

ТЕКСТ

УДК 81'42:81-116.3

doi: 10.26907/2541-7738.2020.5.48-61

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЕМАНТИКИ ЯЗЫКОВЫХ ЕДИНИЦ В ТЕКСТЕ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД

Ю.В. Дорофеев

*Крымский республиканский институт постдипломного педагогического образования,
г. Симферополь, 295001, Россия*

Аннотация

В статье рассматриваются закономерности трансформации семантики языковых единиц в художественном тексте. Возникающие в результате этого процесса семантические сдвиги соотносятся с индивидуально-авторскими представлениями о мире и определяются как важнейшее средство воздействия на читателя. Исследование проводится на основе функционального подхода: текст видится как инструмент социального взаимодействия, строение которого подчиняется основной задаче автора – оказать определенное влияние на картину мира читателя.

На основе анализа эмпирического материала делается вывод о том, что восприятие и понимание текста во многом обусловлены навыками, позволяющими выделить стержневой компонент, который объединяет наиболее значимые языковые единицы текста на основании их соотнесенности в исходной и завершающей частях произведения. На конкретных примерах показана роль семантических трансформаций в процессе восприятия текста и их значимость для интерпретации.

Исследование подтверждает актуальность проблемы изучения функционального механизма семантических трансформаций, поскольку последовательное внедрение в образовательную практику функциональной методики восприятия и интерпретации текста позволит разработать учебно-методические приемы, предотвращающие искажение извлекаемой из них информации.

Ключевые слова: текст, функция, восприятие, интерпретация, трансформация семантики

Бесспорным является тот факт, что не все языковые единицы в тексте выполняют одинаковые функции. Семантика некоторых из них подвергается значительным трансформациям, что приводит к возникновению новых, образных, значений. Этот процесс именуется исследователями по-разному: «приращение смысла», «гиперсемантизация», «семантический сдвиг», «семантические аномалии» и др. Такие единицы оказываются наиболее значимыми в пределах изучаемого текста, они образуют своеобразных «каркас», к которому прикрепляются прочие компоненты; поэтому не случайно Н.А. Рудяков предлагает именовать

соотнесенные в пределах конкретного текста языковые единицы «стержневым элементом» [1]. В то же время языковые средства, которые готовят трансформацию семантики стержневого элемента, также выполняют важную функцию: только на их фоне можно установить суть произошедших изменений. Следовательно, различие между перечисленными группами языковых единиц носит функциональный характер. А.Н. Рудяков в своих работах в данном случае предлагает аналогию, достаточно наглядно демонстрирующую разницу между такими единицами: острое и рукоять инструмента [2]. Только вместе эти части составляют некое единство, способное помочь человеку в решении какой-либо задачи.

Однако указанное разграничение наблюдается не везде. А.Н. Рудяков предлагает разграничить с этой точки зрения два типа текстов. *Первый* тип: тексты о сущностях (непродуктивной семантики), их структура и содержание во многом обусловлены коммуникативными качествами речи (правильность, точность, ясность, доступность, логичность, чистота, выразительность, уместность) [3, с. 257], которые знакомы (пусть и в имплицитной форме) всем носителям языка. Эти качества в своей совокупности свидетельствуют о приспособленности отдельного вида речи к процессу человеческого общения, а их присутствие обеспечивает адекватное восприятие текстов и, следовательно, является залогом успешной реализации намерений говорящего. Содержание таких текстов не предполагает вариативности восприятия, предметом изображения в них выступают сущностные характеристики фактов и явлений объективной действительности (например, их материальные свойства). *Второй* тип: тексты о ценностях (продуктивной семантики), к которым в первую очередь относятся художественные тексты; они предполагают широкое использование неконвенциональных языковых средств, которые не могут рассматриваться как неосознанное нарушение правил. Предметом изображения в таких текстах выступают факты и явления окружающей действительности в том виде, в каком они представляются индивидуально-авторскому сознанию, которое в определенном отношении противопоставляется сознанию обыденному, то есть общераспространенным представлениям о предмете изображения. Тексты такого типа предполагают вариативность их интерпретации, они оказывают влияние на ценностные ориентиры читателя, вступают в борьбу с его восприятием действительности. Оба выделенных типа являются двумя крайними точками единой шкалы, между которыми располагаются реальные тексты, часть которых могут обладать признаками двух типов. Однако для нашего исследования важно, что указанное выше функциональное разграничение языковых единиц наблюдается прежде всего в текстах, ориентированных на ценностную составляющую картины мира, поэтому в дальнейшем мы сосредоточимся именно на закономерностях преобразования семантики языковых единиц в художественных текстах.

Целью нашей работы является рассмотрение семантических сдвигов, происходящих в значениях языковых единиц, отражающих авторское видение предмета изображения. Такие сдвиги (или аномалии) являются важнейшим средством воздействия на читателя, поэтому умение выявить соответствующие единицы и их соотнесенность в тексте выступает как основа его правильного восприятия, понимания и интерпретации. Это умение мы считаем важнейшим для формирования

так называемой функциональной грамотности (читательской грамотности) обучающихся (оно, в частности, проверяется в рамках ЕГЭ по русскому языку при работе с текстом). Таким образом, актуальность проблемы изучения в языкознании природы и самого механизма семантических преобразований языковых единиц возрастает не только в теоретическом, но и в прикладном аспекте. И в рамках нашего исследования мы рассмотрим с функциональной позиции роль семантических аномалий в процессе восприятия и интерпретации текста.

Итак, что представляет собой семантический сдвиг, или семантическая аномалия? Из их числа сразу же следует исключить такие нарушения, которые могут «рассматриваться как погрешность, ляпсус, речевая небрежность» [4, с. 440]. Подобные ошибки являются ненамеренными, и если читатель / слушатель обнаруживает такое нарушение языковых норм в тексте, то он стремится исправить его и интерпретировать текст в уже исправленном виде [4, с. 441]. Поскольку семантические преобразования играют определенную роль в тексте, то к ним следует отнести неконвенциональные употребления языковой единицы, представляющие собой «сознательные нарушения языковых правил, которые можно классифицировать, исходя из интенций говорящего» [4, с. 442]. Результатом нарушения оказывается появление в высказывании дополнительного, образного, смысла или даже полное переосмысление каких-либо его компонентов.

Мы будем рассматривать отмеченный феномен в широком значении, не выделяя в качестве особых видов грамматические, логические и прочие аномалии, поскольку все они, различаясь по форме, имеют своей целью преобразовать семантику конкретных конструкций. Проанализируем с этой точки зрения два примера: «Снимки его тех лет потеряли отчетливость, как будто камере передавалась какая-то странная нетвердость руки. Впрочем, критики объясняли эту нечеткость революционным волнением, этим необходимым компонентом соцреализма, а **вовсе не злоупотреблением горячительных напитков**» (Аксенов); «Старое слово **демократия** было образовано от греческого «демос», а новое – от выражения «**demo-version**» (Пелевин). В первом случае нарушаются правила управления в русском языке, а во втором предлагается новая словообразовательная мотивация для производного слова. Однако несомненно, что благодаря этим нарушениям в обоих высказываниях появляется дополнительный смысл, отражающий авторский взгляд на предмет изображения, то есть происходят определенные изменения в семантике выделенных единиц, хотя для достижения нужного эффекта использованы различные приемы.

Мы исходим из того, что взаимосвязанная система семантических преобразований, которые отражают индивидуально-авторское видение мира, лежит в основе художественного текста. Существует ли художественный текст, в котором не нарушаются языковые нормы? Автор, создавая свое произведение, заставляет нас увидеть мир, объективную действительность по-новому: «Художник берет факт и представляет его так, чтобы заставить читателя увидеть его вопреки расхожему (в т. ч. и его, читательскому) мнению, а иногда и здравому смыслу» [5, с. 176], поэтому можно утверждать, что текст, который характеризуется исключительно конвенциональным употреблением языковых средств, не является художественным. Еще Аристотель писал о том, что способность образовать хорошую метафору является отличительным признаком гения, а метафора

есть не что иное, как типичная семантическая аномалия, которая представляет собой способ постижения одной вещи в терминах другой, и таким образом ее основная функция заключается в обеспечении понимания [6, с. 62]. В одном из современных исследований метафора представлена как форма постижения мира, ценностной сферы человека. Д. Лакофф и М. Джонсон утверждают: «Метафора – это один из самых важных способов хотя бы частичного понимания того, что не может быть понято полностью: сферы чувств человека, эстетического опыта, морали и духовных озарений» [6, с. 215].

Новые представления о мире принципиально не могут быть выражены конвенционализированными языковыми средствами, которые есть отражение устоявшейся в сознании носителей языка картины мира. И, чтобы выразить индивидуальный опыт восприятия действительности и деавтоматизировать восприятие текста, автор с необходимостью должен прибегнуть к нарушению определенных языковых норм. Поэтому семантические преобразования языковых единиц в тексте действительно могут быть уподоблены инструменту, функция которого обеспечить понимание и восприятие человеком системы ценностей, противоречий, свойственных объектам, авторских представлений о должном и желаемом; то есть они выступают как механизм не только для создания новых значений, но и для создания новой реальности, преобразования фрагментов картины мира.

Чтобы увидеть закономерности работы этого механизма, проанализируем следующий отрывок из повести С. Довлатова «Чемодан»:

Это было двадцать лет назад.

За эти годы влюбились, женились и развелись наши друзья. Они писали на эту тему стихи и романы. Переезжали из одной республики в другую. Меняли род занятий, убеждения, привычки. Становились диссидентами и алкоголиками. Покушались на чужую или собственную жизнь. Кругом возникали и с грохотом рушились прекрасные, таинственные миры. Как туго натянутые струны, лопались человеческие отношения. Наши друзья заново рождались и умирали в поисках счастья.

А мы? Всем соблазнам и ужасам жизни мы противопоставили наш единственный дар – равнодушие. Спрашивается, что может быть долговечнее замка, выстроенного на песке? Что в семейной жизни прочнее и надежнее обоядной бесхарактерности? Что можно представить себе благополучнее двух враждующих государств, неспособных к обороне? (Довлатов).

Последовательный анализ показывает, что этот краткий фрагмент текста буквально переполнен языковыми парадоксами, которые, однако, нелегко заметить. Об этом свидетельствуют результаты многократно проведенного нами эксперимента, в ходе которого необходимо было восстановить пропуски в приведенном фрагменте (были удалены выделенные слова), следуя при этом стилю и смыслу контекста, а затем объяснить, почему были выбраны те или иные лексемы. В процессе исследования мы пришли к выводу, что беспрепятственно восстанавливаются те единицы, значение и сочетаемость которых находятся в пределах конвенционального употребления (часть отмеченных слов, среди которых женились, стихи, убеждения, чужую, были успешно восстановлены более чем в 90% случаев); при этом отрывок насыщен аномальными по своей сути сочетаниями, функциональная нагрузка которых становится очевидной только при соотношении всего фрагмента с устоявшимися представлениями читателя. Поэтому ряд единиц, о которых пойдет далее речь, оказалось невозможно вос-

произвести по причине того, что в их семантике зафиксировано авторское видение объекта изображения.

Так, слово *соблазн*, имеющее значение ‘нечто прельщающее’ (СРЯ), заставляет читателя предположить, что далее будет следовать синонимичная единица (участники эксперимента чаще всего подставляли здесь слово *искушение*). Это предположение обусловлено тем, что *соблазн* рассматривается как нечто приятное, но в данном контексте эта лексема получает отрицательную коннотацию (*соблазн* – здесь ‘попытка отвлечь от чего-то важного’), что подтверждается словом *ужасам* (однородный компонент по отношению к *соблазну*) и всем смыслом предложения: *соблазну* что-то противопоставляется.

Лексема *дар* также не соотносится в сознании читателя со словом *равнодушие*. С общезыковой точки зрения *равнодушие* (‘безразличие по отношению к людям’ (СРЯ)) – это порок (это слово встречалось на месте лексемы *дар* в нашем эксперименте чаще других). Однако такое истолкование равнодушия явно вызывает смысловое нарушение в семантической структуре фрагмента, поскольку противопоставлять можно лишь нечто семантически соотносимое со словом *цит* (второй по частотности вариант). Но даже это слово не отражает значимости равнодушия в картине мира автора, который сопоставляет его с *даром* (‘что-либо крайне ценное, необходимое и важное’, ‘способность к чему-либо’ (СРЯ)). Таким образом, употребление слова *дар* в таком контексте носит неконвенциональный характер.

Следующая семантическая аномалия возникает в сочетании «*что может быть долговечнее замка, выстроенного на песке*», которое по своей сути является алогизмом, поскольку *замок на песке* соотносится в сознании читателя с чем-то ненадежным и зыбким. Любопытно, что в тех случаях, когда из приведенной фразы удалялось слово *песок*, интерпретация предложения принимала противоположный характер: участники эксперимента пытались найти для замка «прочный фундамент» (*любовь, дружба, уважение* и т. д.).

Бесхарактерность (то есть ‘безвольность’) человека в представлении читателя также определяется как недостаток (хотя и не такой большой, как равнодушие). Семейная жизнь, с точки зрения читателя, не может строиться на такой основе (в качестве вариантов здесь предлагались слова, имеющие общую семантику ‘плохой’: *хуже, ужаснее* и т. д.). Однако С. Довлатов называет бесхарактерность самым надежным и прочным основанием для семьи, подчеркивая при этом, что это свойство должно быть свойственно и мужу, и жене.

И, наконец, употребление слова *оборона* является столь же неожиданным для читателя, как и лексема *дар* ранее. Здесь на первый план выходит представление о том, что враждующие государства должны стремиться к компромиссу, перемирию и т. п. Однако это представление вступает в противоречие со словом *благополучнее* (отсутствие возможности заключить мир не может служить на пользу стране). Поэтому максимально парадоксальный вариант, который здесь может предположить читатель, – это слово *война*. «Неспособность к войне» явно соотносится со словами *равнодушие* и *бесхарактерность* на основе общего периферийного семантического компонента ‘пассивность’. Однако автор использует здесь словосочетание, которое обозначает пассивность в крайней степени: *неспособность к обороне*.

Как видим, даже в таком небольшом по объему фрагменте художественного текста мы находим значительное число семантически преобразований разного рода. Они играют важную роль в процессе понимания текста, поскольку являются осознанными приемами, которые автор использовал с целью деавтоматизации восприятия своего произведения потенциальным читателем. Обнаружение в тексте нарушений привычных способов выражения смысла заставляет его остановиться и подумать о том, каким образом перестраивается семантическая структура языковых единиц. А это подразумевает ретроспективный охват предыдущего текста и соотнесение выявленного нарушения с уже прочитанным и с личным опытом читателя. Вследствие этого и возникает эстетический эффект, к которому стремился автор и который обеспечивает адекватное восприятие текста. При этом семантические преобразования детерминируются не контекстом (то есть прочими языковыми единицами, составляющими словесное произведение), который выступает как форма существования семантической аномалии, а деятельностью человека, направленной, с одной стороны, на преобразование фрагмента картины мира читателя, а с другой – на интерпретацию текста.

Соотнесение авторского и читательского опыта, отраженное в художественном тексте, проявляется как противоречие (конфликт) между двумя картинами мира, противостояние мировоззренческого характера. И поскольку авторская интерпретация фактов и явлений объективной действительности является существенным моментом содержания художественного произведения, то можно утверждать, что восприятие текста представляет собой борьбу между двумя мировоззрениями: автор стремится навязать слушателю свою модель мира, «“победив” предшествующий художественный опыт, эстетические нормы и предрассудки слушателя» [7, с. 348]. Отмеченные семантические преобразования играют ключевую роль в этой борьбе между исходным и новым пониманием предмета изображения, которое может быть реализовано только посредством неконвенционального употребления ряда языковых единиц.

Процесс такого функционально-прагматического преобразования семантической структуры номинативной единицы получил в лингвистике название *актуализация* – это такое употребление слова, «при котором реализация особенностей его словоизменения, словообразования или семантики делает его информативно, экспрессивно или прагматически значимым в рамках всего высказывания» [8, с. 32]. Мы полагаем, что понятие актуализации распространяется и на другие номинативные единицы, поскольку экспрессивность текста возникает только в процессе соотнесенности семантических средств, а не отдельного словоупотребления. Таким образом, прагматические модификации в семантической структуре номинативных единиц в рамках текста связаны с коммуникативными целями, которые ставит перед собой автор, поэтому все речевые коннотации индивидуальны по своей природе, они возникают в разножанровых текстах и отражают прежде всего индивидуально-прагматические особенности авторского мировидения. И для нас важно определить, какие закономерности прослеживаются в процессе семантических преобразований в рамках текста, и показать, как функциональное понимание текста позволяет предотвратить различные помехи, препятствующие его восприятию и пониманию (см. [9]).

Рассмотрим с этой позиции два стихотворения.

Стихотворение И. Кормильцева «Крылья» в смысловом отношении состоит из трех частей (Кормильцев). Начальную часть составляет первая строфа. В ней представлен факт, который послужил поводом для написания стихотворения: сложившееся в обществе отношение к потере *крыльев* («мне хочется плакать от боли или забыться во сне»). Слово *крылья* в словарях толкуется как ‘органы летания у птиц, насекомых, а также у некоторых млекопитающих’ (СРЯ), а переносные значения у него возникают лишь в составе фразеологических оборотов (*крылья выросли от счастья*), значения которых, как правило, отражают состояние души человека. Употребление этого слова в рассматриваемом тексте не отражено в толковом словаре. Здесь им обозначено качество, присущее конкретному человеку. И поскольку человек вообще не входит в ряд существ, имеющих способность летать, то наличие крыльев выделяет одного из людей среди остальных, делает необычным, исключительным. Итак, важно понимать, что крылья – не абстракция и не иносказательная характеристика, а реально существующее качество, присущее женщине в рамках художественной реальности (это подчеркивается словами «*свежие шрамы на гладкой... спине*»). Заключительные слова строфы обозначают исходное для данного текста противоречие («*Где твои крылья, которые Так нравились мне?*»).

В следующей строфе объясняются причины потери крыльев и отношение к этому факту в определенной среде, к которой относится и автор (употребляется местоимение *мы*):

*Мы все потеряли что-то
На этой безумной войне...
Кстати, где твои крылья,
Которые нравились мне?*

Это *кстати* здесь потрясающе точно подчеркивает естественность и неизбежность потери, вопрос звучит как бы между прочим.

Заключительная, третья, строфа выражает индивидуальную позицию поэта, и это подчеркивается в словах:

*Я не спрашиваю, сколько у тебя денег,
Не спрашиваю, сколько мужей.
Я вижу: ты боишься открытых окон
И верхних этажей.*

Здесь обозначается основное для данного текста противоречие: потеря вместе с крыльями способности летать ставит под угрозу не только благополучие женщины, но и ее жизнь. И автор приходит к выводу, что «*мы погибнем без этих крыльев...*». Не случайно вновь употребляется местоимение *мы*. Но теперь оно подчеркивает не просто принадлежность автора к определенной среде, а указывает на открытую им истину: потеря крыльев (исключительных качеств и способностей) опасна для любого из нас.

Каким образом осуществляется здесь включение механизма деавтоматизации читательского восприятия посредством семантических преобразований? Автор использует прием, который наблюдается и в других текстах и достаточно подробно описан, например, в работе А.Н. Рудякова «Лингвистическая инструментология: топоры и тексты» [2]. Поэт на протяжении большей части произведения

отражает представление о действительности, свойственное обыденному сознанию, а затем резким противопоставлением (например, при помощи союза *но* или же, как в «Крыльях», при помощи контрапункта «*Я вижу...*») обнаруживает свое отношение к обозначенному факту. И благодаря такому контрасту в сознании читателя возникает вопрос: почему? Почему мы погибнем? Ответив на него, читатель тем самым связывает воедино восприятие стихотворения и его интерпретацию.

На первый план в стихотворении при таком подходе выступает соотнесенность языковых единиц, то есть такой вид отношений между словами (или другими единицами), выявляемыми в исходной и завершающей частях произведения словесного искусства, при котором обнаруживается новый образный смысл (происходит семантический сдвиг), выражающий новизну авторского понимания и оценки предмета изображения [1, с. 75]. Выявление таких соотнесенных единиц позволяет проследить ход авторской мысли и выявить механизм «борьбы» автора с предшествующим опытом читателя. Попробуем продемонстрировать это на другом примере: стихотворении В. Высоцкого «В дорогу – живо...» (Высоцкий).

Это стихотворение было написано специально для фильма «Единственная дорога». По сюжету фашисты приковывают русских военнопленных на места водителей грузовиков, перевозящих боеприпасы. Это сделано для того, чтобы партизаны в горах не уничтожили колонну. И герой В. Высоцкого погибает, отказавшись вести машину. Именно с позиции этого героя и оценивается в данном стихотворении создавшаяся ситуация.

В первой строфе выражено противоречие между представлением о выборе автора и объективной действительностью, которая диктует свои законы. Слова «*В дорогу – живо*» («выполнить приказ захватчиков») *Или – в гроб ложись* («умри»)» вроде бы указывают на то, что у пленных есть выбор, как поступать в данной ситуации. Но на самом деле их «*обрекли*» («определили дальнейшую участь») на «*медленную жизнь*», где прилагательное *медленный* явно восходит к фразеологизму *гореть на медленном огне*, что означает постоянные нравственные муки и страдания. Помимо этого пленных приковывают цепями к рулям. Таким образом, избежать уготованной им участи нельзя.

Далее выясняется, что «*кое-кто поверил*» («принял за истину обещания») «*второпях*» (то есть «в спешке, не имея возможности во всем разобраться досконально»), «*без оглядки*» («без крайней осторожности, необходимой в данном случае»), «*бестолково*» («глупо, неразумно») (СРЯ); то есть некоторые из пленных согласились на предложение врагов, полагая, что делают правильный выбор. Однако автор возражает против такого понимания ситуации: «*Но разве это жизнь, когда в цепях?*» («когда человек не имеет свободы»), «*Но разве это выбор, если скован?*» Таким образом, вновь подчеркивается тот факт, что выбор в данном случае происходит под давлением, а следовательно, теряется его главный атрибут – свобода. Поэтому люди, полагающие, что они действуют по собственному желанию, на самом деле просто подчиняются приказам врагов, а не живут и не выбирают.

И вследствие этого «*милость*» (то есть «благоденствие, дар», а конкретнее – «обещание освобождения»), оказывается «*коварной*» («злонамеренной, но прикрытой показной доброжелательностью») (СРЯ), так как путь, который лежит

перед машинами, вдвойне опасен для водителей: «*смерть от своих за камнем притаилась*» (угроза, исходящая от партизан, которые постараются остановить колонну), и «*сзади тоже смерть, но от чужих*» (фашисты также готовы убить тех, кто откажется им повиноваться).

Но, несмотря на все это, пленные ведут машины с «*застывшими*» ('замершими') душами и затекшими от неподвижности телами, чувствуя себя при этом предателями (им «*скалится позор в кривой усмешке*») и «*пешками*» (теми, от кого ничего не зависит). И сопротивляться происходящему можно было бы только в том случае, если бы не было оков (того, что ограничивает свободу), тогда можно было бы и «*горло перегрызть*» (убить любым способом) тех, кто приковал пленных «*узами цепей к хваленой жизни*». Слово *узы* в общенародном употреблении имеет следующее значение: 'то, что связывает, объединяет' (СРЯ) – и, как правило, употребляется в торжественных речах (например, *братские узы*). Здесь люди связаны *узами цепей* (то есть появляется сема негативного отношения к тому, что кажется правильным) с жизнью, названной *хваленой* (то есть 'не оправдывающей похвал'), что еще раз подтверждает отрицательное отношение к данному факту.

И автор задается вопросом: чего же мы ждем? «*Неужто мы надеемся на что-то?*» (то есть на чудесное спасение, на чью-то помощь), «*А может быть, нам цепь не по зубам?*» (то есть люди считают себя недостаточно сильными для того, чтобы оказывать сопротивление). Поэтому они избирают роль покорных судьбе и невинных мучеников («*стучимся в райские ворота*»).

Далее автор снова возвращается к рассуждению о том, какой ценой происходит спасение самих себя («*нам предложили выход из войны*»). За спасение «*заломлена*» (запрошена слишком высокая) цена. А в его результате люди будут «*к долгой жизни приговорены*» (где *долгая жизнь* противопоставляется короткой жизни погибших на войне, а лексема *приговорены* поясняет, что жизнь после этих событий будет наказанием тем, кто согласился на условия врага). Над пленными как бы свершился суд, но приговором им стала не смерть через расстрел или повешение, что было бы в данном случае естественно, а жизнь «*через вину, через позор, через измену*» (то есть вина, позор и измена – это и есть цена за долгую жизнь).

Согласиться с такой ситуацией нельзя. Человеческая жизнь, несомненно, является одной из высших ценностей, но даже она не стоит такой цены. Решив это для себя, человек начинает искать способ изменить свое положение («*дорога не окончена*», то есть еще не все решено) и понимает, что «*в стороне от той большой войны*» (то есть не на поле боя, как солдат) «*еще возможно умереть достойно*» (соответственно высоким моральным представлениям). Поэтому неправы те, которые думают, что заставили людей предать своих («*рано нас равнять с болотной слизью...*»); среди них есть такие, кто не согласится строить свое счастье на таком непрочном основании («*мы гнезд себе на гнили не совьём...*»). И последние две строки отражают коренное изменение в строе мыслей и чувств героя: «*Мы не умрем мучительной жизнью, Мы лучшие верной смертью оживем*».

В этих строках, как видим, происходит семантический сдвиг, который выражается в том, что слова *жизнь* и *смерть* употребляются в сочетании с глаголами,

которые трансформируют их значение. «Умереть мучительной жизнью» означает согласиться на предательство и потом всю жизнь испытывать страдания из-за того, что поступил недостойно человека, а «ожить верной смертью» означает умереть правильно, так, как следует умирать на войне, оставив о себе светлую память.

Таков общий анализ данного стихотворения, и идея его вполне прозрачна даже для неискущенного читателя: лучше умереть, чем предать. Однако ее понятность, на наш взгляд, обусловлена тем, что текст построен именно таким образом, чтобы его содержание было доступным каждому читателю, и главную роль при этом играет чрезвычайно разветвленная система соотносящихся между собой языковых единиц, которые группируются в подсистемы.

Первая подгруппа – это единицы, которые связаны с понятием «свобода/ несвобода выбора»: «в дорогу – живо или – в гроб ложись», «выбор небогатый», «нас обрекли», «для верности прикованы цепями», «но разве это выбор, если скован», «если бы оковы разломать», «предложили выход из войны», «еще возможно умереть достойно», а также две последние строки.

Вторую подгруппу составляют языковые единицы, связанные с понятием «жизнь»: «в дорогу – живо» (в противопоставлении «или – в гроб ложись»), «медленная жизнь», «разве это жизнь, когда в цепях», «коварна... милость», «хваленая жизнь», «выход из войны» (возможность жить дальше), «к долгой жизни приговорены», «стоит ли и жизнь...», а также две заключительные строки. Помимо этого к данной подгруппе следует отнести единицы, характеризующие настоящую и будущую жизнь предателей: «душа застыла, тело затекло», «подставные пешики», «скалится позор», «через вину, через позор, через измену», «болотная слизь» «гнезда на гнили».

И, наконец, к третьей подгруппе относятся единицы, обозначающие все связанное со смертью: «в гроб ложись», «смерть от своих» «тоже смерть, но от чужих», «приговорены через...», «еще возможно умереть достойно», и сюда тоже относятся две последние строки.

Как видим, все три выделенные нами подгруппы сходятся в заключительных строках стихотворения, таким образом, стержневым элементом здесь будет выбор между двумя возможностями (достойная смерть или мучительная жизнь). На всем протяжении текста эти три составляющих стержневого элемента изменяются.

Изначально пленным предлагается выбор в общенародном понимании: предпочтение одного из вариантов на собственное усмотрение. Однако почти сразу указывается на то, что люди обречены в такой ситуации, то есть на самом деле выбора не существует («разве это выбор, если скован»), к тому же выбирать между смертью и жизнью практически невозможно: здравый смысл подсказывает выбрать последнее. Это же подтверждается далее: смерть ждет их впереди и сзади. Далее поясняется, почему пленные не могут осуществлять свободный выбор: «если бы оковы разломать...». Однако, по мнению автора, выбор все-таки существует. Да, жизнь можно спасти, но стоит ли она «такой цены»? Он приходит к выводу, что нет: «в стороне от... войны» тоже можно и нужно «умереть достойно», и нужно выбирать между двумя возможностями: «умереть мучительной жизнью» или «ожить верной смертью».

Как видим, в значении слов *жизнь* и *смерть* также происходят значительные изменения. В самом начале они употребляются в общеязыковом значении: 'физическое существование человека' и 'прекращение жизнедеятельности организма' (СРЯ). Однако на протяжении всего текста мы сталкиваемся с характеристиками понятия «жизнь», которые подчеркивают негативное отношение к нему и которые, как правило, соотносятся в сознании людей со словом *смерть* (*мучительный, медленный, приговорены через...*), что и готовит семантический сдвиг в конце стихотворения. А в результате того, что в конце упомянутые существительные сочетаются с глаголами, называющими действие, противоположное им по значению, происходит переосмысление жизни и смерти, и в этом отражается авторское видение факта объективной действительности. Таким образом, люди вынуждены выбирать не просто между жизнью и смертью, когда разумно предпочесть первое. Выбирать предстоит между будущей жизнью предателя и смертью, соответствующей моральным нормам общества (достойной), то есть люди сталкиваются с ситуацией, когда высшая ценность – человеческая жизнь – теряет свою значимость, уступая свое место смерти.

Из всего вышеизложенного можно сделать следующие выводы. Во-первых, именно соотнесенность языковых единиц, а не простое их повторение позволяет автору выразить свое отношение к факту объективной действительности. Во-вторых, эта соотнесенность проявляется, прежде всего, в содержании выделенных нами единиц, а не в их формальном сходстве, которое в данном случае будет недостаточным показателем. В-третьих, выявление соотносящихся языковых средств позволяет обоснованно говорить о концептуальной информации, содержащейся в тексте.

Трансформация семантики языковых единиц возникает в пределах текста в результате свойственной ему упорядоченности и соотнесенности слов или других языковых единиц и выражает новизну авторского понимания и оценки предмета изображения [10, с. 75]. Соответственно, обнаруживаемые семантические сдвиги обеспечивают реализацию функции художественного текста, которая заключается в оказании влияния на картину мира реципиента. Использование последовательной цепи семантических трансформаций направлено на создание эстетического эффекта, при котором читатель видит предмет изображения в непривычном свете, и деавтоматизацию читательского восприятия. Вследствие этого читатель вынужден интерпретировать текст, чтобы снять возникшее противоречие, а это влечет за собой преобразования в картине мира.

И поскольку трансформации в семантике языковых единиц возникают как следствие глубокого осмысления автором предмета изображения, открытия в нем признака, до этого не известного или находящегося на периферии наших знаний о предмете [10, с. 23], и отражают индивидуально-авторское представление о мире, которое принципиально невозможно выразить конвенционализированными средствами, то можно утверждать, что семантические сдвиги (или аномалии) являются не просто неотъемлемым атрибутом художественного текста, а основой собственно языкового механизма воздействия на читателя.

Таким образом, решение проблемы восприятия и выявления трансформаций в семантике языковых единиц в пределах конкретного текста (установление соотнесенности между единицами и иерархии, позволяющей обоснованно говорить

о функциях языковых единиц в конкретном тексте) позволит значительно усовершенствовать существующие методики анализа и интерпретации текста, послужит основой для разработки учебно-методических приемов, обеспечивающих адекватное его восприятие и понимание, а также даст возможность доказательно рассуждать о качественных характеристиках художественных текстов и ответить на вопрос о том, какая интерпретация и почему является в достаточной степени обоснованной, а какая выходит за рамки текста и представляет собой рассуждения читателя об объекте изображения.

Благодарности. Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 18-012-00271).

Источники

- Аксенов – Аксёнов В.П. Скажи изюм. – URL: https://dom-knig.com/read_97219-3, свободный.
- Пелевин – Пелевин В.О. Generation П. – URL: https://dom-knig.com/read_335854-21, свободный.
- Довлатов – Довлатов С.Д. Чемодан. — URL: https://dom-knig.com/read_392544-65, свободный.
- Кормильцев – Кормильцев И.В. Крылья // Nautilus Pompilius: Введение в Наутилусоведение. Часть 3 Тексты песен. – URL: <https://www.rulit.me/books/nautilus-pompilius-vvedenie-v-nautilusovedenie-chast-3-teksty-pesen-read-456731-10.html>, свободный.
- Высоцкий – Высоцкий В.С. В дорогу – живо! – URL: <https://rupoem.ru/vysotskiy/v-dorogu-zhivo-ili.aspx>, свободный.
- СРЯ – Словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Рус. яз., 1981 (А–Й 698 с.), 1982 (К–О 736 с.), 1984 (П–Р 752 с.), 1984 (С–Я 794 с.).

Литература

1. Рудяков Н.А. Поэтика, стилистика художественного произведения. – Симферополь: Таврия, 1993. – 146 с.
2. Рудяков А.Н. Топоры и тексты. Лингвистическая инструментология. – М.: Флинта: Наука, 2013. – 312 с.
3. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л.Ю. Иванова и др. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 840 с.
4. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 576 с.
5. Заика В.И. Эстетическая реализация языка // Rozważania metodologiczne. Język – Literatura – Teatr. – Warszawa: Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego. – 2000. – С.167–180.
6. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Под. ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 364 с.
8. Ремчукова Е.Н. Креативный потенциал русской грамматики. – М.: Изд-во РУДН, 2005. – 329 с.
9. Дорофеев Ю.В. О функциональных основаниях восприятия и понимания текста // Педагогический имидж. – 2019. – Т. 13, № 3. – С. 321–332.

10. Рудяков Н.А. Основы анализа художественного текста. – К.: Наукова думка, 1989. – 152 с.

Поступила в редакцию
16.06.2020

Дорофеев Юрий Владимирович, доктор филологических наук, доцент, проректор по научной работе, заведующий кафедрой филологии

Крымский республиканский институт постдипломного педагогического образования
ул. Ленина, д. 15/1, г. Симферополь, 295001, Россия
E-mail: yuvld@mail.ru

ISSN 2541-7738 (Print)
ISSN 2500-2171 (Online)

UCHENYE ZAPISKI KAZANSKOGO UNIVERSITETA. SERIYA GUMANITARNYE NAUKI
(Proceedings of Kazan University. Humanities Series)

2020, vol. 162, no. 5, pp. 48–61

doi: 10.26907/2541-7738.2020.5.48-61

**Transformation of the Semantics of Linguistic Units in the Text:
A Functional Approach**

Yu.V. Dorofeev

Crimean Republican Pedagogical Post-Diploma Training Institute, Simferopol, 295001 Russia
E-mail: yuvld@mail.ru

Received June 16, 2020

Abstract

Transformations of the semantics of language units in a literary text were studied. Semantic shifts resulting from this process were correlated with individual author's ideas about the world and were defined as the most important means of influencing the reader. The research was carried out on the basis of a functional approach, in which the text is considered as a tool of social interaction, the structure of which is subordinated to the main task of the author, i.e., to have a certain impact on the reader's view of the world.

As a result of the analysis of the empirical material, it was concluded that the perception and understanding of the text are largely determined by the skills that enable identification of the core component in the text, which unites the most significant language units in the text based on their correlation in the initial and final parts of the work. Specific examples were given to show the role of semantic transformations in the process of text perception and their importance for interpretation.

The research confirms the relevance of the problem of studying the functional mechanism of semantic transformations, because the consistent implementation of the functional methods of perception and interpretation of the text in educational practice will be helpful in developing teaching methods that prevent distortion of information extracted from texts.

Keywords: text, function, perception, interpretation, transformation of semantics

Acknowledgments. The study was supported by the Russian Foundation for Basic Research (project no. 18-012-00271).

References

1. Rudyakov N.A. *Poetika, stilistika khudozhestvennogo proizvedeniya* [Poetics, Stylistics in Fiction]. Simferopol, Tavriya, 1993. 146 p. (In Russian)
2. Rudyakov A.N. *Topory i teksty. Longvisticheskaya instrumentologiya: Uchebnoe posobie* [Axes and Texts. Linguistic Instruments: A Study Guide]. Moscow, Flinta, Nauka, 2013. 312 p. (In Russian)

3. *Kul'tura russkoi rechi: Entsiklopedicheskii slovar'-spravochnik* [Russian Standard of Speech: Encyclopedic Reference Dictionary]. Ivanov L.Yu. et al. (Eds.). Moscow, Flinta, Nauka. 2003. 840 p. (In Russian)
4. Bulygina T.V., Shmelev A.D. *Yazykovaya kontseptualizatsiya mira (na materiale russkoi grammatiki)* [World Conceptualization through Language (Based on Russian Grammar)]. Moscow, Shk. "Yazyki Russ. Kul't.", 1997. 576 p. (In Russian)
5. Zaika V.I. Aesthetic language realization. In: *Rozważania metodologiczne. Język – Literatura – Teatr*. Warszawa, Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, 2000, pp. 167–180.
6. Lakoff G., Johnson M. *Metafora, kotorymi my zhivem* [Metaphors We Live By]. Moscow, Editorial URSS, 2004. 256 p. (In Russian)
7. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Literary Text Structure]. Moscow, Iskusstvo, 1970. 364 p. (In Russian)
8. Remchukova E.N. *Kreativnyi potential russkoi grammatiki* [Creative Potential of Russian Grammar]. Moscow, Izd. RUDN, 2005. 329 p. (In Russian)
9. Dorofeev Yu.V. About the functional bases of text comprehension and understanding. *Pedagogicheskii Imidzh*, 2019, vol. 13, no. 3 (44), pp. 321–332. (In Russian)
10. Rudyakov N.A. *Osnovy analiza khudozhestvennogo teksta* [Fundamentals of Literary Text Analysis]. Kiev, Naukova Dumka, 1989. 152 p. (In Russian)

Для цитирования: *Дорофеев Ю.В.* Трансформация семантики языковых единиц в тексте: функциональный подход // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2020. – Т. 162, кн. 5. – С. 48–61. – doi: 10.26907/2541-7738.2020.5.48-61.

For citation: *Dorofeev Yu.V.* Transformation of the semantics of linguistic units in the text: A functional approach. *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2020, vol. 162, no. 5, pp. 48–61. doi: 10.26907/2541-7738.2020.5.48-61. (In Russian)