ты смеешь при мне без фрака». И принялся его колотить. А лакей – Евдоким – у моего ещё отца в казачках был, всех нас помнит, – почтенный. «Севрюгин вернулся из уборной в мой номер и рассказывает, как он бил Евдокима... «Понимаете», – говорит, – я суконный фабрикант». А я ему говорю: «Ты – хам, тебя на ситцевого переверочу...» Он обиделся, я его толкнул и – угодил в дверь... Только и всего. Сукно –

шерстяная или хлопчатобумажная плотная ткань с гладкой поверхностью [30] – ценилось, обладало лучшим качеством в отличие от ситца – лёгкой хлопчатобумажной ткани [30]. Более того, данная антитеза выполняет функцию сохранения целостности и связанности текста.

Так, в рассказе суконный выполняет роль ключевого слова: Пётр Леонтьевич в то же время пытался поправить свои сильно запутанные дела: построил суконную фабрику, но не застраховал, считая, что страховка – величайший из грехов; Никита несколько раз ездил в Симбирск, в Опекунский совет, в дворянский банк. Дом чистился. В каретнике обивали новым сукном коляску. Использование антитезы в текстах анализируемых жанров активизирует поисковую и эмоционально-оценочную деятельность человека.

Антитеза способна реализовывать концепты в их крайних проявлениях. «В качестве одного из важнейших признаков категориального статуса концептов отмечают их антонимический характер, наличие бинарной оппозиции как конститутивного признака концепта» [44, с.103]. В рассказе М.А. Шолохова «Батраки» дискурсивная антитеза выражает концепт «возраст»: – Лодыря корчишь, сукин сын! Я тебя выучу! Жрать-то вы мужики, а работать мальчишки! Ситуация представлена диалогом между богатеем Захаром Денисовичем и батраком Фёдором, который работал за мизерную плату.

Высказывание исходит от Захара Денисовича, который, пользуясь безвыходным положением Фёдора, эксплуатировал и несправедливо относился к своему работнику. Интерпретация дискурсивной антитезы не исчерпывается толкованием значений семантических компонентов (мужики, мальчишки), а предполагает учитывать все виды знаний и процессы, которые участвуют в выявлении различий между характеристиками одного объекта.

Противопоставляться могут целые конструкции. В повести А.И. Куприна «Жанета» для описания природы перед грозой используется антитезная конструкция: В Булонском лесу этот взбалмошный ветер

раскачивает, треплет, рвёт и ерошит старые, могучие, шумящие деревья и крутит их шипящие от злобы вершины, как половые метла. Он то заголит всю листву на светлую изнанку, то внезапно перевернёт её на тёмное лицо, и от этой размашистой игры весь лес то мгновенно светлеет, то сразу темнеет.

Таким образом, художественно-выразительные свойства антитезы образуются при помощи контрастности взаимодействующих компонентов. Её наглядно-образный эффект обеспечивается единством двух психических явлений – противопоставления и совмещенного видения двух картин.

Антитеза открывает возможности более глубокого проникновения в художественную картину, а когнитивно-дискурсивный подход предполагает учитывать лингвистические и экстралингвистические факторы. Она обладает огромным прагматическим потенциалом и информативной насыщенностью, что является необходимым для художественного дискурса.

2.2. Особенности антитезы в произведениях поэтов Серебряного века

Художественный текст неизбежно отображает объективно существующий мир с присущими ему противоречиями. С этой точки зрения в каждом тексте присутствуют те или иные противопоставления явлений, событий, характеров, а также основных ценностно-смысловых оппозиций, например, жизнь/смерть, добро/зло, идеальное/материальное, или более частных оппозиций: свет/тьма, близкий/далёкий. Значимость таких антитезных противопоставлений определяется тем, что они во многом формируют лексический состав текста, проецируются на конкретные персонажи и сюжет, оказывают определённое влияние на композицию художественного текста.

Исследование литературных произведений показывает, что для художественного творчества чрезвычайно важным является аспект

соотношения формы и содержания, причем зачастую на передний план выходит их борьба, противоречия между ними. “Форма воюет с содержанием, борется с ним, преодолевает его” – отмечает Л.С. Выготский. Ученый формирует закон, согласно которому в “художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой... автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее сам материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным”.

Вместе с тем не в каждом тексте противопоставление становится ведущим приёмом (способом) изображения отражаемой действительности, который подчиняет себе организацию всего содержательного и речевого материала. Вследствие этого художественный текст считается построенным по принципу антитезы в том случае, если изображение противоречия становится фокусом всего идейно-тематического содержания текста и, в соответствии с этим, противопоставление текстовых элементов становится своего рода призмой, через которую преломляется весь процесс отражения.

Так как использование антитезы является одним из мощнейших средств увеличения художественной выразительности текста, автор, прибегая к данному приему, усиливает эмоциональный накал произведения, задаёт перспективу развития событий и образов, а также указывает на авторскую позицию. Помимо этого, исследование противопоставлений лексических единиц показывает, что в художественном тексте в отношении контраста вовлекаются лексические единицы самой разнообразной семантики. Происходит это в силу того, что в художественном тексте преобладает субъективный подход к противопоставлению вещей и явлений. Этот фактор и способствует порождению неограниченного числа оригинальных, индивидуально-авторских художественных противопоставлений.

Можно выделить следующие виды антитезы:

- с предметным значением
- с призначным значением
- со значением процессуальности

По внутренней структуре, которая предполагает семантико-морфологический разбор антонимических пар, антитеза бывает однокоренной, разнокоренной и безморфемной (смысловой). Заметим, что в своем большинстве однокоренная и разнокоренная (словообразовательная) антитеза представлена **антонимами**. К антитезе с одним корнем относятся одноморфемные словесные противопоставления. Основным средством выражения противоположности однокоренной фигуры в русском языке являются образования с префиксами: не-, без-, вы-.

... – а потому что *тот* свет,
Наши, - тринадцати, в Новодевичьем
Поняла: не без -, а все – язычен.
(М.Цветаева, «Новогоднее»)

К разнокоренной антитезе относятся прямо противоположные слова, имеющие различные корни:

Я не ликую над тобой, а плачу,
И ты прекрасно знаешь, почему.
(А.А.Ахматова, «Надпись на поэме»)

Одним из ведущих способов реализации антитезы в художественном тексте является **антонимия**, чаще всего применяемая для отражения противопоставлений в языке.

Антонимы чаще всего используются в тексте попарно, выражая самые разнообразные оттенки значений и смысла – сопоставление, противопоставление и т.д.

– Я уже *заболеваю летом,*
Еле *выздоровев* от зимы.

(М.Цветаева, «Сини подмосковные холмы...»)

Чаще всего антонимами бывают качественные прилагательные (тяжелый – легкий; горячий – холодный), наречия (всегда – никогда, везде – нигде, справа – слева, выше – ниже):

Как *правая* и *левая* рука –
Твоя душа моей близка.
Мы смежены, блаженно и тепло,
Как *правое* и *левое* крыло.

(М.Цветаева, «Как правая и левая рука...»)

Противопоставлены как антонимы некоторые предлоги: в – из (в комнату – из комнаты), к – от (к берегу – от берега), с – без (с друзьями – без друзей). А из существительных, глаголов, наречий – лишь те, которые имеют в своих значениях качественный признак или указание на противоположные точки в пространстве, например: жара – мороз, разогреть – остудить, подняться – опуститься, верх – низ, вперед – назад.

Уже не свод над головой, а где-то
В глухом предместье дом уединённый,

Где *холодно* зимой, а летом *жарко*...

(М.Цветаева, «Шестая»)

Контраст здесь усиливается наличием двух антонимических пар: зима - лето и холодно - жарко.

Отдельные противопоставления могут быть усилены **повторами**, например:

И сад – не сад, и дом – не дом,

Свиданье – не свиданье.

(А.А.Ахматова, «Пусть даже вылета мне нет...»)

Усиливать контрастность изображения может также за счет **повтора антонимической пары**, даже с перестановкой компонентов, что привлекает к ним внимание, например:

И замертво спят сотни тысяч шагов

Врагов и друзей, друзей и врагов.

(М.Цветаева, «Летний сад»)

Неотъемлемой частью усиления антитезы является также и **синтаксический параллелизм** (повтор конструкции):

Благословляю ежедневный *труд*,

Благословляю еженощный *сон*.

Господню *милость* – и Господень *суд*,

Благой закон – и каменный закон.

(М.Цветаева, «Психея»)

Изображая эмоциональное состояние человека, авторы во многих случаях пользуются антонимическими парами счастье - горе, грусть - веселье, смеяться - плакать и др.

Под навесом темной риги жарко,
Я смеюсь, а в сердце злобно плачу.
Старый друг бормочет мне: «Не каркай!
Мы ль не встретим на пути удачу!»
(М.Цветаева, «Под навесом темной риги...»)

Отныне стану наслаждаться
И в страсти стану клясться всем;
Со всеми буду я смеяться,
А плакать не хочу ни с кем...
(М.Ю.Лермонтов, «К*»)

Я пришла, святой отец,
Исповедать грех сердечный,
Горесть, роковой конец
Счастья жизни скоротечной!..
(М.Ю.Лермонтов, «Покаяние»)

С их помощью авторы не только передают динамику состояния героев, смену противоположных эмоций, контрастное мировосприятие героев, но и глубину их переживаний и противоположность в восприятии одних и тех же событий.

Таким образом, антитеза счастья и несчастья, горя и радости составляет довольно многочисленную группу среди выявленных нами примеров. Данное противопоставление реализуется именами существительными.

Нельзя обойти и группу антонимов, которые входят в противопоставление любви и ненависти, любви и разлуки:

Их *ненависть*, как их *любовь*,

Беду вечную грозит ...

(М.Ю.Лермонтов, «Последний сын вольности»)

Или не знал - или забыл,

Как *ненавидел* и *любил*...

(М.Ю.Лермонтов, «Мцыри»)

С темой любви тесно связано противопоставление блаженства и муки.

... я не мог

Понять, как можно чувствовать *блаженство*

Иль горькие *страдания* далеко

От той земли ...

(М.Ю.Лермонтов, «Смерть»)

Потом *страданьем* и *тревогой*

За дни *блаженства* заплатил...

(М.Ю.Лермонтов, «Я к Вам пишу случайно»)

Как видно из приведенных примеров, мука (страдание, мученье) четко противопоставляется блаженству (неге).

Традиционное противопоставление жизни и смерти, несомненно, имеет место в произведениях многих авторов. К примеру, у Лермонтова этот мотив, а вместе с ним противопоставление жизни и смерти достигает наивысшей кульминационной точки. Причем это противопоставление может быть

реализовано в антонимических парах, где языковым материалом выступают **имена существительные**:

И так уж было решено,
Что *жизнь* и *смерть* - все за одно!
(М.Ю.Лермонтов, «Корсар»)

Имена прилагательные выступают в следующих антонимических парах:

Я счастье, казалось, привлек,
Когда его навеки отнял рок,
Когда любил в огне мучений злых
Я женщин *мертвых* более *живых*.
(М.Ю.Лермонтов, «Джулио»)

Таким образом, противопоставление жизни и смерти служит для выражения бессмысленности поглощения мирозданием человеческой индивидуальности

Иногда один из компонентов антонимической пары противопоставлен синонимическому ряду антонимов, что усиливает этот компонент и сводит на нет воздействие второго, выполняя характерологические функции.

Была над нами, как звезда над морем,
Ища лучом девятый смертный вал,
Ты называл ее *бедой* и *горем*,
А *радостью* ни разу не назвал.
(А.А.Ахматова, «И последнее»)

Чтобы передать сложность, глубину и противоречивость человеческой души, поэты используют **противительные союзы а, но**:

*Я не ликую над тобой, а плачу,
И ты прекрасно знаешь, почему.*
(А.А.Ахматова, «Надпись на поэме»)

*Пускай, как он, я чужд для света,
Но чужд зато и небесам!*
(М.Ю.Лермонтов, «Безумец я! Вы правы, правы!»)

*Расстаться казалось нам трудно,
Но встретиться было б трудней!*
(М.Ю.Лермонтов «Прости! - мы не встретимся боле...»)

Особенно ярко антонимы раскрывают противоречивость чувств и взаимоотношений героев в тех случаях, когда используются для выражения темы любви.

*И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда *огонь* кипит в крови.*
(М.Ю.Лермонтов, «Дума»)

Изображение любви как тягостного, мучительного для человека чувства, близкого к своей противоположности очень схоже у Ф.М. Достоевского, Н.А. Некрасова, М.Ю. Лермонтова, А. Блока, С. Есенина и др. При этом внутренний мир человека рисуется дисгармоничным, сложным и противоречивым:

Днем перед нами ласточкой кружила,
Улыбкой расцветала на губах,
А ночью ледяной рукой душила
Обоих разом. В разных городах.
(А.А.Ахматова, «И последнее»)

Ни к городу и ни к селу –
Езжай, мой сын, в свою страну, –
В край – всем краям наоборот!
Куда назад идти – вперед идти...
(М.Цветаева, «Ни к городу и ни к селу...»)

Различают несколько типов антонимов – в зависимости от того, каков характер противопоставления их значений.

К **первому типу** относятся такие пары антонимичных слов, которые различаются наличием или отсутствием признака. Например: движение – покой, живой – мертвый, зрячий – слепой, влажный – сухой.

И что тому костер остылый,
Кому разлука – ремесло!
Одной волною - *накатило*,
Другой волною - *унесло*.
(М.Цветаева, «И что тому костер остылый...»)

Вы помните, вы всё, конечно, помните,
Как я *стоял*, приблизившись к стене,
Взволнованно *ходили* вы по комнате
И что-то резкое в лицо бросали мне.
(С.А.Есенин, «Письмо к женщине»)

Второй тип – это такие антонимы, один из которых обозначает начало действия (или состояния), а другой – его прекращение. Например: войти – выйти, включить – выключить, заснуть – проснуться, зацвести – отцвести.

Пью – не напьюсь. *Вздох* – и огромный *выдох*,
И крови ропщущей подземный гул.
(М.Цветаева, «Отрок»)

В создании системы контраста в поэзии участвуют не только антонимичные слова, но и **антонимичные фразеологизмы**, например:

Как по левой руке – пустырь.
А по правой руке – монастырь...
(А.А.Ахматова, «Третий Зачатьевский»)

а также **антонимичные словосочетания**, например:

Мы на сто лет состарились, и это
Тогда случилось в час один...
(А.А.Ахматова, «Памяти 19 июля 1914»)

Часто антитеза подчёркивается тем, что характер её расположения в соответствующих частях одинаков (**параллелизм**).

Антитеза может функционировать как самостоятельный лингвистический приём или может служить основой для реализации других стилистических явлений. Это послужило основанием для выделения двух видов антитез: **простой** и **сложной**. «Антитезы бывают разного вида. Иногда их полюса противопоставлены друг другу, по схеме «не А, а Б», иногда, напротив, соположены по схеме «и А, и Б» [45].

Поэтами Серебряного века широко используются как **простые** (одночленные развернутые и неразвернутые), так и **сложные** (многочленные) антитезы. Простая неразвернутая антитеза представляет собой противопоставление одной, двух и более пар антонимов, например:

Ты вижу, беден; я богата
Смерть и бессмертье, Жизнь и погибель
И деве и сердцу ничто.
(М.Ю.Лермонтов, «Хаджи Абрек»)

В развернутой антитезе содержание противоположных слов дополняется, разворачивается с помощью других слов, в том числе и антонимов, например:

Со всеми буду я смеяться,
А плакать не хочу ни с кем.
(М.Ю.Лермонтов, «К***»)

Сложная (многочленная) антитеза представляет собой противопоставление нескольких пар антонимов:

И *ненавидим* мы, и *любим* мы случайно,
Ничем не жертвуя ни *злобе*, ни *любви*,
И царствует в душе какой-то *холод* тайный,
Когда *огонь* кипит в крови.
(М.Ю.Лермонтов, «Дума»)

В современном русском языке существуют и **контекстуальные антонимы**, которые вступают в антонимические отношения только в условиях определённого контекста. Антонимы этого вида могут иметь

разные грамматические формы, принадлежат к одной части речи, или относятся к разным частям речи, различаясь при этом стилистически.

...Я глупая, а ты умён,

Живой, а я остолбенелая...

(М.Цветаева, «Вчера ещё в глаза глядел...»)

Именно антонимичные и контекстуальные оппозиции являются важными лексическими средствами реализации антитезы.

Такие оппозиции способствуют созданию неповторимого отличительного индивидуального стиля писателя. Антитезные противопоставления помогают автору более детально раскрыть окружающую действительность и внутренний мир персонажа (его мысли, взгляды, идеи) в процессе непрерывного развития, источником которого является взаимодействие противоположных начал. В художественной литературе такие противопоставления реализуются главным образом посредством лексических и стилистических средств. Антитеза, через контрастное сопоставление противоположных понятий, образов, идей, позволяет со всей глубиной показать противоречивую суть явлений. Таким образом, можно сказать, что антитезные противопоставления могут рассматриваться как один из показателей индивидуального стиля писателя. Они также способствуют более глубокому проникновению в авторский замысел и более полному постижению художественной сути произведений словесного искусства.

Стоит отметить и особый вид антитезы - **внутри синонимической пары**: утихнуть, но не замолчать и т.д. Подобные фигуры производят сильное впечатление и провоцируют образное развитие сюжета.

Антитеза может состоять даже из одинаковых слов, т.е. быть в пределах одной лексемы. Так могут противопоставляться одни действия другим действиям, чувства одного чувствам другого и т.д.

Я не прошу ни бодрости, ни силы.
О, только дайте греться у огня!
Мне холодно... *Крылатый* иль *бескрылый*
Весёлый бог не посетит меня.
(А.А.Ахматова, «И мальчик, что играет...»)

Существует и **противопоставление двух грамматических, залоговых или падежных форм одного слова**. Чаще всего противопоставляются падежные формы слова. Такая антитеза характерна для кратких форм красноречия, носящих афористический характер: «Человек человеку брат», «Человек человеку волк», «Война - войне». По аналогии построен и девиз «Миру - мир»; где слово «мир» употребляется в разных значениях.

Пятнадцать лет – пятнадцатью веками
Гранитными как будто притворились,
Но и сама была я как гранит.
(А.А.Ахматова, «О десятих годах»)

Противительность высказывания в антитезе создаётся и с помощью **грамматических средств** (разных типов сказуемого, времён глагола, личных местоимений и т.п.).

Пусть искажённые черты
Он обрисовывает смело,-
Ведь *разлюбить* не сможешь ты,
Как *полюбить* ты не сумела.
(С.А.Есенин, «Какая ночь! Я не могу...»)

Не зная коварную измену,
Тебе я душу отдавал;

Такой души ты знала ль цену?

Ты знала – я тебя не знал!

(М.Ю.Лермонтов, «К***»)

Вам он бродяга, шуан, заговорщик, -

Мне он – единственный сын.

(А.А.Ахматова. «Черенки»)

Сами противительные части могут связываться как **с помощью союзов**, так и **бессоюзным способом**.

Вчера ещё в глаза глядел,

А нынче – всё косится в сторону!

Вчера ещё до птиц сидел,

Все жаворонки *нынче* – вороны.

(М.Цветаева, «Вчера ещё в глаза глядел...»)

Рассуждая о роли антитезы в формировании поэтического синтаксиса, следует сказать и о собственно синтаксической конструкции данного средства языковой выразительности. Как правило, противопоставление двух явлений может быть организовано в форме сложного предложения (это может быть как сложносочинённая, так и сложноподчинённая конструкция).

Также такое столкновение может быть организовано и при помощи осложнённого предложения (в частности, с использованием однородных членов предложения).

Ни плохих, ни хороших, ни средних...

Все они по своим местам,

Где ни первых нет, ни последних...

Все они ополчились там.

(А.А.Ахматова, «Ни плохих, ни хороших...»)

В некоторых случаях противопоставляемые компоненты могут находиться и в разных предложениях.

На уровне плана содержания принцип антитезы находит своё выражение в контрастном параллелизме персонажей, их взглядов и мышления, их действий и поступков, что отображается в противопоставлении соответствующих понятий (богатство/бедность, любовь/равнодушие, роскошь/долги). Более того, антитеза позволяет наблюдать противоречия в пределах раскрытия образа одного и того же персонажа.

Вчера ещё в глаза глядел,

А нынче – всё косится в сторону!

(М.Цветаева, «Вчера ещё в глаза глядел...»)

На уровне плана выражения языковыми средствами реализации антитезы являются разнообразные контрастные антонимы, преимущественно оппозиции, выражающие чувства, настроение и другие виды сенсорных реакций, а также смысловые оппозиции в пределах одного или двух соседних предложений, вводимые при помощи союзов.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Поэзия Серебряного перенасыщена особым эмоциональным напряжением, которое создается посредством целого ряда языковых художественных приемов. Значительное место среди них занимают антонимия, антитеза, противопоставления. Особенно широко авторы используют антитезу – оборот, в котором для усиления выразительности сюжета резко противопоставляются контрастные понятия.

Антитеза имеет разные способы выражения в языке и в речи. С точки зрения языка антитеза лексически, в основном, выражается при помощи антонимов – прямых и контекстуальных. Антонимия – яркий источник речевой экспрессии. Функциональное использование и экспрессивные возможности антонимов разнообразны. Однако независимо от того, какие части речи вступают в антонимические отношения, какова структура антонимов и к какому типу они принадлежат, – их предназначение всегда одно и то же. Антонимы используются как яркое изобразительное средство для противопоставлений явлений и для создания контраста. С точки зрения речи антитеза может выражаться различными синтаксическими конструкциями, содержащими сочинительные и противительные союзы.

При анализе художественных произведений стоит понимать антитезу не как стилистический приём, а как фигуру речи. В художественном тексте различение данных синтаксических единиц необязательно, поскольку противопоставление в текстах художественной литературы может выражаться и невыраженным материально способом на протяжении всего текста, а также может являться особенностью всего творчества писателя.

Иными словами, в художественном произведении антитеза не только средство выразительности, наглядно демонстрирующее читателю отличные стороны сопоставляемых объектов, но и организующий элемент мышления художника.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В русском языке эмоционально маркированная лексика составляет более сорока процентов, в то время как в других европейских языках лишь пятнадцать. Понимание социальной природы эмоций и их лексического выражения может быть ключом к пониманию культур и обществ.

Воспроизведение эмотивной экспрессии лирики - одно из условий передачи содержания, воплощенного в ней образа. Стоит отметить, что механизмы эмоционально-образного запоминания и мышления используются современным человеком лишь частично, и искусство остается единственной познавательной отраслью, где они продолжают работать с максимальной нагрузкой.

Романтизм вошел в русскую литературу в начале XIX века и привнес в нее явление антитезы. Выявление характерных для романтизма черт - распад мира на две реальности-антипода: бездуховное физическое существование (обывательская реальность) и мир высокой духовности («романтические энтузиасты, аристократы духа»)- позволило лучше понять смысл использования антитезы в творчестве поэтов Серебряного века. В результате проведенного исследования можно сделать выводы о том, что антитеза является важным художественным средством. Она организует повествование, обеспечивает последовательность смысловых планов.

Стихотворения анализируемого века пропитаны и любовью, и нежным чувством природы, которое выражено точными сравнениями, и ликующим чувством любви к красоте окружающей природы, и грустью, тоской. Именно для передачи этих чувств поэты Серебряного века искусно использовали стилистические и лексические средства, которые наполняют их творчество и делают его современным.

Система средств, воплощающих принцип контраста, в лингвистическом плане базируется на антонимии, поэтому рассмотрение состава антонимов, употребляемых автором, и особенностей их

употребления занимает важнейшее место в изучении системы контраста. Следует заметить, что контраст - более широкое явление, он включает в себя противопоставление слов и других языковых единиц без наличия между ними общего значения. Антонимия же образуется только на базе общего значения между словами.

Иногда контрастными становятся и грамматические формы слов и даже выступают главным выразителем контрастности в отдельных стихотворениях: это противопоставление отдельных глагольных (форм прошедшего, настоящего и будущего времени) и аналитических форм имен.

Итак, на основе проведенного исследования можно сделать вывод, что речевые средства контраста представляют собой стройную систему, составляющую одно из важных слагаемых в многообразной палитре лирики Серебряного века. Контрастное видение мира позволяет изобразить его в его противоречиях, во взаимодействии противоположных начал.

Следует подчеркнуть, что антитеза занимает особое место в лирике Серебряного века. Её роль заключается в отражении, передаче состояния и настроения лирического героя произведения, а также в способности помочь читателю определить основной авторский замысел.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акимова, Г.Н. Конструкции экспрессивного синтаксиса в современном русском языке / Г.Н. Акимова // Вопросы языкознания. – Москва, 1981. – № 6. – С. 109-120.
2. Андрей Белый. Лев Толстой и культура // О религии Льва Толстого. – М.: Путь, 1912. — С. 142–171.
3. Ахматова, А.А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1998. Т. 1. 968 с.
4. Барлас, Л.Г. Русский язык. Стилистика. - М.: Просвещение, 1978. - 218с.
5. Башкова, Л.Р. Ключевые элементы в поэтическом тексте // Русский язык в школе. – 2008. – № 2. – С. 49-52.
6. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 470 с.
7. Бердяев, Н. А. Русский духовный ренессанс начала XX века (К 10-летию «Пути») // Бердяев Н. А. Сочинения. — Париж, 1989. — Т. 3.
8. Богин, Г.И. Речевой жанр как средство индивидуализации // Жанры речи. Саратов, 1997. С.12–22.
9. Болотнова, Л.С. Филологический анализ текста: учебное пособие / Н.С.Болотнова. – М.: Флинта: Наука, 2009. 520 с.
10. Бочина, Т. Г. Стилистика контраста: очерки по языку русских пословиц / Т. Г. Бочина. – Казань: Казанский ун-т, 2002. – 196 с.
11. Валгина, Н.С., Розенталь Д.Э., Фомина М.И. Современный русский язык. - М.: Высшая школа, 1971.
12. Введенкая, Л.А. Стилистические фигуры, основанные на антонимах. Краткие очерки по русскому языку / Л.А.Введенская. – Курск, 1966. – 345 с.
13. Винарская, Е.Н. Выразительные средства текста (на материале русской поэзии): учебное пособие. – Москва: Высшая школа, 1989. – 136 с.
14. Галкина-Федорук, Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сб. статей по языкознанию. – Москва, 1959. – 372 с.

15. Гальперин, И. Р. Стилистика английского языка / И. Р. Гальперин. – М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. – 459 с.
16. Голуб, И.Б. Стилистика русского языка. – Москва: Рольф; Айрис-пресс, 1997. – 448 с.
17. Дементьев, В.В., Фенина В.В. Когнитивная генристика: внутрикультурные речевые ценности // Жанры речи: сборник научных статей. Вып. 4. Жанр и концепт. Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 2005. С. 5–34.
18. Денисов, П.Н. Лексика русского языка и принципы ее описания. - М.: Наука, 1993. - 138с.
19. Духовная трагедия Толстого / сост. А. Н. Стрижев. — М.: Отчий дом, 1995.
20. Есенин, С.А. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1995. Т. 1. 672 с.
21. Зунделович Я.О. Этюды о лирике Тютчева. – Самара: Самарканд, 1971. – 167 с.
22. Кожина, М.Н. Стилистика русского языка. – Москва: Флинта, 2008. – 464 с.
23. Кудрякова, А.С. Речевое поведение лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2005. 220 с.
24. Левин, Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 464–482.
25. Лукьянова, Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления: проблемы семантики. – Новосибирск: Наука, 1986. – 230 с.
26. Лермонтов, М.Ю. Собрание сочинений в 4 т. М., 1990. 704 с.
27. Маслова, В.А. Параметры экспрессивности текста // Человеческий фактор в языке: языковой механизм экспрессивности. – Москва, 1991. – С. 38-43.
28. Мережковский, Д. С. «Л. Толстой и Достоевский» // Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений: в 24 т. — М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1914. — Т. 10.

29. Николина, Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. - М., 2003. - 272 с.
30. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова // РАН; Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: А ТЕМП, 2004. – 944 с.
31. Петровский, М. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925
32. Попова, З.Д. Поэтическая стилистика как предмет исследования // Поэтическая стилистика. – Воронеж, 1982. – С. 3-7.
33. Розенталь, Д.Э., Теленкова М.А. Словарь трудностей русского языка. – 3-е изд., доп. – Москва: Русский язык, 1984. – 704 с.
34. Рябцева, Н.К. «Вопрос»: прототипическое значение концепта // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991. С. 72–77.
35. Рябцева, Н.К. Язык и естественный интеллект / РАН. Ин-т языкознания. М.: Academia, 2005. 640 с.
36. Сковородников, А.П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка. Опыт современного описания. – Томск, 1981. – 132 с.
37. Скребнев, Ю. М. Тропы и фигуры как объект классификаций / Ю. М. Скребнев // Проблемы экспрессивной стилистики. – Ростов: Ростовский ун-т, 1987. – С. 60–65.
38. Стернин, И.А. Практическая риторика / И.А. Стернин. - М., 2003. - 272 с.
39. Телия, В.Н. Категория экспрессивности и ее прагматическая ориентация // Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности: [монография]; отв. ред. В. Н. Телия. – Москва: Наука, 1991. – С. 8-35.

40. Телия, В.Н. Экспрессивность // Русский язык: энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедии; Дрофа, 1997.
41. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста: учебное пособие / В.И.Тюпа. – М.: «Академия», 2006. 336 с
42. Тюпа, В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт: РГГУ, 2001. 192 с
43. Фурсова, Е. В. Дискурсивные параметры стилистического приёма антитезы: на материале англоязычного художественного текста: дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Фурсова. – М., 2008. – 182 с.
44. Хазагеров, Т.Г. Общая риторика: курс лекций; Словарь риторических приемов / Т.Г.Хазагеров. – Ростов-на-Дону, 1999.
45. Харченко, В.К. Разграничение оценочности, образности, экспрессии и эмоциональности в семантике слова // Русский язык в школе. – 1976. – №3. – С. 17-20.
46. Цветаева, М. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1997. Т. 2. 592 с.
47. Шмелев, Д.Н. О типах лексических значений слова // Проблемы современной филологии. - М., 1965.