

сутствует, помимо союзного значения, еще и значение 'истинно, действительно, верно, в самом деле'. В одних контекстах эта сема проявляется ярче, чем в других.

Рассмотрим пример: «Ведь до сих пор конференции были во многом формальными. **Правда**, на них можно было говорить о негативных фактах, но выступить с предложением «считать работу администрации неудовлетворительной» — на это у нас духу не хватало» (Правда). В этом высказывании в семантике слова **правда** переплетаются значение 'действительно, да, в самом деле' и значение уступки.

Из этого следует, что ни одно из выделенных нами диктумных значений не является «чистым», поэтому мы и говорим о функциональной и семантической близости лексемы **правда** к союзам, но не об их тождестве.

Таким образом, характер семантического синкретизма (союзная функция + значение достоверности) незначительных значений слова **правда** обеспечивает своеобразие употребления этого слова.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

<sup>1</sup> Бабайцева В. В. Переходные конструкции в синтаксисе. Воронеж, 1967. С. 7.

<sup>2</sup> Баудер А. Я. О лексико-грамматических свойствах слова «правда» // Рус. яз. в школе. 1970. № 6. С. 79—82.

<sup>3</sup> Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955. С. 44.

<sup>4</sup> Русская грамматика: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 587.

<sup>5</sup> В понимании скрепы мы идем вслед за Т. А. Колосовой и М. И. Черемисиной. См.: Колосова Т. А., Черемисина М. И. Некоторые закономерности пополнения фонда скреп // Служебные слова. Новосибирск, 1987. С. 11—25.

<sup>6</sup> Русская грамматика. Т. 2. С. 586—587.

<sup>7</sup> Колосова Т. А., Черемисина М. И. Указ. соч. С. 12.

#### **Функциональная семантика слова. Свердловск, 1992**

В. Н. КАПЛЕНКО

Свердловский пединститут

#### **ФУНКЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ И ВРЕМЕННОЙ ЛЕКСИКИ В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА СТИХОТВОРЕНИЯ**

Анализ локативно-темпоральной организации стихотворения А. С. Пушкина «Анчар» позволяет сделать интересные предположения о значимости отдельных микротем в структуре стихотворения.

Категории пространства и времени, выражая представления человека об основных, универсальных формах существования материи, занимают особое место в отражении человеком действи-

тельности — языковом мышлении, научном и художественном познании мира. М. М. Бахтин, говоря о пространственно-временной организации произведений художественной литературы, предложил называть этот аспект образного мира хронотопом<sup>1</sup>. Лингвистика текста также объединяет понятия пространства и времени в рамках одной грамматической категории текста под названием «континуум»<sup>2</sup>. Отбор пространственных, временных, как и других признаков, деталей и пр. в лирическом стихотворении, «характер их и дозировка диктуются исключительно требованиями сюжетного развития данного стихотворения»<sup>3</sup>. Существует определенная связь между степенью насыщенности текста деталями объективной действительности и жанром. Например, для баллады, в которой «свое отношение к событиям автор... либо совсем не раскрывает, либо раскрывает лишь частично»<sup>4</sup>, при «констатации фактов, чаще всего не получающих и в ... концовке особой обобщающей оценки»<sup>5</sup> (и, добавим, для других стихотворений с повествовательным сюжетом), предметная насыщенность и пространственно-временная организация образной системы особенно существенны. Таким образом, для стихотворений лироэпических жанров, к которым относится и «Анчар» А. С. Пушкина, пространственно-временная организация может явиться одним из основных средств выражения авторской позиции.

Категория континуума обнаруживается, как и другие категории текста, на уровне композиции, однако формируется она на основе языковых средств — синтаксических, морфологических, лексических. Наиболее целесообразным способом анализа пространственно-временной организации представляется поэтому анализ с опорой на лексические единицы, которые так или иначе (своим лексическим значением, синтаксически, логически) выражают пространственные и временные отношения. Следует учитывать, что любое существительное с конкретно-предметным значением обладает потенциальной возможностью выражать пространственные отношения, с событийной или процессной семантикой — временные.

В целях большей четкости анализа проведем его в два этапа: рассмотрим отдельно пространственный и временной аспекты образного мира.

Для удобства анализа текста\* строфы пронумеруем:

- I. В пустыне чахлой и скупой,  
На почве, зноем раскаленной,  
Анчар, как грозный часовой,  
Стоит, один во всей вселенной.
- II. Природа жаждущих степей  
Его в день гнева породила,  
И зелень мертвую ветвей  
И корни ядом наполнила.

---

\* Пушкин А. С. Анчар // Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 1957. С. 82—83.

- III. Яд каплет сквозь его кору,  
К полудню растопясь от зною,  
И застывает ввечеру  
Густой прозрачною смолою.
- IV. К нему и птица не летит  
И тигр нейдет: лишь вихорь черный  
На древо смерти набежит —  
И мчится прочь, уже тлетворный.
- V. И если туча оросит,  
Блуждая, лист его дремучий,  
С его ветвей, уж ядовит,  
Стекает дождь в песок горючий.
- VI. Но человека человек  
Послал к анчару властным взглядом:  
И тот послушно в путь потек  
И к утру возвратился с ядом.
- VII. Принес он смертную смолу  
Да ветвь с увядшими листьями,  
И пот по бледному челу  
Струился холодными ручьями;
- VIII. Принес — и ослабел и лег  
Под сводом шалаша на лыки,  
И умер бедный раб у ног  
Непобедимого владыки.
- IX. А князь тем ядом напитал  
Свои послушливые стрелы  
И с ними гибель разослал  
К соседям в чуждые пределы.

В I четверостишии два слова являются обстоятельствами места: **в пустыне** и **на почве**. Эпитеты **чахлой** и **скупой** характеризуют пустыню достаточно общо: они выражают оценку, но не изображают, не называют чувственно воспринимаемых признаков мира. **На почве, зном раскаленной** — здесь важен не столько указатель места **на почве**, сам собою разумеющийся, сколько обособленное определение при нем. В словах **зном раскаленной** повторяется и тем самым усиливается одно и то же значение, на этот раз связанное с чувственным восприятием и, следовательно, с образительной функцией. Эпитеты **чахлой, скупой, раскаленной** в контексте получают общий семантический признак 'безжизненность', который подчеркивается, усиливается строкой **Стоит, один во всей вселенной. Во... вселенной** означает не столько место, сколько степень «одинокости» анчара (точнее, его единственность). образу анчара придается символический смысл: древо яда воплощает единственное зло, исходящее от природы, — смерть. Пустыня, пишет С. Новов, — метафорическое противопоставление всей живой природе. Если не учитывать этого, «то нельзя понять, почему оно [древо] единственно в своем роде, но существует, однако же, во всей вселенной»<sup>6</sup>.

В то же время слово **вселенная** обладает пространственным лексическим значением и употреблено с пространственным предлогом в предложном (местном) падеже. Пространство здесь обретает

объем, так как понятие вселенной, космоса включает в себя представление о трехмерности мира.

II. Строка **Природа жаждущих степей** создает градацию **степь — пустыня**, говорящую о естественности и постепенности перехода от живого к неживому, а глагол **породила** переводит ее (градацию) из пространственного плана во временной.

Слова **зелень (ветвей)** и **корни**, не имея в лексическом значении категориального компонента 'место', не будучи обстоятельством места, все же противопоставлены друг другу как 'верх' и 'низ' и, таким образом, логически выражают пространственные отношения, смысл которых — «напоенность» дерева ядом сверху донизу. Тому же способствует зависимая позиция этих слов при глаголе **напоить**, означающем здесь 'заполнить внутреннее пространство'.

III четверостишие продолжает тему предыдущего и, казалось бы, сообщает о том же, но сообщает по-другому — в зрительно представимых деталях: **Яд каплет сквозь его кору ...** и детали эти даются «крупным планом», в отличие от I строфы, где господствовал «общий» план<sup>7</sup>.

IV. Появляются глаголы движения **летит, идет**, однако с отрицательной частицей. Направление **к нему** (=к янчару) для живых существ оказывается перечеркнутым. Границу «запретной зоны» пересекают лишь неодушевленные предметы — **вихорь черный** и, далее, **туча**. Вихорь, налетев на древо смерти — эпицентр опасности, сам становится ее разносчиком.

В одном из черновых вариантов четверостишие, располагавшееся первоначально после V, выглядело так:

И тигр, в пустыню забежав,  
В мученьях быстрых издыхает.  
Паря над ней, орел стремглав,  
Кружась, безжизненный, спадает.

Отказавшись от этого варианта, поэт, как заметил С. Новов, избежал излишней детализации<sup>8</sup>. Кроме того, если путь существа, пересекающего границу пустыни, тут же заканчивается быстрой гибелью, то дальнейшее развитие сюжета — возвращение раба (VI) — будет выглядеть невероятным, необидительным.

В другом черновике начало IV строфы имело вид:

Кругом нет жизни, все молчит,  
Недвижно все, лишь вихорь чернй...

Здесь, напротив, детализация недостаточна: лишь повторяется идея безжизненности, уже выраженная в I строфе. Детали можно было бы назвать антиизобразительными, так как «изображают» они отсутствие жизни, звуков, движения. Последнее противоречит и упоминанию о вихре, и той динамике, которая присутствует в соседних III и V строфах.

Взгляд в этом случае не выходит за пределы пустыни, и отношения между изображаемой «мертвой» частью мира и осталь-

ным миром выпадают из поля зрения. Образы зверя и птицы в окончательном варианте делают строфу значительно богаче мыслью, нежели отвлеченное **Кругом нет жизни**: все живое избегает приближения к древу смерти.

В этой строфе и начале V изображения вновь дано в «общем» плане, на фоне широкого пространства: тигры и птицы обитают за пределами пустыни, чахлой и скупой, извне приходят вихри и тучи. Кстати, образы птицы, вихря, тучи помогают поддерживать в читательском воображении трехмерность изображаемого мира благодаря устойчивым ассоциациям: полет — воздух — небо.

V. Общий план сменяется крупным, действие происходит в «малом» пространстве: дождь **с... ветвей... стекает... в песок**. Здесь суммируется, подытоживается то, что нам известно об анчаре и окружающем его пейзаже: напоенность дерева ядом (II и III), раскаленность почвы (I). На этом кончается экспозиция, далее следует сюжетная часть, поэтому остановимся и обобщим результаты первых наблюдений.

Существительные, имеющие в лексическом значении пространственный компонент: **пустыня, почва, вселенная** — или приобретающие его благодаря синтаксической функции обстоятельства места и соответствующей предложно-падежной форме: **сквозь кору, к нему, с ветвей, в песок**; глаголы местонахождения — **стоит и движения — каплет, не летит, нейдет, набежит, мчится, блуждая, стекает** выступают здесь как средства пространственной организации образного мира. Вначале он как бы бесцветен, пейзаж только схематически обозначен: посреди большого, пустого, знойного пространства стоит единственное дерево. Постепенно он обретает краски благодаря деталям — цветовым (**зелень ветвей, вихорь черный**) или обозначающим цвет ассоциативно: **яд (смола)** — прозрачный, желтый; **кора** — темная; **лист** — (темно-) зеленый; **туча** — темная, синяя; **песок** — желтый или серый. Так существительные с конкретно-предметным и вещественным значением, с ассоциативным пространственным компонентом выполняют роль изобразительных деталей. Слова с категориальным компонентом 'место', 'пространство' — **пустыня** и **вселенная** организуют «большое» пространство пейзажа, наряду с глаголами **стоит** и **нейдет, не летит, набежит, блуждая**, как бы очерчивающими (или же «нарушающими») границы мертвой зоны вокруг анчара. Глаголы **каплет, застывает, стекает** — сказуемые при неодушевленных «вещественных» субъектах **яд, дождь** — связаны с изобразительностью. «Изобразительным» моментам соответствуют крупные планы (III, V), «пространственно-организующим» — общие; чередование их придает изображению, если пользоваться современным термином, кинематографичность.

Основная тема экспозиции, ее смысловое ядро, на воплощение которого главным образом и направлены отмеченные осо-

бенности текста, — ядовитость анчара. О ней сообщается во II строфе, яд — подлежащее в III строфе, яд — причина описанного в IV четверостишии поведения зверя и птицы и т. д. Ядовитость анчара преувеличивается, подчеркивается, изображается всеми средствами, в том числе пространственной организацией образной системы. И в то же время «власть» анчара значительно ограничена в пространстве.

В VI строфе впервые появляются персонажи: **Но человека человек // Послал к анчару...** Ситуация предполагает не только конечную точку движения (**к анчару**), но и начальную — откуда? Никакой характеристики первоначального местонахождения обоих персонажей в этой строфе нет, детализация появится позднее — подобный композиционный прием уже отмечен (см. анализ I, II и III строф). Во всяком случае, здесь возникает вторая фиксированная точка, второй центр пространственной организации (первый — анчар). Начало и конец пути человека, отправившегося за ядом, совпадают в одной точке; подробности же самого пути не даются. Слишком, казалось бы, длинная экспозиция (5 четверостиший из 9) начинает «окупаться»: о зное, о пустыне, о ядовитости анчара читателю уже известно. Человек пересек границы запретной зоны, подвергся смертельной опасности, а сообщено об этом всего лишь с помощью двух глаголов движения — **потек** и **возвратился** и детали: **с ядом**.

Кстати добавим, что на вторую строку этой строфы, на границу между фонетическими словами **послал** и **к анчару** приходится точка золотого сечения стихотворения (около 61,8 % от начала), являющаяся одной из сильных позиций текста, его эмоциональным и интонационным пиком<sup>9</sup>. Тем подчеркивается и важность события, и его вопиющая противоестественность.

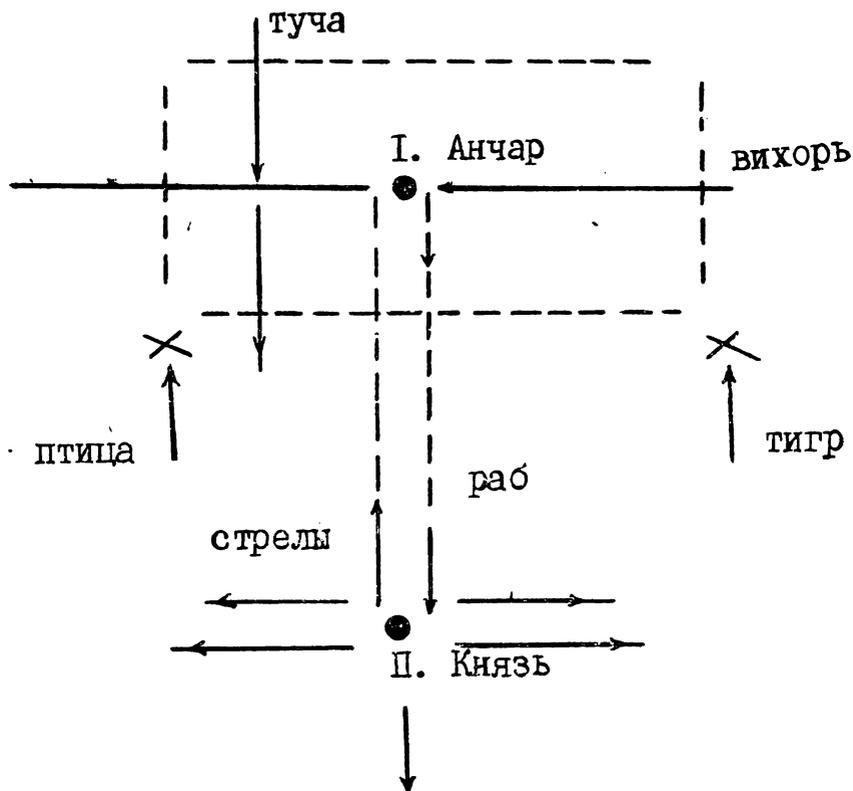
Информация здесь подана экономно, деталь либо психологична (**властным взглядом, послушно**), либо «констатирует факт» (**с ядом**), собственно изобразительных функций она не выполняет.

В начале VII строфы сообщение, казалось бы, дублируется: **Принес он смертную смолу // Да ветвь...** но детали становятся изобразительными, вызывая в памяти «зелень мертвую ветвей», «густую прозрачную смолу» (II и III), которые перенесены из первой фиксированной точки художественного пространства во вторую. Господствует крупный план, крупно дан и «портрет» персонажа: **И пот по бледному челу // Струился холодными ручьями** (пространственный указатель **по... челу** создает эффект «наезда камеры»).

VIII. Впервые даются детали — приметы второго центра пространственной организации: **...лег // Под сводом шалаша на лыки**. Однако это всего лишь... данное крупным планом жилище раба (шалаш, лыки). Описание жилища владыки потребовало бы поиска исторических и этнографических примет, а такая конкретизация была бы излишней. Существеннее другое. **И умер**

бедный раб у ног // Непобедимого владыки — смысл обстоятельства места у ног символичен и социален, так же как скупое описание жилища и оппозиция «раб — владыка».

В IX, заключительной, строфе раскрывается загадка поручения, данного рабу, и исчерпывается композиционная роль вто-



рого центра пространственной организации: ...князь... гибель разослал // К соседям в чуждые пределы. Глагол разослал и распространенное обстоятельство места позволяют представить второй центр как точку, из которой в разных направлениях расходятся линии (первый центр — с перечеркнутыми линиями, сходящимися к нему, и линиями, пересекающими зону вокруг него, — см. рис.). Вновь произошло переключение планов: в «большое» пространство включены князь, и «чуждые пределы». В этом сходство I и IX строф, но последняя, в отличие от первой, лишена намёка на пейзаж. Событие констатируется, но не изображается, и это оправдано тем, что здесь важны не столько его внешние подробности, сколько нравственный смысл. Став обладателем яда, владыка сам превращается в источник опасности, более грозный, чем анчар: там живые существа

избегают появляться вблизи ядовитого дерева, а «вихорь черный» — нечастый гость; здесь — гибель сама отыскивает жертву, у нее в услужении верные рабы и «послушливые стрелы». Так мысль о том, что неограниченная власть одного человека над другими страшнее, гибельнее, чем слепые разрушительные силы природы, — мысль, не сформулированная прямо, выводится из пространственной организации стихотворения.

Временные отношения в тексте «Анчара» выражены на лексико-семантическом уровне четырьмя словами: три из них приходятся на экспозицию (II, III), одно — на повествовательную часть (IV).

Во II строфе **Природа жаждущих степей // Его в день гнева породила...** указание **в день гнева** не претендует ни на какую историческую точность\* и означает 'в незапамятные, библейские времена'. Такой временной ориентир вполне соответствует пространственному **во всей вселенной**: охватываемые тем и другим огромные объемы времени и пространства сопоставимы друг с другом; рядом с общим планом пространства возникает «общий план» времени. Как в пространственном отношении события и предметы помещены вне конкретно-географического пространства, так и во временном отношении они находятся вне определенного исторического времени. Это условное время легенды, притчи, в которой важно не «когда» и «где» — важен урок, извлеченный из события.

III. **Яд каплет сквозь его кору, // К полудню растопясь от зною, // И застывает ввечеру...** И здесь наблюдается соответствие между масштабами пространства и времени: крупному плану изображения соответствуют обстоятельства времени, сопоставимые уже не с вечностью, а с сутками. Правда, это не единичные определенные сутки, а лишь одни из бесконечного их числа.

VI. В сюжетной части стихотворения обстоятельство времени **к утру — И к утру возвратился с ядом** — в сочетании с глаголом **возвратился** имеет уже иной смысл, нежели слова той же ЛСГ **к полудню** и **ввечеру**: не повторяющееся явление, а единичное действие.

Если говорить о морфологических способах выражения времени, то господство в первой части стихотворения форм настоящего, а во второй — прошедшего объясняется описательным характером первой части и повествовательным — второй: «Прошедшее время особенно употребительно... При повествовательном способе изложения»<sup>11</sup>.

Тесно связаны с категорией времени частные значения глагольного вида. Так, глагол **стоит** обозначает неограниченное

---

\* В связи с этим приведем цитату: «Что касается хронологии, то, когда речь идет о едином эпическом времени, о каких-либо конкретных и достоверных датах говорить не приходится»<sup>10</sup>.

состояние, хорошо согласующееся с «общим планом» времени; формы прошедшего времени **породила, напоила** говорят о начальном моменте этого состояния; сменяющее их настоящее — **каплет, застывает** выражает уже бесконечную повторяемость ежесуточных процессов («крупный план» времени на фоне огромных масштабов времени и пространства, данных в I и II строфах). Глаголы **не летит, не идет** обозначают вневременное состояние, формы будущего времени **набежит, оросит** — нерегулярную повторяемость, также не ограниченную во времени. Переносный смысл форм будущего ясен из глагольного контекста: **набежит — мчится, оросит — стекает**. Итак, в первой части стихотворения порядок смены способов глагольного действия таков: длительность — однократность — повторяемость — длительность. Следующий же глагол — **послал** вновь выражает значение однократности.

Строфы V—IX повествуют о действиях одушевленных субъектов, поэтому здесь естественно господство глаголов совершенного вида со значением однократности — **послал**; начала и конца действия — **потек, возвратился**; результативности — **принес, ослабел, лег, умер, напился, разослал**. Глаголы результативного действия составляют большинство. Единственный во второй части глагол несовершенного вида со значением длительности — **струился** употреблен с неодушевленным субъектом **пот** и формирует скорее изобразительный, чем сюжетный план стихотворения.

Лингвистический анализ пространственно-временной организации может подводить к вопросам нелингвистического характера, касающимся сути авторского замысла. Например, почему Пушкин ушел от возможности живописать подробности путешествия за ядом, а предпочел дать расширенную экспозицию? Сама экономность в выборе художественных, в том числе композиционных, средств у Пушкина чрезвычайно содержательна. Строя композицию именно так, поэт избегает как минимум двух следствий, которые могли бы исказить замысел: во-первых, необходимости вникать в парадоксы рабской психологии (почему не взбунтовался, не ушел, зачем отдал жизнь черному делу, ему самому не нужно?) — психологическая разработка одним своим объемом оттеснила бы тему власти; во-вторых, рассказа о злоключениях раба, могущего вызвать сочувствие к нему, а это несовместимо с позицией автора, вынужденного здесь соблюдать «нейтралитет». Лишь в момент смерти раба поэт позволяет себе сказать о нем — **бедный**, и эта искра сочувствия появляется тогда, когда дальнейшее осуждение уже не имеет смысла.

Показанный здесь путь анализа стихотворения с опорой на лексику, выражающую пространственные и временные отношения, конечно, не является универсальным. Анализируя стихотворение, «исследователь должен подобрать к нему ключ, спрятанный в нем самом»<sup>12</sup>. Однако такой анализ может дать

«ключ» к стихотворениям, художественное пространство и время в которых организованы достаточно сложно и интересно и играют существенную роль в выражении авторской позиции.

Результаты лингвистического анализа пространственно-временной композиции, в особенности ее пространственного аспекта, могут быть применены в школе на уроках литературы: пространственные отношения в человеческих представлениях тесно связаны с предметностью (а стало быть, и с изобразительностью), потому что непосредственно даны наблюдателю<sup>13</sup>, и пристальное внимание к их выражению в тексте поможет разбудить воображение, сделать эстетическое впечатление более глубоким.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234—235.

<sup>2</sup> Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 86.

<sup>3</sup> Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 79.

<sup>4</sup> Там же. С. 124.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Новов С. А древо жизни пышно зеленеет... // Лит. учеба. 1985. № 1. С. 183—184.

<sup>7</sup> Гинзбург С. Киноискусство // БСЭ. 3-е изд. 1975. Т. 12. С. 129.

<sup>8</sup> Новов С. Указ. соч.

<sup>9</sup> Черемисина Н. В. О гармонии композиции художественного целого // Язык и композиция художественного текста. М., 1983. С. 33.

<sup>10</sup> Медриш Д. Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 129.

<sup>11</sup> Кожина М. Н. Стилистика русского языка. М., 1984. С. 147.

<sup>12</sup> Холшевников Е. В. Анализ композиции лирического стихотворения. Л., 1985. С. 49.

<sup>13</sup> Павлов В. Т. Логические функции категорий пространства и времени. Киев, 1966. С. 50.

#### Функциональная семантика слова. Свердловск, 1992

И. М. ВОЛЧКОВА

Уральский университет

#### РОЛЬ ВОЗВРАТНОГО МЕСТОИМЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ СЕМАНТИКИ ГЛАГОЛА

Рассматривается системность речевых и языковых модификаций семантики глагола, связанных с воздействием возвратного местоимения, взаимодействие семантики глагола и местоимения.

Проблема семантического варьирования слова, думается, одна из немногих, которым, по существу, суждено долгое время оставаться в числе наиболее актуальных, не разрешенных до конца. Многочисленные плодотворные исследования, имеющие как