

СЛОВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

УДК 811.161.1(092)

DOI: 10.25688/2619-0656.2019.13.17

СЛОВЕСНЫЙ ОБРАЗ КАК СТРУКТУРНАЯ ЕДИНИЦА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

VERBAL IMAGE AS A STRUCTURAL UNIT OF ARTISTIC TEXT

Наталья Владимировна Халикова
Московский государственный областной университет,
Москва, Россия

Natalia Vladimirovna Khalikova
Moscow state regional University,
Moscow, Russia

Аннотация

Статья посвящена изучению словесного художественного образа в структурно-семантическом аспекте. Рассматривается словесный образ как целостная единица текста (произведения), как реализованная через систему образных констант модель восприятия («текст вообще») и как символический знак, который подобен слову и является элементом словаря языка художественной литературы. Структура словесного образа может быть описана как система соотносимых образных констант и образных парадигм. Устойчивые когнитивные метафоры участвуют в хранении и передаче прагматической информации и создании культурно-исторического контекста.

Ключевые слова: словесный художественный образ; текст; образная константа; образная парадигма.

Abstract

The paper looks into a verbal image from the structural and semantic perspective. The verbal image is viewed as part of a text, a complex syntactic phenomenon. It is argued that verbal images of similar semantics form cognitive perception classes: landscape, interior, portrait, action, state, etc.

Content-wise a verbal image is an individual model of perception based on value constants, which is adapted by an author / narrator to an idiosyncratic map of the world. In literature verbal images take shape of I. S. Turgenev's and I. A. Bunin's landscapes, portraits by A. P. Chekhov or V. V. Nabokov.

The imagery constant — “X is smiling / laughing” — is a stable formal semantic element of description, yet variability of speech turns it into a verbal image. This view on the verbal image explains why the style of a certain writer becomes recognizable. Thus, a summer landscape is depicted differently in terms of semantics and structure in works of any prominent writer: A. S. Pushkin, I. S. Turgenev, A. P. Chekhov, F. K. Sologub, etc. Still, the approach to describing a landscape is pretty much the same. Every writer arguably develops his / her own vision of some archetype of nature. As A. F. Losev pointed out, “artistic form is a personality in the form of a symbol or a symbol in the form of a personality”. The imagery of any fragment of any landscape is based on the same structural footing.

Secondly, the verbal image is similar to a word and makes part of fiction literature vocabulary. Its semantics can be defined within the imagery framework: a flower — a living being, light, space. Common cognitive metaphors are used to store and broadcast aesthetic phenomena in fiction.

Conceptual fields in prosaic and poetic language are built with the same basic structural descriptive units (imagery constants and frameworks).

This approach to interpreting a verbal image makes the groundwork of the general theory of imagery and might be instrumental in analyzing the imagery of big-size texts. In the last few decades imagery frameworks as semantic units of fiction have been compiled in special dictionaries, e. g. Dictionary of poetic images by N. V. Pavlovich.

Key words: verbal image, text, imagery constant, imagery frameworks.

Введение. Рассматривая текст как мыслительный тип, «код мысли» в системно-структурном аспекте, мы задаемся вопросом об устойчивости внутренней организации его смысловых единиц, например, словесных художественных образов. В известном определении текста И. Р. Гальперина («Текст — это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа произведение...») их можно соотнести с «рядом особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную направленность и прагматическую установку» [Гальперин: 54].

Методологической основой исследования послужило философское понимание А. М. Пятигорским текста культуры. Это текст-«вещь», «форма сознания», «миф» или «текст вообще»; с содержательной точки зрения «может быть сведено к понятию способа, при помощи которого сознание,

когда оно становится “сознающим что-либо”, объективирует себя в конечных, дискретных и отдельных целых величинах, называемых текстами» [Пятигорский: 148]. Под такое определение целостных, дискретных и отдельных величин (текстов в тексте) попадают сразу целые классы образов, например описаний: «романтический портрет вообще», «психологический портрет Достоевского», «летний пейзаж», «тургеневский / пушкинский / гоголевский интерьер» в русском художественном / философском дискурсах (перечисляем то, что исследовано нами). В этом случае словесный образ в процессе художественной коммуникации так же, как и слово, соотнесен с окружающей действительностью — прямо или опосредованно, в разной степени опосредованности.

Цель статьи. Мы хотим выдвинуть положение о том, что словесный образ есть «текст вообще», то есть устойчивый в плане выражения функционально-стилистическим типом речи конструкт, соотнесенный в плане содержания с фрагментом действительности. Интересно рассмотреть его структурную организацию — не отдельно взятого фрагмента конкретного произведения, а, наоборот, в полном отвлечении от конкретных авторских задач, но в общем процессе художественной коммуникации. В связи с этим в данной статье рассмотрим словесный образ (речевой фрагмент), во-первых, как концепт или модель восприятия, представленную в речи через систему образных констант, и, во-вторых, как реализованный через систему образных парадигм символ культуры (в широком смысле термина). «Символ <...> в культуре народа является константной моделью, способной к порождению многочисленных речевых вариантов» [Якушевич: 12].

Словесный образ как «текст» в форме высказывания или сверхфразового единства представляет собой *концепт* национальной культуры (художественного, философского дискурсов) и устойчивой индивидуально-авторской картины мира.

Материалом исследования послужили выбранные из текстов классической русской прозы XIX — начала XX века фрагменты словесных образов летнего пейзажа.

Основная часть. Образ в плане выражения и содержания. Если, к примеру, взять только летний пейзаж, то его конкретная семантика и структура у Пушкина, Тургенева, Чехова, Сологуба и др. определяющих литературу авторов будут различны. Разумеется, к любому из природных архетипов у каждого автора складывается личное отношение, то есть словесный образ есть типичный миф: «Художественная форма есть личность как символ или символ как личность. Пускай какой-нибудь пейзаж в живописи не содержит ни человека, ни его личности, ни его тела; тем не менее <...> он всегда есть живое, вызывающее в нас внешне определенное состояние чувства, мысли и стремления. В нем есть внешнее, в нем есть внутреннее,

в нем есть смысл, есть понимание, есть интеллигенция. Следовательно, он [образ] есть некая живая и разумная личность» [Лосев: 46–47]. Однако в плане выражения образность *любого* пейзажного фрагмента задается пространственными векторами: а) сверху вниз, от неба к земле; б) от «Я» вдаль (в языковой картине мира этому соответствует выражение «взгляд уходит вдаль (вверх, вглубь)», например: «И он посмотрел кругом¹, как бы желая понять, как можно не сочувствовать природе <...> мошки толклись над одинокою, далеко протянутою веткою. “Как хорошо, боже мой!” — подумал Николай Петрович» [Тургенев 1981]. Кроме того, классическое описание содержит такие элементы, которые безоговорочно определяют текст именно как русский пейзаж. Рассмотрим, из чего складывается это концептуальное значение.

Вертикальный вектор пейзажного фрагмента моделирует следующие элементы концептуального поля:

1. Концепт *Небо*: (1) солнце светит (освещает); (2) облака движутся.
2. Концепт *Поднебесье*: (3) ветер дует; (4) деревья колышутся; (5) птицы поют; (6) дождь идет.
3. Концепт *Земля*: (7) цветы растут, (8) что-то отражает солнце, (9) в траве движение [Халикова 2004б: 211].

Сравним два практически идентичных текста из разных произведений:

1) «Погода была прекрасная, еще прекраснее, чем прежде, но жара все не унималась. По ясному небу едва-едва неслись высокие и редкие облака, изжелта-белые, как весенний запоздалый снег, плоские и продолговатые, как опустившиеся паруса. Их узорчатые края, пушистые и легкие, как хлопчатая бумага, медленно, но видимо изменялись с каждым мгновением; они таяли, эти облака, и от них не падало тени. <...> Ноги беспрестанно путались и цеплялись в длинной траве, пресыщенной горячим солнцем; <...> всюду пестрели голубые гроздья журавлиного гороху. <...> Легкий ветерок то просыпался, то утихал: подует прямо в лицо и как будто разыграется, — все весело зашумит, закивает и задвигается кругом. <...> Одни кузнечики дружно трещат, словно озлобленные» [Тургенев 1979];

2) «По ясному небу плавно неслись, не закрывая солнца, низкие, дымчатые тучи и по временам роняли на поля обильные потоки внезапного и мгновенного ливня. Крупные, сверкающие капли сыпались быстро, с каким-то сухим шумом, точно алмазы; солнце играло сквозь их мелькающую сетку; трава, еще недавно взволнованная ветром, не шевелилась, жадно поглощая влагу; орошенные деревья томно трепетали всеми своими листочками; птицы не переставали петь, и отраднo было слушать их болтливое щебетанье при свежем гуле и ропоте пробежавшего дождя. Пыльные дороги дымились и слегка пестрели под резкими ударами частых

¹ Во всех цитатах из художественных произведений выделение курсивом наше. — Н. Х.

брызг. Но вот тучка пронеслась, запорхал ветерок, изумрудом и золотом начала переливать трава... Прилипая друг к дружке, *засквозили листья деревьев*» [Тургенев: 1980].

Понятие образной константы. При структурно-семантическом анализе художественной прозы должна присутствовать организующая исследование концептуального поля доминанта. Такой доминантой мы считаем *образные константы текста* — минимальные единицы смысловой организации, позволяющие представить любой значимый для литературы фрагмент действительности (пейзаж, встреча, действие, диалог) в такой языковой форме, которую можно назвать наиболее типичной в процессе коммуникации: «солнце светит», «дождь идет», «птицы поют». Ее можно сравнить с абстрактным понятием. Предикативная конструкция является наиболее удобной инвариантной формой отражения фрагмента действительности: «Дом был (какой)»; «солнце светило (как)», «(X) видит (Z)». Отступления от этой формы представляет собой уже стилистически целенаправленное отражение действительности, и оно имеет определенные устойчивые стилистические границы, — это то, что мы называем устойчивым (типичным) словесным художественным образом в индивидуально-авторской речи. (Эта идея выявления «суммы контекстов» вокруг одного понятия была заложена еще в работе А. Белого «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы» [Белый: 482]). В любом русском пейзаже вокруг перцептивной формы образной константы формируются образно-символические значения. Они могут быть эксплицированы, как в следующем примере: «Он медленно шел по улице, курия на ходу. День был холодноватый, молочный; белые растрепанные облака поднимались навстречу ему в голубом пролете между домов. *Он всегда вспоминал Россию, когда видел быстрые облака*, но теперь он вспомнил бы ее и без облаков; с минувшей ночи он только и думал о ней» [Набоков]. Обычно образное значение в пейзаже имплицировано, как в рассказе Пелевина «Ника», где пейзаж нарочито депрессивен: «...*в этом облачном небе*, в этом холодном весеннем ветре, и на моих коленях лежит тяжелый, как силикатный кирпич, том Бунина» [Пелевин]. Тональность и перцептивное значение константы «облака движутся» в пейзаже всегда устойчиво связано с состоянием субъекта восприятия, инобытийности. Каждая из констант пейзажа полисемантична, в современной «городской литературе», где обычно происходит редукция пейзажного текста, хорошо видно, какое именно значение актуализируют оставшиеся в тексте единицы.

Определение словесного образа. Из совокупности образных констант образуются интеллектуально-перцептивные классы словесных образов-текстов, в описании это прежде всего пейзаж, портрет, интерьер, событие, состояние. Образные константы «заложены» в прозу наподобие некоей системы частей речи, с определенным функциональным потенциалом

(функции романтического пейзажа, функции портрета в произведениях Тургенева, семантика солнечного света в романе «Преступление и наказание» и т. д.). Используя прием суммы контекстов (восприятий), мы выявляем семантику словесного образа и его речевую форму. Инвариантные и вариативные признаки определяются обычно путем аппликации (наложения) множества контекстов на образные константы. В этом смысле *словесный образ* — это синтез переживаний (представлений) субъекта познания об объекте восприятия в определенной речевой форме, признаками которой являются: 1) принадлежность к определенному функционально-стилистическому типу речи (в понимании В. В. Виноградова [Виноградов]), 2) целостность, 3) устойчивость и воспроизводимость вариантов речевых конструкций. Образ как текст, как словесная модель типичного восприятия действительности устойчив по форме и содержанию в каждом из типов художественного мышления.

В качестве второго примера приведем реализацию образной константы «дом был (какой)» в создании словесного образа пространства в прозе Чехова. (1) «Я ослабел и боялся своих бывших, неуютных, опостылевших комнат; <...> мы стояли в слабо освещенной передней; <...> начинал ходить по большим комнатам своего пустынного дома» («Жена» [Чехов: т. 7]); (2) «...в мрачном, пустом кабинете» («Ненастье» [Чехов: Т. 6]); (3) «А жил он бедно, как простой мужик, в небольшой старой избе, где была одна только комната, и в этой комнате помещались он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и все хозяйство» («Скрипка Ротшильда» [Чехов: т. 8]); (4) «...в другой, смежной, маленькой и темной, жил Володя. <...> кроме этого дивана, не было никакой другой мебели; вся комната была занята плетеными корзинами с платьем, картонками от шляп и всяким хламом» («Володя» [Чехов: т. 6]).

В нескольких десятках контекстов *комната дома* и сам *дом* как образ представлены одним набором признаков: а) в восприятии главного персонажа, рефлексирующего субъекта перцепции; б) в эмоциональной тональности — странности / чуждости / нецелесообразности бытия; в) статически — с помощью перечисления признаков в атрибутивных и бытийных конструкциях; г) динамически — с использованием световой символики в градации от плохо освещенного до тусклого, темного. Лексико-семантическое поле дома/комнаты у Чехова включает такие признаки, как 1) размер, не соответствующий потребности человека («маленький», «небольшой», «большой», «громадный»); 2) слабый источник света или его отсутствие («сидел в темноте», «темный», «мрачный»); 3) неприятный запах; 4) предметы, указывающие на отсутствие уюта, частотны лексемы «кровать», «колонны», «фортепьяно», «стены», «потолки», «хлам». Определения, как правило, имеют отрицательную семантику («душный», «оклеенные дешевыми обоями», «старый», «низкий»). Семантика визуальных

признаков, модальность кажимости и смысловые сдвиги внутри словосочетаний определяют состояние персонажа — всегда *дом* чужд человеку. Например: «...в гостиной глядели на меня со стен портреты моих предков, людей ничтожных и жестоких, в кабинете *неприятно* подмигивало отражение моей лампы в окне» («Жена» [Чехов: Т. 7]); «Он жил в саду во флигеле, а я в старом барском доме, в громадной зале с колоннами, где не было никакой мебели, кроме широкого дивана, на котором я спал, да еще стола, на котором я раскладывал пасьянс. Тут всегда, даже в тихую погоду, что-то гудело в старых амосовских печах, а во время грозы весь дом дрожал и, казалось, трескался на части и *было немного страшно*, особенно ночью, когда все десять больших окон вдруг освещались молнией» («Дом с мезонином» [Чехов: т. 9]).

Интересно, что визуальные образы с нормативной положительной оценкой наблюдателя принадлежат другим (чужим): «Дом у *Песоцкого* был громадный, с колоннами, со львами, на которых облупилась штукатурка, и с фрачным лакеем у подъезда» («Черный монах» [Чехов: т. 8]). «Свой» же дом, где человек живет «сейчас», всегда маркируется отрицательными оценками, эксплицитными и имплицитными (например, с помощью темноты и запахов). Сравните восприятие того же дома: «Под Ильин день вечером в доме служили всеношную. Когда дьячок подал священнику кадило, то в старом громадном зале запахло точно кладбищем, и Коврину стало скучно» («Черный монах» [Чехов: т. 8]).

Словесный образ должен пройти стадии языкового оформления — найти языковые формы объективации, субъективации, метафоризации, чтобы трансформироваться из «изображаемого» (единичного фрагмента временной картины мира, как в публицистике или мемуарной литературе) в «изображенное» (десигнативный знак, воспроизводимый фрагмент картины мира в художественной литературе). В художественном дискурсе выбор происходит в акте перцепции. Это хорошо видно из философских исследований сущности образа. Например: «Образ, как и понятия, не воспроизведение, не репродукция и, соответственно, “воображение” — не “восприятие” и не “представление”. Оно между представлением и понятием. Оно должно быть сопоставляемо с “допущением” <...>. Образ как допущение — это очень точно. Образ — всегда *гипотеза и не только перцептивная, но и интеллектуальная*» (курсив наш. — Н. Х.) [Шпет: 336–337].

Понятие («дом», «метель», «мысль», «солнце») может быть описано через категории «всегда», «для всех». *Образ* (дома, метели, мысли, солнца) актуализирован своей *окказиональной природой* («сконструирован по случайным признакам реального плана» [Колесов: 34]). Он содержит ситуативные семы времени и пространства «здесь», «сейчас / теперь». Образы в функции понятий («этим хочу показать что-либо») как раз и составляют сущность художественного текста.

Образные парадигмы. Второе определение словесного образа. Вторым важнейшим структурным элементом словесного художественного образа является его образная парадигматика (термин Н. В. Павлович [Павлович]).

Семантическая структура образа отражает процесс когнитивного моделирования, формируется путем метафоризации, последовательно развивая этимологические, отвлеченно-понятийные, символические значения (или лексико-семантические варианты образа). Для языка художественной литературы как системы свободное движение семантики слова по «ментальному циклу» (образ — понятие — символ), открытому В. В. Колесовым [Колесов: 34], совершенно естественно. На первой стадии — образ:

*Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге вижу я...*

Визуально-перцептивная ситуация — это высказывание, фрагмент текста, указывающий на характер перцепции и соотносенный с ним объект. «Видеть» не то же самое, что «рассматривать», «любоваться» или «смотреть с отвращением». Движение по ментальному циклу, или, проще говоря, означающее описание дается автором в таком объеме, чтобы от-крыть означаемое:

*И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?*

[Пушкин].

Иначе говоря, цветок всегда имеет одно из значений в семантической структуре образа — «человек, его жизнь, любовь». Взятый в этом аспекте словесный образ понимается нами иначе. Фрагмент текста произведения содержит словесные образы как единицы языка художественной литературы, существующие объективно, вне текста произведения, и образующие его символично-метафорический план.

По аналогии с общенародным языком концептуальные поля содержат в языке художественной литературы базовый фонд структурных единиц описания (образов). Так же, как и лексическое значение, образное значение входит в общую семантическую систему его словаря. Важно заметить, что в художественной речи между понятием, образом, символом нет жестких структурно-семантических границ, — это разные варианты одного семантического комплекса. Образ, получивший в тексте или в литературной речи признак воспроизводимости, обладает символическим

значением, например «убитая птица» — «гибель человека» (в прозе Тургенева, Толстого, Чехова, Вампилова и др.).

Семантическая структура *словесного образа* аналогична любому полисеманту с его парадигматическими, эпидигматическими и синтагматическими свойствами.

Так, например, все без исключения образы-фитонимы концепта «земля» в перцептивном классе образов «пейзаж» обладают схожей семантической структурой, несмотря на разницу в этимологии и мотивирующей их лексической образности. Это позволяет говорить о единстве образного значения фитонима как системной единицы поэтического языка. Использование устойчивых форм метафорической семантики вокруг фитонима отнюдь не случайно, не является абсолютно окказиональным явлением. Один из исследуемых нами фитонимов «ромашка» развивает образную структуру на данном этапе существования поэтического языка, в отличие от широко употребительных «сирень» или «роза».

Обратимся к данным «Словаря поэтических образов» Н. В. Павлович и составим на его основе модель семантической структуры образа. *Ромашка* входит в семантическую структуру образно-метафорического поля «Цветы» и имеет девять мотивированных семантических вариантов (анализируем частотные употребления) [Павлович: 671–672]. Основное значение: «растение» — репрезентант душевного облика человека. Второе и третье мотивированы концептуальным значением («цветок» — «Любовь», «женское»). Четвертое и последующее развивают метафорические значения («душа» — «свет», «простор», «пространство», «свобода»).

Ромашка: 1) *человек*: «Кроткая монашка, золотистый чепчик — / Белая ромашка, луговой советчик» (А. Сашин); «Если б гармошка умела / Всё говорить, не тая! / Русая девушка в кофточке белой, / Где ты, ромашка моя?» (А. Фатьянов); 2) *орган зрения*: «До поздней осени на нас / Бросает взгляды смелые / Ее веселый желтый глаз / Через ресницы белые» (М. Дудин); 3) *одежда*: «Летние подружки, / Белые ромашки, / Вам лесные феи / Выткали рубашки» (Ю. Мориц. Ромашки); 4) *источник света*: «Маленькое солнце на моей ладошке, — / Белая ромашка на зеленой ножке» (А. Фет); «Ромашка, излучая свет, / На солнышко похожая, / Спешит везде за нами вслед, / Своя, не переходя» (М. Дудин); 5) *пространство, простор, свобода*: «В траве, меж диких бальзаминов, / Ромашек и лесных купав, / Лежим мы, руки запрокинув / И к небу головы задрав» (Б. Пастернак. Сосны); «Подружка-жизнь, красивая дуреха, / Маши-маши с ромашковой горы!.. / И делает реке татуировку / рой мошканы» (А. Вознесенский. Спасатель); 6) *водное пространство*: «Месяц май ромашковым разливом / Наготу прикрыл родного поля. / В октябре отдашь ему, ромашка, / Ты свою последнюю рубашку!» (Л. Смирнова); «Распустились ромашки на поле, / Много-много красивых цветов. / И колыхнется белое море — / Как мечта

из несбыточных снов! / Как хочу я в него окунуться...» (Р. Недушенко); 7) *свобода*: «На ромашке нагадаешь правду» (Т. Лаврова); «Ты сожмешься на моем плече, обхватив ромашки, как свободу» (А. Вознесенский. Провожайте самолеты); 8) *звук*: «Что лепечет ромашки отрывистый чет и нечет» (И. Бродский); 9) *насекомое*: «Ромашки — точно мотыльки, / и все вокруг зелено» (И. Северянин. Поэза летней встречи) [Стихотворения о ромашке].

Мы видим, что каждое следующее значение в структуре образа обусловлено предшествующим. Как обычно, способом появления следующего лексико-семантического варианта словесного образа является метонимический и метафорический перенос по двум доминирующим семам: ромашка (цветок вообще) — «*человек*»: ромашка (цветок вообще) — «*пространство, физическое и ментальное*».

Выводы. Подводя итоги, отметим, что словесный образ изучается как структурная единица и в стилистике художественной речи как текст, и в стилистике языка художественной литературы как символ. По аналогии с общенародным языком концептуальные поля содержат в языке прозы и поэзии базовый фонд структурных единиц описания (образных констант и образных парадигм).

Развернутый или редуцированный ряд образных констант одного перцептивного класса задает семантику словесного образа и является основой теории общей образности применительно к анализу прозы большого объема. Образная константа позволяет выйти за пределы отдельного окказионального высказывания и синтезировать языковую, жанровую, поэтическую образность в пределах художественного произведения. Более подробно об этом: [Халикова 2004а].

В семантическом словаре языка художественной литературы есть целые классы образных парадигм, семантическая структура многих уже хорошо изучена. В последние десятилетия словесные образы как структурные единицы отражают специальные словари, например «Словарь поэтических образов» под ред. Н. В. Павлович, «Словарь языка русской поэзии» под ред. В. П. Григорьева, «Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.» Н. А. Кожевниковой и З. Ю. Петровой («Птицы», «Растения», «Насекомые») под ред. Л. Л. Шестаковой и др.

Литература

Белый А. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика: антология. Москва: Языки русской культуры, 2001. С. 480–485.

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва: Наука, 1981. 140 с.

Виноградов В. В. О языке художественной литературы. Москва: Гослитиздат, 1959. 655 с.

Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 3: Растения. Москва: Языки славянской культуры, 2015. 448 с.

Колесов В. В. Концепт культуры: образ — понятие — символ // Вестник Ленинградского государственного университета. 1992. Сер. 2. № 2 (16). С. 3–40.

Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. Москва: Мысль, 1995. 944 с.

Набоков В. Машенька URL: <http://lib.ru/NAVOKOW/mary.txt>.

Павлович Н. В. Словарь поэтических образов: В 2 т. Т. 2. Москва: Эди-ториал УРСС, 1999. 896 с.

Пелевин В. Ника URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/42076-viktor-pelevin-nika.html>.

Пушкин А. С. Библиотека поэта. Большая серия. Т. 3: Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1955. С. 471.

Пятигорский А. М. Непрерываемый разговор. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2004. 432 с.

Словарь языка русской поэзии XX века. / Сост. В. П. Григорьев, Л. Л. Шестакова и др. Москва: Языки славянской культуры, 2001–2003. Т. I. (А–В). 896 с. Т. II. (Г–Ж). 800 с.

Стихотворения о ромашке URL: <http://www.stihomaniya.ru/2014/01/stihi-pro-romashku.html#recept2>.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 3. Москва: Наука, 1979 URL: <https://rvb.ru/turgenev/>.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 5. Москва: Наука, 1980 URL: <https://rvb.ru/turgenev/>.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 7. Москва: Наука, 1981 URL: <https://rvb.ru/turgenev/>.

Халикова Н. В. (а) Об образности художественной прозы // Русский язык в школе. 2004. № 3. С. 90–96.

Халикова Н. В. (б) Категория образности художественного прозаического текста. Дис. <...> доктора филологических наук. Москва, 2004. 411 с.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 6 URL: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0060.shtml#32.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 7 URL: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0070.shtml#18.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 8 URL: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0080.shtml.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 9 URL: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0090.shtml#08.

Шнем Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. Иваново: Ивановский государственный университет, 1999. 304 с.

Якушевич И. В. Структурные модели символа в поэтическом тексте // Известия ВГПУ. 2012. № 6 (70). С. 12–15.

References

Belyj A. Pushkin, Tyutchev i Baraty`nskij v zritel`nom vospriyatii prirody` // Semiotika: antologiya. Moskva: Yazy`ki russkoj kul`tury`, 2001. S. 480–485.

Gal'perin I. R. Tekst kak ob`ekt lingvisticheskogo issledovaniya. Moskva: Nauka, 1981. 140 s.

Vinogradov V. V. O yazy`ke hudozhestvennoj literatury`. Moskva: Goslitizdat, 1959. 655 s.

Kozhevnikova N. A., Petrova Z. Yu. Materialy` k slovaryu metafor i sravnenij russkoj literatury` XIX–XX vv. Vy`p. 3: Rasteniya. Moskva: Yazy`ki slavyanskoj kul`tury`, 2015. 448 s.

Kolesov V. V. Koncept kul`tury`: obraz — ponyatie — simvol // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta. 1992. Ser. 2. № 2 (16). S. 3–40.

Losev A. F. Forma — Stil' — Vy`razhenie. Moskva: My`sl', 1995. 944 s.

Nabokov V. Mashen'ka URL: <http://lib.ru/NABOKOW/mary.txt>.

Pavlovich N. V. Slovar` poe`ticheskikh obrazov: V 2 t. T. 2. Moskva: E`ditorial URSS, 1999. 896 s.

Pelevin V. Nika URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/42076-viktor-pelevin-nika.html>.

Pushkin A. S. Biblioteka poe`ta. Bol'shaya seriya. T. 3: Stikhotvoreniya. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1955. S. 471.

Pyatigorskij A. M. Neprekrashhaemyj razgovor. Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika, 2004. 432 s.

Slovar` yazy`ka russkoj poe`zii XX veka. / Sost. V. P. Grigor'ev, L. L. Shestakova i dr. Moskva: Yazy`ki slavyanskoj kul`tury`, 2001–2003. T. I. (A–V). 896 s. T. II. (G–Zh). 800 s.

Stikhotvoreniya o romashke URL: <http://www.stihomaniya.ru/2014/01/stihi-pro-romashku.html#recept2>.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t. Sochineniya: V 12 t. T. 3 Moskva: Nauka, 1979 URL: <https://rvb.ru/turgenev/>.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t. Sochineniya: V 12 t. T. 5 Moskva: Nauka, 1980 URL: <https://rvb.ru/turgenev/>.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t. Sochineniya: V 12 t. T. 7 Moskva: Nauka, 1981 URL: <https://rvb.ru/turgenev/>.

Khalikova N. V. (a) Ob obraznosti khudozhestvennoj prozy` // Russkij yazy`k v shkole. 2004. № 3. S. 90–96.

Khalikova N. V. (b) *Kategoriya obraznosti khudozhestvennogo prozaicheskogo teksta. Dis. <...> doktora filologicheskikh nauk. Moskva, 2004. 411 s.*

Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t. Sochineniya: V 18 t. T. 6* http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0060.shtml#32.

Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t. Sochineniya: V 18 t. T. 7* URL: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0070.shtml#18.

Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t. Sochineniya: V 18 t. T. 8* URL: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0080.shtml.

Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t. Sochineniya: V 18 t. T. 9* URL: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0090.shtml#08.

Shpet G. *Vnutrennyaya forma slova: E`tyudy` i variacii na temy` Gumbol`dta.* Ivanovo: Ivanovskij gosudarstvenny`j universitet, 1999. 304 s.

Yakushevich I. V. *Strukturny`e modeli simvola v poe`ticheskom tekste // Izvestiya VGPU. 2012. № 6 (70). S. 12–15.*

Сведения об авторе: Наталья Владимировна Халикова; доктор филологических наук; доцент; профессор кафедры современного русского языка; Московский государственный областной университет; ORCID 0000-0003-4415-8179; vlstd@yandex.ru; сфера научных интересов: стилистика, язык художественной литературы, поэтика.

The author's profile: Natalia Vladimirovna Khalikova; Doctor of Philology; Associate Professor; Associate Professor at Modern Russian Language Department; Moscow State Regional University; ORCID 0000-0003-4415-8179; vlstd@yandex.ru; research interests: stylistics, language of fiction, poetics.