

Министерство образования и науки Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Красноярский государственный педагогический университет
им. В.П. Астафьева»

Филологический факультет
Кафедра общего языкознания

Овцина Алена Юрьевна

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**Способы выражения образа автора в повести И.С. Шмелева
«Неупиваемая Чаша»**

Направление 44.04.01 Педагогическое образование
направленность (профиль) образовательной программы
Теоретическое и прикладное языкознание в образовании

Допущен к защите

Заведующий кафедрой

канд.филол.н., доцент Т.В. Мамаева

06.12.2017

(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы

доктор филол.н., профессор С.П. Васильева

С.П. Васильева

(дата, подпись)

Научный руководитель

кандидат филол.н., доцент А.В. Кипчатова

05.12.2017

(дата, подпись)

Студент Овцина А.Ю.

Овцина

(дата, подпись)

Красноярск 2017

Оглавление:

1. Введение.....	стр.5
2. Глава I: Проблемы изучения образа автора в современной лингвистике.....	стр.8
• §1 Филологический анализ как один из способов анализа текста.....	стр.8
• §1.1 Предмет и задачи филологического анализа текста.....	стр.8
• §1.2 Методы филологического анализа текста.....	стр.10
• §1.3 Понятие текста.....	стр.12
• §2 Проблемы изучения образа автора в современной лингвистике.....	стр.15
• §2.1 Текст как единство неязыкового содержания и его языкового выражения.....	стр.15
• §2.2 Тема и содержание текста.....	стр.16
• §3 Проблема изучения образа автора.....	стр.17
• §3.1 Образ автора и «авторское я». Роль композиции в организации текста.....	стр.18
• §3.2 Виды авторского повествования.....	стр.20
• §3.3 Приемы субъективации авторского повествования..	стр.23

- §3.4. Присоединительные конструкции.....стр.25
 - §4 Словесные ряды как способ филологического анализа текста.....стр.27
 - §4.1 Понятие словесного ряда.....стр.27
 - §4.2 Соотношение словесного ряда с композицией.....стр.33
3. Глава II: Особенности отражения образа автора в повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша».....стр.36
- §1 Особенности композиционной организации текста...стр.36
 - §1.1 Изобразительные приемы.....стр.36
 - §2 Речевые приемы субъективации авторского повествования.....стр.41
 - §2.1 Лексика, как средство субъективации авторского повествования.....стр.41
 - §2.2 Перемещение точки зрения с помощью речевых приемов.....стр.46
 - §3 Конструктивные приемы субъективации авторского повествования.....стр.67
 - §3.1 Использование приема монтажа в композиционной организации текста.....стр.67
 - §4 Словесные ряды в повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша».....стр.72
 - §4.1 Словесный образ Ильи Шаронова.....стр.72

• §4.2	Словесный ряд, определяющий образ радости.....	стр.79
• §4.3	Словесный ряд, определяющий образ Анастасии Ляпуновой.....	стр.82
• §4.4	Словесный ряд, определяющий образ «Свое-Чужое» стр.88	
• §4.5	Словесный ряд, определяющий образ иконы «Неупиваемая Чаша».....	стр.91
• §4.6	Словесный ряд, определяющий образ «Прошлое- Настоящее».....	стр.93
4.	Глава III: Филологический анализ художественного текста на уроках русского языка и литературы в старших классах общеобразовательной школы на примере анализа повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша».....	стр. 98
• §1	Методические рекомендации.....	стр.98
• §1.1	Интегрированный урок филологического анализа художественного текста на уроках русского языка и литературы на примере анализа повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша». Художественные и нравственные аспекты повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша».....	стр.101
5.	Заключение.....	стр.109
6.	Библиография.....	стр.111

Введение

Актуальность работы обусловлена необходимостью комплексного семантико-стилистического анализа художественного текста повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша». Поскольку И.С.Шмелев один из ярких представителей «возвращенной литературы» XX века, и его произведения мало изучены. В связи с этим, мы считаем необходимым рассмотреть способы выражения образа автора в повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша», что позволит увидеть особенности композиционных построений текста и способов развертывания словесных рядов.

Цель работы: исследование способов выражения образа автора в повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша».

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- Рассмотреть историю вопроса, связанную с проблемой филологического анализа текста и проблемой образа автора
- Раскрыть особенности отражения образа автора в рамках композиционной организации текста.
- Проанализировать основные приемы субъективации авторского повествования в повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша»
- Рассмотреть особенности построения словесных рядов в повести.

Методы исследования. В данной работе применяются описательный метод, основанный на наблюдении над структурой текста, прием

сплошной выборки, семантико-стилистический метод, а также метод филологического анализа текста.

Объект исследования - язык в повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша».

Предметом исследования является рассмотрение языковых построений, лежащих в основе структуры образа автора в повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша».

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении языковых приемов, формирующих образ автора в повести И.С. Шмелева «Неупиваемая Чаша», а также попытке рассмотрения основных словесных рядов, определяющих семантико-стилистические особенности рассматриваемого текста.

Источник исследования: Задачи, поставленные в работе, решались на материале повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша».

Практическая ценность работы. Материалы, полученные в ходе исследования, могут быть использованы на уроках русского языка и литературы, а также на факультативных занятиях, в рамках спецкурсов.

Структура работы:

Работа состоит из трех глав, первая из которых представляет собой теоретическую часть, в которой рассматриваются предмет и задачи филологического анализа текста, обозначаются проблемы изучения образа автора в современной лингвистике, рассматриваются проблемы изучения образа автора. Во второй главе представлен анализ текста, рассматриваются основные приемы отражения образа автора в повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша» 3 глава – методическая, в ней

представлена разработка урока филологического анализа художественного текста на примере анализа повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша». Работа завершается заключением и списком изученной литературы.

Глава I

§1 Филологический анализ текста

§1.1 Предмет и задачи филологического анализа текста

Филологический анализ художественного текста предполагает взаимодействие литературоведческого и лингвистического подходов к нему. «Художественный текст в этом плане рассматривается и как эстетический феномен, обладающий цельностью, образностью, и как форма обращения к миру, т.е. как коммуникативная единица, в которой в свою очередь, моделируется, определяется коммуникативная ситуация; и как частная динамическая система языковых средств» [Николина, 2003, с5]. Такой подход к филологическому анализу текста предполагает его циклический характер. В.А.Лукин по этому поводу отмечает: «Анализ текста имеет циклический характер...Мы постоянно переходим от формы к содержанию и обратно» [Лукин, 1999, с.132]. Предметом филологического анализа являются художественные произведения разных родов и жанров. Также предметом анализа может служить «фрагмент текста или один из аспектов художественного целого, но они должны рассматриваться, как конструктивные элементы этого целого» [Николина, 2003, с.7].

Поскольку филологический анализ художественного текста обобщает данные лингвистического и литературоведческого анализа текста, поэтому схема комплексного анализа прозаического текста, предложенная Н.А.Николиной, включает следующие основные этапы:

1. Определение жанра произведения;

2. Характеристику архитектоники текста и выделение в его структуре сквозных повторов;
3. Рассмотрение структуры повествования;
4. Анализ пространственно-временной организации произведения;
5. Выделение способов выражения авторской позиции в тексте;
6. Рассмотрение системы образов текста;
7. Выявление элементов интертекста, определяющих связь рассматриваемого произведения с другими произведениями русской и мировой литературы;
8. Обобщающую характеристику идейно-эстетического содержания текста. [Николина, 2003, с.9].

Так как наша работа основана на рассмотрении образа автора в повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша», то подробнее остановимся на вопросах, связанных с выражением авторской позиции в тексте. Филологический анализ художественного произведения не возможен без учета авторской позиции, так или иначе выраженной в произведении.

Н.А.Николина выделяет следующие способы выражения образа автора в тексте. Это «заглавие», ключевые слова произведения и имена собственные. [Николина, 2003, с.168].

Заглавие – один из важных компонентов текста. «Находясь в не основной части текста, оно занимает абсолютно сильную позицию в нем. Это первый признак произведения, с которого начинается знакомство с текстом. Заглавие активизирует восприятие читателя и направляет его внимание к тому, что будет изложено далее» [Николина, 2003, с.168].

Таким образом, заглавие реализует различные стремления автора. Оно «соотносит сам текст с его художественным миром: главными героями, временем действия, основными пространственными координатами, выражает авторское видение изображаемых ситуаций, событий..., устанавливает контакт с адресатом текста и предполагает его творческое сопереживание и оценку» [Николина, 2003, с.169-170].

Следующий способ выражения авторской позиции в произведении – *ключевые слова*, выделяемые в тексте для выражения его смысла и, следовательно, для понимания. Назовем ряд признаков, отличающих эти слова от других лексических единиц. Во-первых, это «высокая степень повторяемости данных слов...., способность знака конденсировать, свертывать информацию, выраженную целым текстом» [Николина, 2003, с.185]. Во-вторых, «соотношение двух содержательных уровней текста: собственно фактологического и концептуального» [Новиков, 2007, с.24].

Исследователи отмечают, что особое внимание при анализе художественного произведения следует уделять *именам собственным*. Нужно учитывать их «этимологию, форму, соотнесенность с другими именами, аллюзийность, связь его с образными характеристиками героя, а также со сквозным образом текста в целом» [Николина, 2003, с.197]. Рассмотрение имен собственных является очень важным при интерпретации текста, оно «позволяет глубже понять систему его образов, особенности композиции» [Николина, 2003, с. 197].

§1.2. Методы филологического анализа текста

Н.С. Болотнова в своей работе «Филологический анализ текста» отмечает, что при анализе используются три большие группы методов:

1. **Общенаучные:** наблюдение, количественно-статистический анализ, моделирование, сравнительно-сопоставительный анализ, эксперимент.
2. **Общефилологические:** контекстологический, компонентный, композиционный, семиотический, концептуальный.
3. **Частные:** интертекстуальный, семантико-стилистический метод, метод «слово-образ», сопоставительно-стилистический метод, метод близкий к экспериментальному, биографический метод, мотивный анализ.

Рассмотрим подробнее частные методы филологического анализа текста.

Интертекстуальный метод разрабатывается в филологии последних лет

Интертекстуальность – важнейшая текстовая категория, связанная с диалогичностью текста, которая в свою очередь проявляется в том, что любой текст является ответной реакцией на другие тексты.

Семантико-стилистический метод. Суть его заключается в разыскании тончайших смысловых нюансов, отдельных выразительных элементов, слов, оборотов, ударений, ритмов.

Метод «слово-образ» предполагает рассмотрение слов в их образной перспективе. *Образ* – наглядное представление. Используется для того, чтобы передать отношение автора к факту и вызвать у читателя целенаправленное восприятие фактов. *Образ в литературоведении* – типическое обобщение.

Сопоставительно-стилистический метод сводится к установлению сходства и различия в языковом оформлении одного и того же содержания.

Метод близкий к экспериментальному - сопоставление черновых вариантов строк с их авторским комментарием. *Цель:* понаблюдать за

процессом создания текста, понять и объяснить выбор языковых средств и их особую организацию в произведении (Л.И. Тимофеев).

Биографический метод: способ изучения художественного текста, при котором биография и личность писателя рассматриваются в качестве источника создания художественных образов.

Мотивный анализ предполагает изучение мотивов в одном или нескольких текстах автора, а так же рассмотрение повторяющихся мотивов в литературе. *Мотив* – устойчивый, формально-содержательный компонент текста, имеющий интертекстуальный характер и представленный в целом ряде произведений.

В нашей работе используются сопоставительно-стилистический метод, метод «слово-образ», и семантико-стилистический метод.

§1.3 Понятие текста

Текст имеет различные значения. Так, в типографском деле *текст* – это основная, словесная часть печатного набора без рисунков, чертежей, формул. Текстом называют также типографский шрифт, размер которого равен 7.52мм. Все эти определения входят в состав лексического значения слова текст [Горшков, 2002, с. 200].

Также существует и лингвистическое определение текста. Л.В.Щерба писал, что на языке лингвистов *тексты* – это «совокупность всего говоримого и понимаемого в определенной конкретной обстановке в ту или другую эпоху жизни данной общественной группы» [Щерба, 1974, с. 29]. Но возможен и «собственно лингвистический» подход к тексту. При таком подходе предлагаются определения типа: *текст* – когерентная последовательность предложений (лат. *cohaerentia* – сцепление, связь).

Таким образом, в широком филологическом понимании *текст* – это произведение словесности [Горшков, 2002, с.201].

Есть еще одна отрасль науки, которая занимается текстом, - *семиотика* (греч. *semeiotike* – учение о знаках). Семиотика изучает различные свойства знаковых систем, в число которых, наряду с математической, физической, химической символикой, включает и «естественный язык», т.е. язык, который мы называем просто языком, на котором люди говорят и пишут. Семиотику интересуют тексты не только словесные, но и составленные из других знаков. Поэтому для семиотики характерны определения типа: *текст* – любая семантически организованная последовательность знаков (греч. *semantikos* – обозначающий; семантика – смысловая сторона языковых единиц, семантический – смысловой, относящийся к значению) [Горшков, 2002, с.201].

Каковы же признаки текста? Наиболее часто большинство лингвистов Щерба Л.В, Виноградов В.В., Валгина Н.С. отмечают следующие признаки:

Выраженность. Текст всегда выражен в устной или письменной форме. Не выраженного – не произнесенного, не написанного, не напечатанного - текста не может быть. Выраженность как один из главных признаков текста признается всеми научными дисциплинами, изучающими текст. Тем самым признается принадлежность текста к области языкового употребления. Ведь именно в тексте происходит реализация традиций выбора и организации языковых средств в соответствии с условиями языкового общения. И именно будучи явлением языкового употребления, «текст во всей совокупности своих внутренних аспектов и внешних связей» выступает как «исходная реальность филологии» [Аверинцев, 2006, с. 138].

Отграниченность. Каждый текст, даже самый небольшой, имеет четкие границы – начало и конец. В силу этого каждый текст отграничен как от всех других текстов, так и от всего того материала словесности, который остался за пределами данного текста.

Связность. Языковые единицы, образующие текст, само собой, разумеется, связаны между собой в определенном порядке.

Цельность. Текст в отношении содержания и построения представляет собой единое целое. Цельность текста важна, прежде всего, в том отношении, что «отдельные члены языковой структуры», языковые единицы преобразуются в нем, связываются «в одно и качественно новое целое».

Упорядоченность или *структурность.* Все языковые единицы, образующие текст, все его части и все его содержательные, смысловые стороны определенным образом упорядочены, организованы.

Однако текст имеет и другие важные признаки, сказать о которых необходимо. Прежде всего, текст обязательно заключает в себе определенное *содержание*, или, как сейчас часто говорят, *информацию*. Итак, тексту свойственна информативность, иными словами, текст заключает в себе определенное содержание. Это, по существу, самый главный признак текста. Далее, одним из важных признаков текста, является его композиционная *завершенность*. Поскольку текст в общелингвистическом плане выступает как произведение словесности, он *соотносим с жанрами художественной и нехудожественной словесности*. Это также один из существенных признаков текста. Наконец, хотя и не часто, отмечается такой признак текста, как возможность его воспроизведения, или *воспроизводимость*.

Таким образом, мы назвали семь признаков текста. Повторим их в той последовательности, в которой их удобно будет расположить в определении текста:

1. Выраженность.
2. Упорядоченность.
3. Завершенность.
4. Содержательность или информативность.
5. Соотносимость с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности.
6. Отграниченность.
7. Воспроизводимость.

Исходя из того, что *текст* – это всегда некое словесное целое, приведем определение, данное А.И.Горшковым, которое, на наш взгляд, является наиболее полным: «*Текст – это выраженное в устной или письменной форме, упорядоченное и завершенное словесное целое, заключающее в себе определенное содержание, соотносимое с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности, отграниченное от других подобных целых и в случае необходимости воспроизводимое в том же виде*» [Горшков, 2002, с.202].

§2 Проблемы изучения образа автора в современной лингвистике

§2.1 Текст как единство неязыкового содержания и его языкового выражения

Заклученная в тексте информация представляет собой *содержание*, которое находит выражение в словесной *форме*. «Связь содержания и формы в тексте ни в коем случае нельзя представить как связь механическую, подобную той, которая существует между жидкостью и сосудом, в который она налита. Жидкость можно перелить в другой сосуд, но она останется той же самой жидкостью, что была. А в сосуд можно налить другую жидкость, но и он останется тем же сосудом, что и был» [Горшков, 2002, с.205]. Совсем иначе связаны содержание и его словесное, языковое выражение в тексте. Связь этих двух сторон текста неразрывна. Содержание текста раскрывается только через его словесную форму. Невозможно изменить содержание текста, не изменив его словесную форму, и невозможно изменить словесную форму текста, не изменив его содержания. Поэтому существует понятие *двуединства* текста - *единства словесного выражения и выражаемого содержания*.

Содержание – важнейшая категория текста. Собственно, как уже было отмечено, текст и создается для того, чтобы выразить какое-либо содержание, сообщить какую-либо информацию.

§2.2 Тема и содержание текста

Содержание соотносится с *темой и идеей*.

Тема (греч. *thema* – букв.: то, что положено в основу) – это предмет, понятие, явление, вопрос, проблема, которые лежат в основе содержания

текста. *Тема* - это то, что описывается в тексте, о чем идет повествование, разворачивается рассуждение, ведется диалог и т.п. В нехудожественных текстах тема, как правило, обозначается в названии (когда писали сочинение «на тему»). Названия художественных произведений могут быть прямо связаны с темой («Преступление и наказание», «Отцы и дети»), или включает в себе указания на тему («Евгений Онегин», «Обломов», «Анна Каренина»). Очень важно иметь в виду, что художественные произведения, могут раскрывать несколько тем, а повести, романы, пьесы практически всегда *многотемны*. Тема существенным образом влияет на содержание, но не охватывает его целиком. Содержание всегда шире, многообразнее темы и всегда отражает *отношение автора к теме*. Для раскрытия темы автор всегда выбирает какой-то определенный материал действительности. А этот материал действительности требует определенного языкового материала, определенных языковых средств для своего выражения. Но то или иное явление может быть выражено не каким-то одним, а различными языковыми средствами.

§3 Проблема изучения образа автора

Одним из главных составляющих текста является понятие образа автора. *Образ автора – важнейшая определяющая категория словесного построения художественного произведения*. В произведениях словесности образ автора, с одной стороны, является организующим началом языкового построения художественного целого, с другой стороны, в языке же находит свое выражение.

Для правильного понимания образа автора очень важно уяснить, что это «не простой субъект речи», а «концентрированное воплощение сути произведения», «фокус целого», «воплощение того сознания, той точки

зрения, которая определяет весь состав изображаемого в произведении». Иными словами неправильно представлять образ автора как некое подобие образов героев литературных произведений, скажем, образ Печорина или образ Обломова. Надо усвоить, что *образ автора не имеет внешних личностных примет, что образ автора не тождественен личности автора произведения.* [Горшков,2002, с.253]

Но если образ автора – это все-таки образ, то чей? Или чего? Как организующее начало, воплощение единства содержания и его словесного выражения в художественном произведении образ автора представляет собой, по сути, *обобщенный образ творчества, творческого начала личности, но не конкретного лица.*

§3.1 Образ автора и «авторское я».

Роль композиции в организации текста

С вопросом об образе автора связан вопрос о так называемом «авторском я» в художественном произведении. Сразу же надо сказать, что «авторское я» как непосредственного выражения личности автора, которое присутствует, например, в дружеском или официальном письме, в художественном тексте быть не может. Основной признак художественного текста, отличающий его от текста нехудожественного – *образность.*

Даже в лирике, которая в большей степени, чем другие роды художественной словесности, выражает непосредственные переживания автора, «лирическое я», не тождественно личности поэта. Это образ, который обычно называется *образом лирического героя* или просто *лирическим героем.*

В рамках филологического анализа в современной лингвистике вводится понятие языковой композиции текста. Остановимся на этом понятии, определив его теоретические основы. По-латински *compositio* значит «сочинение, составление, соединение». В соответствии с этим, *композицией* в самом общем плане называют построение, взаимное расположение и соотношение частей какого-либо произведения: словесного, музыкального, живописного, графического и т.п. Как видно, понятие композиции применяется в разных видах искусства. И во всех видах искусства роль композиции исключительно велика [Горшков, 2002, с. 256]

Нас интересует, прежде всего, композиция словесного текста, текста на «естественном языке». И здесь надо сказать следующее. Если за пределами словесности понятие композиции применяется почти исключительно к художественному творчеству, то в словесности композиция присуща не только художественным, но и нехудожественным произведениям. Совершенно очевидно, что ни публицистические, ни научные, ни официально-деловые тексты невозможны без определенного расположения и соотношения их частей (компонентов). Конечно, наиболее многогранна и интересна для изучения композиция художественных текстов, но композиция свойственна всем текстам и об искусстве композиции, можно говорить как о высокой степени умения, мастерства, применительно к словесному творчеству вообще, а не только художественному.

С понятием композиции в словесности соотносятся понятия *архитектоники, сюжета, фабулы*. Отношения между ними не определены с достаточной ясностью, иногда даже композиция смешивается с архитектурной, не различаются композиция и сюжет и т.п.

Поэтому для начала определим наше понимание трех названных смежных с композицией понятий.

Архитектоника (греч. *architektonike* – строительное искусство) – внешняя форма строения произведения словесности, расположения его частей: пролог, эпилог, глава, часть, книга, том; в стихотворных произведениях – строфа и так называемые «твердые формы» стиха (сонет, венок сонетов, французская баллада и др.). Архитектонику напоминает предлагаемое в «лингвистике текста» «объемно-прагматическое членение текста»: сверхфразовое единство, абзац, отбивка (отмечаемая пропуском нескольких строк), главка, глава, книга, том. «Объемно-прагматическое членение», хотя и называется объемным, по существу является чисто линейным, основанным только на движении от минимальных компонентов текста к все более протяженным. Архитектоника же в ее связях с композицией, сюжетом и фабулой рассматривается в плане единства внешней формы расположения частей текста с раскрытием его содержания.

Сюжет (франц. *sujet* - предмет) и *фабула* (лат. *fabula*- история, рассказ) в соответствии со значением слов в языках-источниках толкуются в словесности как совокупность событий, изображаемых в произведении и как последовательное развитие событий и происшествий в произведении на основе сюжета. Однако, такое толкование понятий «сюжет» и «фабула» не является единственным. Наряду с этим толкованием распространилось и другое, при котором эти понятия как бы меняются местами: «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении (...). Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в которой даны в произведении

сообщения о них» [Горшков, 2001, с. 327]. Существует и такое мнение, что сюжет и фабула не различаются, отождествляются. Конечно, различать эти понятия следует. А что касается их толкований, то мы принимаем второе из них, потому что оно, хотя и противоречит первоначальному значению слов «сюжет» и «фабула», является на сегодняшний день более распространенным. Итак, исходя из всего вышесказанного, делаем вывод, что *фабула* – это совокупность изображаемых в произведении событий, *сюжет* – это события в их последовательности, движении, развитии, как они расположены в произведении.

§3.2 Виды авторского повествования

Довольно распространены суждения, согласно которым авторское повествование определяется прежде всего тем, что соответствует нормам литературного языка, в то время как язык персонажей, диалог свободно включает в себя разговорно-просторечные и диалектные языковые средства, а повествование рассказчика располагается между этими двумя языковыми сферами. Суждения эти справедливы во многих случаях, но не всегда. Потому что и диалоги персонажей, и повествование рассказчика могут вполне соответствовать литературной норме, а авторское повествование, отражая особенности изображаемой среды, ситуации, характеров, может включать в себя компоненты, не укладывающиеся в рамки литературно-языковой нормы.

Главное, что определяет авторское повествование, – это не состав языковых средств, а *точка зрения «сверху», «всеведение»*. Авторское повествование называют нередко «объективным» или «объективированным». В этом названии подчеркивается не столько некая условная незаинтересованность, отстраненность, «объективность» взгляда

«сверху», сколько *необозначенность* конкретного *субъекта* повествования.

Точка видения в авторском повествовании не находится постоянно «вверху», она может смещаться и смещается в сферу сознания кого-либо из персонажей, т.е. временно становится точкой видения одного из персонажей, затем опять становится авторской или переходит к другому персонажу и т.д. Смещение точки видения из авторской сферы в сферу персонажа, субъекта – это *субъективация авторского повествования*. Соотношение «объективированного» и «субъективированного» авторского повествования в произведении зависит от индивидуальной манеры писателя, его замысла, особенностей изображаемой сцены и т.д. Субъективированное изображение справедливо кажется современным писателям более достоверным, более убеждающим читателя, чем «объективированное» изображение с точки зрения автора.

Субъективация авторского повествования может быть малозаметной и выражаться лишь в значении и расположении некоторых слов. Точка видения может перемещаться не в сферу отдельного конкретного персонажа, а в сферу сознания изображаемой среды или некоего обобщенно мыслимого персонажа, представителя этой среды. Термин «субъективация» в этих случаях подходит не вполне, но проявления «неавторской» точки видения здесь налицо.

Субъективация авторского повествования осуществляется с помощью *определенной организации языковых средств*, иначе говоря, с помощью *определенных приемов языкового выражения*. Эти приемы очень многообразны, но часть из них достаточно четко отработана в писательской практике и может быть классифицирована. В.В. Одинцов в работе «Стилистика текста» предложил разделить формы субъективации

авторского повествования на *речевые* (прямая речь, внутренняя речь, несобственно прямая речь) и *конструктивные* (формы представления, изобразительные формы, монтажные формы). Деление это будем понимать в том смысле, что в случаях использования прямой речи (диалога) несобственно прямой и внутренней речи на первый план выдвигается установка на чужую (не авторскую) речь, чужое *слово*, а в случаях использования форм представления, изобразительных и монтажных форм на первый план выдвигается установка на чужую (не авторскую) *точку видения*.

Представляется не вполне удачным термин «формы субъективации», в ряде случаев больше соответствует сути дела термин «*приемы субъективации*». [Горшков, 2002, с. 259]. Приемы, названные В.В.Одинцовым речевыми и конструктивными, будем называть соответственно *словесными* (т.к. ориентированы на чужое слово) и *композиционными* (т.к. они отражают прежде всего композиционно важное перемещение точки видения).

§3.3 Приемы субъективации авторского повествования

В числе *словесных приемов* субъективации авторского повествования рассмотрим *прямую речь, несобственно прямую речь и внутреннюю речь*.

Прямая речь, строго говоря, это не прием субъективации авторского повествования, а переход от одной формы словесного выражения – повествования – к другой – диалогу между персонажами или (значительно реже) монологу одного персонажа. Но, поскольку прямая речь чередуется с авторским повествованием, условно ее можно поставить в один ряд с приемами субъективации авторского повествования.

Прямая речь представляет собой наиболее очевидный случай перехода на точку зрения субъекта и, естественно, требует для своего изображения соответствующих субъекту языковых средств.

Несобственно прямая речь – это уже четко выраженный прием субъективации авторского повествования. Местоимения и формы лица глаголов в несобственно прямой речи употребляются в авторском повествовании, но вводятся лексические и синтаксические особенности языка персонажа и, конечно, оценки с позиции персонажа. Несобственно прямая речь – очень распространенный и хорошо известный прием.

Внутренняя речь – прием, сходный с несобственно прямой речью, но все же имеющий свои признаки. Между несобственно прямой и внутренней речью не всегда есть граница. Несобственно прямая речь может переходить во внутреннюю.

В числе композиционных приемов субъективации авторского повествования рассмотрим приемы *представления* (и примыкающий к ним прием «остраннения»), *изобразительные приемы* и *монтажные приемы*.

Приемы *представления* названы так потому, что с их помощью передается *субъективное представление персонажа о каком-либо предмете, явлении, событии*. Смысловое движение при этом происходит в направлении от неизвестного к известному. Такое движение может быть задано употреблением неопределенных местоимений (*что-то, кто-то* и т.д.) или вообще слов с общим, «неопределенным» значением (например, *предмет* – неизвестно что именно, *фигура* – неизвестно, кто именно, и т.п.).

Движение от неизвестного к известному может идти также от «сдвинутого», необычного изображения предмета, отражающего точку видения персонажа.

Изобразительные приемы сходны с приемами представления, но отличаются от них, *применением средств художественной изобразительности* (почему приемы и называют изобразительными), *мотивированных восприятием персонажа*.

Монтажные приемы наиболее интересны. Термин «монтажные» заимствован из кинематографии, но приемы «монтажного письма» были разработаны в художественной словесности задолго до кинематографа.

Суть «монтажного» изображения состоит в том, что она дается *не только в строгом соответствии со взглядом персонажа, но и в движении*. Причем может быть отражено как движение, изменение изображаемой сцены, так и движение самого персонажа. Отсюда смена, «монтаж» планов изображения (общего, среднего, крупного) и точек видения («точек съемки»). Этот прием очень выразителен и в русской словесности применяется довольно часто.

Перемещения точки видения могут происходить не только в направлении от автора к рассказчику или персонажу, но иногда и в обратном направлении – от персонажа или рассказчика к автору. В этих случаях наблюдается нечто противоположное субъективации авторского повествования – «объективация» субъективного по своей природе повествования рассказчика.

§3.4 Присоединительные конструкции

К числу композиционных приемов субъективации авторского повествования можно отнести и *присоединительные конструкции*.

Присоединение - как особая разновидность синтаксической связи - отличается и от сочинения и от подчинения. При сочинении элементы высказывания выступают как равноправные в синтаксическом отношении единицы, при подчинении - как зависимые. Но и в том и в другом случае они, как пишет В.В. Виноградов, «умещаются в одну смысловую плоскость». Присоединение как бы накладывается на сочинение и подчинение, являясь связью вторичной. Сущность присоединения заключается в том, что последующие элементы высказывания возникают в сознании не сразу, а лишь после того, как высказана основная мысль. «Присоединительными, или сдвинутыми, называются такие конструкции, в которых фразы часто не умещаются сразу в одну смысловую плоскость, но образуют ассоциативную цепь присоединения».

Характерная особенность присоединительных конструкций - интонационный и синтаксический разрыв между ними и основным высказыванием. Поэтому они выделяются логически.

Присоединительные конструкции, несмотря на многообразие структурно-грамматических типов и отсутствие определенных лексико-грамматических средств выражения (за исключением специальных союзов и союзных сочетаний: *да и, притом, причем, а потому* и некоторых других), объединяются единством функционального употребления в речи (они передают мысль, возникшую после основного высказывания), прерывистым характером синтаксической связи, которая создается особой интонацией после длительной паузы.

Функция дополнительно возникшего высказывания определяет основные значения присоединительных конструкций: они имеют характер добавочных сообщений, уточняющих, поясняющих и развивающих основное высказывание. Все эти качества позволяют считать присоединительные конструкции особым синтаксическим явлением. Цель использования присоединения - придать речи особые смысловые и экспрессивно-стилистические оттенки, придать отдельным членам высказывания большую смысловую и эмоциональную нагрузку. На письме степень длительности паузы передается разными знаками препинания.

В структурно-грамматическом отношении присоединительные конструкции делятся на следующие типы:

- 1) конструкции с присоединительными союзами и союзными словами;
- 2) конструкции с сочинительными союзами в присоединительном значении;
- 3) конструкции с подчинительными союзами в присоединительном значении;
- 4) бессоюзные конструкции.

Смысловые связи присоединительных конструкций с основным высказыванием очень разнообразны: одни из них содержат важные сведения, другие имеют характер дополнительных деталей, третьи - усиливают или уточняют значение частей основного высказывания. По составу присоединительные конструкции могут быть отдельными словоформами - членами предложения, сочетаниями слов, а также целыми предложениями.

Присоединительные конструкции обладают большими художественно-выразительными возможностями: они способны передавать очень тонкие смысловые и экспрессивные оттенки значений.

Возможности такого приема велики. Однако злоупотребление, при недостаточности такта и меры в использовании, может привести к утрате экспрессивности, к появлению своего рода литературного штампа, к стилистико-грамматическим ошибкам.

«Объективация» повествования рассказчика может осуществляться путем сближения образа рассказчика с образом автора.

§4. Словесные ряды, как способ филологического анализа текста.

§4.1. Понятие словесного ряда

Филологический анализ текста невозможен без рассмотрения его образного строя и, следовательно, тех языковых средств, которые служат для него формой. Словесный образ не сводится к тропу, хотя тропы и играют огромную роль в создании художественного мира произведения: любое слово в составе целого может получить образное «приращение смысла». Филологический анализ текста не должен сводиться к регистрации и квалификации тропов, вырванных из контекста. Н.А.Николина считает, что в центре внимания должны быть связи образа, раскрытие образа в структуре текста, соотношенность с изображаемым в произведении миром и др., при этом она предлагает учитывать следующие моменты:

1. Образные средства художественного текста зависят от многих факторов (предмета изображения, сюжетной ситуации, темы

произведения) и обозначают реальный объект, мотив, тему. В одних случаях реалии, на которых основывается троп, могут быть не определены в тексте, но вызывать ассоциации, связанные с темой определенного фрагмента текста, и принадлежат к изображаемому миру, оставаясь при этом за текстом; в других случаях они функционируют в тексте, тогда обозначение реалии и образ сравнения совпадают. Образные средства разных типов сближаются в тексте на основе общих сем, соотносясь с его темой, и развивают его ключевые мотивы. Образные средства могут выполнять в тексте функцию ретроспекции или функцию проспекции, т.е. предварять ту или иную ситуацию, подготавливая читателя к определенному повороту сюжета или, напротив, обращаться к опущенным его звеньям.

2. Словесные образы, отображая в художественном тексте определенную картину мира, преобразуют ее в соответствии с интенциями автора и обновляют восприятие читателя, что, прежде всего, находит отражение в чувственных образах: зрительных, звуковых и т. д. Образные средства в этом случае выполняют изобразительную функцию, создают художественную реальность. За языковыми единицами, выполняющими роль образных средств, стоят концептуальные структуры, передающие значимые для человека представления о мире. Образные средства выполняют в этом случае когнитивную (познавательную) функцию.

3. Как отмечает Н.А.Кожевникова, образные средства обращены «не только к определенному участку изображаемой действительности, но и к своим соответствиям и подобиям в тексте». Другими словами, образные средства в пределах текста образуют своеобразную систему. Образы могут находиться в следующих взаимоотношениях: а) в «множественности образных соответствий при одном предмете речи»; б) в повторе одного и

того же словесного образа или в варьировании образных средств с тождественными компонентами семантики при изображении одного предмета речи; в) в изображении разных реалий при помощи сходных по значению образных средств или их повторов. Любой образ в художественном тексте может входить в группу близких ему по значению образов и развивать общий для них смысл. Образные средства вступают в тексте в отношения со- и противопоставления. [Кожевникова Н.А., 2009, с.68]

4. Образные средства одного художественного текста могут вызывать ассоциации с другим текстом или прямо отсылать к нему и тем самым участвовать в создании межтекстовых связей. [Николина Н.А.,2001, с.167]

Наряду с пониманием композиции как этапов развертывания сюжета возникло толкование композиции как мотивированного расположения «отрезков» текста. Каждый отрезок в составе словесного целого характеризуется либо выдержанной на всем его протяжении той или иной формой словесного выражения (повествование, описание, рассуждение, диалог и т.п.), или точкой видения (автора, рассказчика, персонажа), с которой ведется изложение.

Жирмунский В.М в своей работе «Задачи поэтики» обозначил, что для понимания специфики композиции необходимо значение материала, из которого создается произведение. В частности, Виноградов В.В. в одной из своих работ говорит о языковой композиции, имея в виду именно тот материал, из которого создается литературно-художественный текст. т.е. обращение к материалу, из которого слагается композиция, уделяет внимание и содержанию произведения, выступающему в единстве с той или иной композиционной формой.

Виноградов В.В. предложил понимание композиции художественного текста «как системы динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве» (или «в сложном единстве целого»), т.е. он четко определяет слагаемые, компоненты словесного произведения как словесные ряды. Понятие ряда содержания указывает на порядок, упорядоченность, что взаимосвязано с понятием композиции.

Учению Виноградова В.В. о словесных рядах как о слагаемых композиции словесного произведения не уделили особого внимания даже его непосредственные ученики. Между тем это учение неотделимо от виноградовского понимания композиции, а понимание композиции – от получившей всеобщее признание концепции образа автора. [Виноградов В.В.,1980,с.219]

Понятие словесного ряда появляется уже в ранних трудах лингвиста. («О поэзии Анны Ахматовой», «О теории литературных стилей», «О художественной прозе» и др.). В дальнейшем ученый постоянно связывал понятие композиции текста с понятием словесного ряда. При этом словесные ряды понимаются не только как лексические ряды, но и как ряды всех других языковых единиц и единств. В качестве компонентов словесного ряда могут быть не только слова, но и словосочетания, различные синтаксические модели, тропы, фигуры речи; в слове, входящем в словарный ряд признаком, определяющим его принадлежность к данному словесному ряду, может быть не значение или стилистическая окраска, а морфологическая форма или звуковые повторы. К словесным рядам могут быть отнесены и «разные формы и типы речи», используемые в произведении.

Несмотря на подробное изучение данного вопроса, Виноградов В.В. не предложил точного определения словесных рядов. Его последователь,

Горшков А.И., выдел свойства словесных рядов и на их основе формулирует определение.

1. Раз словесный ряд выступает как слагаемое композиции, то *словесный ряд является категорией текста*. Вне текста словесного ряда нет.

2. Определение «словесный» в выражении словесный ряд употребляется в широком смысле (в смысле «языковой») и предполагает не только лексический ряд, но и ряд, характеризующийся фонетическими, морфологическими, словообразовательными, синтаксическими признаками или определенными способами построения текста (тропы, фигуры). Иными словами *Словесный ряд – это последовательность языковых единиц разных ярусов (а не только яруса лексики)*.

3. Слагаемые словесного ряда не обязательно расположены подряд, одно за другим (контактно). Чаще всего они бывают отделены друг от друга слагаемыми других словесных рядов (т.е. располагается дистантно). Слагаемые словесного ряда могут быть разделены целыми страницами и все же образовывать вместе один словесный ряд. Из этого следует, что *словесный ряд – это не обязательно непрерывная последовательность образующих его компонентов*.

4. Языковые единицы, которые образуют словесные ряды, объединяются на основе каких-либо общих признаков (по принадлежности к определенной сфере общения, по связанности с одной из сторон содержания текста и т.д.). Следовательно, *словесные ряды могут быть выделены по различным признакам, из которых главный – соотнесенность с какой-либо сферой языкового употребления и с определенным приемом построения текста*.

Таковы 4 главных свойства словесных рядов. Словесные ряды в композиции художественного произведения находятся в сложном

взаимодействии. Они могут параллельно разворачиваться, сталкиваться, чередоваться, взаимопроникать и преобразовываться друг в друга. [Горшков, 2001 с.256]

Делая вывод из всего вышесказанного, мы можем сказать, что

Словесный ряд – это (1) представленная в тексте (2) последовательность (не обязательно непрерывная) (3) языковых единиц разных ярусов (4) объединенных а) композиционной ролью и б) соотносительностью с определенной сферой языкового употребления или с определенным приемом построения текста.

Будучи категорией текста, словесный ряд категорично отличается от синонимичного ряда, семантической или тематической группы. Последние представляют собой категории языкового строя, который описывается и фиксируется в лексикологии и лексикографии. Синонимичные ряды можно найти в словарях синонимов или толковых словарях. А словесные ряды относятся к сфере употребления языка и, как составляющая часть композиции, может находиться только в тексте.

§4.2. Соотношение словесного ряда с контекстом

Контекст (от лат. – тесная связь, соединение) – это часть текста, взятая в таком протяжении, которого достаточно для определения смысла слов, входящих в него отдельных слов или предложений. А словесный ряд является компонентом текста, но не его частью «от и до». Словесный ряд, как правило, бывает прерывным, между образующими его языковыми единицами могут располагаться другие единицы.

Между словесными рядами и композиционными «отрезками» есть связь, но она не носит универсального характера, в каждом конкретном случае эта связь своеобразна.

Также стоит отметить, что тексты прозаические ориентированы творческим взглядом литературной личности (образ автора), поэтому словесному ряду предоставляется большая возможность в подборе, характере поэтической связи слов, фраз и синтаксических конструкций. Рассказчик, повествователь – не только порождение «образа автора», он способен перевоплощаться, менять ракурс художественного видения по мере развертывания фабульных изображений; более того, рассказчик вынужден сталкиваться с речами персонажей, отражать видение персонажа в тех частях текста, которые ориентированы на образную ореольность словесного ряда, который, естественно, может занимать большие размеры, собирая в единое образное целое не только группы слов, словосочетаний, но и высказывания, превращаясь, тем самым, в тот или иной профиль сверхфразового единства.

К примеру, изображение характерной местности во многом определяется тем, как эта местность вписывается в сюжетный мир авторского изображения. Так, безлесное пространство с травянистой растительностью, называемое степью, предстает в виде словесного изображения, опирающегося на образную лучистость словесных рядов, которые формируются точкой зрения повествователя.

Словесный ряд представляет собой минимальное единство, обнаруживаемое в тексте, и является элементом языковой композиции. Такая соединяющая роль словесных рядов в языковой композиции выявляется в рамках стилистического анализа. Особый интерес для него

представляют наблюдения за словесными рядами при сравнении черновых и окончательного вариантов произведения, когда как бы на наших глазах текст изменяется, наполняется новыми темами, мотивами, образами, движется от одного принципа изображения к другому, от одной точки изображения картины, сцены к другой, например, от «объективированного» повествования, когда точка видения связана со всеведением образа автора, к субъективированному, в котором точка видения смещается в сферу персонажа. Субъективированный словесный ряд – то новое, что появилось в окончательном варианте. Языковые единицы входят в состав единого словесного ряда, который переплетается, взаимодействует с рядами, связанными с различными компонентами структуры текста.

Г. Д. Ахметова классифицирует словесные ряды на низшие (словесно-звуковой, ритмико-интонационный), средние (лексико-фразеологический, грамматический и т.д.) и высшие (межтекстовый, графический, смысловой). Виды низших и средних словесных рядов выделяются в соответствии с занимаемым составляющими их единицами языковым ярусом. Высшие словесные ряды пронизывают и вбирают в себя низшие и средние, но качественно отличаются от них: так, например, меж текстовый словесный ряд – это отсылки к другому тексту (от буквы до ССЦ); графический словесный ряд представлен разрядкой, курсивом, изменением размера шрифта, подчеркиванием, смайликами и т.п.

Исследование языковой композиции целого текста представляется достаточно перспективным, поскольку предполагает анализ построения конкретного произведения словесности в единстве содержания и формы. При этом изучение языкового выражения образа рассказчика как одного из

ключевых компонентов языковой композиции правомерно считать определенным этапом интерпретации. [Ахметова Г.Д., 2003, с. 102].

Выводы

Филологический анализ текста, представляет собой интегративный курс, учитывающий и обобщающий результаты и лингвистических, и литературоведческих исследований. Одним из главных составляющих факторов филологического анализа является понятие текста.

Одним из главных составляющих текста является понятие образа автора. *Образ автора – важнейшая, определяющая категория словесного построения художественного произведения.*

Для правильного понимания образа автора очень важно уяснить, что это «не простой субъект речи», а «концентрированное воплощение сути произведения». Образ автора представляет собой, по сути, *обобщенный образ творчества, творческого начала личности, но не конкретного лица.*

Формы субъективации авторского повествования делятся на *речевые* (прямая речь, внутренняя речь, несобственно прямая речь) и *конструктивные* (формы представления, изобразительные формы, монтажные формы).

Глава II

Особенности отражения образа автора в повести

И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша»

§1 Композиционная организация текста И.С.Шмелева

«Неупиваемая Чаша»

§1.1 Изобразительные приемы

Одним из проявлений образа автора является композиционное построение художественного произведения.

Композиционно повесть состоит из нескольких частей:

- Вступление, которое тематически определяется как «Дачники в Ляпуновке»
- Основная часть, включающая повествование о жизни крепостного Ильи Шаронова
- Заключение, которое условно мы называем «Икона в монастыре»

Предложенные названия обусловлены содержанием.

Композиция повести представляет собой «рассказ в рассказе»: рамкой является повествование о дачниках, которые посетили Ляпуновку. Основная часть повести это история, рассказанная дачникам о жизни Ильи Шаронова, который перед смертью оставил тетрадь о своей жизни и икону «Неупиваемая Чаша».

По нашему мнению, **вступление** произведения представляет самостоятельную часть, поскольку повествование во вступлении отличается от повествования во всей книге. Во вступлении голос автора приближен к литературному языку (*гости стоят в грустном очаровании на сыроватых берегах огромного плноводного пруда*).

Повествование во вступлении ведется от 3-го лица. Тем самым создается впечатление, что автор вне действия, вне повествования, он наблюдает за ходом действия со стороны, и его позиция отличается «всеведением» (всезнанием): *«Дачники с Ляпуновки и окрестностей любят водить гостей на самую Ляпуновку», «приносит осколок прошлого – помятый зеленый самовар – вазу и говорит неизменное»*. Но тут же автор дает свою оценку, делая замечание: *«Правда, в Ляпуновке все в прошлом», «полное запустение»* (взгляд со стороны, собственно авторская оценка).

Тем не менее, даже во введении мы наблюдаем перемещение на позицию, точку зрения дачников, даются оценки происходящего с их позиции. Например, в сцене появления сторожа: *«На него смеются: всегда распояской, недоуменный, словно что потерял»*. В данном предложении мы можем отметить наличие просторечных элементов.

- *На него* – в данном случае употребляется в разговорном качестве (вместо *над ним*). При перемещении авторской точки зрения мы отмечаем нарушение глагольного управления.
- *Распояской* - нареч. разг.-сниж. 1) Не подпоясавшись, в неподпоясанной одежде. 2) В свободной одежде, не имеющей пояса [Словарь Ефремовой, 2000, с. 279].
- *Недоуменный*, ая, ое.

Выражающий недоумение, заключающий в себе недоумение. *Н. вопрос. Н. взгляд. Пожал недоуменно* (нареч.) *плечами*.
Окказиональное употребление. Ограничение сочетаемости. [Словарь под ред. Ушакова 1935-1940, с. 139]

Словно что потерял – разговорно-синтаксическая модель (вместо *словно что-то потерял*).

Само употребление просторечного слова *распояской* фактически приближает авторский текст к разговорному языку дачников.

«*И жалованья ему пять месяцев не платят*». Здесь можно говорить о способе отражения точки зрения самого сторожа. Присоединительные конструкции, на базе которых строится данное предложение, также характерны для системы разговорной речи, помогают передать точку зрения сторожа. Также стоит отметить, что присоединительные конструкции широко используются в портретных характеристиках: «*На тонком бледном лице большие голубые глаза в радостном блеске: весеннее переливается в них, как новое после грозы небо, - тихий восторг просыпающейся женщины. И порыв, и наивно-детское, чего не назовешь словом*». Далее приводится впечатление от портрета с позиции того же сторожа: «*И другой секрет...про анпиратора! Прописано на ней там...*». Употребление таких слов, как *анпиратор, прописано*, помогает определить нам позицию сторожа.

С композиционным приемом перемещения точки зрения мы сталкиваемся и в следующей сцене. Дачники читают текст, который написан на картонной наклейке под портретом Анастасии Ляпуновой. Вначале сцена дана с точки зрения дачников: «*И все начинают вполголоса*

вычитывать на картонной наклейке выписанное красиво вязью, с красной начальной буквой».

Сама надпись – это пример делового текста: *«Родилась 1833 года мая 23. Скончалась 1855г. марта 10 дня».* Но *«Выпись из родословной мемории рода Вышатовых, лист 24»* - это уже совсем другое повествование, не случайно в заключении оно названо автором *«поэмой»*: *«Все молчат: оборвалась недосказанная поэма».* В «старинном» слоге приведенного текста слышится живое биение человеческого чувства: не случайно здесь употреблены восклицательные оценочные конструкции: *«О, сколь сия Монаршая милость горестно поразила главу фамилии благородной»*, *«...прозревая горестную отныне участь юной девицы, единственного дитяти своего, и позор семейный, чего многие за позор не почитают, явил дерзостное ослушание, в сих судьбах благопохвальное, и тот же час выехал с дочерью, в великом ото всех секрете, в дальнюю свою вотчину Вышато-Темное!».* Употребление полногласных форм *«ото всех»*, а так же устаревших слов *«дитяти»*, *«почитают»*, *«ослушание»* свидетельствует о сходстве данной надписи с церковно-славянским стилем.

Далее в тексте возникает внутренняя речь дачников: *«Да, было...и было многое...».* Затем можно отметить проявление точки зрения дачников: *«Бегло оглядывают стенную живопись, работу будто бы крепостного человека».* Именно это *будто бы* и дает нам понять, что это их точка зрения, т.к. автор точно знает, что работа выполнена крепостным человеком. В дальнейшем, точка зрения дачников перемещается на позицию, точку зрения автора; в частности, когда он обращает читательское внимание на ограниченность «знания» сторожа: *«Больше он ничего не знает»*; знает автор, а не дачники, не сторож.

Также стоит отметить, что во Вступлении присутствует и точка зрения читавших тетрадь о жизни Шаронова: *«Вот что рассказывают читавшие»*. Эта фраза подготавливает нас к тому, что последует и другой рассказ, и другие рассказчики. Мы видим, что это уже не собственно авторское повествование, читателю будет предложена другая точка зрения.

Основная часть, которую мы условно называем «Жизнь крепостного художника Ильи Шаронова», содержит в себе повествование о жизни крепостного иконописца Ильи Шаронова. Рассказ ведется в основном от лица тех, кто читал тетрадь о жизни Ильи. Но и здесь наблюдается перемещение точки зрения от «читавших» к авторской: *«Звали люди барина Жеребцом»*, *«Топтали Илью свиньи, лягали телята»* эта информация дана с авторской позиции, поскольку Илья был очень мал и не мог этого помнить, чтобы потом записать в тетрадь, и соответственно и рассказчики, читавшие эту тетрадь, не могли знать такие подробности. Поскольку повествование ведется о жизни Ильи, то нередко мы можем наблюдать переход от авторской точки зрения и точки зрения дачников на позицию Ильи или объединение двух позиций в одну: *«Всю жизнь снился Илье старый барин»*, *«И легко стало у Ильи на сердце»* - присоединительная конструкция отражает авторскую точку зрения и позицию Ильи, поскольку дачники этого знать не могут. *«И всю свою недолгую жизнь говорил Илья в тягостную минуту старухину молитву»* - присоединительная конструкция сообщает нам позицию автора, т.к. словосочетание *«недолгую жизнь»* свидетельствует о том, что это знает только автор, ни Илья, ни рассказчики этого не могут знать. *«Положил Господь на весы правды своей слезы рабов и покарал тирана напрасной смертью»* - совмещение позиций Ильи и автора, поскольку здесь

присутствует отражение мировосприятия Ильи, и в то же время текст дан без кавычек, что предполагает совмещение с точки зрения автора. Мы наблюдаем возвращение к «высокому» слогу повествования, приближение к «притчевому» сказу, через инверсию.

§2 Речевые приемы субъективации авторского повествования.

§2.1 Лексика, как средство субъективации авторского повествования.

Просторечные слова, которые употребляются при прямой речи персонажа, свидетельствуют о том, что предстает иная позиция, которая принадлежит тому, кто произносит их.

- **фонетические просторечные элементы**

С перемещением точки зрения рассказчиков, на позицию автора, мы сталкиваемся и в следующей сцене, когда после смерти старого барина, его сын стал управлять помещьем: *«Стал на власть молодой барин. Приехал из Питера – при старом барине бывал редко – и завел псовую охоту»*. Вводная конструкция помогает передать позицию автора. Но тут же дается иная точка зрения *«Стало при нем много веселей»* позиция крепостных, потому что употребление просторечного *много* вместо литературного *«намного»*.

«В китайский красный халат был одет барин, с золотыми головастыми змеями, и золотая мурmolка сияла на голове» - описание одежды барина глазами Ильи, отражено именно его восприятие: *головастые змеи*.

В сцене разговора Ильи с барином, дается восприятие окружающего мира с позиции Ильи: *«И день был весеннего света – с воды и с неба»* - употребление просторечного словосочетания «с воды и с неба» вместо «из-за воды и неба» подтверждает позицию Ильи. Мы видим, что это не собственно авторское повествование.

На работах в монастыре, Илья познакомился с Арефием, который очень восторженно отзывался о талантах молодого художника: *«Да вы, братики, поглядите! Да кокой же золотой палец! Да это же другой Рублев будет! Земчуг в навозе обрел, Господи!»*. В прямой речи Арефия автор дает характеристику фонетическим особенностям речи персонажа: оканье, замена отдельных звуков «земчуг». Обилие восклицательных знаков характеризует восторженность речи Арефия. Так же восхищенно относятся к работам Ильи и монахини, которые приходили в храм и видели его работы: *«Благодать Божия на нем...произволение!»* дается оценка работы Ильи. Повествование несет в себе обобщенное восприятие, обусловленное образом жизни монахинь. Лексика насыщена религиозными понятиями.

Оценив талант Ильи, Арефий решил раскрыть ему секрет невыцветающей киноvari. Сам текст о приготовлении киноvari обладает своими стилистическими и лексическими особенностями, что отличает его от авторского повествования: *«Яичко-те бери свежохонечкое, из-под курочки прямо. А как стирать с киноварью будешь, сушь бы была погода...ни оболочка! Небо-те как Божий глазок чтобы. Капелечки водицы единой – ни Боже мой! Да не дыхай на красочку-те, роток обвяжи. Да про себя, голубок, молитву...молитовочку шопчи: «Кра-а-суйся-ликуй и ра-а-дуйся, Иерусалиме!»*. В прямой речи стоит отметить

наличие уменьшительно-ласкательных суффиксов, употребление полногласного варианта слова «оболочка», а так же цитации Евангелие.

- **словообразовательные (усеченные формы)**

«Утоп наш Жеребец проклятуший на мельнице, не по своей воле! Туточки верховой погнал на деревню, кричал» - перемещение точки зрения рассказчиков на позицию Любки Кривой, которая сообщила Илье о гибели барина. *Туточки* – просторечный инвариант слова *тут*. *Жеребец проклятуший* – это не просто характеристика отношения крепостных к барину, но и отражение разговорного варианта речи.

- **синтаксические варианты (инверсия)**

При описании работы Ильи наблюдается совмещение авторской позиции с точкой зрения героя: «*Не хуже отца работал*». Об этом знает не только автор, но и Илья сам замечает качество своей работы. В сцене, где говорится о смерти Безносого, сообщается о восприятии крепостными этого случая: «*разбился во хмелю будто*». Именно *будто* и свидетельствует об их точке зрения, поскольку только автор знает точную причину смерти Безносого.

Сцена ярмарки дается глазами Ильи, возникает его точка зрения, его видение всего происходящего: «*...и щей монастырских с сомовиной наелся досыта*». *Наелся досыта* – сообщает нам об ощущениях Ильи, и дается через его восприятие.

Когда мать казначея приезжает к барину с просьбой отпустить маляра Терешку на работы в монастырь, возникает точка зрения барина: «*Охотно отпустил барин: святое дело*». Во второй части сложного предложения

происходит объединение позиции автора и точки зрения барина. Объясняется причина согласия барина, после чего следует авторское описание колокольного звона: *«Хорош был и колокольный набор и вызвон: приезжал обучать звонам знаменитый позаводский звонарь Иван Куня и обучил хорошо слепую сестру Кикилию»*.

В сцене разговора барина с Ильей, в котором Илья просит барина отпустить его вместе с отцом на монастырские работы, повествование ведется с позиции Ильи. *«Такое было кругом сияние!»* - изображаются внутренние переживания и чувства героя, который чутко воспринимал окружающую среду и поэтизировал природу. *«Так и сиял, как икона!»* - сравнение с иконой и дает нам понять, что это позиция Ильи, поскольку он был глубоко верующим человеком, иконописцем, и прекрасно чувствовал всю прелесть и умиротворение иконописания.

Прежде, чем отпустить Илью на работы в монастырь, барин хочет узнать мнение Соньки, крепостной девушки, которая была фавориткой у молодого барина. При обращении барина к ней возникает соединение позиции автора и барина: *«Лебедь есть птица богов, Сафо. Помни это»*. Обращение *«Сафо»* и указывает на объединенную позицию, поскольку только барин и автор осознанно используют своей речи реалии античного мира (Сафо - древнегреческая поэтесса, представительница мелической т.е. музыкально-песенной лирики). Крепостные из-за своей необразованности или малограмотности не могут понять, почему барин называет Соньку именно так, а никак иначе. В дальнейшем сравнение с Сафо возникает и у Ильи: *«Вся в белом Сафо, как отроковица на иконе в монастыре, с голубками»*. Это сравнение Соньки с отроковицей и с Сафо демонстрирует не только позицию Ильи, его восприятие, но и

характеризует его как человека начитанного, глубокого. Отроковица - юная девушка. Только Илья мог замечать в девушках не только внешнюю красоту, но и воспринимать ее как часть души и духовности. *«Любил смотреть на нее Илья: будто святая»*. При изображении отношения дворовых к Соньке, происходит перемещение точки зрения рассказчиков на позицию крепостных: *«Так и звали, подлащивались к новой любимице, а меж собой стали звать - Сова Лупоглазая»*. Именно изменение имени Соньки, употребление прозвища говорит об отношении дворовых к ней, поскольку прозвище *«Сова Лупоглазая»* несет в себе негативную оценку. Автор пытается подвести своеобразный итог данной сцене: *«До самой смерти помнил Илья то светлое утро с лебедями и бедную глупенькую Соньку»*.

Автор предполагает другое возможное развитие событий: *«Не скажи она ладно – было бы другое дело»* только автор знает, что бы произошло, если бы Сонька не сказала так, как требовал барин.

В храме Илья познакомился с Арефием, работником артели, который разглядел в Илье талант иконописца и предсказал художнику большое будущее. Этим и продиктован переход с авторской точки зрения на позицию Арефия, которая оформлена прямой речью героя: *«Да братики, да голубчики! Да где ж это он выучку-то заполучил?!»*. Арефий, как скажет потом автор, любил ласку, поэтому в его лексике присутствуют уменьшительно-ласкательные суффиксы, что отличает его от других персонажей и является характерной особенностью его способа выражения. *«Он же не хуже-те моего знает!»*, где оценка знаний Ильи дается самим Арефием. *«Дивился старый Арефий: только покажешь, а Илье будто все*

известно». Употребление «будто» и подтверждает позицию Арефия, поскольку автор точно знает, что известно Илье, а что нет.

После того, как Ильа подарил Арефию его портрет: «*Растрогался Арефий до слез и открыл ему, первому, великий секрет – невыцветающей киновари*» в этом предложении наблюдается соединение позиции автора с точкой зрения Арефия, поскольку только они знают, что Арефий *впервые* открывает секрет киновари Илье, и никому до него этот секрет не раскрывался.

- **семантические просторечия.**

Дается сравнение образа жизни двух баринов: отца и сына «*Старый медведем жил, а молодой погнал пиры за пирами*» - наблюдается употребление словосочетания *погнал пиры за пирами* на месте *устраивал пиры за пирами*. В данном случае можно говорить о том, что это не собственно авторская позиция, а речь идет о точке зрения крепостных.

В следующей сцене, при описании храма, точка зрения перемещается на позицию Ильи Шаронова: «*Святым гляделось все здесь: и цветы, и люди*» - изображаются впечатления художника, его восприятие обстановки храма, которое передается через употребление глагола «*гляделось*».

§2.2 Перемещение точки зрения с помощью речевых приемов

- **Авторская позиция:**

Авторская позиция передается за счет широкого использования присоединительных конструкций, сравнений; при необходимости изображения «со стороны»:

«Много знал Арефий ласково-радостных сказочек про святых, чего не было ни в одной книге» - присоединительная конструкция указывает на позицию автора, поскольку только он знает, что такого нет ни в одной книге, а не Арефий, не Илья. При описании сцены прощания Ильи с Арефием после окончания работ в монастыре: *«И никогда больше не встретились»*, т.к. только автор на тот момент знал, что эти герои никогда больше не встретятся.

Когда барин привез в дом цыганку-Зойку, сообщается авторская оценка: *«Тут пришло на него горшее искушение»* - т.к. Илья еще не знает что будет, дается авторская оценка происходящему. После того, как Илья убежал из барского дома, в свою каморку, боясь соблазнения цыганкой, звучит авторская позиция: *«А она смеялась»* - поскольку Илья уже не мог знать, что происходит в столовой. Знает только автор. *«Понял тогда Илья, что послано ему искушение, помолился Страстям Господним и укрепился»* - только автор знает, что в дальнейшем он устоит перед искушением. Прошло время, и пропала цыганка Зойка из барского дома: *«И вдруг барин совсем переменился»*, т.к. только автор знает причину перемены. Илья поддержал барина в его переменах: *«И стали они вести жизнь праведническую»*.

При описании раскинутой коляски, когда барин собирается отправить Илью на учение за границу, автор через описание свойств коляски пытается объяснить мотивировку его названия, которое связано с представлениями

дворовых: «Налаживали кузнецы и каретники дорожную раскидную коляску: и спать, и принимать пищу, и всячески прохладиться можно было в той раскидной коляске: потому и называлась она – ладно». После того, как уехал Илья на учение, мы наблюдаем оценку автора: «4 года прошло, и были эти 4 года как сон светлый: затерлась в нем далекая Ляпуновка». Только автор знает, что в многообразии новых впечатлений и эмоций Ильи, Ляпуновка терялась, и воспоминания о ней становились зыбкими.

Терминелли-мастер уговаривает остаться Илью за границей и предлагает высокую плату за его работы: «*Но не хотел никакой платы Илья: томила его тоска по родному*» - только автор знает о степени тоски по родине и считает это единственно верным чувством, которое должно возникать у людей, которые находятся за границей. Мы видим, что Илья сомневается в своем выборе: остаться за границей или вернуться в Россию, поэтому это не его позиция. «*Но весной до тоски тянула душа на родину*» - многократное использование этого предложения в тексте оставляет ощущение напряженной обстановки, автор использует этот прием, чтобы изобразить нарастающую тоску Ильи по родине. «*Смутилась душа Ильи*» - Илья сам не мог определить своего состояния и не понимал причины этого. «*Тут случилось: сон увидел Илья*» - ведется авторское повествование, которое подготавливает нас к тому, что Илья определится в выборе, авторская позиция отличается всеведением.

Илья решил возвратиться на родину, для служения народу. Описывается дорога Ильи в Россию. «*В торговом городе, который называется Генуя, сел Илья на большой корабль в парусах, - было у него имя – «Летиция»; значило это имя – радость. И в этом имени добрый*

знак уразумел Илья» - в данном примере представлен собственно авторский текст, мы наблюдаем переход от позиции рассказчиков, на позицию автора. Поскольку внутреннее состояние героя рассказчикам не может быть известно. *«У берегов греческих поднялась черная буря, и стало швырять корабль, но не испугался Илья: как равный, стал помогать корабельщикам* » - в тот момент только автор мог наблюдать за происходящим со стороны и давать оценку действиям Ильи.

«А в Ляпуново за это время многое изменилось» - Илья еще не приехал, и не может знать, что изменилось в Ляпуновке и насколько. Возвратившись домой, Илья оказался без дела. И целыми днями сидел без дела, что вызывало недовольство со стороны дворовых. Илья их убеждал в том, что он приехал, чтоб им послужить. *«Не верили ему люди»* - только автор знает о том, какие чувства вызывали в людях, слова Ильи о том, что он приехал послужить им.

При встрече Ильи с Анастасией мы видим оценку автора: *«Смело, как никогда раньше, посмотрел на нее»* - потому что только автору известно, что так Илья посмотрел впервые.

На Рождество Богородицы пошел Илья в монастырь. *«Пошел барином: надел серые брюки в клетку, жилет из голубого манчестера и сюртук табачного цвета, с бархатными бочками»*. Сравнение с барином и выдает авторскую позицию, поскольку только автор видит Илью со стороны и может сравнить его облик с внешним видом барина. Но, тут же можно говорить и о совмещении с позицией Ильи, поскольку он сознательно хотел выглядеть нарядней, чем всегда, и произвести впечатление на барыню.

На ярмарке, когда Илья видит молодую барыню в проезжающей мимо карете, мы отмечаем переход на позицию автора: *«Одна сидела в коляске его молодая госпожа; везла цветы для иконы»*. Именно при сообщении о назначении цветов и возникает авторская оценка, поскольку только ему и барыне это известно. Но, и тут мы отмечаем совмещение с восприятием Ильи, т.к. именно Илья воспринимает Анастасию, как *«его молодую госпожу»*. Илья, так же как и автор видит, что в карете Анастасия едет одна.

При описании портрета Анастасии: *«Был это лик нездешний»* - автор может утверждать с уверенностью, что этот лик нездешний, он точно это знает. *«Стояло в глазах – и не могло излиться»* - только автор знает, что так волновало Илью.

После того, как Илья отдал портрет молодой барыне, звучит авторская оценка: *«Был этот день последним счастливым днем его жизни – самым ярким»*, только он знает, что после этого дня не будет у Ильи счастья. *«Стал Илья доживать свои дни: немного осталось»* - только автор знает о том, сколько дней осталось Илье.

Скончалась барыня, при погребении Илья *«дал, как и все, последнее целование»* - сравнение поведения Ильи с поведением всех остальных говорит о позиции автора, поскольку взгляд со стороны помог оценить поведение Ильи.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию Ильи:**

Перемещение на позицию Ильи происходит при употреблении сравнений с явлениями духовной жизни, иконописи, а также с помощью прямой речи и союза «*будто бы*».

При описании внешности Арефия, происходит перемещение точки зрения автора на позицию Ильи: «*Уже старый-старый был он, с глазками-лучиками, и, смотря на него, думал Илья, что такие были старенькие угодники – Сергей и Савва, особо почитаемые Арефием*». То, как представляет себе Илья угодников, и говорит нам о том, что это его позиция. Поскольку автор точно знает, как выглядят угодники. «*Так хорошо было, что переполнилось сердце, и заплакал Илья*». Оценочная часть предложения передает эмоциональное состояние Ильи. «*Встал на колени в траве и помолился по-утреннему, как знал: учила его скотница Агафья*» - указывает на объединение позиций автора и Ильи, поскольку оба знают, что по-другому Илья не умел молиться. «*Один миг было ему видение, но узрел он будто глядевшие на него глаза*» - употребление слова «*будто*» свидетельствует о позиции Ильи, поскольку автор знает наверняка и без сомнений.

«*С этого утра положил Илья на сердце своем – служить Богу*» - это решение Ильи, мы можем утверждать, что в данном контексте представлена его позиция. Но тут же дается авторская оценка: «*Только не разумел - как*». При разговоре Ильи с Арефием о мучениках, можем наблюдать переход на позицию Ильи: «*А почему мученики были греки, а то рымляне, ...а наших нету?*» фонетический вариант «*рымляне*» вместо «*римляне*» и помогает нам понять, что это не собственно авторский текст.

В следующей сцене, которая изображает работу Ильи над портретом Арефия, мы наблюдаем соединение двух точек зрения в одну. Объединяются позиции автора и Ильи: *«Тогда, весь сладко дрожа, помолился Илья на бога Саваора в облаках и евангелисту Луке, самому искусному ликописному мастеру – помнил наказ Арефия, отпилел сосновую дощечку, загрентовал, и утвердилась рука его»*. Вводное предложение *«помнил наказ Арефия»* и передает эту двойную позицию, но уже в конце предложения *«и утвердилась рука»* звучит авторская позиция. Но далее, в предложении: *«Только лик взял Илья от Арефия: розовые скульцы, красные, сияющие лучиками глаза и седую реденькую бородку»* идет описание внешности Арефия глазами Ильи.

После того, как цыганка назвала Илью «вшивым маркизом»: *«Было Илье обидно непонятое слово»* - автор знает значение этих слов, а Илья нет. *«Никогда не пил Илья вина – греха боялся»*. Пояснительная конструкция свидетельствует об объединении точек зрения, как автора, так и Ильи. Потому что оба видят в вине искушение для Ильи. Сцена соблазнения Ильи цыганкой дана с позиции восприятия Ильи: *«А она притянула его за руку к себе и заморозила глазами-змеями»*. Сравнение глаз цыганки с глазами змеи дает возможность утверждать о позиции Ильи. Образное представление Ильи, а не автора. После того, как Илья обжег цыганку горячей головешкой, он *«слышал только визг неистовый похожий на кошачий, и уже ничего не помнил»* - говорит о том, что Илья не помнил, но автор наверняка знает, что было после.

После того, как пропала цыганка, барин замкнулся в себе, приказал открыть шкаф с книгами и начал читать. *«Стал читать и Илья, и читал с охотой. И узнал много нового о жизни и людях»* - для автора то, что узнал

Илья, не является новой информацией. Автор знал это и раньше, мы можем утверждать, что в данной сцене представлена оценка Ильи. *«Читал Илья из псалма любимое: «...аще возьму крыла моя рано и вселюся в последних моря...»* прилагательное «любимое» передает отношение Ильи к священному писанию. После того как барин похвалил работы Ильи, мы отмечаем перемещение на точку зрения Ильи: *«И обрадовался Илья, что так обернулось»* - присоединительная конструкция говорит об авторской точке зрения, которая объединяется с позицией Ильи, т.к. изображает внутреннее состояние персонажа, и объясняет причины этому. В сцене, где изображается отъезд Ильи на учение за границу, происходит перемещение точки зрения: *«И будто слышал Илья, как говорит ему лес: воротисься»* - автор точно знает, показалось или нет. Помимо этого, употребление просторечного слова «слыхал» свидетельствует о том, что это не собственно авторский текст. Звучит иная точка зрения. Но тут же при слове «воротисься» звучит другая точка зрения, глагол указывает на позицию автора, т.к. только он знает, что будет с Ильей в дальнейшем. *«Одно случилось, сильно опечалившее Илью: у самой границы пропала Сафо, как камень в воду»* - Илья не знает об истинных причинах исчезновения Сафо. Он не знает, знает автор. *«Не сказал барину: может, там лучше будет»* - предположение «может лучше будет» относится к Сафо и ее дальнейшей судьбе. Однако Илья не может этого знать и лишь предполагает, а автор точно знает.

При рассказе о жизни Ильи за границей, звучит позиция Ильи: *«А светлее всего была давшаяся нежданно воля: иди, куда манит глаз»*. Превосходная степень прилагательного указывает на то, что именно для него воля неожиданная была светлее, чем все остальное. К тому же и

замена фразеологизма «куда глаза глядят», словосочетанием «куда манит глаз», свидетельствует о том, что перед нами не собственно авторский текст, перед нами иная точка зрения, позиция Ильи. «И новые над ним звезды. И цветы, и деревья – все было новое. И новое надо всем солнце» - многократное повторение прилагательного «новое», убеждает нас в том, что в этом предложении представляется точка зрения Ильи, его впечатления от увиденного. Для автора это не ново, обыденно.

Много кто уговаривал остаться Илью за границей, и не возвращаться в Россию, но Илья сомневался. Обучался Илья у мастера Ивана Михайловича, который и сказал ему, что он должен послужить народу, т.к. Илью народ и породил. «А потом понял: послужить работой» - в понимании Ильи служба народу заключается в его работах. Товарищи по учению, спрашивали у Ильи кто его отец: «Стыдно было Илье сказать правду, и он говорил глухо: - Мой отец маляр, служит у барина. И еще стыднее было ему, что говорит неправду» - Илья переживает из-за своей лжи. После того, как Терминелли, ватиканский мастер, сказал Илье, что Илья не раб, «поник головой Илья: стало ему от того слова больно». Мы видим позицию автора, которая объединяется с позицией Ильи, т.к. только они знают, почему эти слова ранят Илью. В то время как Илья сомневался в своем выборе, он увидел сон. «И увидел Илья с трепетом голые стены с осыпающейся на глазах известкой, кучи мусора на земле и гнезда икон – мерзость и запустение!» дается оценка, как с позиции автора, так и с позиции Ильи, потому что изображается монастырь глазами Ильи, но и автор дает свой комментарий по этому поводу «мерзость и запустение». «И укрепился» - Илья самостоятельно сделал выбор. По дороге в Россию изображаются мысли и впечатления Ильи: «Сколько всяких людей и

товаров – как звезд на небе. Сколько радости на земле! Думал: не случись доброго Арефия – и не знал бы», во внутренней речи героя можно отметить объединенную позицию, как автора, так и Ильи. Потому что только они знают, что именно Арефий помог Илье раскрыть свой талант. При встрече с Панфилом-шорником, который убежал от барина и живет за границей, автор изображает радостные чувства Ильи таким образом: «И задрожало у Ильи на сердце, крикнул он, не помня себя от радости». Высокая степень радости и позволяет нам определить, что это точка зрения самого Ильи, его переживания от неожиданной встречи. «Пообедал Илья с Панфилом, поел вареной баранины с чесноком на блине-чуреке и все дивился: совсем стал Панфил турком» - передает внутреннее состояние Ильи при взгляде на Панфила. «И стало ему горько: совсем черной показалась ему жизнь» - после встречи с Панфилом на молодого иконописца вновь напали сомнения по поводу правильности решения вернуться в Россию. «Вечером помолился Илья на западающее солнце и укрепился» в конце предложения мы видим объединение позиции Ильи, с авторской точкой зрения, поскольку мы не раз видели, что в трудные моменты жизни Илье помогала молитва. Это знает не только Илья, но и автор.

Барин разрешил расписать Илье монастырь. По окончании работы: «И стало ему грустно», «И не было полной радости» - только Илья знает причину своей грусти, для всех других непонятную и неочевидную. «Говорило сердце: не для этой же работы воротился» в этом предложении происходит соединение позиции автора и Ильи, потому что если Илья лишь сомневался в достижении своей цели, то автор наверняка знал, что Илье предстоит еще реализовать свои способности в полном

объеме. *«Понял тогда Илья: все, что вливалось в его глаза и душу, что обрадовало его во дни жизни, - вот красота Господня. Чувал Илья: все, чего и не видали его глаза, но что есть и вовеки будет, - вот красота Господня»*. Синтаксическое единообразие построения предложений и одинаковый окончания предложений говорят о том, что это авторская точка зрения, которую автор изначально знал. Илья понял, в чем заключается истинная красота Господня, поэтому можно говорить и о возникновении второй позиции, точки зрения Ильи. *«В этот блеснувший миг понял Илья трепетным сердцем, как неистоцимо богат он и какую имеет силу. Почувал сердцем, что придет, должно прийти то, что радостно опаляет душу»* позиция Ильи, поскольку автор точно знает, что придет то, что должно прийти, и знает, в чем это радостное будет выражено.

При изображении встречи Ильи с молодой барыней возникает точка зрения Ильи: *«Юной и чистой, отроковицей показалась она ему»* - такой видит молодую барыню только Илья. *«Радостный и смущенный смотрел на ее маленькие ножки в белых туфлях: привык видеть только святые лики»* здесь, в конце предложения, уже звучит позиция автора, поскольку он дает пояснение причины смущения Ильи. В предложении: *«И он ее вдруг увидел»* отражена позиция Ильи, поскольку смысл предложения не в том, что он ее впервые неожиданно увидел, а в том, что неожиданно она предстала перед ним во всем свете. Илья не только увидел ее, но и понял. *«Показалось Илье, что она смотрит ласково, будто сама сказать хочет. Тогда прошло онемение, будто пути спали с Ильи», «Он, словно поднятый от земли», «казалось ему сияние», «Весь этот будто праздничный день не находил себе места»* - через использование слов «будто», «словно»,

«казалось» дается оценка Ильи, потому что автор знает точно, без сомнений. При встрече с Демой-караульщиком: *«Дема ты, Дема – не все у тебя дома, на спине хоромы!»* - звучит некий фольклорный элемент, определяемый как «дразнилки», которые были распространены в деревенской среде у ребятишек.

Илью попросили нарисовать икону ангела Анастасии, молодой барыни. *«Смотрела Анастасия, как живая. Дал ей Илья глаза далекого моря и снежный блеск белому покрову – девство. Радостно Илье стало: все дни смотрела она на него кротко», «Толкнуло Илью в сердце», «не для нее это слово, для нее - обида» - и сравнение, и обобщение, заключенное в слове «девство», и описание внутреннего состояния Ильи, и оценочное «для нее - обида» несомненно, указывают, что изображаемая сцена дана через восприятие Ильи. После чего, барыня рассматривает работы Ильи: *«Увидала мученика, прекрасного юношу Себастиана в стрелах, - смотрела, будто молилась. И Илья молился», «И нет у меня жизни».* Употребление слова «*будто*»*

и присоединительной конструкции говорит о позиции Ильи. В тексте приводится описание барыни глазами Ильи: *«Смотрел в темноту ночи – и видел ее, светлую госпожу свою. Менялось ее лицо, и смотрела из темноты великомученица, прекрасная Анастасия. И она менялась, и светились несбыточные глаза – два солнца».*

Опять не стало работы у Ильи: *«Все было овеяно печалью»* - его позиция, т.к. идет изображение природы через внутреннее состояние героя. *«Слышал Илья – опять заскучал барин. Говорили, будто ездить начал на хутор, где жили девки. И не верил».* Илья не верил всем слухам, что

ходили о барине. Встреча с Анастасией в парке: *«Как на солнце смотрел Илья, как на красоту, сошедшую с неба, смотрел, застав дыхание»* - такая поэтизация барыни, безусловно вызвана глубокими чувствами к барыне. Для него, возлюбленная представлялась именно такой.

Сцена ярмарки изображена с позиции Ильи: *«Ходил и смотрел Илья, вспоминал, как бывало в детстве. И теперь то же было», «Купил синей и желтой репы, вспомнил, как обдирал зубами: не приходила былая радость»* - при сравнении детских воспоминаний героя и нынешней ярмарки, он делает вывод, что ничего не изменилось и сожалеет, что нет прежнего восторга, который был в детстве. Возвращаясь с ярмарки, встретил Илья гулящих девок: *«Полыхало от них на Илью соблазном», «И пожалел, зачем тогда не остался там: там светлее»*. После чего, Илья видит молодую барыню в проезжающей карете. *«Узнал Илья, и захолонуло сердце»* изображение внутреннего состояния героя от неожиданной встречи с любимой.

Однажды позвал Илью барин к себе *«обрадовало это Илью и испугало»* - и попросил нарисовать портрет Анастасии. Илья согласился. *«Сам слышал – будто не его голос»* - показана высокая степень волнения Ильи, при которой он собственного голоса не узнал. *«Напишу тебя, не бывшая никогда! И будешь!», «И то обнимал его страх темный, то радость безмерная замирала в сердце»* - чувства, восприятие молодой барыни Ильей. Написание портрета так же дается глазами Ильи: *«Подумал: другие глаза стали»*. *«И стали они другие»* - это уже авторская позиция, объективная оценка изображаемого Ильей портрета. *«Не мог он назвать, что видел»* - автор точно знает, что видел Илья. После того как портрет был написан, звучит позиция Ильи: *«И ему стало больно»*.

Наступила зима: «Обрадовался Илья зиме: приносит зима здоровье» - авторская позиция объединяется с точкой зрения Ильи. Использование народных примет лишь подтверждает это. Последняя встреча с Анастасией в парке так же изображена глазами Ильи, доминирует его позиция: «Но он обнял ее тонкие колени и называл – не помнил». Помнил автор, но не Илья.

После того, как Илья закончил работу над портретом Анастасии, он тяжело заболел, и никуда не выходил из своей коморки. «А через два дня - поразило его как громом: барыня скончалась» - мы видим, какое впечатление произвело это известие на художника.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию Арефия:**

Перемещение на позицию Арефия происходит за счет использования присоединительных конструкций:

После того, как Илья рассказал Арефию о своем видении: «Покачал задумчиво головой Арефий: так со сна показалось». Вторая часть сложного предложения говорит о недоверии Арефия к рассказу Ильи. И тут же автор дает свою, более конкретную оценку: «Не поверил». После того, как Илья показал Арефию его портрет, точка зрения Арефия, объединяется с точкой зрения автора: «Все было писано по уставу ликописания». Поскольку автор и Арефий выступают в качестве знатоков устава ликописания, мы можем утверждать об объединении их позиций.

Во фразе: «Плывать тебе по большому морю», которую говорит Арефий Илье во время прощания, высказывается не только позиция и точка зрения Арефия, но и авторская позиция, поскольку Арефий только предполагает

большое будущее Илье, автор же наверняка знает, что Илья может добиться многого. Одновременно с этим, фраза двусмысленна: с одной стороны, предсказывает большое будущее Илье, с другой – говорит о возможном морском путешествии, поскольку для развития своих способностей необходимо было пройти обучение за границей.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию Терешки:**

Перемещение на позицию Терешки происходит за счет особенностей речи персонажа:

При ответе на вопрос Ильи, когда он спрашивает о мучениках, возникает новая точка зрения, позиция маляра Терешки: *«Да и образина-то...рылом не вышли»* - выражение с ярко выраженной экспрессивной окраской и служит доказательством присутствия позиции Терешки, поскольку стилистика данного высказывания отличается от стиля всей повести.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию дворовых:**

Перемещение на позицию дворовых происходит за счет употребления присоединительных конструкций и грубо-просторечной лексики:

После возвращения Ильи с монастырских работ, рассказывается о том, что в одну из поездок в степи, привез барин с собой цыганку, Зою Александровну. После чего возникает точка зрения дворовых: *«Дивились люди, что даже барина по щекам лупит: опошла»*. Поскольку для дворовых такое обращение с барином было неприемлемо, они не могли найти более разумного объяснения такому привольному поведению цыганки по отношению к своему барину. *«А на масленице повез барин*

Зойку в Киев, на ярмарку, а воротился один: пропала без вести» - автор знает о дальнейшей судьбе цыганки.

По возвращении Ильи домой, дворовые рассказывают ему обо всем произошедшем за время его отсутствия. *«Рассказывали Илье, что и барин переменялся: стал совсем тихий и ходит за барыней по нитке: все баловство бросил*» - именно дворовые рассказывают Илье о переменах за время его отсутствия. Оценка поведения барина с позиции дворовых напоминает ситуацию с цыганкой Зойкой, о которой упоминалось ранее. А предложение: *«Вот что рассказывали Илье про эту женитьбу*» подготавливает нас к смене рассказчика. Мы понимаем, что это не собственно авторский текст, не позиция Ильи, т.к. он долго отсутствовал и не мог видеть происходящего. *«А разбойников все опасался!», «Совсем как ума лишился», «Вот так сирота!», «А покорилась»* - все эти предложения с оценочным значением отражают позицию рассказчиков. Илья хотел расписать церковь, но барин пока не призывал его на работу. Выходило, что Илья целыми днями ничего не делал. Это не всем нравилось, и многие люди говорили: *«Подольстился к барину – бока належивает, морду себе нагуливает, марькизь вишивый!»*. В этом предложении точка зрения автора заменяется позицией дворовых, которой соответствует и лексика *«морда»*, и их зависть к положению Ильи.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию цыганки-Зойки:**

Перемещение на позицию Зойки происходит за счет особенностей речи персонажа:

После того как барин приказал Илье стоять при столе в полном параде. Мы можем отметить переход от авторской позиции на точку зрения цыганки, которая, увидев Илью в таком одеянии, сказала: *«Марькиз-то вишивый!»*. В этой фразе видно ее отношение к переодетому Илье, которое передается с помощью лексики *«вишивый»* и фонетического варианта слова *«маркиз»*, помимо этого можно заметить, что так выражаются, когда хотят посмеяться над человеком.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию Фефелихи:**

Перемещение на позицию Фефелихи происходит за счет особенностей речи персонажа:

После того, как Илья обжег цыганку головешкой, повествование дается с позиции старой Фефелихи, которая пришла к Илье и рассказывает ему о случившемся с цыганкой: *«Змея-то наша спяну на головешку упала, ожглась»*. Во-первых, употребление просторечной формы *«ожглась»* вместо *«обожглась»* говорит о том, что это не собственно авторский текст, предстает другая точка зрения. Во-вторых, только Илья и автор знают истинную причину ожога цыганки. Поэтому мы можем утверждать о возникновении иной точки зрения, позиции старой Фефелихи.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию Гришки:**

Перемещение на позицию Гришки происходит за счет присоединительных конструкций:

После пропажи цыганки, решил барин вести праведническую жизнь. *«Призвал Гришку Патлатого, портного, и велел шить на него власяницу. Не знал Гришка, какая бывает власяница, и сшил он халат из колючего*

войлока» второе предложение свидетельствует о перемещении точки зрения автора на позицию Гришки, т.к. Гришка не знал, как выглядит власяница, и сшил так, как, по его мнению, должна выглядеть власяница.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию барина:**

Перемещение на позицию барина происходит за счет особенностей речи персонажа и употребления присоединительных конструкций:

После того, как барин перестал вести затворнический образ жизни, мы можем отметить перемещение точки зрения на позицию барина: *«Опостылили вы мне, головой утячьи! Не умеете жизни радоваться, и мне через вас радости нет»*. Метафорическое обращение показывает отношение барина к дворовым. *«И мне через вас радости нет»* подтверждает точку зрения барина, поскольку именно он видит в дворовых причину своей скуки. В сцене прощания с Ильей, когда он уезжал за границу.

После приезда Ильи домой, барин приказал отпустить ему сладостей с барского стола, объясняя это так: *«привык небось к разным макаронам!»* мы видим позицию барина, который знает, что жизнь в России отличается от заграничной, и понимает, что Илья за время отсутствия изменился, и что он уже не такой же дворовой, как все остальные. Так же этим поступком и проявляется отношение барина к самому Илье.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию Агафьи:**

Перемещение на позицию Арефия происходит за счет использования присоединительных конструкций:

В сцене прощания Ильи с дворовыми, происходит перемещение точки зрения на позицию тетки Агафьи: *«Утешала его тетка Агафья – барская воля, покорисься»*, но наряду с ее позицией звучит и позиция автора, поскольку он также считает, что против барской воли не пойдешь. *«Творожку в узелочке дала ему на дальнюю дорогу и меди пятак на свечку Угоднику Миколе: в дальних краях мощи его нетленно почивают – кто и укажет, может»* глагол *«может»* и говорит о точке зрения тетки Агафьи, поскольку у автора на этот счет не может быть сомнений. Он точно знает, укажут дорогу или нет.

После возвращения Ильи домой, он был без дела, Агафья его жалела, и высказывала мнение о том, что лучше бы Илья остался за границей. *«А то что ж ты теперь – ни Богу свечка, ни этому кочережка»* в данном предложении возникает позиция Агафьи, которая, утешая Илью, произносит эти слова. В них видно сочувствие Илье и не знание чем ему помочь.

- **Перемещение авторской точки зрения на «инога Арефия»:**

Перемещение на позицию «инога Арефия» происходит за счет особенностей речи персонажа:

После того, как Илья за границей познакомился со старичком, который напоминал ему своего старого друга Арефия, происходит перемещение точки зрения на позицию «инога Арефия»: *«Браво, руски Иля! »*. Изображение иностранного акцента и употребление слова иностранного происхождения *«браво»* говорит о том, что это не собственно авторский текст.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию Ивана Михайловича:**

Перемещение на позицию Ивана Михайловича происходит за счет употребления присоединительных конструкций:

В словах Ивана Михайловича, русского рисовальщика, у которого обучался Илья, мы наблюдаем проявление позиции автора: *«Помни, Илья: народ породил тебя – народу и послужить должен. Сердце свое слушай»*. Первое предложение и предопределяет дальнейшую судьбу Ильи.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию товарищей Ильи:**

Перемещение на позицию товарищей происходит за счет особенностей речи персонажей:

Возникает иная точка зрения, отличная от авторской, когда товарищи Ильи спрашивают у него, о его прошлом: *«Кто ты, Илья? И кто у тебя отец в твоей холодной России?»*. Перед нами предстает типичный стереотип иностранцев о России. Все представляют ее снежной, холодной, дикой, что несомненно свидетельствует о том, что это не авторский текст, а позиция товарищей Ильи, которые не имеют представлений о России.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию Терминелли:**

Перемещение на позицию Терминелли происходит за счет присоединительных конструкций:

Терминелли уговаривает Илью остаться за границей. *«Не ездь, Илья, в Россию. Там дикари, они ничего не понимают»* - переход от авторской точки зрения на позицию Терминелли при помощи сравнения россиян с дикарями, к тому же в его фразах звучат стереотипы о России, о которых говорилось выше.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию Панфила:**

Перемещение на позицию Панфила происходит за счет особенностей речи персонажа:

«И по-ихнему говорить умею, и белого хлеба вволю» употребление просторечного слова «по-ихнему» свидетельствует о позиции Панфила. Ведь это он перечисляет достоинства вольной жизни. При упоминании о Соньке, которая пропала на ярмарке, и размышлении об ее дальнейшей судьбе так же высказывается точка зрения Панфила: *«Свели ее куда в дом веселый. Девочек барских у нас много, от хорошей жизни»* о чем свидетельствует употребление «куда» на месте «куда-нибудь», да и его выводы и оценки происходящему, звучащие во фразе *«от хорошей жизни»* также указывают на его точку зрения.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию Каплюги:**

Перемещение на позицию Каплюги происходит за счет внутренней речи персонажа:

После того, как барин разрешил работу в монастыре, Илья замкнулся в себе. Об этом свидетельствует позиция Каплюги: *«Обижался и Каплюга: гордый стал Илья, иной раз даже и не ответит»*.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию Демы-караульщика:**

Перемещение на позицию Демы происходит за счет особенностей речи персонажа:

После похвалы за работу в монастыре, Илью пригласили в барский дом, по дороге к которому его окликнул Дема-караульщик: «*Чего, марькизь ходишь? Ай украсть чего хочешь?*». Мы наблюдаем за перемещением с авторской позиции на позицию Демы, что подтверждает использование просторечия «*ай*» вместо «*или*», и использование обращения «*марькизь*», которым звали Илью. Мы видим, что это не авторский текст, звучит другая позиция.

- **Перемещение авторской точки зрения на позицию цыганки:**

Перемещение на позицию цыганки происходит за счет особенностей речи персонажа:

На ярмарке встречает Илья цыганку, речь которой отличается от повествования во всей повести, тем самым возникает иная точка зрения, позиция цыганки. «*Сушит тебя любовь, красавчик-корольчик...Дай, счастлив, на руку, скажу, правду. Краля твоя тоскует, милого во сне целует. Делать тебе нечева, погоди до вечера*» - весь текст представляет собой традиционные изображения гадания цыганок, с использованием постоянных оборотов, многочисленных обращений и рифмованного высказывания.

Умер Илья, оставив после себя икону «Неупиваемую Чашу».

Заключение содержит в себе рассказ об иконе, о ее чудотворных деяниях, а также повествование о посещении дачников подмонастырской ярмарки. *«Принял монастырь Ильину икону – Неупиваемая Чаша- -дар посмертный», «И пошел по монастырю слух: чудесная та икона»* звучит авторская позиция. Далее сообщается об убогом Мартыне, который исцелился благодаря иконе. Обрел вновь способность ходить. *«Возликовала Высоко-Владычня обитель, и пошла молва по всей округе, и стали неистоцимо притекать к Неупиваемой Чаше, многое множество: в болезнях и скорбях, в унынии и печали, в обидах ищущие утешения. И многие обрели его»* Присоединительная конструкция указывает на позицию, точку зрения автора. Поскольку только автор знает, какому количеству человек помогла икона.

Далее повествование возвращается к самим дачникам: *«Еще не отъехавшие в город дачники из окрестностей, окружные помещичьи семьи и горожане ближнего уездного города любят бывать на подмонастырской ярмарке»* дается авторская оценка происходящему, позиция автора отличается всеведением, всезнанием. *«Приходят невесты и вешают розовые ленты – залог счастья. Молодые бабы приносят первенцев – и на них радостно взирает «Неупиваемая».* Что к ней влечет – не скажет никто: не нашли еще слова сказать внутреннее свое. Чуют только, что радостное нисходит в душу». Безусловно, авторское повествование, т.к. никто кроме автора не может знать так много. *«Не меняет старая ярмарка исконного вида»* только автор знает, как выглядела ярмарка изначально и может сопоставить эти два времени. *«Дачники любят снимать, когда народ валится под «Упиваемую Чашу».*

Улавливают колорит и дух жизни. И мало кто скажет путное»
изображение ярмарочной суматохи глазами автора.

§3. Конструктивные приемы субъективации авторского повествования в повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша»

§3.1 Использование приема монтажа в композиционной организации текста

Во вступлении наряду с композиционными приемами, связанными с перемещением от авторской точки зрения к персонажам, представлен и прием монтажа. Суть «монтажного» изображения состоит в том, что оно строится не только в полном соответствии со взглядом персонажа, но и в движении. Причем может быть отражено как движение, изменение изображаемой сцены, так и движение самого персонажа, точка видения которого перемещается в пространстве. Отсюда смена, «монтаж» планов изображения (общего, среднего, крупного). «Входят со смехом, идут анфиладой...»; «Сторож шлепает голой грязной ногой на табуретку, снимает портрет с костыля, держит, будто хочет благословить, и барабанит пальцами».

В основной части также присутствует прием монтажа: «Только подходит к лавам на Проточке - выскочила из кустов Любка Кривая, охватила Илью за шею и затрепала». В данном предложении отражено изменение изображаемой сцены, используется для передачи неожиданного действия. Ярмарка также изображена глазами Ильи, поэтому мы можем говорить и о приеме монтажа, т.к. изображены действия Ильи на этой ярмарке: «Пригоршню сладких жемков, корец имбирных пряников и полную шапку

синей и желтой репы накупил он на ярмарке; три раза проползал под икону за крестным ходом и щей монастырских с сомовиной наелся досыта. Слушал слепцов, нагляделся на медведя с кольцом в ноздре. А когда возвращался с народом через сосновый бор - вольно отзывался бор на разгульные голоса парней и девок. Пели они гулевую песню, перекликались. Запретная была эта песня, шумная: только в лесу и пели». Сцена строится не только в полном соответствии со взглядом персонажа (употребление существительных), но и в движении (употребление глаголов).

При описании преобразования Соньки в Сафо также можем отметить прием монтажа: «Приказал ей барин надевать белый саван, распускать черные волосы по плечам, на голову надевать золотое кольцо, а на ногах носить с ремешками дощечки. Приказал белишь румяные щеки и обводит глаза углем». Идет описание переодевания Соньки, за счет чего она становилась самой красивой. Сцена изображает многочисленную смену действий, и отражает позицию Ильи.

Прием монтажа также виден при описании работы Ильи над иконой преподобного Арефия Печерского: «Весь сладко дрожа, помолился Илья на бога Саваора в облаках и евангелисту Луке, самому искусному ликописному мастеру, - помнил наказ Арефия, - отпилил сосновую дощечку, загрунтовал, и утвердилась его рука». Отражена точка зрения автора, т.к. он находится над сценой, изображает действие со стороны.

При описании поведения цыганки – Зойки в доме барина также присутствует прием монтажа, отражающий движения самой Зойки, точка видения которой перемещается в пространстве: «*Когда*

злилась - гикала по всему дому, визжала по-кошачьи и лупила по щекам девок. Вытрясла из сундуков старые шали, шелка и бархаты, раскидала по всему дому, даже на стены вешала». Употребление глаголов и дает нам впечатление смены действий.

Сцена соблазнения Ильи цыганкой представлена приемом монтажа, что дает возможность увидеть всю сущность Зойки, а также понаблюдать за поведением Ильи: «А тут поскидала с себя Зойка красные шали, оголилась до пояса, подтянула под темные груди алую ленту с нанизанными червонцами и установилась на Илью глазами, приказала ему сидеть при огне неотлучно и замкнула его в опочивальней. Но совладал Илья с искушением: схватил горящую головешку и ткнул ее в голую грудь блудницы». Глаголы помогают нам увидеть смену действий.

Сцена прощания Ильи с дворовыми дана с позиции Ильи, описываются его переживания перед разлукой: «И на пруду посидел, и с лошадьми попрощался. Сбежал на скотный двор к тетке - поплакать перед разлукой». Именно неосознанные метания, перемещения в пространстве и говорят о том, что Илья переживает трудную, горькую разлуку.

Прием монтажа также используется в эпизоде сна, который приснился Илье за границей и помог укрепиться в выборе. Автор изображает запустение монастыря, с целью напомнить Илье о его долге перед народом: «Увидал Высоко-Владычней монастырь с садами, будто смотрит с горы, от леса. Выходит народ из монастыря с хоругвями. Тогда спустился Илья с горы, и пошел с народом, и пел пасхальное. Потом за старой иконой прошел в собор - и не стало народу. И увидел Илья с трепетом голые

стены с осыпающейся на глазах известкой, кучи мусора на земле и гнезда икон - мерзость и запустение».

При описании образа жизни барина Вышатова также отмечаем прием монтажа, который позволяет изобразить поведение и передать необъяснимую тревогу барина: «Так целый год и таился, ни сам ни к кому не ездил, ни к себе не пускал. Ото всего хоронился. Все окошки позанавешал, все двери позаколотил и не выходил во двор даже. И барышню никуда не допускал».

После росписи монастыря дается изображение преобразовавшегося храма, в сцене перечисления многочисленных святых. Создается впечатление, что Илья, после окончания работы окинул глазами храм в целом, наблюдается движение его взгляда: « В цветах и винограде глядели со стен кроткие: Алексей - человек божий и убогий Лазарь. Сторожили оружием -- Михаил Архангел с мечом, Георгий с копьем и со щитом благоверный Александр Невский. Водружали Крест Веры и письма давали слепым Кирилл и Мефодий. Вдохновенно читали Писание Иван Златоуст, Григорий Богослов и Василий Великий. Глядели и звали лаской Сергей и Савва. А грозный Илья-мужицкий, на высоте, молниями гремел в тучах. Шли под широким куполом к лучезарному престолу господи святые мученики, мужи и жены,- многое множество,- ступали по белым лилиям, под золотым виноградом». Многочисленные имена создают впечатление смены картинок.

При изображении сцены, встречи Ильи и Анастасии в парке, с помощью приема монтажа, мы можем говорить о чувствах этих героев, их растерянность говорит о взаимной симпатии друг к другу: «Он стоял, не зная, что ему делать - пойти или так остаться. И она стояла на

желтых листьях, поглаживала борзую. С минуту так постояли они оба, не раз встречаясь глазами».

Далее изображается ярмарка, через восприятие Ильи мы понимаем, что за много лет ничего не изменилось в проведении ярмарки. Изменился герой. И ярмарка уже не приносит ему прежней радости: «*Торговали по балаганам*

наезжие торгоши китайкой и кумачом, цветастыми платками и кушаками, бусами и всяким теплым и сапожным товаром. Медом, имбирем и мятой пахло сладко от белых ящичков со сладким товаром: всякими пряниками - петухами и рыбками, сухим черносливом, изюмом и шепталой кавказской, яблочной пастилой и ореховым жмыхом. Селом стояли воза с желтой и синей репой, мытой и алой морковью, с лесным новым орехом и вымолоченным горохом. Наклали мужики лесовые белые горы саней и корыт, капустных и огуречных кадок, лопат, грабель, борон и веселого свежего щепного товару. Под белые стены подобралась яблоники с возами вощенной желтой антоновки и яркого аниса с барских садов. Ходил и смотрел Илья, вспоминал, как бывало в детстве. И теперь то же было. Яркой фольгой и лаком резал глаз торговый "святой" товар из-под Холуя, рядками смотрели все одинаковые: Миколы, Казанские, Рождества -- самые ходовые бога. С улыбкой глядел Илья на строгие лики, одетые розовыми веночками, и вспоминал радостного Арефия. Купил синей и желтой репы, вспомнил, как обдирал зубами: не приходила былая радость».

В заключении монтажный прием также присутствует. С помощью него изображается то впечатление от иконы, которое пережил убогий Мартын: «*Не мог отвести умиленного взора убогий Мартын от радостного*

лика Пречистой Неупиваемой Чаши и, хоть и в великое тружение ему было, положил перед ней три земных поклона. И во всю трапезу сидел, не отводя глаз от невиданного лика и молился втайне».

В самых последних строках повести мы также отмечаем прием монтажа. Автор изображает завершение дня дачников: *«Насмотревшись, идут к Козутопову есть знаменитую солянку и слушать хор. Поцелкивают накопленными "кузнецами", хрустят репой. Спорят о темноте народной. И мало кто скажет путное».*

§ 4. Словесные ряды в повести И.С.Шмелева

«Неупиваемая Чаша»

Речевую композицию повести И.С. Шмелева «Неупиваемая Чаша» можно выразить в виде словесных рядов, в которых проступает взаимосвязь речи повествователя и речи персонажей. При такой организации словесного материала достигается художественная зримость реплик персонажей, позволяющих расширить зоны типизации, направленные в адрес литературного героя. На протяжении всей повести нами было выявлено несколько основных словесных рядов, которые позволяют нам выполнить анализ построения повести в единстве содержания и формы.

§4.1. Словесный образ Ильи Шаронова

Словесный образ Ильи Шаронова раскрывается постепенно, как будто приоткрывается завеса прошлого. Во введении *«бегло оглядывают стенную живопись, работу будто бы крепостного человека» -*

употребление союзного слова *будто бы* со значением сомнения и приблизительности, свидетельствует о том, что у дачников есть сомнения насчет того, был ли Илья крепостным человеком. Это первое упоминание об Илье Шаронове, выраженное точкой зрения дачников.

«Здесь лежит прах бывшего крепостного человека Ильи Шаронова. Имя его чуть проступает в уголку портрета. А может быть, и не знает сторож: мало кто знает о нем в округе» - в первой части примера происходит перемещение на точку видения сторожа, который точно знает, что Илья Шаронов *бывший* крепостной. Однако уже в следующем предложении, авторское замечание *«а может быть и не знает»*, вызывает у читателей опять сомнения: так кем был Илья Шаронов? Объективно-авторское описание могилы Ильи Шаронова сочетается с информацией о том, что в настоящее время мало кто знает об Илье. О нем рассказывает лишь *столетний дьячок Каплюга*, который *«Хорошо помнил, как расписывал церковь живописный мастер, дворовый крепостной человек Илюшка»*. И именно с позиции Каплюги мы узнаем факты из жизни Ильи Шаронова. Каплюга точно знает, что Илья Шаронов был не только крепостным человеком, но и живописным мастером по иконописи. Уже во введении медленно приоткрывается тайна жизни Ильи.

Вот что сообщает нам об Илье Каплюга: *«Обучался грамоте в чужих краях...я его и грамоте учил»*. Эта информация достоверна, поскольку дьячок единственный, кто знал Илью Шаронова. Внутреннее самораскрытие главного героя нашло отражение в тетради Ильи Шаронова: *«что записано было самим Ильею Шароновым тонким красивым почерком в «итальянскую тетрадь бумаги»*. Сам Илья называл

эту тетрадь грамотой. По примеру того, как дьячок его самого грамоте обучал.

В основной части повести мы должны были бы ожидать повествование о первого лица, но текст дан от третьего лица. Объяснение чему мы находим в конце введения - *«вот, что рассказывают читавшие»*. Таким образом, в основной части повести происходит совмещение двух точек зрения: пересказ третьих лиц и собственная точка зрения Ильи Шаронова. *«Жил он на скотном дворе, с телятами, без всякого досмотра, — у божия глаза»*, - Мы наблюдаем объективное повествование в начале примера, затем перемещение на позицию самого Ильи *«у божия глаза»*, поскольку дано внутреннее мироощущение главного героя. Подтверждением этого является и другой пример: *«но божий глаз сохранял»*.

«Но был он мальчик красивый и румяный, как наливное яблочко, а нежностью лица и глазами схож был с девочкой» - первая портретная характеристика Ильи, данная с объективной позиции. Эта характеристика согласуется с точкой видения Анастасии: *«она в первый раз узнала и поняла его, юношески прекрасного, с нежно ласкающими глазами»*. Анастасия *«узнала и поняла»* Илью, потому что они были схожи по внутреннему мировосприятию. *«Был он красивый юноша и нежный сердцем и все товарищи полюбили его. Прозвали они Илью — фанчулла, что значит по-русски — девочка»* - представлена точка зрения мастера Терминелли и его товарищей, которая согласуется с предыдущими портретными характеристиками Ильи.

Глаза как зеркало души, и в них отражаются душевные переживания героев: *«посмотрел на нее Илья захотевшими жить глазами», «вскинул глаза Илья, обнял ее глазами», «посмотрел на нее свободно».*

«Лежало сердце Ильи к монастырской жизни: тишина манила», - позиция самого Ильи, потому что указывает на интуитивное стремление Ильи к религиозному умиротворению.

«Радостно трудился в монастыре Илья. Еще больше полюбил благолепную тишину, тихий говор и святые на стенах лики. Почуял сердцем, что может быть в жизни радость...Святым гляделось все здесь: и цветы, и люди...Святым и ласковым....душа Ильи отзывалась и тосковала сладко». Радость в сознании Ильи является неотъемлемой частью монастырской жизни. Несмотря на кропотливую и монотонную работу в монастыре, Илья каждой частицей своей души отзывается на эту радость. Автор показывает нам, что в монастыре обрел Илья душевную радость и умиротворение.

После знакомства Ильи со стариком Арефием, главным в артели, автор дает нам возможность увидеть точку зрения Арефия *«вы на чудо-те божие поглядите», «да кокой же золотой палец! Да это же другой Рублев будет! Земчуг в навозе обрел».* Затем происходит перемещение точки зрения на позицию монахинь, которые тоже восхищались мастерством молодого художника *«— Благодать божия на нем... произволение!».* Однако за всю эту похвалу Илье *«было неудобно, и стыдно»,* поскольку он не видел в своей работе никакого труда.

«Увидал белое видение, как мыльная пена...Один миг...но узрел он будто глядевшие на него глаза...» - автор изображает видение, которое разглядел Илья в небе во время утренней молитвы. Употребление

союзного слова «*будто*» заставляет читателя усомниться в реалистичности видения. Образ таких глаз нереалистичен. Более того, он не духовен, а душевен. Эти «*глаза во весь сад*» пройдут через всю повесть. «*Таких ни у кого нету... - точка зрения самого Ильи Шаронова: другие... через них видно... будто и во весь сад глаза, светленькие...*». Повторное употребление союзного слова «*будто*» уже с позиции Ильи говорит о том, что Илья сам не может объяснить своего видения, у него осталось лишь внутреннее восприятие увиденного, которое он и пытается объективно описать. Илья считает, что благодаря этому видению, ему удастся выполнять изумительные по красоте работы. Неслучайно, в конце повести, талант Ильи объясняется силой от Бога: «*Силой, что дали Илье зарницы бога, небывающие глаза — в полнеба*».

Второй раз видение появляется во время душевного смятения Ильи по поводу своего предназначения: «*Говорило сердце: не для этой же работы воротился. Миг один вскинул Илья глазами — и в страхе и радости несказанной узнал глянувшие в него глаза. Были они в полнеба, светлые, как лучи зари, радостно опаляющие душу. Таких ни у кого не бывает. На миг блеснули они тихой зарницей и погасли. В трепете поднялся Илья, смотрел сквозь слезы в розовеющее над туманом небо — в потерянную радость:*

— *Господи... Твою красоту видел...*

Понял тогда Илья: все, что вливалось в его глаза и душу, что обрадовало его во дни жизни, — вот красота господня. Чувал Илья: все, чего и не видали глаза его, но что есть и вовеки будет, — вот красота господня». В представленном отрывке дана позиция самого Ильи, который был смущен чувством опустошенности после работы в церкви, но его не

покидало ощущение неполноты радости. Красота глаз ассоциируется в сознании Ильи с красотой Господа: *«В этот блеснувший миг понял Илья трепетным сердцем, как неистощимо богат он и какую имеет силу. Почувствовал сердцем, что придет, должно прийти то, что радостно опаляет душу»*. С этого момента укрепился Илья в вере своей, что совершит он еще добрые дела, дарующие людям радость.

«С этого утра положил Илья на сердце своем — служить богу», – позиция самого Ильи, поскольку видение окончательно укрепило желание Ильи служить Богу и дарить своей работой людям радость: *«Обвевало все это благостной теплотой мягкое Ильино сердце»*. Служение Богу посредством своего таланта дарило Илье благостную теплоту.

Во время пребывания за границей Илья ощутил *«взлет души, и взмах ее вольных крыльев познал Илья и неиспываемую сладость жизни»*. Мы видим, что после того, как Илья познал свободу, происходит перерождение его души: *«новая душа у него теперь, не сможет терпеть, что терпел и что терпят другие, темные»*. Он еще не вольный человек, но уже и не раб по состоянию души своей. Он оказался один: никем не понятый и не принятый. С этого момента прослеживается антитеза: народ и Илья, которая найдет отражение в другом словесном ряду, определяющем словесный образ «свой-чужой».

«Народ породил тебя — народу и послужить должен. Сердце свое слушай» - представлена точка зрения учителя Ильи по иконописанию, Ивана Михайловича. Он обращает внимание на то, что при принятии любого решения Ильи, прежде всего, должен прислушиваться к самому себе. После учебы Иван предложил Илье стать вольным, понял Илья, что, только вернувшись к владельцу своему и расписав новую церковь, сможет

он послужить своему народу. *«Нет, ты не раб, Илья!... - ты не берешь от других... Ты — сам!»* - так охарактеризовал работу Ильи его учитель Терминелли. Позиция Терминелли помогает нам увидеть в Илье настоящий талант, поскольку известный живописец Рима высоко оценил художественные возможности русского крепостного человека.

«Смотрел Илья, и больше радовалась, душа его.... Смотрел Илья и еще больше радовалась, душа его.... И чем дольше смотрел Илья — сильнее тосковала душа его», - синтаксически схожие предложения усиливают ощущение душевной радости Ильи по окончании работы по росписи церкви. Однако в последнем предложении происходит замещение радости тоской. Антонимичная конструкция, в данном случае, используется для создания противоречивости внутреннего состояния главного героя. Это свидетельствует о том, что не только в этой работе заключалось предназначение Ильи. С позиции самого художника он может дарить людям радость не только благодаря обновленной церкви.

Во время первой встречи с Анастасией испытывает Илья сладостный трепет: *«Смотрел на нее Илья — и слышал, как бьется сердце. И он ее вдруг увидел.... Он стоял как в очаровании»*. Во время описания первой портретной характеристики Ильи, с позиции Анастасии, автор говорил о том, что Анастасия *«узнала и поняла»* Илью. Здесь проявляется позиция самого Ильи Шаронова. Глагол *«увидел»*, в данном случае обозначает не зрительное восприятие главного героя молодой барыни, а то, что Илья увидел ее душу, понял, что они близки по душевному мироощущению. Употребление сравнительного союза *«как»* подтверждает эту мысль, поскольку Илья очарован не столько внешней красотой Анастасии, сколько гармоничному сочетанию внешней и внутренней красоты.

Илья Шаронов расписывает монастырь в соседней деревне: *«Младой Георгий на белом коне победно разил поганого Змея в броне, с головой как бы человека. Дивно прекрасен был юный Георгий — не мужеского и не женского лика, а как ангел в образе человека, с бледным ликом и синими глазами-звездами. Так был прекрасен, что послушницы подолгу простаивали у той стены и стали видеть во сне... И пошло молвой по округе, что на монастырской стене — живой Георгий и даже движет глазами»*. Употребление сравнительного союза «как бы» передает нам объективную точку зрения, поскольку Илья наверняка знает прообраз своего творения. Из введения мы помним, что именно лицо барина «Жеребца» изобразил Илья вместо головы Змея. А в лик Георгия он добавил черты Анастасии. Оттого и получился лик ангельский, светлый *«с как будто оживающим взглядом»*. Употребление сравнительного союза «как будто» также передает нам объективную точку видения от третьего лица: *«пошло молвой по округе»*.

Во время ярмарки, автор впервые дает определение чувств Ильи: *«сушит тебя любовь»*. Мы видим, что это точка видения автора. Сам Илья никогда не определяет своих чувств к Анастасии словом «любовь». Илья, опьяненный встречей с барыней, *«жадно глядел на нее, бесценную радость свою, и лбызал глазами»*. Про себя называет ее *«светлая моя, радостная моя»*. Многократное употребление притяжательных местоимений «моя, своя» свидетельствует о том, что Илья чувствует внутреннее единение с Анастасией.

Во время работы над портретом Анастасии Илья испытывает множество противоречивых чувств: *«сладостные мучения, светло опаляющие душу»*, *«обнимал его страх темный, то радость безмерная*

замирала в сердце», «эта радостно опаляющая душу пытка». С позиции Ильи встречи с Анастасией приносят ему сладостные страдания, однако он не может отказать себе в удовольствии «упиваться» красотой Анастасии. Не зря автор сравнивает его работу над портретом с опаляющей пыткой и сладостным мучением. Отметим, что в одном предложении употреблены антонимичные образы: *«страх темный – радость светло опаляющая».* Повторное употребление словосочетания *«опаляющая душу»* используется для усиления эффекта.

«Надорвала ли его сжигающая работа». В данном предложении представлена авторская позиция, и частица *«ли»* служит для обозначения сомнения в причинах болезни Ильи. Автор точно не знает, что стало причиной. Он может только предположить. Причину знает сам Илья.

«Мне жить недолго; пусть она, светлая госпожа моя, узнает про жизнь мою и про мою любовь все». Прямая речь Ильи Шаронова наполнена притяжательными местоимениями *«моя, мою, мою»*, что характеризуется единением с Анастасией в сознании художника.

Последним подарком для монастыря стала икона Ильи *«Неупиваемая Чаша»:* *«Лик Богоматери был у нее — дивно прекрасный! — снежно-белый убрус, осыпанный играющими жемчугами и бирюзой, и «поражающие» глаза».* Даже *«убогий, полунемой, кривоногий скотник Степашка смотрел и сказал – радостная».* Объективная позиция тех, кто видел икону, сочетается с позицией скотника Степашки. Обе точки зрения согласны с тем, что икона – радость. На протяжении всей повести мы наблюдаем стремление Ильи не только к личной душевной радости, но и к всеобщей житейской.

§4.2. Словесные ряды, связанные с образом «радость»

"Неупиваемая Чаша" – повесть о духовной радости. Внешний, социальный мотив русского крепостного таланта переплетается здесь с гораздо более глубоким мотивом радости, с которым связана уже духовная проблематика произведения. Понятие "радости" в церковной литературе – одно из основных, поэтому оно имеет много смысловых значений. Восходит оно к образу-символу "радуги", "радоницы". Радуга, как известно, дана была Богом человечеству после потопа в обетование того, что потопа на земле больше не будет. Радуга – связь человека с Богом, мост между Небом и землей. О какой же радости, прежде всего, пишет Шмелев? В сущности, перед Шмелевым во время написания повести стоит вопрос о святости обычного человека, человека не без греха. Поэтому радость в повести практически тождественна святости.

Радость в тексте раскрывается посредством совокупности ряда тем, которые условно можно объединить в две идейно-тематические группы:

1. Темы, связанные с сакральными, духовными идеями: икона, благая сила, благодать, молитва (Радость духовная).
2. Темы, изображающие повседневность: веселье, скука, эмоции, жизнь (Радость житейская).

Первая группа создает в повести контекст православной религиозности. Вторая – противопоставляет народное – светскому и сакрализует чувства главного героя. В целом словесный ряд «радость» определяет идейную перспективу повести как текста о духовной жизни героев, в которой главенствуют борьба со страстями, духовные прозрения и чудеса.

«Радостно трудился в монастыре Илья.», «радостно давалась Илье работа». «Так хорошо было, что переполнилось сердце, и заплакал Илья» -

радость у Ильи всегда появляется при соприкосновении со святостью. Автор настойчиво подчеркивает это, чтобы затем показать эту радость при написании портрета Анастасии, которая является для героя «святой». В повести происходит сопоставление и уравнивание иконы и портрета, живого человека и канонического святого.

«Не для радости какой едет, а от великой скорби: скушно ему глядеть на темную жизнь, никогда веселого лица не видит» - барин полагает, что в новую церковь крепостные будут ходить радостно и весело. Считая, что причина темной жизни в поместье кроется лишь в отсутствии новой церкви. Не задумываясь о том, что дворовым вовсе не до радости: *«— Ворочусь — новую церковь, просторную, выведу для вас. А вот обучу там Илью — он и распишет... Будете веселей молиться».*

«Сел Илья на большой корабль— было у него имя — «Летяция»; значило это имя — радость. И в этом имени добрый знак уразумел Илья» - для сомневающегося Ильи этот знак - символ правильности принятого решения. *«Радовался на все Илья»* - Илья осознавал, что возвращается в Россию. И поэтому каждое мгновение своей свободы он хотел запечатлеть в памяти. Он осознал, что людей на свете много. Как звезд на небе и все они разные: *«сколько радости на земле».*

После завершения работ по росписи церкви, когда стоял он один посреди пустого зала и разглядывал свою работу : *«сказала ему душа — «Радуйся, Иерусалиме!».* И сказала еще: *«Плавать бы тебе, Илья, по большому морю!».* Илья выполнил свое предназначение, он расписал церковь для радости не только барина, но и дворовых: *«стало ему грустно».* Грусть как антитеза радости появляется после росписи церкви.

Он понимал, что работа, ради которой он вернулся в рабство, окончена и неизвестно, что с ним будет дальше: *«Смотрел Илья, и еще больше радовалась душа его. И не было полной радости. Знал сокровенно он: нет живого огня, что сладостно опалает и возносит душу. Перебирал всю работу — и не мог вспомнить, чтобы полыхало сердце. И чем дольше смотрел Илья — сильней тосковала душа его: да где же сгорающая в великом огне душа? И думал в поднимающейся тоске — ужели для этого только покинул волю?»*. Илья осознает, что не только для этой работы он вернулся в Россию. Герой считает, что душа должна возноситься к небу, а сердце – полыхать, когда речь идет об истинном предназначении человека. От этого Илья понимает, что его служение людям не завершено.

Во время работы над образом великомученицы Анастасии Илья испытывал духовную радость, *поскольку «все дни смотрела она на него кротко»*. Радует Илья тому, что хоть немного и недолго может побыть рядом со своей барыней. И оставить ей на память, выполненную своими руками икону ее ангела. Ходил Илья *«словно что потерявший»*. Радость ушла от него. Ничего не могло его развеселить. Он, молча бродил по аллеям. Его одолевает тоска (здесь как антитеза радости): *«С тоской думал Илья»*, *«Стало ему до боли тоскливо»*, *«В тоске думал Илья»*, *«навалилась тоска»*.

§4.3. Словесные ряды, определяющие образ

Анастасии Ляпуновой

В повести Шмелева многое дано глазами главного героя, живописного мастера Ильи Шаронова, а главный источник его радости – Анастасия. Ее образ – на перекрестье всех основных мотивов повествования.

Во введении дается описание Анастасии с позиции дачников: *«Портрет в овальной золоченой раме. Очень молодая женщина в черном глухом платье, с чудесными волосами красноватого каштана. На тонком бледном лице большие голубые глаза в радостном блеске: весеннее переливается в них, как новое после грозы небо, тихий восторг просыпающейся женщины. И порыв, и наивно-детское, чего не назовешь словом»*, *«радостная королева-девочка! - скажет кто-нибудь, повторяя слово заезжего поэта»* - возникает романтическое описание Анастасии, когда они любуются портретом молодой женщины. Слова заезжего поэта дают первую характеристику Анастасии: *«Вторая неразгаданная Мона Лиза!»*. *«Мужчины - в мимолетной грусти несбывшегося счастья; женщины затихают: многим их жизнь на минуту представляется серенькой»* - точка видения дачников, они сравнивают красоту Анастасии с загадочной Моной Лизой. Автор изображает гендерные различия в восприятии красоты: мужчины грустят о том, что никогда не испытают счастья личного знакомства с Анастасией; женщины невольно сравнивают себя с барыней и затихают, потому что теряются на ее фоне. *«Мерцающие, несбыточные глаза смотрят, хотят сказать: да, было... и было многое...»*, *«те же радостно плещущие глаза»* - на протяжении всей повести ведущей чертой в описании Анастасии, с любой точки видения, остается ее взгляд. Многочисленные и разнообразные эпитеты автор использует для описания неземной красоты взгляда девушки: *«большие голубые глаза в радостном блеске: весеннее переливается в них, как новое после грозы небо, — тихий восторг просыпающейся женщины. И порыв, и наивно-детское, чего не назовешь словом»*, *«радостные глаза-звезды, несбыточные, которых ни у кого нет»*, *«она осветила глазами»*, *«ее*

неопределимые глаза, льющие радостное сияние», «глаза далекого моря», «небывающие глаза-звезды», «несбыточные глаза — два солнца», «Радостно-благодарящий взгляд, ласкающий и теплый», «сияние моря в ветре, — сияние тихой грусти».

«Святой жизни будто была. Старики сказывали...» - происходит переход точки зрения на позицию тех, кто подлинно знает историю жизни Анастасии. Поэтому их точку зрения нельзя считать объективной, потому что многое из того, что рассказывают старики, овеяно недосказанностью и романтикой, что создает впечатление поэмы прошлого. «Знает про блаженной памяти Анастасию Павловну, и называет ее — святая» - дается точка зрения дьячка Каплюги.

«Взял ...красавицу. Собиралась она в монастырь уйти,...молодая барыня тихая и ласковая, никогда от нее плохого слова не слышат» - первое упоминание об Анастасии в основной части повести дано с позиции дворовых людей, когда те рассказывают Илье о молодой барыни.

Во время сдачи работы в церкви происходит встреча Ильи Шаронова и Анастасии: *«В белом платье была новая госпожа — в первый раз видел ее Илья так близко. Юной и чистой, отроковицей показалась она ему. Белой невестой стояла она посреди церкви, с полевыми цветами. Увидел всю нежную красоту ее — радостные глаза-звезды, несбыточные, которых ни у кого нет, кроткие черты девственного лица, напомнившие ему его святую Цецилию, совсем розовый рот, детски полуоткрытый, и милое платье, падающее прямыми складками».* Дается точка зрения Ильи Шаронова, впервые увидевшего молодую барыню. В описании преобладает белый цвет, который в христианстве воспринимается как

символ чистоты и невинности, праздника и радости. К тому же употреблено церковное, устаревшее слово *«отроковица»* (девочка подросток среднего возраста между младенцем и девицей), что свидетельствует о том, что Илья воспринимал красоту Анастасии с духовной точки зрения.

«Он, словно поднятый от земли, смотрел на это неземное лицо, лицо еще никем не написанной Мадонны, на ее неопределимые глаза, льющие радостное, казалось ему, сияние» - Илья сравнивает Анастасию с Мадонной, для того что бы показать всю изящность, красоту, грацию, искренность, которой была наполнена Анастасия. И в то же время она была загадочна и непостижима. Употребление глагола *«казалось»* со значением сомнения и неуверенности говорит о том, что это позиция автора. Создается впечатление, что автор не может согласиться с Ильей в оценке красоты глаз Анастасии. Только Илья, с его духовным и нравственным мироощущением, может рассмотреть во взгляде Анастасии всю глубину и красочность.

«Все здесь говорит сердцу...— сказала она и осветила глазами. — Вас благодарить надо» - возвращение на позицию Ильи Шаронова. Анастасия и Илья очень похожи: они понимают друг друга с полуслова. Положительный отзыв своей работы от молодой барыни стал для Ильи великой наградой.

Во время работы Ильи над образом великомученицы Анастасии появляются новые портретные черты барыни: *«небывающие глаза-звезды», «И темные, бархатные брови принял, темные радуги над бездонным морем, и синие звезды, которые не встречал ни на одной картине по галереям. Вливал в себя неземное, чего никогда не бывает в жизни».* *«Илья*

молился — пресветлому открывшемуся в ней лику», «обращала к нему глаза — сладостная мука томила душу Ильи». Сравнение лица Анастасии с церковным ликом передает нам внутреннее ощущение Ильи, для которого молодая госпожа, как символ святости. «Как тихие голоса в органе был ее голос, как самая нежная музыка, которую когда-либо слышал Илья, были ее слова». Говорила она — пение слышал он» – в портретных характеристиках Анастасии Илья отмечает мелодичность звучания ее голоса. Сравнение голоса со звучанием церковного органа подтверждает особое, чувственно-духовное отношение Ильи к Анастасии. Они настолько близки духовно, что для беседы им не нужны слова. О чем свидетельствует следующая сцена: «Вы здесь и живете? — спросила она глазами.

Поднял Илья глаза. Сказал:

— Да. Здесь хорошо работать.

Удивился на него барин: чего это отвечает».

По одному взгляду понял Илья барыню и ответил ей словами. А рядом стоявший барин удивился: чего и кому это он отвечает, если у него никто ничего не спрашивал. Он смотрел на нее *«и в движении ее видел, что она о нем думает»*. Этот пример еще раз убеждает читателя в том, что Илья понимает и чувствует Анастасию так, как никто другой. Они находятся на том уровне взаимопонимания, который доступен только им, двоим. Не зря в каждой сцене их общения присутствуют немые вопросы, и такие же немые ответы: *«спросила она глазами», «А взглядом сказал другое», «Взглянул на нее Илья — один миг, — и сказал этот взгляд его больше, чем скажет слово. Долгим, глубоким взглядом сказала она ему, и увидал он в нем и смущенье, и сожаление, и еще что-то...»*.

«Как на солнце смотрел Илья, как на красоту, сошедшую с неба, смотрел, затаив дыханье», «стояла она белым видением» - с позиции Ильи в образе Анастасии присутствует божественное начало, неслучайно при портретных характеристиках часто используются сравнения с ликом, Мадонной, видением. *«Напишу тебя, не бывшая никогда! И будешь!»* - с позиции Ильи Шаронова, красота Анастасии уникальна, такой красоты никогда не было. И благодаря Илье, который в портрете Анастасии сумел передать всю глубину образа, эта красота будет увековечена, запечатлена для памяти потомков.

Во время работы над портретом Анастасии, Илья изображает совершенно новый образ молодой барыни: *«Новое сияние глаз, как сияние моря в ветре, — сияние тихой грусти», «Небывающую красоту, все, что должно бы быть и осветить жизнь и чего не было в жизни», «Был это лик нездешний. Иной смотрела она, радость неиспиваемая, претворенная его мукой. Защитой светлой явилась она ему, оплотом от покорявшей его плотской силы. Девственно чистой рождалась она в ночах — святая», «Стояло в глазах — и не могло излиться. Огромное было в глазах, как безмерна самая короткая жизнь даже незаметного человека».* Невероятный портрет, переданный с точки зрения восприятия Ильи, довольно сложно представить читателю, поскольку он наполнен многочисленными неопределенными категориями: «небывающая, неиспиваемая, нездешний». Использование церковной лексики («лик» вместо «лицо») свидетельствует об отношении Ильи к Анастасии: для него она святая. Анастасия подарила ему желание жить и творить. Описывая то, как Илья пишет портрет любимой женщины, Шмелев И.С. постоянно употребляет глагол "пить": *"Теперь он пил неустанно из ее менявшихся глаз", "в сладострастной истоме пил Илья ее любовь по ночам — бесплотную, и приходил к ней, не смея взглянуть на чистую"*. Хотя автор акцентирует страсть Ильи, он в то

же время показывает, что доминирует у Ильи не земная страсть, а платоническое чувство, которое озаряет светом и радостью всю жизнь. Илья как бы обоготворяет предмет своей страсти. Он пьет из "Неупиваемой Чаши". В последнюю встречу с барыней Илья видит «новую» Анастасию: *«новое лицо: огнем вспыхнуло бледное лицо ее, и пробежало синим огнем в глазах; и губы ее помнил, ее новый рот, потерявший девственные черты и жаркий»*. Илья видит в Анастасии уже не Мадонну, а реальную женщину, которая в его сознании всегда будет ассоциироваться со святостью. Для Ильи образ молодой барыни всегда разный, многогранный. Но одно остается неизменным: глаза, которые играют ведущую роль в описании барыни. Автор прямо не раскрывает нам сюжетную линию семейной жизни барыни. Она дана нам с позиции дворовых, которые обсуждают между собой жизнь своих хозяев. И ссылаясь на слухи, которые доходят до Ильи Шаронова, мы можем сделать вывод о том, что Анастасия несчастлива в браке: *«Вот что рассказывали Илье про эту женитьбу», «А она будто все не хотела», «Слышал Илья — опять заскучал барин», «будто ездить начал на хутор, где жили «на полотнянке» девки», «Вернулся барин с охоты — а говорили, что и с «полотнянки», «услыхал Илья, что родилась у барыни дочь, а барин другую неделю пропадает на охоте», «барыня с полгода будто не живет с баринком», «будто застала барыня свою горничную Анюту с баринком в спальней»*. Использование слова «будто» со значением догадки, предположения передает читателю ощущение недостоверности и необъективности суждения.

Анастасия Павловна является образом женщины-идеала, хотя ее трудно назвать женщиной: *«радостная королева-девочка»*, как называл героиню заезжий поэт. Детскость, присущая Анастасии, а также указание на избранность («королева»), призвана отобразить чистоту, невинность

и незаурядность ее натуры. Особо представлен написанный штрихами портрет, воссоздающий лишь образ красоты, но детально ее не прорисовывающий. Особое внимание уделяется только глазам. Илья Шаронов отмечает в облике Анастасии *«радостные глаза-звезды, несбыточные, которых ни у кого нет»*, *«совсем розовый рот, детски полуоткрытый»*, *«неземное лицо еще никем не написанной Мадонны»*. Встречи героя с Анастасией уводят его в неземное, заставляют забыть о сегодняшнем дне. Цветовая гамма с акцентом на светлых, белых тонах служит превращению госпожи в Прекрасную Даму *«сошедшую с неба»*, воплощающую вечную женственность, которая должна озарить жизнь мастера.

§4.4. Словесный ряд, определяющий образ «Свое – Чужое»

На протяжении всей повести довольно четко прослеживается мотив отчужденности Ильи от окружающего мира. Во время поездки за границу, где Илья знакомится со свободными людьми, герой особо остро ощущает особенность своего положения. После учебы в Риме Илья осознает, что он уже чужой для своих. Именно поэтому и возникает двойственность самоопределения Ильи.

После того, как приказал барин стоять Илье при столе в полном параде, Зойка-цыганка дает Илье Шаронову свою оценку: *«Марькиз-то вишивый»*. Эта позиция была поддержана многими дворовыми людьми. *«С тех пор многие дворовые стали звать так Илью»*. В этом прослеживается некоторая отстраненность Ильи от других дворовых: он не такой как все остальные.

«Чужое было, незнаемое — и свое: прилепилась к нему душа» – двойственное отношение Ильи к окружающей его действительности. С

одной стороны, чужбина, где все незнакомое, с другой – душа Ильи, которая жадно впитывала в себя эту «свободу» творчества. В Риме встретил Илья *«своего Арефия»*, что свидетельствует о том, что Илья не мог позабыть своей родины. Несмотря на то, что чужбина манила его своей свободой и простором. «Чужое» представляется ему как нечто радостное и светлое, в то время как, «свое» тяготило его к возвращению.

«В твоей холодной России?», «в Россию свою поедешь?», «Не езди, Илья, в Россию. Там дикари, они ничего не понимают» - так характеризуют Россию иностранцы («Чужие»), считая ее холодной, темной, рабской. Ни на минуту у Ильи не пропадает связи с родиной, именно в своем возвращении и возможности хоть немного приобщить своих к прекрасному, Илья видел свое предназначение – служение людям, *«томила его тоска по родному»*.

Противопоставление выражается не только в высказываниях персонажей, но и в архитектуре. Богатые соборы, которые видел ежедневно Илья на чужбине: все радостное и светлое (*«ни одной слезы не видал и думал — счастливая сторона»*) и бедная церковь своей родины (*«сумрачные лица смотрели за тысячи верст, лохматые головы не уходили из памяти. Ночью просыпался Илья после родного сна и тосковал в одиноких думах»*). Никакие богатства и обещания вольности не могли сломить стремления Ильи вернуться на родину «в рабство». Поскольку именно в возвращении и служении людям видел Илья свое предназначение.

После возвращения из-за границы не спешил барин призывать Илью на работу, что особенно не нравилось дворовым. Оттого и насмехались над ним: *«- Ишь ты, ба-рин! Подольстился к барину — бока належивает, морду себе нагуливает, марькизь вишивый! Мы тут сто потов спустили, а он по морям катался, картинками занимался.— Картинками занимаешься.*

Ишь долю себе какую вымолил. В господу, что ль, выходишь? Просись, вольную тебе даст барин». Позиция дворовых отличается оценочными суждениями. Все дворовые понимают, что Илья уже никогда не будет с ними наравне. Крепостные завидуют Илье и не признают своим : *«что ж ты теперь — ни богу свечка, ни этому кочережка».*

После того, как Илья остался без работы, он отчетливо начал понимать свое отчуждение от общества. Он чужой везде: и на воле, и в поместье. Илья убедился в правоте слов дворовых: *«Верно, что старой церкви было довольно»*, *«Верно: ни богу свечка, ни этому кочережка!»*. Лексические повторы, употребленные как в позиции дворовых, так и в позиции Ильи, свидетельствуют о совпадении их мнений насчет положения Ильи.

На ярмарке так же прослеживается разобщенность Ильи с народом. Когда он пришел на ярмарку и торговцы, не знавшие Илью, называли его барином: *«пошел барином»*. В то время как, *«знакомые мужики с завистью и усмешкой говорили:— Марькизю почет!»*. Дворовые завидуют его особому положению, не считают его своим человеком. И впервые Илья признается себе в том, что жалеет о своем решении вернуться: *«И пожалел, зачем не остался там: там светлее»*. На протяжении всей повести на ряду с противопоставлением «свой-чужой», возникает другая антитеза «светлое-темное». Иными словами, заграница, как символ свободы, изображается в светлых тонах. Там и солнце ярче, и воздух слаще, словом, манящий запретный плод. В то время как, Россия — это запустение, серость не только в пейзажных зарисовках, но и в сознании людей. После того как барин подписал Илье вольную, отчужденность художника от дворовых была документально подтверждена. Илья не захотел никуда уезжать до весны, от этого дворовые *«удивлялись»* и говорили: *«Тепло ему сидеть на нашей шее!»*. *«Дураки вы, дубье! Да вам*

его чтить как надо! Взял, один, такой труд на себя, расписал вам церкву! Два года почитай работал! А вы: тепло ему на нашей шее!» - позиция Каплюги дана как антитеза всеобщему мнению. Употребление просторечных слов *«церкву», «нашей»* приближает авторский текст к разговорному языку дворовых.

§4.5. Словесный ряд, определяющий образ иконы

«Неупиваемая Чаша»

Весь финал повести посвящен описанию явления иконы "Неупиваемая Чаша" и, в частности, явленного чуда исцеления *«убогого Мартына»*. Икона *«Неупиваемая Чаша»* - посмертный дар иконописного мастера Ильи Шаронова. Особенностью иконы являлось то, что была написана она не по-уставному ликописанию *«живописал Пречистую с чашей, как мученицу, и без Младенца»*. Дана объективно-авторская оценка изображению.

«Чаша сия и есть Младенец. Писали древние христиане знаком: писали Рыбу, и Дверь, и Лозу Виноградную — знамение, сокровенное от злых» - возникает точка видения иеромонаха Сергия, который дает пояснения насчет уставного иконописания. Поскольку Илья изобразил Пречистую без младенца, что считалось не по уставу.

«Чудесная та икона» - точка видения монахинь, которым икона являлась во снах. Далее восприятие иконы дается с позиции Мартына убогого, который увидел в монастыре икону: *«увидал ту икону, радостную Неупиваемую Чашу», «не мог отвести взора от радостного лика Пречистой»*. Существительное *«радость»* в данном примере означает не веселое чувство, а ощущение большого внутреннего удовлетворения.

«Не смея радоваться» - перемещение на позицию монахинь. Мы вновь наблюдаем трансляцию внутреннего восприятия иконы с помощью существительного *«радость»*: *«говорила вратарница, обливаясь радостными слезами»*. *«И увидал я Радостную, с Золотой Чашей... С невиданными глазами, как свет живой...»* - перемещение точки зрения на позицию Мартына, изображается его впечатление от видения иконы.

«Не мог отвести взора от неопишимо радостного лика» - передается позиция архиерея. Мы видим, что основной чертой, характеризующей икону с любой точки зрения, является духовная, истинная радость.

После чудесного исцеления убогого Мартына пошла молва по всей округе о чудотворной иконе *«и стали неистошимо притекать к Неупиваемой Чаше, многое множество: в болезнях и скорбях, в унынии и печали, в обидах ищущие утешения. И многие обрели его»*. Перед нами объективная точка зрения автора, которая совпадает с точкой зрения людей, которые обращались к иконе. Дается восприятие иконы как чудотворной. Поскольку икона давала людям ощущение радостного утешения. Все радостно смотрели на нее. Это и было основной задачей Ильи. Он выполнил свое обещание: его труд радует людей. *«Стала округа почитать ту икону и за избавление от пьяного недуга, стала считать своей и наименовала по-своему — Упиваемая Чаша»* - обозначается точка зрения крестьян. Поскольку со временем к ней стали возить людей в основном для избавления от пьяного недуга. В народе и укрепилось название *«Упиваемая»* в значении некоего предела, после которого пьянствовать не хотелось. *«Что к Ней влечет — не скажет никто: не нашли еще слова сказать внутреннее свое. Чуют только, что радостное нисходит в душу»* - невозможно точно сказать, почему икона влечет к себе. Может и приходит к людям внутреннее осознание, но выразить они его не

могут, чувствуют лишь радость в душе, после молитвы у иконы. На наш взгляд в этой иконе и заключается основной смысл жизни Ильи Шаронова. Он не зря много лет находился на обучении за морем, не зря жил «непринятый никем». Желание помочь людям, облегчить их тяжелую судьбу в итоге привело к созданию чудотворной иконы, которая и по сей день дарует людям радость.

§4.6. Словесный ряд, определяющий образ «Прошлое-Настоящее»

Композиция повести представляет собой «рассказ в рассказе»: рамкой является повествование о дачниках, которые посетили Ляпуновку. Основная часть повести это история, рассказанная дачникам о жизни Ильи Шаронова, который перед смертью оставил тетрадь о своей жизни и икону «Неупиваемая Чаша». Повествование во введении условно можно разделить на две группы. Первая группа – это описание Ляпуновки начала XX века. Вторая группа – представления дачников о прошлом Ляпуновки. Во введении преобладают глаголы настоящего времени. Поскольку действие происходит в современное для автора время: *«Дачники любят водить гостей», «барышни говорят», «пьют чай», «смотрят - смеются».*

«Гости стоят в грустном очаровании на сыроватых берегах огромного полноводного пруда, отражающего зеркально каменную плотину, столетние липы и тишину; слушают кукушку в глубине парка; вглядываются в зеленые камни пристаньки с затонувшей лодкой, наполненной головастиками, и стараются представить себе, как здесь было. Хорошо бы пробраться на островок, где теперь все в малине, а весной поют соловьи в черемуховой чаще; но мостки на островок рухнули на середке, и прогнили под берестой березовые перильца». В первой части

примера автор изображает дачников на берегу пруда, которые любуются красивым пейзажем и стараются представить, как здесь все было много лет назад. Дачники в грустном очаровании, потому что великолепие природы их, безусловно, захватывает, однако эта заброшенность навевает грусть. Противопоставительный союз «но» возвращает дачников из романтически грустных представлений о прошлом в настоящее, показывая им ветхость и заброшенность территории.

Место, где дачники пьют чай, изображается без романтических иллюзий и преувеличений, возвращая нас к настоящему времени. Иллюстрируется быт дачников начала XX века: *«Пьют чай на скотном дворе, в крапиве и лопухах, на выкошенном местечке. Полное запустение – каменные сараи без крыши, в проломы смотрится бузина. Смотрят – смеются: на одиноком столбу ворот еще торчит побитая бычья голова ...Оглядывают портреты: тупеи, тугие воротники, глаза навывкат, насандаленные носы, парики – скука.*

-- Вот красавица!

Из-за этого портрета и смотрят дом.

-- Глаза какие!».

Дачники откровенно скучают при виде старых портретов в доме, но, увидев портрет Анастасии, они поражены красотой молодой женщины. Именно этот портрет и стал причиной посещения старого дома. Дачники хотят лично убедиться, действительно ли Анастасия была так очаровательна, как о ней говорят.

«Удивительно романтическое место, все в прошлом!»: во введении прошлое изображено романтическим, очаровывающим своей таинственностью и недосказанностью. *«Правда: в Ляпуновке все в*

прошлом»- повторение слов «в прошлом» дает понять, что все случившееся, это старая история. Это тоже словесный ряд, который в дальнейшем раскрывается и конкретизируется. *«Он приносит осколок прошлого -помятый зеленый самовар-вазу»*: сравнение старого самовара с осколком прошлого подтверждает мысль автора о том, что прошлое, как стекло, давно «разбито», и безвозвратно потеряно, и лишь некоторые сохранившиеся предметы несут в себе память прошлого. *«Все молчат: оборвалась недосказанная поэма»*. Прошлое предстает недосказанной романтической поэмой, окутанной непостижимой тайной. Именно представление о прошлом, как о романтическом месте и вызывает интерес современных дачников.

В основной части повести представлен рассказ о жизни Ильи Шаронова, которая принадлежит прошлому. На протяжении всей повести представление о прошлом и настоящем все время членится. После того, как Илья возвращается из заграницы, также можно сделать условное разделение на «прошлое-настоящее»: *«в Ляпунове за это время многое изменилось»*. Сломали старую церковь и возвели новую. Илья считает, что теперь *«церковь похожа на каравай»* и прежняя была лучше. Многие близкие люди умерли, *«рад был Илья, что еще жива тетка Агафья»*. Кормить Илью стали лучше (со сладостями). Во время росписи церкви Каплюга заметил Илье, что строгости нет в новом писании, на что Илья отметил *«Старое было строгое. Радовать хочу вас, вот и пишу веселых»*. В последней главе повести, по принципу кольцевой композиции текста, автор возвращает читателя в настоящее время, к дачникам, *«которые любят ходить на самую Ляпуновку»*, и здесь опять возникает противопоставление прошлого и настоящего. Прошлое характеризуется как давно ушедшее и невозвратное, но опять, же на примере отдельно взятых судеб. История о жизни Анастасии и Ильи осталась лишь в

воспоминаниях старожил. А в жизненном укладе людей мало что изменилось. Автор изображает ярмарку, которая осталась неизменна: *«Раскинулась под монастырем знакомая ярмарка. Под-монастырская луговина и торговая площадь села Рождествина зачернела народом. Торговали по балаганам наезжие торгаши китайкой и кумачом, цветастыми платками и кушаками, бусами и всяким теплым и сапожным товаром. Медом, имбирем и мятой пахло сладко от белых ящичков со сладким товаром: всякими пряниками — петухами и рыбками, сухим черносливом, изюмом и шепталой кавказской, яблочной пастилой и ореховым жмыхом. Селом стояли воза с желтой и синей репой, мытой и алой морковью, с лесным новым орехом и вымолоченным горохом. Ходил и смотрел Илья, вспоминал, как бывало в детстве. И теперь то же было. Яркой фольгой и лаком резал глаз торговый «святой» товар из-под Холуя, рядками смотрели все одинаковые: Миколы, Казанские, Рождества — самые ходовые бога. Видел Илья у монастырских ворот, под завешанными, всегда урожайными рябинами, — городок божий: сидела рядами всякая калечь, гнусила, ныла, показывала свои язвы и изъязны и жалобила богомольных»* - представлена ярмарка во времена жизни Ильи Шаронова. *«Шумит нескладная подмонастырская ярмарка, кумачами и ситцами кричат пестрые балаганы. Горы белых саней и корыт светятся и в дожде, и в солнце — на черной грязи. Рядком стоят телеги с желтой и синей репой и алой морковью, а к стенам жмутся вываленные на солому ядреная антоновка и яркий анис. Не меняет старая ярмарка исконного вида. И рядками, в веночках, благословляют ручками-крестиками толпу Миколы Строгие. Нищая калечь гнусит и воем у монастырских ворот»* - описание ярмарки глазами дачников. Использование в этих двух примерах фраз *«вспоминал, как бывало в детстве. И теперь то же было»*, *«Не меняет старая ярмарка исконного вида»* убеждает нас в том, что

устоявшийся быт крестьян мало поддается изменению и становится традицией.

Глава III

Филологический анализ художественного текста на уроках русского языка и литературы в старших классах общеобразовательной школы на примере анализа повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша»

Урок, разработан к элективному курсу по русскому языку «Филологический анализ художественного текста на уроках русского языка и литературы в старших классах», 11 класс

§1 Методические рекомендации

Программа элективного курса «Филологический анализ художественного текста на уроках русского языка и литературы в старших классах» составлена в связи с назревшими проблемами в образовании учащихся 9-11 классов:

- отсутствием интереса у учащихся старшего звена к предмету русский язык;
- недостаточной подготовкой учащихся старших классов к устному экзамену по русскому языку в форме комплексного анализа текста;
- недостаточной подготовкой учащихся выпускных классов к ЕГЭ по русскому языку;
- существованием искусственного разрыва между высшей и средней школой.

Наиболее острые проблемы, которые решает данная программа:

- увеличение занятости детей в свободное время;
- развитие познавательных способностей;
- поддержка и развитие учащихся с хорошей мотивацией к учебному процессу и изучению русского языка;
- ранняя профессиональная ориентация в области изучения гуманитарных предметов,

Данная авторская программа основывается на учебных пособиях как вузовского уровня, так и общеобразовательного. Новизна её в том, что на занятиях кружка учащиеся будут изучать как серьёзные вопросы

языкознания, так и решать сложные задачи олимпиадного уровня, развивать языковое чутьё.

Цели программы:

- преодолеть искусственный разрыв, созданный между средней и высшей школой, помочь учащимся подготовиться к поступлению в ВУЗ гуманитарного профиля;
- привить учащимся интерес к предмету русского языка.

Программа разработана в соответствии с учебным пособием Дроздовой О. Е. На занятиях учащиеся будут получать теоретические знания по таким лингвистическим дисциплинам, как: современный русский язык, культура речи, историческая грамматика, диалектология, введение в языкознание, стилистика.

На практических и лабораторных занятиях ребята будут закреплять полученные знания, и применять их на практике. Предполагается работа с разными типами лингвистических словарей, решение олимпиадных заданий, выполнение программированных и тестовых заданий повышенной сложности.

Программа рассчитана на 3 года обучения (9-11 класс) и составлена для учащихся, интересующихся данным учебным предметом. Предполагается, что в 9 классе учащиеся будут изучать раздел «Язык и наука о нём. Языки народов мира». Этот курс вводный. Практическая задача этого раздела сводится к одному – вызвать у ребёнка интерес к языку и желание в дальнейшем анализировать языковые явления; в 10 классе – раздел «Система языка». В нём школьники знакомятся с уровневым устройством языка; в 11 классе – раздел «Лингвистика: путь к овладению языком.

Вопросы истории языка» В этом разделе речь идёт о различении языка и речи, о роли истории языка для понимания современных языковых правил.

Также предполагается, что учащиеся будут заниматься под руководством учителя исследовательской работой, результаты которой будут представлены на школьных и городских научных конференциях. Кроме того, курс будет адаптировать учащихся к учёбе в вузе и поможет им планировать собственную научную деятельность.

Считаю возможным интегрировать наш урок в раздел «Лингвистика: путь к овладению языком. Вопросы истории языка» элективного курса «Филологический анализ художественного текста на уроках русского языка и литературы в старших классах общеобразовательной школы» в 11 классе. Цели урока совпадают с целями элективного курса: 1) развитие познавательных способностей; 2) поддержка и развитие учащихся с хорошей мотивацией к учебному процессу и изучению русского языка; 3) ранняя профессиональная ориентация в области изучения гуманитарных предметов; 4) расширение НОУ.

§1.1. Интегрированный урок. Филологический анализ художественного текста на уроках русского языка и литературы на примере анализа повести И.СШмелева «Неупиваемая Чаша». Художественные и нравственные аспекты повести И.С. Шмелева «Неупиваемая Чаша»

(11 класс)

Цель: раскрытие художественных и нравственных аспектов рассказа И. Шмелева «Неупиваемая чаша»; совершенствование работы с

художественным произведением, воспитание читательской культуры, эстетического вкуса.

Задачи: раскрыть основные мотивы повести И. Шмелева «Неупиваемая чаша»; раскрыть символику икон в рассказе; определить идейно-тематические аспекты образа радости в повести.

Оборудование: презентация к уроку, текст рассказа, раздаточный материал для работы в группах.

Прогнозируемые результаты: учащиеся знают о художественных и нравственных аспектах повести И.С. Шмелева «Неупиваемая чаша»; самостоятельно определяют идейно-тематические аспекты образа радости в повести, принимают участие в аналитической работе в группах.

Ход урока:

1. **Оргмомент**

2. **Актуализация опорных знаний:**

а) нарисуйте Радость, Радугу;

б) поменяйтесь тетрадями, напишите ассоциации к рисункам вашего соседа по парте; верните тетради друг другу, обсудите ассоциации.

в) Как вы думаете, какая связь между радостью и радугой? Напишите об этом

(Учащиеся записывают ответы, некоторые зачитываются по желанию)

Понятие «радости» в русской литературе – одно из базовых, поэтому оно играет многими смыслами. Восходит оно к образу-символу «радуги», «радоницы». Радуга, как известно, дана была Богом человечеству после потопа в обетование того, что потопа на земле больше не будет. Радуга – связь человека с Богом, некий мост между Небом и землей.

3. Мотивация учебной деятельности. Тема и цель урока

В страшном для России 1918 году, в Алуште, Иван Сергеевич Шмелев создает одно из самых удивительных своих произведений – повесть «Неупиваемая Чаша». История крепостного живописца Ильи Шаронова, жизнеописание, где национальное и духовное начала нераздельны.

- Как вы думаете, о чем этот рассказ?

- Какие мотивы вы могли бы выделить в нем? (*Мотивы любви, искания, радости, преодолении греха светом, иконописи, канона и др.*)

4. Работа над темой урока

В повести часто повторяется слово «радость». Оно имеет не обычный, а духовный смысл. Радость у главного героя, Ильи Шаронова, просыпается при соприкосновении с духовными предметами. Найдите в тексте, что сказано об этом в начале 4-ой главы? (*«Радостно трудился в монастыре Илья. Еще больше полюбил благолепную тишину, тихий говор и святые на стенах лики. Почуял сердцем, что может быть в жизни радость. «Мне и труда нету, одна радость» (начало 4-ой главы);*

- Как вы понимаете слова: «почуял сердцем, что может быть в жизни радость»? О какой радости, прежде всего, пишет Шмелев? Только ли о бытовой или психологической?

- Радость связана с изображением святых. Однако соединяется рай земной и небесный в молитве, со слезами радости на глазах («Так хорошо было»). Не случайно по окончании молитвы впервые услышал Илья голос Ангела и увидел «белое видение» и «будто во весь сад глаза». Это видение, эти глаза во весь сад и эта радость пройдут через всю повесть. Найдите это в повести (от слов: *«Миг один вскинул Илья...»* до слов *«Почуял сердцем, что придет, должно прийти то, что радостно опалает душу»*).

- В чем особенность икон, написанных Ильей Шароновым? *(Все создаваемые им иконы отличаются тем, что в ликах святых узнаются лица реальных, окружающих его людей.*

Так, икона св. Арефия Печерского оказывается с ликом своего учителя, иконописца Арефия Змей, побиваемый Георгием-Победоносцем, имеет лик старого развратника-барина, по прозвищу Жеребец. Св. мученика Терентия написал Илья с ликом своего отца, маляра Терентия. В св. преп. Марии Египетской узнается Зойка-цыганка, а в храмовой росписи Страшного Суда – «...и маляр Терешка, и Спиридоша-повар, и утонувший в выгребной яме Архиша-плотник, и крикливая Любка, и глупенькая Сафонька, и живописный мастер Арефий... многое множество». Великомученица Анастасия удивительно похожа на барыню Анастасию, в которую Илья влюблен.)

В повести возникает вопрос об отклонении от канона. Как истолковать «Видение»? Ясно, что Илья – избран и отмечен как художник. Но – кем? *(Морнашки считают, что Богом)*

- А что такое канон? *(Традиция, обязательная норма)*

- В православии в изображении, например, Богоматери складывался определенный канон.

«Умиление» (с греческого – милостивая): Мать и Христос-младенец соприкасаются щеками, что являет всему миру взаимную нежность, трогательность, заботу. Образцом иконы этого типа является «Богоматерь Владимирская».

«Одигитрия» (с греческого – путеводительница) – поясной образ Божьей Матери: Дева Мария, поддерживая младенца Христа, жестом свободной

руки указывает на него как на Спасителя и призывает поклоняться Ему с молитвенно поднятыми руками.

«Знамение» (чудо, пророческий знак) – поясной образ молящейся Богоматери.

«Оранта» (с латинского – молящаяся): Богоматерь изображена в полный рост с молитвенно поднятыми руками.

- Как творил Илья портрет Анастасии, который впоследствии приравняется к иконе? Найдите в тексте. (от слов *«Ночью безумствовал Илья в своей клетушке»* до слов *«...которая умереть не может.»*)

- Опишите икону «Неупиваемая чаша» в повести: *«увидали все Святую с золотой чашей. Лик Богоматери был у нее - дивно прекрасный! - снежно-белый убрус (Убрѹс (от церк.-слав. бръснти, брысати — «тереть»; плат, платок, полотенце) — изображение полотна в иконописи и монументальной храмовой живописи.), осыпанный играющими жемчугами и бирюзой, и «поражающие» - показалось дьячку - глаза. Подивился Каплюга, почему без Младенца писана, не уставно, но смотрел и не мог отвести взора. И совсем убогий, полунемой, кривоногий скотник Степашка смотрел и сказал – радостная».*

- Икона не была канонической, но приняли ее в монастыре. Почему? (Принял монастырь Ильину икону - Неупиваемая Чаша - дар посмертный. Дивились настоятельница и старые: знал хорошо Илья уставное ликописание, а живописал Пречистую с чашей, как мученицу, и без Младенца. И смущение было в душах их. Но иеромонах Сергей сказал:

- Чаша сия и есть Младенец. Писали древние христиане знаком: писали Рыбу, и Дверь, и Лозу Виноградную - знамение, сокровенное от злых.)

- Икона, написанная Ильей, чудотворит. Почему? (*Победа над собой, над своим грехом, над блудной страстью была истинной и полной*)

- Зачем в конце повести образ Христа дописывает на иконе инок, придавая **канонический** вид талантливой работе Ильи. (*Шмелев подчеркнул роль Церкви в жизни художника*).

5. Работа в группах (Распределение на группы производится в соответствии с замыслом преподавателя)

Радость в тексте раскрывается по средством совокупности ряда тем, которые условно можно объединить в две идейно-тематические группы:

1. Темы, связанные с сакральными, духовными идеями: икона, благая сила, благодать, молитва. Работает первая группа учащихся. Надо выбрать из карточки примеры духовной радости в повести. Выводы: Первая лексическая группа создает в повести контекст, вводящий читателя в мир православной религиозности. Слова с корнем рад выражают радостное мироощущение соприсутствия Бога и сопричастности к делу божественного домостроительства. Повествователь стремится выразить духовные совершенства главных героев в вероучительно-догматической лексике, по своему идейно-тематическому и ритмо-мелодическому строю, приближающейся к церковно-гимнографической традиции.

2. Темы, изображающие повседневность: веселье, скука, эмоции, жизнь (Радость житейская). Работает вторая группа учащихся. Надо выбрать из карточки примеры житейской радости в повести. Выводы: Во второй лексической группе наиболее частотными являются лексемы, связанные с описанием

широкого спектра эмоций и чувств героев и повествователя. Индивидуально авторской особенностью словоупотребления является расширение семантического поля слов с корнем рад и синонимов, которые выражают не только прямые значения (душевное, духовное удовлетворение, веселье), но и переносные, антонимичные основным (отсутствие веселья, духовное томление).

Карточка: Радостно трудился в монастыре Илья. Радостно давалась Илье работа. Так хорошо было, что переполнилось сердце, и заплакал Илья. И обрадовался Илья, что так обернулось, потому что хотел он написать Диоклетиана-гонителя и мучеников, а не успел написать и имярек не вывел. Не для радости, какой едет, а от великой скорби: скушно ему глядеть на темную жизнь, никогда веселого лица не видит. Сел Илья на большой корабль— было у него имя — «Летения»; значило это имя — радость. Радовался на все Илья. Смотрел Илья, и еще больше радовалась душа его. И не было полной радости. Народ жаждет радости. Возрадовался Илья в сердце своем. Радовался Илья: знал, что в духе сегодня барин, если разговаривает с Сафо — Сонькой Лупоглазой. Обрадовался Илья: она ладно сказала. Радостно давалась ему работа. Так хорошо было, что переполнилось сердце, и заплакал Илья от радости. А Илья весь тот день ходил как во сне и боялся и радовался, что было ему видение. И захотелось ему сделать на прощанье Арефию радость. Сколько радости на земле! В сладком трепете шел Илья: боялся и радовался ее увидеть. Радостно Илье стало: все дни смотрела она на него кротко. Радость неудержимая закрутила Илью, радость неиспиваемая.

6. Отчёт групп.

7. Рефлексия.

Перед вами стихотворение А. Андриянова:

*Иконы - это небольшие двери.
Они нас в жизнь иную приглашают.
Войти сквозь них дано по нашей вере:
Одних впускают, а другим мешают.*

*Иконы - это светлые оконца,
И в каждом боголепный лик сияет:
То строго поглядит, то улыбнется,
То дивное смирение являет.*

*Пройти сквозь позолоту краски к ним бы,
Но так ничтожны силы человечьи.
И мы лишь издали глядим на нимбы,
Лампады зажигаем, ставим свечи.*

*Но чудо происходит и от взгляда
На эти Духом дышащие лица.
И утешенье есть, и слов не надо,
И сердцу сладко, и легко молиться!*

- Запишите предложение, строфу стихотворения, которая созвучна вашему впечатлению от урока, прокомментируйте её, связав с темой урока (выборочное прочтение ответов)

Список используемой литературы.

1. Д.Э.Розенталь, И.Б.Голуб. Секреты стилистики. М.: Айрис, 1996г.

2. 7. В.И.Даль. Толковый словарь. М., 1998г.
3. С.И.Ожегов. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1997г.
4. Г.Н.Скляревская. Толковый словарь русского языка конца XX века. С.-П.: Фолио-Пресс, 2002г.
5. Н.М.Шанский, В.В.Иванов, Т.В.Шанская. Краткий этимологический словарь русского языка. М.: Просвещение, 1971г.
6. О.И.Федотов. Как научить детей понимать поэтику художественного произведения. М.: Чистые пруды, 2005г.
7. В.В.Агеносов. Литература русского зарубежья. 11 класс. Элективные курсы. М.: Дрофа, 2007г.
8. Е.А.Зинина. Основы поэтики. Теория и практика анализа художественного текста 10-11 классы. Элективные курсы. М.: Дрофа, 2007г.
9. Шмелев И.С. Неупиваемая Чаша. М., 1960г.

Заключение

Таким образом, в филологическом анализе текста образ автора понимается как «не простой субъект речи», а «концентрированное воплощение сути произведения». Образ автора представляет собой, по сути, *обобщенный образ творчества, творческого начала личности, но не конкретного лица*. Эта точка зрения отражена в работах таких лингвистов, как Горшков А.И, Болотнова Н.С. и Николина Н.А.

Проанализировав основные приемы субъективации авторского повествования в повести И.С.Шмелева «Неупиваемая Чаша», мы пришли к следующим выводам:

1. Позиция автора достаточно ярко представлена во Введении, когда повествование ведется от 3-го лица.
2. Перемещение точки зрения происходит при смене рассказчика, когда повествование ведется от имени Ильи, Арефия и других персонажей повести. Образ автора возникает тогда, когда необходима общая точка зрения, взгляд со стороны. Как правило, построение текста такого плана наблюдается в основной части повести.
3. Субъективация авторского повествования происходит за счет использования таких приемов как: перемещение точки зрения, прием монтажа.
4. Способы выражения образа автора различны: на лексическом уровне это достигается за счет использования просторечных слов, фонетических вариантов; на синтаксическом уровне - при использовании присоединительных конструкций.
5. Достаточно широко автор использует прием монтажа, который строится в полном соответствии со взглядом персонажа и отражает позицию персонажа и его действия. Наблюдается при смене действий, если прием выражен глаголами, и при смене «картинок», если выражен существительными.
6. Образные средства в пределах текста образуют своеобразную систему. Особенности развертывания словесного ряда связывается:
 - а) с множественностью образных соответствий при одном предмете речи;

б) с повтором одного и того же словесного образа или с варьированием образных средств с тождественными компонентами семантики при изображении одного предмета речи;

в) с изображением разных реалий при помощи сходных по значению образных средств или их повторов.

Любой образ в повести входит в группу близких ему по значению образов и развивает общий для них смысл. Образные средства вступают в тексте в отношения со-и противопоставления.

В связи с употреблением в одном тексте различных способов выражения образа автора, возникает эффект многоголосия, совмещения ряда точек видения.

Библиография

1. Абишева, У. К. (2004) «Бытие сквозь быт» (к проблеме эволюции творчества И. С. Шмелева 1900–1910-х гг.) // Вестник Московского ун-та. сер. 9. Филология. No2. С. 80–96.
2. Аверинцев С.С. Филология // Собрание сочинений. / Под ред. Н.П.Аверинцевой и К.Б.Сигова. София – Логос. Словарь. – Киев, 2006. С. 452.
3. Альбеткова Р.И. Русская словесность. – М.: Дрофа, 2001. – 304 с.

4. Анциферова Н.Б. Образ рассказчика как организующее начало языковой композиции целого текста (на материале дневников С.Есина, В.Гусева, Т.Дорониной) - Вестник ЧитГУ № 1 (58) 2010 78 Филология УДК 800.005
5. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Художественная литература, 1998. – 568 с.
6. Ахметова Г.Д. Языковая композиция художественного текста (на материале русской прозы 80-90-х годов XX в) - Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Литературный институт им. А.М. Горького, 2003. — 450 с.
7. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 445 с.
8. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
9. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
10. Белова Н.А. Филологический анализ художественного текста: реализация интеграции лингвистического и литературоведческого подходов в школе: Учебно-методическое пособие. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2008. – 205 с.
11. Белошапкина В.А. Современный русский язык: Синтаксис. - М., 1977.
12. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста : учебное пособие для вузов / Н. С. Болотнова . – 3-е изд., испр. и доп . – М. : Флинта : Наука, 2007 . – 520 с.

13. Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория. - М.: Наука, 1986. - 264 с.
14. Валгина Н.С. Синтаксис современного русского языка. - М.: Агар, 2000. — 416 с
15. Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. – М.: Логос, 2003.- 210с.
16. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие / Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. шк.; Изд. центр «Академия», 2000. – 556 с.
17. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Советская Россия, 1971. – 316 с.
18. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 394 с.
19. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959. – 654 с.
20. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Советская Россия, 1963. - 325 с.
21. Винокур Г. О. О языке художественной литературы. – М.: Высш. шк., 1991. – 445 с.
22. Винокур Г.О. Поэтика. Стилистика. Язык и культура. – М.: Художественная литература, 1996. – 284 с.
23. Гадамер Х.Г. Истина и метод. — М., 1988. — 215 с.
24. Гальперин Г.И. Текст как объект лингвостилистического исследования. – М.: Наука, 1981. - 217 с.
25. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: КомКнига, 2006. – 140 с.

26. Горшков А.И. Лекции по русской стилистике. – М.: Дрофа, 2000. – 352с
27. Горшков А.И. Русская словесность 10-11 класс. Учебник. — 9-е изд. — М.: Просвещение, 2010. — 492 с.
28. Горшков А.И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика: учебник для педагогических университетов и гуманитарных вузов. – М.: АСТ, 2006. – 368 с.
29. Горшков А.И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности / А.И. Горшков. – М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2008. – 544 с.
30. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В четырёх томах. Т. Четвёртый. – М.: Русский язык - Медиа, 2003. - 2721 с.
31. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 328 с.
32. Желтова, Н. Ю. (2004) «Наша красота не красота, как Бог, а Бог как красота»: поэтика «радостной святости» в «Неупиваемой чаше» И. С. Шмелева // Русская словесность. №8. 18–25 с.
33. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии / В.М. Жирмунский.. – СПб.: Азбука, 2003. – 496 с.
34. Катаев В.Б. К постановке проблемы образа автора. – М.: Наука, 1966. 185 с.
35. Кожевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы. – М.: Знак, 2009. 895 с.
36. Купина Н.А., Николина Н.А. Филологический анализ текста: Практикум. – М.: Просвещение, 2011. – 408 с.

37. Лекант А.П. Современный русский литературный язык. – М.: Высшая школа, 1996. – 462 с.
38. Лихачев, Д. С. (1997) Концептосфера русского языка // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста : антология / под общ. ред. В. П. Нерознака. М. : Academia. С. 3–9.
39. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М., 1999. —132 с.
40. Мельник, В. И. Радость: христианское понятие и художественный мотив: «Неупиваемая чаша» И. Шмелева // Литература и культура в контексте христианства : Мат. III Международной научной конференции (Ульяновск, 19–20 июня 2002 г.). Ульяновск. С. 82–84.
41. Минералова, И. Г. (2003) «Неупиваемая чаша» И. С. Шмелева: стиль и внутренняя форма // Литература в школе. No 2. С. 2-8.
42. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
43. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. ЛКИ, 2007. 304 с.
44. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка под ред. Т. Ф. Ефремовой, 2000 год. – 699 с.
45. Одинцов В.В. Стилистика текста. М.2010г. – 264 с.
46. Одинцов В.О. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1973. – 217 с.
47. Папян, Юрий Михайлович. Словесные ряды в письмах русских писателей XVIII века : На материале писем М. Н. Муравьева, Д. И. Фонвизина, С. Г. Домашнева, Н. А. Львова, Н. М. Карамзина и А. Н.

Радищев) : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Воронеж. ун-т. - Ереван, 1992. - 202 с.

48. Пospelов Г.Н. Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 1976. – 422 с.
49. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира: монография / Б.А. Серебrenников [и др.]; отв. редактор Б.А. Серебrenников. – М.: Наука, 1988. – 216 с. Вестник ЧитГУ № 1 (58) 201083
50. Словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. А.П.Евгенъевой. – М.: Русский язык, 1981–1988. 6. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н.Кожиной. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 696 с.
51. Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. СПб., 1995. – 193 с.
52. Соболев, Н. И. (2012) Из творческой истории повести И. С. Шмелева «Неупиваемая чаша» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск ; М. : Изд-во ПетрГУ. Вып. 7. С. 328–342.
53. Соболев, Н. И. (2013) Повесть И. С. Шмелева «Неупиваемая чаша»: творческая история, поэтика, текст. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ.
54. Тимофеев Л., Проблемы стиховедения, М., 1931. -227 с.
55. Толковый словарь русского языка: В 4 т./ Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: Гос. ин-т "Сов. энцикл."; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940. – 894 с.
56. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. – М., 2002. – 496 с.

57. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – М.: Советский писатель, 1970. – 224 с.
58. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В четырёх томах. – Т. 2. – М., 1986. – 648 с.
59. Цеменчук С.О. Анализ языка художественного произведения. – М.: Гослитиздат, 1971. – 238 с.
60. Чигарева, Е. (2001) Заметки о музыкальной (мотивной) организации повести Ивана Шмелева «Неупиваемая чаша» // Двенадцать этюдов о музыке: к 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского : сб. ст. М. :Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. С. 126–138.
61. Шанский Н.М., Махмутов Ш.А. Филологический анализ художественного текста. – СПб : Специальная литература, 1999. – 319 с
62. Шмелев И.С. Неупиваемая Чаша. М.1960г. - 340с.
63. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957. С. 26–44.
64. Щерба Л.В. О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании. (Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. - Л., 1974. - С. 24-39).