

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова»

На правах рукописи

Ефимова Евгения Викторовна

**СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ФЕНОМЕНА ПРЕЦЕДЕНТНОСТИ
В ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА»**

Специальность 10.02.01 – русский язык

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
кандидат филологических наук
доцент Переволочанская С.Н.

Нижний Новгород – 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА I. Прецедентность как способ хранения культурной информации.....	15
1.1. Семантический потенциал прецедентных феноменов.....	15
1.1.1. Типы прецедентных феноменов.....	15
1.1.2. Способы введения ПФ и механизмы их восприятия..	21
1.1.3. ПФ в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» как вектор смыслового развития.....	24
1.2. Семантико-когнитивные сферы прецедентности в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната».....	26
1.3. Энциклопедический фон прецедентного ИС Л.Н. Толстой..	39
Выводы к ГЛАВЕ I.....	42
ГЛАВА II. Номера в поле прецедентности.....	44
2.1. Объем и содержание понятия «номера». Номера – имя собственное – прецедентное имя.....	44
2.2. Структурно-семантический потенциал номера и ее компоненты.....	47
2.3. Полевая структура номера. Номера ПИ Бетховен.....	53
2.4. Смысловой потенциал ПИ <i>Крейцера соната</i> в тексте повести Л.Н. Толстого.....	56
Выводы к ГЛАВЕ II.....	62

ГЛАВА III. Номера ИС <i>Крейцера соната</i> как прецедентный стержень повести Л.Н. Толстого.....	64
3.1. Музыкальный контекст повести «Крейцера соната». Смысловые ориентиры прецедентности.....	64
3.2. Семантическое содержание ПИ «Крейцера соната».....	72
3.2.1. Семантические компоненты лексемы «музыка».....	73
3.2.2. Семантические компоненты лексемы «произведение».	76
3.2.3. Семантические компоненты лексемы «ансамбль».....	77
3.2.4. Семантические компоненты лексемы «соната» («Крейцера соната»).....	79
Выводы к ГЛАВЕ III.....	82

ГЛАВА IV. Семантический потенциал прецедентности в системе образов повести «Крейцера соната»	83
4.1. Лексико-семантическая презентация образа Позднышева в рамках поля прецедентности.....	83
4.2. Лексико-семантическая презентация образа Лизы Позднышевой в рамках поля прецедентности.....	89
4.3. Лексико-семантическая презентация образа Трухачевского в рамках поля прецедентности.....	96
4.4. Прецедентность как смыслообразующий компонент в системе образов повести «Крейцера соната».....	105
4.4.1. Лексема «любовь» как основной семантический компонент при описании системы образов в повести «Крейцера	105

<i>соната».....</i>	
<i>4.4.2. Лексема «страсть» при описании системы образов повести «Крейцера соната».....</i>	116
<i>4.4.3. Система образов в поле прецедентности в повести «Крейцера соната». ПФ как текстообразующий фактор..</i>	126
Выводы к ГЛАВЕ IV.....	130
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	131
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	135
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	158

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено описанию феномена прецедентности и его роли в формировании семантики текста на материале повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната». В работе особое внимание уделено прецедентному имени (ПИ).

Прецедентные феномены интересны лингвистам, работающим в рамках лингвокогнитивной и лингвокультурологической парадигм. В первом случае актуализируется *когнитивная значимость* данных единиц, их способность в свернутом виде транслировать и хранить новую информацию. Данные характеристики связаны с определением места исследуемых феноменов в системе вербально выраженных единиц, отражающих содержание имеющихся у человека знаний и представлений. *Культурная значимость* передаваемой прецедентными феноменами информации способствует их исследованию в лингвокультурологическом аспекте (например, в работах В.Г. Костомарова и Н.Д. Бурвиковой 1994, 1996; В.В. Красных 1997, 1998, 2000; В.А. Масловой 2001; Г.Г. Слышкина 2000; В.В. Леденевой 2004, 2012, 2014; Л.И. Гришаевой 2004; Д.Б. Гудкова 1999, 1999б, 2000; Ю.Н. Караулова 1997, 2000 и других авторов). В.В. Леденева отмечает, что прецедентные феномены рассматриваются современными исследователями в качестве ядерных элементов культурного пространства, способных репрезентировать ментальность народа как результат духовной деятельности носителей национальной культуры разных поколений.

Прецедентные единицы принадлежат вербальному уровню, а стоящие за ними представления – концептуальному уровню сознания, ибо за любым прецедентным феноменом обнаруживается комплекс лингвистических и феноменологических когнитивных структур [Красных 2000]. Активное исследование прецедентных единиц, классификация и определение их места

среди других лингвистических феноменов осуществляется в отечественном языкознании такими лингвистами, как В.В. Красных, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко. Ю.Н. Караулов определяет исследуемые единицы как «(1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные широкому кругу данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие (3), обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов 1987; 216].

Актуальность работы заключается в том, что в данном научном исследовании предпринята попытка понять смысловую сущность литературного текста сквозь призму семантического анализа лингвистических единиц. Несмотря на внимание литературоведов (П.В. Басинский, К.Ю. Резников, Б.М. Эйхенбаум и др.), лингвистов (Ю.В. Архангельская, Е.Г. Багатурова, В.В. Виноградов и др.), философов (М.Л. Гельфонд, А.А. Гусейнов, С.А. Демидова и др.) к творчеству Л.Н. Толстого, наблюдается недостаток работ по семантическому осмыслению лингвистического материала в художественных текстах писателя. В диссертации семантическая процедура описания компонентов имплицитной структуры толстовского текста, их содержательная интерпретация проводится с опорой на объективные лингвистические источники (например, словари) и с использованием различных методов лингвистического исследования. Работа со словарными материалами позволяет выстроить непредвзятую интерпретационную базу исследования, на основании которой можно сделать выводы о тесной связи музыкального и литературного текстов в поле прецедентности. Лингвистические данные, полученные в ходе такого описания, подтверждают многие выводы литературоведов и музыковедов, изучавших текст повести с точки зрения

своего объекта и предмета исследования, пользовавшихся другой методологической базой.

При описании языкового материала были использованы следующие **методы научного исследования**: контекстуальный анализ, интертекстуальный анализ, метод словарных дефиниций в рамках компонентного и семантического анализов, семантическая интерпретация. Для выявления смысловых нюансов в системе образной мысли автора применялся метод «слово – образ» [Кожина 1993]. Фрагментарно использовались методы количественного анализа.

Теоретически значимыми в данном диссертационном сочинении являются выводы об объеме и содержании понятия *номема*, рассматриваемого в поле прецедентности. В исследовании предпринята попытка описать связь между понятиями *номема – имя собственное (оним) – прецедентное имя*. В современных лингвистических работах данная проблема недостаточно разработана. Проведённое исследование отчасти восполняет этот пробел.

Научная новизна исследования определяется **когнитивной направленностью исследования**, связанной с анализом смыслового потенциала прецедентного фона толстовской повести «Крейцерова соната». В рамках такого анализа рассматривается малоисследованное понятие *номема*. Номема позволяет понять механизм сопряжения языкового и неязыкового содержания в когнитивной базе сознания, представляет собой способ выявления и систематизации знаний о культурной реалии. В повести выделено несколько семантико-когнитивных сфер – христианская (эпиграф, содержащий прецедентные высказывания с отсылкой к евангельскому тексту), античная (прецедентные имена *Венера* и *Фрина*), фольклорная (прецедентное имя *Ванька-ключник*), литературная (прецедентные имена *Домострой*, *Бедная Лиза*), музыкальная (музыкальные тексты,

смыслообразующая номинация *Крейцера соната*, прецедентные имена *Бетховен, Моцарт, Штраус-сын, Эрнст*), философская (прецедентные имена *Шопенгауэр, Гартман*), географическая (хороним *Америка*; астионимы *Москва, Париж*; годонимы *Труба, Грачевка*; урбаноним *Нижегородская ярмарка*; ойконим *Кунавино*), медицинская (прецедентное имя *Шарко*). В результате анализа было установлено, что ПИ *Крейцера соната* из **объекта восприятия** трансформируется в **субъект действия**, который определяет поведение других героев. Данный факт позволяет включить указанную ономастическую единицу в систему образов повести Л.Н. Толстого.

Объект диссертационного исследования – *прецедентные тексты, имена собственные* и «компактно» отражающие их содержание *номемы*, выступающие как семантический «стержень» содержания онима, *смысловые трансформации* имен в семантическом пространстве повести Л.Н. Толстого, обусловленные фактором прецедентности.

Предмет исследования – структура и смысловое содержание текстов, онимических единиц, являющихся ПФ, выступающих как культурные знаки, как символические единицы, соотносимые с определенной фреймовой структурой в когнитивной базе сознания.

Гипотеза исследования строится на доказательстве того, что имя собственное *Крейцера соната* является прецедентным стержнем в системе смыслового развертывания повествования, представляет собой не только объект восприятия, но и субъект действия, входит в систему образов данной повести и влияет на ее (систему) формирование.

Цель работы – выявить вектор смыслового развертывания прецедентных феноменов, в частности имени собственного (ИС), проявляющегося как прецедентное имя, и описать их (ПФ) содержательную

составляющую в семиотическом пространстве текста повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната».

Поставленная цель предусматривает решение следующих **задач**:

1) описать объем и содержание понятия *поле прецедентности*, уточнить содержательный объем терминологических единиц – *прецедентный феномен / прецедентное имя, прецедентная ситуация, прецедентное высказывание, прецедентный текст*;

2) определить объем и содержание понятия *номема*, установить различие в употреблении терминов *номема, имя собственное, прецедентное имя* и описать их специфику;

3) выявить систему ПФ в тексте повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната», описать их потенциал, рассмотреть их функции в тексте;

4) классифицировать ПФ повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» в рамках семантико-когнитивных сфер;

5) описать содержательную структуру *номемы Крейцера соната*, определить ее роль в формировании поля прецедентности повести Л.Н. Толстого;

6) осуществить анализ смыслового потенциала прецедентного имени *Крейцера соната* и выявить его роль в системе образов повести.

Теоретической базой для исследования послужили посвященные проблеме прецедентности работы Д.Б. Гудкова (1999, 1999б, 2000), Л.И. Гришаевой (2004), И.В. Захаренко (1997, 1999), Ю.Н. Караулова (1987, 2000), В.В. Красных (1998); Г.Г. Слышкина (2000), В.И. Карасика (1996, 2013). Теоретическим обоснованием диссертации в области семантики явились научные труды Ю.Д. Апресяна (1995); Н.Н. Амосовой (1958); Н.Ф. Алефиренко (2005); И.Б. Арнольд (1966); Н.Д. Арутюновой (1988, 1999); Н.Н. Болдырева (2001); И.М. Кобозевой (2000); А.М. Кузнецовой

(1986); М.В. Никитина (1988, 2007); З.Д. Поповой, И.А. Стернина (2007); И.А. Стернина, М.С. Саломатиной (2011); В.Н. Телии (1986); Н.Ю. Шведовой (1998, 2002, 2003), в том числе были использованы исследования по семантике ИС таких авторов, как А.В. Суперанская (1973); Н.В. Васильева (2005); Т.В. Васильева (2005); В.Л. Бондалетов (1983); Д.Б. Гудков (1999); Э.М. Левина (2003); Т.Е. Никольская (1996), С.Н. Переволочанская (1997, 2010, 2011); О.И. Фонякова (1990). Научное представление о номеме сложилось на базе работ К. Хенгета (2002); Н.В. Васильевой (2005), С.Н. Переволочанской (2009); А.Н. Беляева (2013).

Материалом для исследования послужили ПФ, выявленные методом сплошной выборки из повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната», входящей в полное собрание сочинений Л.Н. Толстого (27-й том; общее число страниц с послесловием – 85, из них 71 страница художественного текста, 14 страниц публицистического текста – послесловие автора). Общее количество единиц, подвергшихся анализу, – 34, количество употреблений – 72. Выбор данной редакции текста обусловлен тем, что на данный момент это собрание сочинений является единственно полным. Его редактором выступил В.Г. Чертков – секретарь, редактор и издатель Л.Н. Толстого.

Положения, выносимые на защиту:

1. Номема как единица плана содержания обнаруживает связь с феноменом прецедентности и представляет собой способ хранения семантической информации в ПИ. Номема соотносится с определенной фреймовой структурой, которая позволяет восстановить энциклопедический фон, дифференциальные признаки, характеризующие данное имя, выступающее как культурный знак, который легко отыскивается в когнитивной базе сознания.

2. Имя собственное потенциально готово выступить в качестве прецедентного имени.

3. Все прецедентные имена повести «Крейцера соната» представляют собой систему, в которой выделяются несколько семантико-когнитивных сфер – христианская, античная, фольклорная, литературная, музыкальная, философская, географическая, медицинская.

4. ИС *Крейцера соната* как прецедентный «стержень» текста становится не только объектом восприятия, но и субъектом действия и входит в систему образов толстовского текста.

5. Прецедентные феномены в повести «Крейцера соната» полифункциональны: они выступают в качестве средства номинации, механизма актуализации прецедентных текстов и ситуаций, оценочного средства, композиционного стержня.

6. Музыкальная и христианская семантико-когнитивные сферы оказываются главенствующими в смысловом пространстве толстовской повести, другие сферы следует признать зависимыми от них. Именно музыкальная и христианская сферы определяют характер взаимоотношений в системе образов повести. Смысловые коллизии в рамках двух семантико-когнитивных сфер формируют «правила» организации образов, способствуют воплощению авторской идеи.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут быть использованы в курсах «Лингвистический анализ текста», «Семантика текста», материалы диссертационного анализа могут служить подспорьем при разработке лекционных курсов по поэтике, актуальным проблемам русистики, когнитивистике. Кроме того, материалы диссертации могут стать базой для подготовки словаря ПФ (на материале текстов Л.Н. Толстого).

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные положения диссертации неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры русской филологии и общего языкознания НГЛУ в 2013, 2014, 2015 гг. Основные положения, выводы работы были представлены автором на

научных конференциях разного уровня: Международной научной конференции «Русистика в начале третьего тысячелетия: проблемы, итоги, перспективы» (Петрозаводск, 20–22 сентября 2012 г.), Международной заочной научной конференции «Современная филология» (Уфа, апрель 2011 г.) и внутривузовских конференциях разных лет в Нижегородском государственном лингвистическом университете им. Н.А. Добролюбова.

Основные положения и результаты исследования изложены в 6 публикациях по теме исследования, в том числе в 3 статьях, опубликованных в научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Семантика лексемы *любовь* в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки». № 2 (87). – Волгоград, 2014. – С. 124–127.
2. Семантика лексемы *страсть* в авторском дискурсе (на примере повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната») // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – Выпуск 26. – Н. Новгород, 2014. – С. 22–32.
3. Семантический потенциал номемы // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – Выпуск № 32. – Н. Новгород, 2015. – С. 11–19.

Статьи, опубликованные в других изданиях:

4. Номема «Бетховен» и ее семантическая интерпретация в русской классике // «Русистика в начале третьего тысячелетия: проблемы, итоги, перспективы»: Материалы I международной науч. конф. (20–22 сент., г. Петрозаводск). – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. – С. 67–68.
5. Реализация онима «Баба-Яга» как части концепта «вечное / вечность» в русской фольклорной традиции // Альманах современной науки и

образования. – Тамбов: Грамота, 2010. – № 2 (33): в 2 ч. – Ч. 2. – С. 62–64.

6. Семантическая универсалия «время / вечность» в русских народных сказках. // Современная филология: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011г.) / Под общ. ред. Г.Д. Ахметовой. – Уфа: Лето, 2011. – С. 58–61.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, 4 глав, Заключение, Приложения и содержит Библиографический список. Список литературы включает 257 наименований.

Во *Введении* представлена цель, задачи работы, ее актуальность и новизна; указаны авторы, чьи научные работы послужили теоретической и методологической базой исследования; выдвинута гипотеза исследования и положения, выносимые на защиту.

Первая глава посвящена описанию смыслового потенциала прецедентных феноменов, их роли в формировании семантического пространства текста. Особое внимание уделено прецедентным феноменам в тексте повести Л.Н. Толстого. Прецедентное поле повести представлено семантико-когнитивными сферами, актуальными для текстового пространства повести «Крейцерова соната», среди них христианская, античная, фольклорная, литературная, музыкальная, философская, географическая, медицинская. Роль ПФ в тексте велика: они выступают как средство номинации, механизм актуализации прецедентных текстов и ситуаций, оценочное средство, композиционный стержень.

Во *Второй главе* рассматривается объем и содержание понятия «номема», роль ее информационного потенциала в формировании семантики имен собственных. Сделана попытка определить место номемы в системе терминов современной лингвистики. Номематическое содержание

прецедентного имени *Крейцера соната* легло в основу лексико-семантический анализ данного имени.

В *Третьей главе* анализируется ядро номемы прецедентного ИС *Крейцера соната*, ядерные компоненты которого («музыка», «произведение», «ансамбль», «соната») связаны с экстралингвистическим фоном.

В *Четвертой главе* рассмотрены лексико-семантические особенности имен собственных в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната». Проведенный анализ позволил описать систему образов, сформировавшуюся при участии прецедентных феноменов, номематическое содержание которых определяется смысловым стержнем ИС *Крейцера соната*. Таким образом, прецедентное имя является лингвокультурным феноменом, в котором номематическое содержание хранит в сжатом виде определенный тип энциклопедической информации.

В *Заключении* подведены итоги исследования.

В *Приложении* представлен отрывок повести Л.Н. Толстого, значимый для анализа, проведенного в диссертационном исследовании, он значителен по объему, что не позволяет его цитировать полностью в тексте работы.

ГЛАВА I

ПРЕЦЕДЕНТНОСТЬ КАК СПОСОБ ХРАНЕНИЯ ИНФОРМАЦИИ

1.1. Семантический потенциал прецедентных феноменов

1.1.1. Типы прецедентных феноменов

Понятию «прецедентность» посвящено много лингвистических работ. Изучение данного феномена лежит на пересечении лингвокультурологии и когнитивной лингвистики. Прецедентность – это явление, значимое в культурном и когнитивном отношении и имеющее «сверхличностный характер» [Караулов 1987; 134], а этнокультурная специфика мировосприятия находит отражение в языковом сознании индивида и лингвокультурного сообщества в целом. Разноуровневые и разноплановые прецедентные феномены изучались с позиции теории лингвострановедения (Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров), языковой личности (Ю.Н. Караулов), особенно активно развивается исследование прецедентности при сопоставлении языковых картин мира носителей разных языков. Проблему прецедентности текстов разрабатывают Д.Б. Гудков, В.В. Красных, Г.Г. Слышкин, И.В. Захаренко, Н.Д. Бурвикова, В.Г. Костомаров и др.

Термин «прецедентность» в научной практике впервые был отмечен в работах Ю.Н. Караулова. Он выделил основные характеристики прецедентного текста, среди которых хрестоматийность и общеизвестность; эмоциональная и познавательная ценность; реинтерпретируемость, проявляющаяся в их многократной интерпретации в различного рода текстах и дискурсах, что в итоге ведет к тому, что такие тексты становятся «фактом культуры» [Караулов 2000; 107].

Под прецедентностью в лингвистических исследованиях понимаются феномены, актуальные для социума в когнитивном отношении, обладающие ассоциативным потенциалом, узнаваемые в обществе [Красных 1997].

Д.Б. Гудков выделяет следующие признаки прецедентности:

1. За каждым прецедентным феноменом стоит некоторый факт, который выступает как эталонный для бесконечного множества сходных по структуре фактов.

2. Данный факт маркирован для членов соответствующего лингвокультурного сообщества.

3. Любой прецедентный феномен предполагает связь с образом-представлением, включающим определенные признаки самого феномена, входящим в когнитивную базу лингвокультурного сообщества, что дает основания отнести его к национально детерминированным минимизированным представлениям.

4. Комплекс прецедентных феноменов фиксирует и закрепляет ценностные установки лингвокультурного сообщества, регулирующие деятельность его членов, в том числе вербальную.

5. Система прецедентных феноменов отличается значительной клишированностью.

6. Прецедентный феномен всегда «персонифицирован», связан с конкретным фактом (ситуацией, лицом, текстом) и обладает собственным значением, что отличает его от стереотипа.

7. Национально детерминированные представления, стоящие за прецедентными феноменами, обладают ярко выраженной аксиологичностью, за ними закреплена определенная оценка по шкале «хорошо» / «плохо» [Гудков 1999; 58].

Таким образом, под прецедентными следует понимать феномены, «(1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном

отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие (3), обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов 1987; 216].

Среди прецедентных феноменов выделяют прецедентное имя, прецедентную ситуацию, прецедентное высказывание, прецедентный текст.

Прецедентное имя – это такое ИС, которое обладает характеристиками любого другого прецедентного феномена и которое становится уже не собственно ИС, а культурным символом, символом определенного качества, характера, ситуации. Прецедентное ИС может быть связано с индивидуальным именем героя литературного произведения (*Онегин, Молчалин, Раскольников*), с именем реально существовавшего человека, чья жизнь или действия являются важными, известными для представителей рассматриваемой лингвокультуры (*Петр I, Иван Грозный, Гагарин*). Также прецедентным для русскоговорящих людей могут являться индивидуальные имена, принадлежащие представителям другой лингвокультуры (*Людвиг ван Бетховен, Мартин Лютер Кинг, Джон Ленон*). К прецедентным ИС также относятся названия произведений одного рода искусства, функционирующие в другом («*Собор Парижской богородицы*» В. Гюго, «*Крейцерова соната*» Л.Н. Толстого, «*Девушка с жемчужной сережкой*» Шевалье Трейси).

Прецедентные имена теряют свои изначальные функции ИС (выделение и номинацию), поэтому Ю.Б. Пикулева предлагает объединить их в рамках термина *прецедентный культурный знак*, «отражающий семиотическую (символическую) природу означаемого, соотнесенность с национально-культурными фоновыми знаниями и активное включение в современный коммуникативный процесс» [Пикулева 2003; 6].

Л.И. Гришаева относит прецедентные имена к «культурным скрепам», подчеркивая их функцию транслирования культурной информации [Гришаева 2004; 18]. Прецедентные ИС, являясь лингвокогнитивным феноменом, могут подразделяться, по версии Д.Б. Гудкова, на следующие группы:

- 1) социумно-прецедентные;
- 2) национально-прецедентные;
- 3) универсально-прецедентные [Гудков 2000; 54].

Такая классификация свидетельствует о том, что прецедентные ИС являются значимыми не только для социально и национально ограниченных групп, но и не ограниченных вообще, т.е. относящихся ко многим национальностям и группам.

Прецедентные ИС – это важная составляющая национальной картины мира. Они способствуют оценке действительности народным сознанием, «формированию и развитию национальной картины мира, приобщению к национальной культуре и национальным традициям в рамках глобальной цивилизации и с учетом общечеловеческих ценностей» [Нахимова 2007; 207]. Прецедентные феномены являются основными (ядерными) элементами когнитивной базы, представляющей собой совокупность знаний всех говорящих на данном языке [Багаева, Гудков, Захаренко, Красных 1997].

Прецедентная ситуация, по мнению Д.Б. Гудкова, – это «эталонная», «идеальная» ситуация, связанная с определенными коннотациями [Гудков 1999; 107]. Она вводится в текст посредством прецедентных высказываний, имен, которые теряют свой изначальный смысл, становясь словами-символами. Так, большое количество прецедентных ситуаций пришло из библейских текстов. В сознании всплывает нужный сюжет при упоминании, например, ИС *Самсон*, *Соломон*, *Давид*, *Адам* и *Ева*. В этом случае смысл актуализируется в сознании воспринимающего благодаря персоналиям.

Источником прецедентных ситуаций могут быть как реальные исторические факты (*Бородинское сражение, давка на Ходынском поле*), так и вымышленные, вошедшие в культуру и сознание носителей языка (*миф об Амуре и Психее; как три брата стрелы пускали – жен искали*).

О **прецедентных высказываниях** обычно говорят как об измененных для определенного случая, трансформированных цитатах. А.Е. Супрун выделяет точные, неточные (искаженные) цитаты, намёк на текст через характерную ситуацию, которая погружает читателя во время и пространство, отличное от хронотопа первичного текста, употребление имени автора, персонажа или названия произведения [Супрун 1995; 17–29]. Под цитатой понимается включение в текст чужого текста в неизменённом виде, под квазицитатой – включение в текст чужого текста в трансформированном виде [Земская 1996; 157]. Трансформации могут быть усеченными или содержать сознательно измененную единицу. Оба вида трансформации меняют смысл высказывания, и при этом в сознании говорящего остается традиционная модель. Например, усеченная версия прецедентного высказывания *«за двумя зайцами погонишься»*, которая не содержит окончания пословицы, актуализирует искаженный смысл *«пытаться все успеть»*.

Изменение определенного компонента в прецедентном высказывании способствует контаминации смыслов уже ставшего прецедентным и нового семантического компонента. Например, трансформированное название книги *«Ты – то, что ты ешь»* → *«Ты – то, что ты читаешь»* актуализирует важность чтения для формирования сознания человека. При этом выделяют поверхностное значение, которое формируется исходя из значения отдельных компонентов, и глубинное значение, которое несет в себе широкий спектр семантических компонентов, которые не все носители языка могут трактовать верно.

Прецедентные высказывания также актуализируют нужную информацию посредством смысла, заложенного в них. Л.Н. Толстой использует в качестве эпиграфа к своей повести библейскую цитату, в смысловом отношении определяющую концептуальную сущность толстовского текста: *«А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем»* (Матфея V: 28); *«Кто может вместить, да вместит»* (Матфея XIX: 12).

Прецедентным текстом, по определению Ю.Н. Караулова, является текст, известный определенной языковой личности. Ученый использует понятие «хрестоматийность» как основную характеристику прецедентных текстов. Например, прецедентным является стихотворение «Ванька-ключник – злой разлучник» В. Крестовского в тексте «Крейцеровой сонаты» Л.Н. Толстого. Текст стихотворения в повести не воспроизводится, однако ПИ его актуализировало в сознании читателей, которые были современниками Л.Н. Толстого: этот текст – ассоциативный намек на охотника за чужими женами, на того, кто разлучает любящих людей [Крестовский 1987]¹.

¹ Словно ягода лесная,
И укрыта и спела,
Свет княгиня молодая
В крепком тереме жила.

У княгини муж ревнивый;
Он и сед, и нравом крут;
Царской милостью спесивый,
Ведал думу лишь да кнут.

А у князя Ванька-ключник,
Кудреватый, удалой,
Ваня-ключник – злой разлучник
Мужа старого с женой.

1.1.2. Способы введения ПФ и механизмы их восприятия

В соответствии с целью, которую преследует автор, происходит выбор вариантов того, как ПФ будут введены в текст и какой вид ПФ будет выбран. Ю.Н. Караулов выделяет несколько способов введения ПФ в текст [Багаева, Гудков, Захаренко, Красных 1997; 86]. ПФ функционирует в тексте как

- 1) имя (как представление о денотате);
- 2) понятие (как формируемое семантическое поле);
- 3) заглавие или цитата;
- 4) ИС персонажа или автора.

При восприятии каждого из указанных ПФ актуализируется необходимый для автора комплекс экстралингвистической информации, необходимой для восприятия текста. При актуализации ИС проводится параллель между описываемым героем, его качествами, ситуациями, в которые он погружен, и тем объектом, чье прецедентное имя используется. Так, в повести «Крейцера соната» использован прецедентный феномен *жена Урии*. Данная перифраза актуализирует необходимый автору комплекс ассоциативных связей, отсылающих к библейскому тексту, где речь идет о Вирсавии, красотой которой был пленен царь Давид. Воспользовавшись отсутствием мужа красавицы Урии Хеттеянина, он соблазнил ее. Такая отсылка к библейскому тексту создает смысловой параллелизм при восприятии образов толстовской повести, где возникает подобный треугольник: *Урия – Вирсавия (жена Урии) – царь Давид // Позднышев – Лиза (жена Позднышева) – Трухачевский*.

Актуализация определенных смыслов может сопровождаться прецедентным высказыванием. В таких условиях ПФ соотносится с целым шлейфом семантических ассоциаций, которые вызваны смысловыми связями с прецедентным феноменом. Например, в повести Л.Н. Толстого

«Крейцера соната» понятие «вожделение», значимое в смысловом отношении, вводится посредством цитаты – прецедентного текста первого эпиграфа: *«А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем»* (Матфея V: 28) [Толстой 1936; 7]. Лексема *вожделение*, содержащая смысловое зерно «страстное желание», введенная в цитате-эпиграфе, актуализирует свое содержание в текстовой пространстве повести, формируя определенную семантическую детализацию.

При введении в текст прецедентного феномена возможно пересечение разных семиотических сфер. Название повести «Крейцера соната» является, с одной стороны, вторичной номинацией литературного произведения, а с другой стороны, через отсылку к музыкальному тексту данное ИС предстает как прецедентный стержень всего текста. Такого рода прецедентность актуализирует не только лингвистически обоснованные смысловые связи, но и связи кросс-культурные.

По утверждению Ю.М. Лотмана, текст – это «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [Лотман 2000; 160]. Тексты взаимодействуют друг с другом, поэтому ПФ, вводимые автором в свой оригинальный текст, создают новое общее текстовое пространство с полифонической системой взаимовлияния. При этом изменению подвергается как сам вводимый текст, так и «вся семиотическая ситуация внутри текстового мира, в который он вводится» [Лотман 2000; 153].

В этих обстоятельствах текст живет в диалоговом пространстве, где автор работает с текстами, элементы которых начинают проникать друг в друга, приобретая специфические смыслы. Кроме того, возникают диалоги

автора с читателем, читателя с текстом, поэтому важно выявить механизмы восприятия ПФ читателем.

Структурные механизмы такого восприятия заложены в тексте самим автором, следовательно, он ориентирует мысль читателя в нужном ему направлении по интерпретации текста и влияния на него ПФ. Для достижения этой цели автор может прибегать к *графическим выделениям ПФ* (шрифтовые выделения, базирующиеся на характере типографских литер). Такое выделение ПФ в тексте привлекает внимание читателя, усиливает визуальное восприятие. Постановка ПФ в *семантически сильную позицию текста* также служит средством привлечения внимания читателя: например, заголовок, абсолютное начало и конец текста.

Для сохранения тематического и стилистического единообразия автор очень тщательно относится к выбору *источника ПФ*. Это важно и для семантического единства текста. Так, Л.Н. Толстой использует несколько источников ПФ в повести «Крейцерова соната», они нужны ему для отражения собственной философско-нравственной позиции, поэтому он прибегает к тексту Библии. В тексте повести в семантически сильной позиции находятся прецедентные высказывания – эпитафьи, взятые из Библии. Л.Н. Толстой использует не прямые цитаты из нее, а также прецедентные имена и ситуации. Кроме приведенного выше прецедентного высказывания из *Матфея V: 28*, второй эпитафья – прецедентный текст, содержащий цитату из *Матфея XIX: 10, 11, 12*, суть которой заключается в следующем: «*Кто может вместить, да вместит*» [Толстой 1936; 7]. ИС смещает смысловые акценты из сакральной области в область человеческого чувства. Здесь автор рассуждает о силе человеческой страсти, о силе воздействия музыки на душу человека.

Дополнительную смысловую нагрузку могут нести *ПФ, связанные со средствами художественной выразительности* (метафорой, гиперболой,

инверсией, сравнением и т. п.). Посредством данных единиц создается образность речи, которая стимулирует активную работу воображения читателя за счет визуализации, что обостряет образное восприятие текста.

Как отмечает Е.А. Нахимова, ПФ «усиливают эстетическую значимость и прагматический потенциал текста. Удачное использование прецедентного феномена – мощное средство воздействия на адресата, способ преобразования картины мира в его сознании» [Нахимова 2007; 112]. Таким образом, прецедентные ИС позволяют не только привлечь внимание, но и воздействовать на сознание читателя посредством создания эмоционального фона, использования отношения к прецедентной ситуации как к ситуации по аналогии.

Все это помогает читателю обнаружить ПФ; установить «контакт» с первоисточником; угадать направление смыслового вектора, использованного ПФ. Однако эти ментальные операции (узнавание, осознание и оценка) способны произвести не все читатели. Для того чтобы читатель мог с этим справиться, необходима эрудиция, наличие прототипического багажа. Именно это лежит в основе прецедентности.

1.1.3. ПФ в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» как вектор смыслового развития

В повести Л.Н. Толстого использованы прецедентные высказывания, ситуации и имена, которые дают отсылки к нескольким прецедентным текстам, в том числе музыкальным.

В семантически сильной позиции (в названии текста) стоит прецедентное ИС – название камерной сонаты Людвиг ван Бетховена, написанной для скрипки и фортепиано. Вынесение в заголовок данного

прецедентного имени подчеркивает семантическую важность этого произведения в контексте повести.

В качестве эпиграфа к тексту Л.Н. Толстой использует две точные цитаты. Эпиграф также является важным компонентом повести. Использование эпиграфов евангельских текстов предполагает религиозно-философскую базу восприятия обозначенной проблемы. Так исторически сложилось, что библейские тексты являются мерилom, оценкой нравственного стержня человека.

Прецедентные феномены, данные в начальной позиции текста повести – в названии и эпиграфах, занимают господствующее положение в смысловой структуре текста, сквозь их призму определяются важные точки в мировоззрении героев, складывается картина мира языковой личности.

Прецедентные имена, находящиеся не в сильной позиции повести, служат для номинации героев, а также актуализации прецедентных ситуаций. Сравнение, которое использует герой-рассказчик по отношению к своей жене («как жена Урии»), актуализирует библейский сюжет, который, по мнению героя, имеет точки пересечения с его судьбой.

Все прецедентные имена толстовской повести представляют собой систему, в которой выделяются несколько семантико-когнитивных сфер – христианская, античная, фольклорная, литературная, философская, музыкальная, географическая, медицинская. Таким образом, прецедентные феномены в повести «Крейцера соната» полифункциональны: они выступают как средство номинации, механизм актуализации прецедентных текстов и ситуаций, оценочное средство, композиционный стержень, смысловой модератор.

Текст «Крейцеровой сонаты» строится на феномене прецедентности, за счет которого через интертекстульные связи расширяется семантическое пространство повести. Обращение к различным культурным и сакральным

пластам знания провоцирует коннотативную семантическую насыщенность, которая позволяет рассматривать языковые единицы не только как знаки, но и более широко – как знаки-символы.

1.2. Семантико-когнитивные сферы прецедентности в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната»

Семантический потенциал прецедентности определяет смысловое содержание имен собственных, функционирующих в художественном тексте: прецедентность провоцирует порождение ассоциативных связей, семантических параллелей. В повести Л.Н. Толстого формируется поле прецедентности, которое представляет собой наложение нескольких взаимодействующих семантико-когнитивных сфер – христианской, античной, фольклорной, литературной, философской, музыкальной, географической, медицинской.

Под *семантико-когнитивной сферой* в данной работе понимается парадигма ПФ, структурно организованная как поле прецедентности, ядерное содержание которого соотносится с определенной областью знания. Различные семантико-когнитивные сферы образуют смысловые центры повести, что способствует созданию композиционной картины произведения, «работает» на целостность художественного текста. Взаимодействие этих сфер можно рассматривать как текстообразующий фактор, реализующий авторский замысел.

Христианская сфера представлена прецедентным высказыванием, прецедентным текстом (эпиграф содержит несколько цитат с отсылками к текстам Евангелия от Матфея), прецедентным именем *Матфей* (один из двенадцати апостолов Иисуса Христа, евангелист), перифрастическим выражением *жена Урии* (Вирсавия, вдова Урии, жена царя Давида и мать

царя Соломона). Обращение к библейскому содержанию определяет нравственный ориентир для всего произведения. Сквозь призму семантики библейского текста воспринимаются смысловые пласты повести. Ключевое слово-ориентир, выделенное из первого текста эпиграфа², – *вожделение*. В эпиграфе подчеркивается, что содержание лексемы *вожделение* относится и «к своей жене», поэтому смысловое содержание эпиграфа соотносится с линией главного героя повести Позднышева, возжелавшего жену. Далее будут рассмотрены семантические составляющие лексемы *вожделения*, которая имеет особое значение в рассуждениях Позднышева.

Прецедентные высказывания, вынесенные в качестве эпиграфа к тексту, представляют собой точную цитату со ссылкой на источник, с указанием авторства. Она же используется как квазицитата в тексте повести. Позднышев использует ее в разговоре с героем-повествователем для подтверждения своей мысли. «Слова Евангелия о том, что смотрящий на женщину с вожделением уже прелюбодействовал с нею, относятся не к одним чужим женам, а именно – и главное к своей жене» [Толстой 1936; 31]. Мысль, заявленная в эпиграфе, проходит сквозь текст повести не только как ссылка на сакральный текст, но и как ссылка на прецедентное высказывание, выраженное квазицитированием текста эпиграфа.

Второй эпиграф ориентирует читателя на философское восприятие повести: «Не все вмещают слово сие, но кому дано», «кто может вместить, да вместит». Здесь формируется смысловая доминанта – *избранность* (*искушение – вожделение ↔ высокая (нравственная) идея → избранность*). Автор изначально понимает, что философский смысл, заложенный в повести, будет понят (принят) не всеми читателями. Особенности творческих взглядов позднего Л.Н. Толстого – выраженная назидательность, ориентация на

² А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем (Матфея V: 28) [Толстой 1936; 7].

публицистический стиль – свидетельствуют о том, что для автора была важна ориентация на широкого читателя и возможность оказать влияние на него. Таким образом, прецедентные высказывания, представленные в эпиграфах к тексту, определяет философскую базу произведения, ориентацию на недостижимый идеал.

Выбор текста *Евангелие от Матфея* (прецедентное имя) в философском свете повести также не случаен. Матфей – бывший мытарь, человек, искушенный властью денег, который бросил это занятие и последовал за Христом. Цепочка импликаций *страсти – высокая идея – сопротивление → избранный* свидетельствует о том, что человек, который воспротивился искушению, – избранный. Таким образом, Матфей – один из первых, кто смог воспротивиться имеющемуся укладу жизни и изменить свое отношение к нему, встав на сторону служения *высокой идее, божественной воле*.

Христианская сфера прецедентных феноменов создает особый ассоциативный шлейф. Он покрывает все текстовое пространство, проникает во все семантико-когнитивные сферы, формирует основную идею произведения, выраженную в противопоставлении цепочек импликаций: *вожделение* (спровоцированное обилием раздражающих душу факторов) – *искушение* (возникающее при наличии контакта с раздражающим душу феноменом) ↔ *высокая, божественная (нравственная) идея* (выраженная в эпиграфе) – *сопротивление* (необходимое для воплощения идеи) – *избранность* (условие воплощения идеи).

Античная сфера связана с мифонимом *Венера* и именем афинской гетеры *Фрины*, бывшей натурщицы Праксителя и Апеллеса. *Голые Венеры и Фрины* воплощены в скульптурных изваяниях, в живописных полотнах, в поэтических произведениях.

Мифоним *Венера* и античное имя *Фрина*, употребленные во множественном числе, есть способ выражения отношения мужчины к женщине: «Начиная с любовных стихов и голых Венер и Фрин, вы видите, что женщина есть орудие наслаждения» [Толстой 1936; 37]. Это способствует выражению отрицательной коннотации, пренебрежительного авторского отношения к данным именам, которые становятся символами разврата. Лексема *искусство* приобретает негативную коннотацию в тексте повести, *искусство* (авторское негативное отношение) – *искушение* (символ разврата) – *вожделение* (указанные скульптуры находятся в публичных домах, с целью побуждения к действиям определенного рода). Подчеркивает эту мысль соседство географических номинаций – названий московских улиц, имеющих разговорную маркированность, указывающих на прецедентную соотнесенность с публичными домами, которые в большом количестве находились на данных улицах. «Женщина есть орудие наслаждения; она такова на Трубе, и на Грачевке, и на придворном бале» [Толстой 1936; 37]. Автор ставит на одну ступень положение женщины в публичном доме и на придворном балу: «она орудие наслаждения. Тело ее есть средство наслаждения. И она знает это» [Толстой 1936; 37], что подтверждает мысль о присутствии искушения – вожделения – во всех сферах жизни современных автору помещиков.

Сфера географических номинаций представлена ИС *Америка* (хороним – номинации стран); *Москва, Париж* (астионимы – номинации городов); *Труба, Грачевка* (годоним – номинации московской улицы и агороним – название площади в старой Москве).

Астионимы *Москва* и *Париж* несут особую семантическую нагрузку. Когда автор говорит о Москве, то употребляет глаголы с семантикой возвращения («приехал», «вызвать в») или глагол с семантическим двунаправленным компонентом «продажа» («торговать» как товаром, так и

телом). Причем глагол «торговать» употреблен с обстоятельством образа действия «как всегда». Таким образом, исходя из семантических условий употребления лексем, можно сделать вывод, что астионим *Москва* представлен в семантическом ореоле «постоянство» / «замкнутой круг»: *уехать – вернуться, как всегда*. Из этого города уезжают и возвращаются в него, в нем что-то происходит на постоянных условиях (торговля), что определяет перманентность онтологической природы города.

Лексема *торговля* в тексте повести представлена также в семантическом ключе *искушения*. Торговля в Москве противопоставлена торговле на Нижегородской ярмарке (еще один топоним – урбаноним, наименование внутригородского объекта). Упоминаются свойственные ярмарке кутежи, которые связаны с Кунавином (ойконим – название населенного места). «Он, видимо, гордился своим участием в них (кутежах – *Е.Е.*) и с видимой радостью рассказывал, как они вместе с этим самым знакомым сделали раз пьяные в Кунавине такую штуку, что ее надо было рассказать шепотом и что приказчик захохотал на весь вагон, а старик тоже засмеялся, оскалив два желтые зуба» [Толстой 1936; 8]. Кутеж – «большая, шумная попойка» [МАС 1986; 156], связанные с ней действия представляются неприличными даже для того, чтобы произнести вслух. Лексема *кутеж* – один из способов актуализации семантических признаков, заключенных в лексеме *искушение*, того, что противопоставлено *божественной, высокой идее*. Таким образом, *кутеж* и *искушение* – лексемы одного семантического круга.

Ассоциативное поле лексемы *торговля* распространяется в том числе и на отношение к женщинам. «Помню, как я мучался раз, не успев заплатить женщине, которая, вероятно, полюбив меня, отдалась мне» [Толстой 1936; 17]. Становится очевидным, что в данном случае вводится имплицитно заложенный смысл «*торговля* в отношениях между мужчиной и

женщиной». Этот же смысл заложен в формировании семейных отношений: «Девы сидят, а мужчины, как на базар, ходят и выбирают» [Толстой 1936; 24]. Как и семантическая сфера, связанная с античными мифонимами, через семантико-когнитивную сферу географических наименований актуализируется имплицитная цепочка *женщина – рынок (базар) – товар*. Через эту цепочку, не выраженную эксплицитно, в текст вводятся синонимичные понятия «женщины в свете» = «товар на базаре». Возникают смысловые параллели: когда Позднышев говорит о торговле в Москве, семантически это соотносится с выбором при создании семьи.

В семантическом содержании ИС *Париж* выделяется смысловая доминанта «город искусств» = «место искушения». В Париж отправляют учиться музыке Трухачевского: «И он вышел оттуда скрипачом и играл в концертах» [Толстой 1936; 49]. ИС *Париж* в повести тесно связано с лексемой *музыка*: «Поговорили о музыке, о Париже, о всяких пустяках» [Толстой 1936; 53]; он (Трухачевский) «отдан был к своей крестной матери в Париж. Там его отдали в консерваторию, потому что был талант к музыке» [Толстой 1936; 49]. Семантическая связь ИС *Париж* и лексемы *музыка* обнаруживает связь ИС *Париж* со всеми видами искусств. Авторское негативное отношение к этому городу и его жителям имплицитно выражено в тексте еще до появления Трухачевского. Повествователь называет парижан «развратниками» [Толстой 1936; 20], ставит в один ряд с «обезьянами» [Толстой 1936; 30], использует лексему *разочарование* [Толстой 1936; 28] для описания парижского аттракциона. Таким образом, ИС *Париж* разворачивает свою смысловую перспективу в следующей цепочке импликаций: *Париж – искусство – развлечения – разврат*. Говоря о Париже, повествователь рассказывает о тех развлечениях, с которыми он встречался в этом городе (собака в моржовой шкуре, женщина с бородой), о парижской моде («с тем особенным парижским оттенком ботинок с пуговками и ярких цветов

галстука и другого» [Толстой 1936; 49]) и манере поведения, «что усваивают себе иностранцы в Париже» [Толстой 1936; 49]. Парижское искусство представлено только музыкой. Однако номематическое содержание ИС *Париж* в тексте повести пронизано негативной авторской коннотацией.

Особое значение в тексте повести приобретает хороним *Америка*. ИС *Америка* употреблено в тексте повести однажды: «Думаю убежать от нее, скрыться, уехать в Америку» [Толстой 1936; 52]. Использование лексемы *Америка* связано с тяжелыми временами семейной жизни, и этот оним приходит на ум Позднышеву как избавление от проблем, побег в далекое, может быть, идеальное место. Таким образом, на базе ИС *Америка* выстраивается смысловая перспектива: *Америка* – номинация недостижимого места, где можно укрыться от проблем.

Фольклорная сфера формируется отсылками к прецедентному тексту (песня «Ванька-ключник – злой разлучник», авторство которой приписывают В.В. Крестовскому) и прецедентному имени *Ванька-ключник*. Данная семантико-когнитивная сфера является концептуально важной составляющей в реализации ИС *Трухачевский*, о чем будет написано в соответствующей главе. Отметим, что данная песня во времена Л.Н. Толстого пользовалась популярностью в народе, и ссылка на данный прецедентный текст является оправданной с точки зрения передачи информации, а также специфики ИС *Трухачевский*. Данные ПФ провоцируют появление следующей цепочки импликаций в смысловом пространстве текста повести: *вожделение – измена – смерть*.

Литературная сфера связана с древнерусским источником «Домострой» и с неявной аллюзией на текст повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» (*Лиза* – жена Позднышева, *бедная Лизочка* – его дочь // *бедная Лиза* – героиня повести Карамзина).

ИС *Домострой* упомянуто в тексте дважды. Впервые ИС *Домострой* было использовано как номинация-характеристика одного из попутчиков Позднышева в поезде – купца, который выражал традиционные взгляды на любовь и брак: «Вот Домострой живой» [Толстой 1936; 12]. Второе употребление ИС *Домострой* касается рассуждений о том, как современные молодые люди «женятся по Домострою» [Толстой 1936; 27]. Указанное ИС употребляется в контексте рассуждения о семейных отношениях, женитьбе и отсылает к традиционному восприятию отношений между мужчиной и женщиной. Это имплицитно отражает авторскую позицию: традиции – залог добропорядочных отношений в семье. Спор в поезде о сущности брака и рассуждения дальше выражают две крайние позиции: *традиция – таинство брака – женщина в подчиненной позиции – Домострой* – позиция купца; *любовь – свобода выражения чувств – необязательность брака* – новое представление об отношениях между мужчиной и женщиной, высказанное в поезде одной из дам-попутчиц Позднышева. Сам герой мучается этим вопросом, рефлексировать в процессе формирования своей позиции.

Прецедентное ИС *Лиза* имплицитно отсылает читателя к повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза», на что указывает употребление в тексте Л.Н. Толстого словосочетания «бедная Лизочка» [Толстой 1936; 71]. Выбор женских имен в повести не является оригинальным: мать и дочь зовут одинаково. Автор-рассказчик Позднышев чаще употребляет имя *Лиза*, адресуя его к дочери. Именно ее он называет «бедной», так как дочь является свидетелем и участником ссор родителей. Прецедентность ИС обуславливает судьбу матери более ярко. Подобно Лизе в повести Н.М. Карамзина, Лиза Позднышева страдает из-за любви и является ее жертвой. В первом тексте Лиза совершает самоубийство, во втором – является жертвой убийства, совершенного из ревности. В обоих случаях героини представлены

страдающими из-за любви женщинами. Таким образом, в нем ПИ *Лиза* входят следующие компоненты: *любовь – страдание – жертва*.

Философская сфера представлена именами двух немецких философов *А. Шопенгауэра* и *Н. Гартмана*. Текстовый фон носит оттенок отрицательной оценочности. В употреблении данных онимов наблюдается семантический сдвиг, так как онимические единицы использованы во множественном числе, они теряют грамматическую принадлежность к именам собственным и обнаруживают тенденцию к переходу в имена нарицательные. СИ *Шопенгауэры* и *Гартманы* в тексте Л.Н. Толстого – это способ номинации философских концепций. Известно, что Л.Н. Толстой изменил свое отношение к философским воззрениям этих философов: в 1869 г. он называет А. Шопенгауэра в ряду «гениальнейших из людей» [Толстой 1936; 682], а в трактате «О жизни» пишет: «Так недобросовестно разрешают вопрос отрицательные философы нашего времени (Шопенгауэр, Гартман), отрицающие жизнь и всё-таки остающиеся в ней» [Толстой 1936; 326]. Кроме того, Л.Н. Толстой высказывает несогласие с А. Шопенгауэром в вопросе интимных отношений мужчины и женщины. «Шопенгауэровская основа воли к жизни – половое чувство как зов рода совпадает в этом романе («Анна Каренина» – Е.Е.) с осознанием писателем пагубности раскованной сексуальности, не сдерживаемой нравственными скрепами (в данном случае браком, освященным религиозными заповедями)» [Андреева, Гулыга 2003; 335]. Таким образом, «Крейцерова соната» стала еще одним текстом, в котором мысли Толстого не являются «гомогенными» идеям немецкого философа. Соответственно философская сфера имплицитно реализует следующую цепочку смыслов: *философия – увлечение – неприятие*.

Музыкальная сфера значительна по своему составу. В нее включен вербально представленный во всех подробностях невербальный

(музыкальный) текст *Крейцеровой сонаты*, который «задел» композиционную структуру литературного текста. Сюда вошли следующие прецедентные имена: ИС композиторов – *Бетховен*, *Моцарт*, *Эрнст*; названия музыкальных произведений – *Крейцера соната*, *Элегия*, *Wein, Weiber und Gesang* (измененное название вальса Иоганна Штрауса «*Wein, Weib und Gesang*» – «*Вино, женщины и песни*»).

Среди разнообразия ПФ, относящихся к музыкальной сфере, наблюдается противопоставление ИС *Бетховен* всем остальным онимам. ИС *Бетховен* употреблено на страницах повести трижды и только в соотнесении с ИС *Крейцера соната*. Энциклопедический фон ИС *Бетховен* включает лексико-семантические элементы «героизм», «трагизм», «страсть», «борьба». Примечательно, что эти элементы не относятся к энциклопедическому фону других ИС, представленных в повести, входящих в рассматриваемую семантико-когнитивную сферу.

Номинация «сонатка Моцарта» [Толстой 1936; 54] противопоставлена ИС «Крейцера соната» и словосочетанию «бетховенская соната» [Толстой 1936; 56] по признаку авторской субъективной модальности. Говоря о сонате Л. ван Бетховена, автор использует название произведения, отдельной части: «Помните ли вы первое престо?» [Толстой 1936; 61], в то время как сонаты В.А. Моцарта не имеют названий, упомянуты вскользь, во множественном числе, что подчеркивает их незначительность для авторского замысла. Этим создаются смысловые оппозиции *Бетховен* ↔ *Моцарт*, *соната* ↔ *сонатка*, *Presto* ↔ другие части *Крейцеровой сонаты*. Противопоставление в них представлено по признаку ‘наличие / отсутствие страсти’, при этом левый компонент в каждой оппозиции маркирован положительно, а правый – отрицательно.

ИС *Г. Эрнст* упомянуто также вскользь и противопоставлено ИС *Бетховен*. Г. Эрнст представлен как композитор «элегий», которую также

исполняют герои (Лиза и Трухачевский) после «Крейцеровой сонаты». Автор использует нейтральную номинацию – название произведения и автора, – об отрицательной субъективной модальности свидетельствует только однородный ряд, в который включено существительное во множественном числе с уменьшительным суффиксом -ИЦ-: «то “Элегию” Эрнста, то еще разные вещицы» [Толстой 1936; 62]. Таким образом, в один ряд композиторов поставлены все «не-Бетховены» и обобщены в собственном имени *Г. Эрнст*. Ассоциативный фон, связанный с жанровой спецификой, тоже важен: элегия как жанр сосредоточена на внутреннем эмоциональном переживании, она может быть трогательной с сентиментальным оттенком грусти, бетховенская соната в жанровом отношении – развернутое произведение с обязательным наличием драматизма, с бетховенским накалом страстей, где в центре музыкального повествования героическая, страдающая личность.

ИС *Бетховен* и *Моцарт*, *Бетховен* и *Эрнст* имеют общие признаки. В первом случае оба композитора принадлежат к венским классикам, оба композитора представлены как авторы сонатной формы, но первый (Бетховен) – страстный борец, а второй (Моцарт) – светлый, чистый гений. Во второй оппозиции оба композитора обнаруживают романтические черты в музыкальном искусстве (Бетховен как «переходная» фигура от классицизма к романтизму, а Эрнст как сложившийся романтик), их исполнительская манера приобретает эмоциональный накал. Но у Эрнста эта эмоция созерцательная, спокойная, а у Бетховена – страстная рефлексирующая, трагическая.

Композитор, который стоит особняком в тексте повести, – Иоганн Штраус-сын, его имя не упомянуто в тексте, о его существовании на страницах повести свидетельствует упоминание названия его произведения «Ведь все мы знаем, как мужчина смотрит на женщину: “Wein, Weiber und

Gesang”» [Толстой 1936; 37]. Прецедентный фон перифразы позволяет выстроить отношения *общее* → *частное*, *произведение* → *автор*. Автор, известный своей любовью к танцевальным мелодиям, «король вальсов», имплицитно присутствует в том же контексте, что и *Венеры* и *Фрины*, находящиеся на *Трубе* и *Грачевке*. Имя И. Штрауса-сына, потенциально представленное в тексте повести, погружено в смысловую сферу, семантически близкую к лексеме *разврат*.

Музыкальная семантико-когнитивная сфера связана с субъективным авторским отношением к музыке и выражает имплицитно следующие цепочки в зависимости от авторского посыла: *музыка – сила – трагизм – вдохновение* // *музыка – искусство – искушение – возжелание*.

Медицинская сфера в тексте повести представлена одним ПИ. Реально существовавший доктор *Жан Мартен Шарко* – врач-психиатр, учитель З. Фрейда. ИС *Шарко* стало прецедентным благодаря вкладу в изучение истерии у женщин. На страницах повести ИС *Шарко* тесно связано с проблемой, занимавшей врача, – истерией: «Но ведь кликуши и пациентки Шарко – это совсем увечные, а полукалек женщин полон мир» [Толстой 1936; 35]. Женщины-полукалеку нарушают законы природы, что, по мнению Л.Н. Толстого, может быть выражено в отказе от кормления, в получении удовольствия от «любви плотской». Для удовлетворения физиологических потребностей в сексуальной сфере обычные люди прибегают к помощи врачей, которые придумывают лекарство от сифилиса, следят за состоянием работниц публичных домов, они же оправдывают необходимость половых контактов для поддержания здоровья мальчиков: «Они утверждают, что разврат бывает полезен для здоровья, они же и учреждают правильный, аккуратный разврат. Я знаю матерей, которые заботятся в этом смысле о здоровье сыновей. И наука посылает их в дома терпимости» [Толстой 1936; 18]. Таким образом, лексический ряд, связанный с прецедентной сферой

«медицина», будет включать следующие семантические оппозиции: *здоровье ↔ болезнь* (душевная или физическая) // *секс* (залог здоровья, по мнению врачей) ↔ *разврат* (нарушение законов природы, нравственных законов, по мнению автора).

Музыкальная и христианская сферы оказываются главенствующими в смысловом пространстве толстовской повести, другие сферы следует признать зависимыми по отношению к ним. Именно музыкальная и христианская сфера определяют отношения в системе образов повести, становятся текстообразующим фактором в композиционной картине произведения Л.Н. Толстого. В повести «Крейцерова соната» имена собственные *Вася Позднышев, Лиза Позднышева и Трухачевский* номинируют главных персонажей повести, которые составляют основу системы образов повести. Смысловые коллизии в рамках двух семантико-когнитивных сфер формируют «правила» организации образов, способствуют воплощению авторской идеи.

Семантико-когнитивные сферы взаимосвязаны между собой на семантическом уровне. Каждая сфера на семантическом уровне представлена цепочкой импликаций:

- христианская: *вожделение – искушение ↔ высокая, божественная идея – сопротивление – избранность*;
- античная: *искусство – искушение – вожделение*;
- географическая: *торговля – женщина – рынок – товар; искусство – развлечения – разврат*;
- фольклорная: *вожделение – измена – смерть*;
- литературная: *традиция – таинство брака – женщина в подчиненной позиции – Домострой; любовь – страдание – жертва*;
- философская: *философия – увлечение – неприятие*;

- музыкальная: *музыка – сила – трагизм – вдохновение* и *музыка – искусство – искушение – вожделение*;
- медицинская: *здоровье ↔ болезнь // секс ↔ разврат*.

Во многих семантико-когнитивных сферах встречаются имплицитные смыслы *разврат*, *вожделение*. Они актуализируются через взаимодействие со сферой искусства, науки или ассоциативно возникают вследствие своей локации. Благодаря семантико-когнитивным сферам в рамках поля прецедентности повести «Крейцерова соната» были выделены доминанты, которые соединяют указанные сферы в единое смысловое пространство и помогают в интерпретации авторского замысла. Большая часть имплицитных смыслов раскрывает свое содержание с опорой на экстралингвистический характер знаний о личности писателя и специфике его философских взглядов.

1.3. Энциклопедический фон прецедентного ИС Л.Н. Толстой

Необходимость рассмотрения данного пункта обусловлена ярко выраженной субъективной авторской модальностью на страницах повести. Поскольку использование ПФ всегда связано с замыслом художника, то важной является попытка предоставить дополнительные сведения, которые помогут читателю декодировать заложенный в подтекст имплицитный смысл, выраженный посредством ПФ.

Опираясь на выделенные выше семантико-когнитивные сферы, попробуем раскрыть авторское отношение к описанным явлениям, которое будет составлять энциклопедический фон каждого прецедентного феномена.

В написанной в 1898 г. статье «Что такое искусство?» Л.Н. Толстой рассуждает о целях и задачах искусства и указывает, что искусство «это не

только полезное, но и вредное дело» [Толстой 1951; 30], эта же мысль подчеркивается в других статьях «Об искусстве» 1892-98 гг.

Л.Н. Толстой разделяет искусство, которое всегда нравственно, несет добро, и ремесло, которое может пробуждать в людях низменные желания, дурные мысли. Искусство является тем проводником, который объединяет жизни творца и «созерцателя». «Жизнь – тем более жизнь, чем теснее её связь с жизнью других, с общей жизнью. Вот эта-то связь и устанавливается искусством в самом широком его смысле» [Толстой 1953; 220]. Л.Н. Толстой предлагает рассматривать искусство не только как совокупность известных его видов: скульптуры, живописи, музыки, но и как создание ароматов, кулинарии – всего того, что сделано виртуозно. «Искусство есть умение изображать то, что должно быть, то, к чему должны стремиться все люди, то, что даёт людям наибольшее благо» [Толстой 1952; 176].

Задачи искусства, которые признавал автор, находят лингвистическое воплощение в прецедентных феноменах повести «Крейцерова соната». Искусство в ней представлено скульптурой и музыкой. Скульптурные изображения античных персонажей, являющих собой принцип калокагатии, в повести служат для возбуждения похоти, поэтому они и являются частью интерьера публичных домов. Таким образом, воззрения автора на искусство, тесно связанное с его задачами, находят отражение в тексте.

Что касается музыки, то она занимала огромное место в жизни и творчестве писателя [Сухотина-Толстая 1987]. Специфика музыкального искусства для Л.Н. Толстого состояла в том, что «музыка не порождается внешними образами и не вызывает их в нас (эти образы, во всяком случае, – элемент привходящий, не определяющий существа музыки); музыка же порождается «состояниями» любви, радости, печали, страсти и т. д. и вызывает их в нас» [Гольденвейзер 1939; 592]. Л.Н. Толстой предпочитал простые мелодии – народные, жизнерадостные Й. Гайдна, спокойные

Ф. Шопена и др. О музыкальных предпочтениях писателя известно из целого ряда работ [Эйгес 1929; Френкель 2012; Роллан 1986; Найдорф 1990; Бабаев 1997; Бялокозович 1961].

Музыка Л. ван Бетховена была в центре внимания Л.Н. Толстого в течение всей жизни: он любил слушать, исполнять ее сам, а также прибегал к прецедентным феноменам, связанным с его музыкой во многих произведениях. Отношение писателя к музыке Л. ван Бетховена менялось от «умиления» [Толстой 1937; 138] в ранние периоды творчества до ненависти и «страшной музыки» после кризиса 70-80-х гг. Музыка как вид искусства должна побуждать людей к нравственности. В дневнике от 21 апреля 1861 г. Толстой говорит о музыке Л. ван Бетховена как о «безнравственном наслаждении», как о «повороте к развращению» [Толстой 1952; 49]. Именно это отношение к бетховенской музыке отражено в повести «Крейцера соната».

Л.Н. Толстой признавал «страшное» влияние, которое оказывает музыка на слушающих, что позволяет согласиться с Р. Ролланом, который считал, что «Толстой любил Бетховена и не переставал никогда любить... Он-то знал во всяком случае те грозные страсти, то дикое неистовство, которые грохочут в музыке “глухого Бетховена” и которых совсем не чувствуют ни современные виртуозы, ни оркестры. И, пожалуй, ненависть Толстого была бы приятнее Бетховену, чем любовь теперешних его поклонников» [Роллан 1986; 286, 288].

Философские воззрения и личное отношение писателя транслируются на художественный текст, при этом формируется энциклопедический фон произведения. Именно он является базисом, который необходимо иметь в виду, интерпретируя прецедентные феномены.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ I

1. ПФ являются важными компонентами формирования, сохранения и передачи информации. ПФ аккумулируют экстралингвистическую информацию, формируя заряженный сгусток информативного поля, который реализуется в художественном тексте.

2. Использование ПФ в художественном тексте способствует установлению культурных связей между текстами. В то же время ПФ уже не равны сами себе, а представляют переосмысленный автором имплицитный текст. Задача читателя – узнать ПФ и восстановить вложенный автором смысл. Если результаты анализа совпадут, то можно говорить о верной интерпретации смысла произведения.

3. Среди ПФ выделяют прецедентные имена, высказывания, ситуации и текст. Каждый ПФ может выполнять только для него свойственные функции, а может актуализировать другой ПФ. Систему данных знаков в пределах художественного текста можно считать полем прецедентности.

4. Возникающий диалог автора с читателем, читателя с текстом строится на механизмах восприятия ПФ читателем: обнаружения ПФ; установления «контакта» с первоисточником; понимания направления смыслового вектора, использованного ПФ.

5. Для более обоснованной интерпретации прецедентных феноменов необходимо опираться на экстралингвистический материал, отражающий как объективные, так и субъективные факты, связанные с описываемым феноменом. Этот материал формирует энциклопедический фон прецедентных феноменов.

6. Семантико-когнитивная сфера представляет собой систему ПФ, структурно организованную как поле прецедентности, ядерное содержание которого соотносится с определенной областью знания.

7. Все прецедентные имена толстовской повести «Крейцерова соната» объединены в несколько семантико-когнитивных сфер: **христианская** (эпиграф, прецедентные высказывания с отсылкой к евангельскому тексту), **античная** (прецедентные имена Венера и Фрина), **фольклорная** (ПИ Ванька-ключник), **литературная** (ПИ Домострой, бедная Лизочка), **музыкальная** (музыкальный текст, смыслообразующая номинация *Крейцерова соната*, прецедентные имена *Бетховен*, *Моцарт*, *Штраус-сын*, *Эрнст*), **философская** (ПИ Шопенгауэры, Гартманы), **географическая** (хороним *Америка*; астионимы *Москва*, *Париж*; годонимы *Труба*, *Грачевка*), **медицинская** (ПИ Шарко).

8. Семантико-когнитивные сферы образуют смысловые центры повести, что способствует созданию композиционной картины художественного текста, его целостности. Взаимодействие этих сфер можно рассматривать как текстообразующий фактор, реализующий авторский замысел.

9. Прецедентные феномены в повести «Крейцерова соната» полифункциональны: они выступают как средство номинации, механизм актуализации прецедентных текстов и ситуаций, оценочное средство, композиционный стержень.

ГЛАВА II

НОМЕМА В ПОЛЕ ПРЕЦЕДЕНТНОСТИ

2.1. Объем и содержание понятия «номема». Номема – имя собственное – прецедентное имя

Термин «номема» в современной лингвистике появился относительно недавно. Его содержание отражено в целом ряде работ [Хенгет 2002; Васильева 2005; Переволочанская 2009; Беляев 2013].

Номема способна «отражать неразрывную связь с понятиями, проявлять определенную классификационную принадлежность» [Переволочанская 2009; 109]. С.Н. Переволочанская отмечает, что системность термина проявляется как в плане содержания, так и в плане выражения. Номема стоит в одном ряду с терминами, имеющими в своей словообразовательной структуре суффикс *-ем-* (фонема, морфема, лексема, синтаксема и т. д.), «соответствует статусу языковых единиц в дихотомической теории “язык – речь”» [Переволочанская 2009; 111]. В таком случае речевой реализацией эмической единицы будет являться *ном*.

Номема – единица семантического уровня языка, задача которой – намекать на информацию о единичном объекте и отражать в нашем сознании комплекс сопутствующих образов. Номема включает всю широту энциклопедических знаний об объекте и отражает это содержание в «упакованном» (сжатом) виде в семантике ИС. *Номема* – специальный термин, введенный для обозначения всего того информационного поля, которое ассоциативно активизируется в нашем сознании при упоминании имени.

Термины *номема* / *ном(а)* отражают диалектику существования в имени собственном абстрактного и конкретного, языкового и речевого.

Вопрос был актуален и в научном споре о разграничении *языка и речи, фонемы и фона, морфемы и морфа*. Для понимания сущности слова как лексической единицы потребовалось введение понятий *лексемы* и *словоупотребления*, а для отражения ее (лексической единицы) содержания используются термины *семема* и *сема*. Имя собственное (оним) – это разновидность лексических единиц, которые служат средством номинации **единичного** факта действительности. Специфика единичного понятия, стоящего за ИС, и обуславливает введение терминов *номема* / *ном*, соотносящихся с парой *семема* / *сема* как частное : общее.

Данные термины позволяют раскрыть две сущности одного понятия, помогают уяснить, как в рамках имени собственного осуществляется взаимодействие языкового и неязыкового содержания. Тогда следует признать, что **ИС** – это дискретная единица, представляющая собой единство абстрактного и конкретного, языкового и неязыкового содержания. Данная дихотомия выражается в терминологическом разграничении **номемы** как системы и **нома** как компонента, конкретного представителя этой системы. Данная номематическая система представляет собой способ хранения информации, заключенной в имени собственном, в виде совокупности номов.

Введение в лингвистическое описание новых терминов требует определить специфику сопряженных с ним понятий, входящих в диссертационное исследование: *номема* – имя собственное – прецедентное имя.

Номема, как идеальная единица, представляет собой совокупность информации об имени собственном (ИС), фиксирующем все энциклопедическое богатство признаков единичного объекта. При этом затрагивается и семантическая сфера имени нарицательного (ИН), с которым ИС соотносится как видовое понятие. За счет этого потенциально расширяются семантические границы номемы. Расширение может

происходить как за счет перехода ИС в ИН («мы все глядим в Наполеоны» – лексема *Наполеоны* из пушкинской строки, употребленная во множественном числе, имеет отношение к выражению абстрактного (общего) значения, свидетельствует о тщеславии и человеческой амбициозности), так и обратного процесса – перехода ИН в ИС. Лексема *искра* может употребляться в качестве названия населенного пункта, в качестве женского имени или как несогласованное определение (приложение) в названии газеты – газета «Искра».

Под номемой следует понимать некую систему, структура которой представляет собой распределение всего комплекса семантических признаков (номов) в структурно-тематической сетке. Например, в номему (номематическое содержание) ИС *Позднышев* входят импликационные признаки, формируемые в рамках семантических отношений *музыка* → *звук*, *муж* → *вожделение* и др.

ИС – единица комплексная, она представляет собой не только план содержания – содержательный континуум, который покрывает оппозиция *номема* / *ном*, но и имеет еще и план выражения: любая номема в рамках ИС вербализуется. Например, ИС *Крейцера соната* имеет материальную оболочку – буквенную или звуковую форму, грамматическую оформленность – является словосочетанием, с одной стороны. С другой стороны, такая форма ИС вмещает в себя содержательную сторону – номему, которая потенциально формирует поле, которое структурирует компоненты внеязыковой информации, соотносящиеся с различными тематическими блоками (музыкальное произведение, сонатная форма, камерный ансамбль, скрипичная соната, автор Л. ван Бетховен и др.).

ПИ – это сложный знак, индивидуальное имя, предполагающее соотнесенность с определенным известным текстом, содержанием. Важно отметить особую функцию прецедентных феноменов – функцию

смыслообразования. Хранящиеся в памяти как информационный отпечаток, они способны воплощаться в смысловом многообразии художественных текстов.

ИС и ПИ – это онимические единицы (онимы), между которыми есть определенная взаимосвязь. Любое ПИ всегда формируется на базе имени собственного, но всякое ПИ всегда возникает на базе ИС. Следует отметить при этом, что не всякое имя собственное может выступать как прецедентный феномен. Данные рассуждения дают возможность говорить о взаимоотношениях рассматриваемых онимических единиц: ИС (общее) // ПИ (частное). Оба онима имеют отношение к номеме: она определяет их семантическое наполнение. Именно характер номематического содержания (номемы) объясняет причину того, почему ИС может перейти в разряд ПИ.

Номема может быть охарактеризована с содержательной точки зрения как вероятностное поле, включающее огромный объем информации. Тогда рассматриваемая единица выступает как лингвокультурный феномен, а более широко – как лингвокогнитивный феномен. Если содержание номемы затрагивает область ментального культурного пространства, призванного отражать сущностные смыслы в языковой картине мира, то в информационном пространстве имени обнаруживается связь с феноменом прецедентности, которая и обеспечивает переход ИС в ПИ. Закрепленность прецедентных смыслов в сознании носителей языка, их связь со сферой познания позволяет порождать яркие образы в процессе творчества, оставлять яркий ассоциативный след в читательском воображении.

2.2. Структурно-семантический потенциал номемы и ее компоненты

Номема имеет структуру, включающую стабильное ядро и изменчивую периферию. Ядро фиксирует устойчивые семантические признаки значения,

в то время как периферия обогащает это значение за счет вероятностных, жестко не детерминированных признаков. Каждый новый контекст, будучи типизированным, привносит в значение новые семантические признаки, которые закрепляются в периферийной зоне номемы.

При рассмотрении ИС необходимо принять за аксиому наличие у данных единиц значения. Отметим наличие в лингвистической литературе представления об ИС как об «упаковочном материале», не имеющем семантического содержания. Эти идеи выражены в работах М.Б. Борисовой (1973), И.А. Воробьевой (1971), Е.Ф. Данилиной (1972), Ю.А. Карпенко (1970), Л.П. Ступина (1966), А.В. Суперанской (1973), Н.И. Толстого (1970). Несмотря на уникальность ИС, их носителем может быть не один человек, а несколько. Например, ИС *Бах* использована для номинации целой семьи немецких композиторов (общая сема ‘родственные связи’), американского писателя (отличие по семантическим признакам «национальная принадлежность», «род деятельности»). Тем не менее данное ИС характеризуется всеобщей известностью благодаря одному носителю – великому немецкому композитору, представителю эпохи барокко, органисту-виртуозу Иоганну Себастьяну Баху. Именно ИС *Бах*, будучи реализованным в тексте, в определенных условиях (при наличии культурной отсылки) может приобрести черты прецедентности: эпоха (XVII–XVIII вв.), национальная принадлежность (немец), портретные черты (одежда – черный кафтан; атрибут эпохи – парик), черты лица (строгость), характер музыки (сакральность, полифоничность), связь с определенным инструментом (орган), музыкальные жанры (месса, фуга, хоральные прелюдии и др.) и т. п.

Структура номемы вполне может быть соотнесена со структурой значения, полевое представление которого описано в работах М.В. Никитина [Никитин 2007; 168].

Значение, будучи фактом сознания, существует в нем как семантический сценарий, не линейно, а в полевой структуре. М.В. Никитин выделяет следующие компоненты значения – **импликационное и знаковое**. Импликационное значение заложено в природных связях и зависимостях и не входит прямо в предмет семиотики [Никитин 1988; 18]. Знаковые же значения появляются в языке спонтанно, конвенционально, по соглашению о знаках. В систему значений включаются и семиоимпликационные значения – «те же импликационные значения, но базой импликации при этом служит знаковая деятельность, речь со всеми ее составляющими» [Там же].

Все семантическое содержание номемы организуется вокруг двух типов значений, среди которых выделяется **прагматическое и когнитивное**. Когнитивное значение являет собой комплекс знаний, накопленный тысячелетиями и вошедший в значение слова. Исходным является прагматическое значение, отражающее переживания человека с точки зрения его интересов и ценностного восприятия мира, о чем свидетельствуют двучленные или трехчленные противопоставления (оппозиции): *хорошо – плохо, приятно – безразлично – неприятно, интересно – безразлично – неинтересно, скучно* и т. п. [Никитин 1988; 20].

Все прагматическое знание мира отражено в когнитивных структурах сознания. Субъективные интересы и взгляды имеют в основе объективные, т. е. когнитивные знания.

Важно отметить, что и импликационные, и условно-знаковые значения неизбежно вписываются в классификацию в качестве прагматического или когнитивного компонента значения номемы. Дальнейшая классификация составляющих значения относится к знаково-понятийному уровню сознания, к когнитивному анализу. На данном уровне выделяют **контенсionalное и экстенсionalное значения**. Контенсionalное значение, или содержание понятия, – это структура отраженных в данном понятии (значении имени)

признаков. Экстенциональное значение, или объем понятия, – это множество объектов реальной действительности, которые могут обозначаться данным именем (денотатов), с которыми соотносится понятие (значение, имя).

Значение номемы будет трансформироваться в контексте, предъявляя смысловые приращения. Интенсионал и экстенсионал находятся в обратной зависимости. Чем богаче интенсионал понятия любой номемы, чем больше признаков он содержит, тем меньше денотатов, к которым может быть отнесено данное имя.

Становится очевидным, что данный потенциал номемы прекрасно реализуется в поле прецедентности. Номема выступает источником семантического воспроизводства потенциальной энергии. Одна единица способна спровоцировать семантический взрыв, вызвать ассоциативный «шлейф» прецедентных признаков. Следует отметить, что номема – наиболее удобная форма хранения такой информационной структуры.

Интенсионал – семантические признаки, находящиеся в определенной иерархии и являющиеся детерминированными для данного класса денотатов. Семантические признаки, составляющие интенсионал, распадаются на гиперсемы (архисемы), родовую часть интенсionalа, и гипосемы (дифференциальные признаки), видовую часть. Например, интенсионал лексемы *композитор* – «лицо, создающее музыкальные произведения» [Словарь русского языка 1986; 86], где гиперсема – ‘лицо’ (с точки зрения гендерной принадлежности – мужчина / женщина), а гипосема – ‘указание на род деятельности’ (создание музыкальных произведений разных жанров). Признаки эти не существуют сами по себе, они могут с определенной степенью вероятности предполагать, порождать новые признаки. По отношению к ядру (интенсionalу) они образуют периферию его информационного потенциала, его импликационал. Те или иные потенциальные признаки импликационала впоследствии актуализируются

контекстом, в нем же эти признаки и выявляются. Выделяют сильный (обязательный, необходимый) импликационал, слабый (свободный) и отрицательный импликационал [Там же].

Сильный импликационал включает признаки, вероятность которых в характеристике интенционала велика. Отрицательный импликационал, или негимпликационал, составляют признаки, которые не являются характерными для данного интенционала. Свободный, или слабый импликационал, содержит набор признаков, наличие или отсутствие которых равновероятно.

Отрицательный импликационал (негимпликационал) включает признаки, расцениваемые как невозможные для интенционала. Для иллюстрации примера негимпликациональных признаков воспользуемся строками А. Вознесенского: «Твои зубы смелы, Как усмешка ножа, И гудят, как шмели, золотые глаза». Семантический признак «смелость» несовместим с признаками лекси́мы *зубы*; в противоречие вступают семы 'ирония' (лексема *усмешка*) и 'резать' (лексема *нож*); в лексемах *гудеть*, *глаза* противопоставление по признаку «орган, производящий действие» (*глаза* – *орган зрения* → *видеть*, *гудеть* – *орган слуха* → *звук*). В речевом употреблении выделенные признаки с «отрицательной» семантикой служат основой для развернутого метафорического описания, насыщенные предельной экспрессивностью. Негимпликационал является обязательной составляющей структуры значения слова, благодаря его потенциальной неустойчивости размываются границы между семантическими объемами лексических единиц и возникают условия для смысловых преобразований в контекстах.

Сильный импликационал любой лексической единицы очень тесно связан с ядерным содержанием, с видовыми признаками. Например, в приведенном выше примере в область сильного импликационала лекси́мы

зубы войдут такие семантические признаки, как «кусать», «раздробить», «ранить»; лексемы *усмешка* – «насмехаться», «издеваться», «ранить словом» (*скалить зубы*); лексемы *нож* – «острый», «ранить», «причинять боль» (*нож в сердце*) и т. п. Как видим, здесь обнаруживаются семы, на базе которых возможен сдвиг к метафорическому осмыслению.

Слабый импликационал отражает признаки, которые выходят за рамки лингвистически строгих определений, прессуют энциклопедическую информацию. Часто такая семантическая энергия выливается в символическую область: *зубы* – сема ‘агрессия’; *нож* – семы ‘разрушение’, ‘смерть’; *глаза* – семы ‘разум’, ‘дух’, ‘озарение’ (оберег от опасности).

Разные лексемы (ИС, ПИ) могут соотноситься с одним и тем же ядерным содержанием, различаясь только семантической периферией. Например, лексические единицы *Санкт-Петербург*, *Петербург*, *Петроград*, *Ленинград*, *Питер* географически обозначают одну территорию, один город, но объем семантической информации в данных единицах различен. Периферия импликационала выстраивается с опорой на ряд сем. Принадлежность номемы к определенной исторической эпохе порождает разный набор сем ближайшей периферии. Представим некоторые из них: ‘возведение’ (лексемы *Петербург*, *Петр*, *строительство*, *зодчий*), ‘ландшафт’, ‘рельеф’, ‘климат’ (лексемы *болото*, *Финский залив*, *наводнение*), ‘результат’ (*Петра творенье*), ‘деятельность по степени усилий’ (лексемы *труд*, *каторжный*), ‘характер / стиль построек’ (лексемы *Санкт-Петербург*, *архитектура*, *европейский*, *дворец*, *Росси*, *Кваренги*, *Монферран*, *Растрелли*), ‘организация пространства’ (лексемы *Санкт-Петербург*, *ансамбль*, *парковый*, *Летний сад*, *Петергоф*), ‘действие по изменению общественных отношений’ (лексемы *Петроград*, *переворот*, *цареубийство*, *революция*, «*Аврора*»), ‘принуждение к капитуляции’ (лексемы *Ленинград*, *блокада*, *голод*, *Ленинградская симфония*), ‘выделение

по степени значимости' (лексемы *Санкт-Петербург, Петербург, северная столица, культурная столица*). Даже это неполное перечисление признаков дает обширное представление о предмете номинации. Номемы в данном случае выступают прекрасным материалом для реализации феномена прецедентности в разных типах текстов. Они образуют когнитивный стержень прецедентности и порождают обилие смысловых ассоциаций.

2.3. Полевая структура номемы. Номема ПИ *Бетховен*

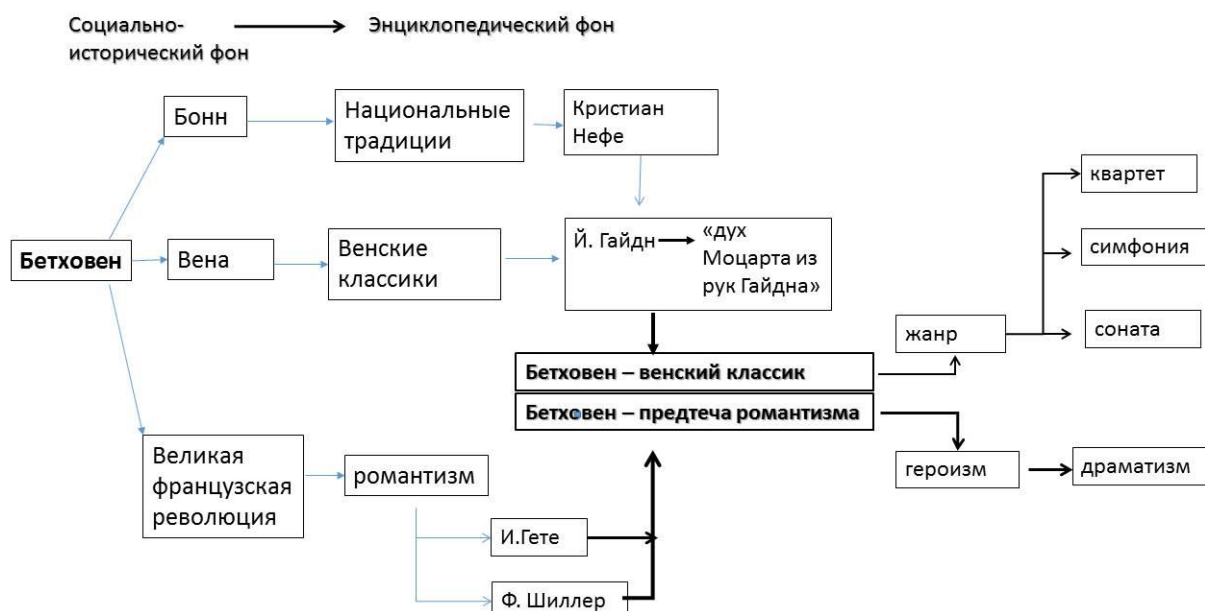
Прежде чем приступить к анализу номемы (номематического содержания) ИС, следует уточнить, что в работе будет уделено достаточное внимание экстралингвистической информации. Поскольку номема имен собственных, прецедентных в том числе, являет собой лингвистическое отражение всего объема внеязыкового содержания, т. е. является «проводником» из когнитивной сферы в лингвистическую, то рассмотрение экстралингвистического фона знаний является необходимым.

Номема *Бетховен* в ядерной части интенционала содержит родовую сему 'лицо', видовые семы 'создатель', 'имеющий отношение к музыке', 'национальная принадлежность' → 'немецкий'. ИС *Бетховен* может номинировать разных людей, носящих фамилию *Бетховен*. В рассматриваемом нами случае Людвиг ван Бетховен – сын Иоганна Бетховена и Марии-Магдалины Кеверих. Из всех возможных носителей данной фамилии Людвиг ван Бетховена выделяет служебный компонент *ван*, который свойственен нидерландским фамилиям, что свидетельствует о нидерландских корнях по линии деда композитора. Но данная семантическая информация носит универсальный, обобщенный характер и не дает полного представления о единичном предмете.

Все семантическое богатство сосредотачивается в скрытой зоне импликационала значения, на его периферии. Номема (номематическое содержание) ИС *Бетховен* формируется под влиянием внеязыкового содержания, энциклопедической информации о великом композиторе. Ее можно представить в виде структурно-тематической сетки (см. рисунок 1).

Рисунок 1

Энциклопедическая информация о Л. ван Бетховене



Энциклопедическая информация, представленная в структурной сетке, отражает внеязыковое содержание, которое относится к номеме (номематическому содержанию) *Бетховен*. Требуется особый языковой механизм, который будет способствовать семантической интерпретации данного информационного пласта, позволит подвергнуть когнитивной обработке универсальное знание об имени. Результат такой работы – абстрактная, когнитивно значимая единица, номема, обнаруживающая систему связей с определенными семантическими блоками в нашей языковой картине мировосприятия. Эти связи способны эффективно и быстро

восстанавливать потенциальную семантическую энергию номемы. Среди таких блоков: *романтизм, борьба, трагедия*.

Так, будущий композитор родился в городе Бонн, где его талант замечает известный в то время музыкант Кристиан Готлоб Нефе. Именно К. Нефе знакомит юного Л. Бетховена с творчеством Й. Гайдна. Таким образом, место рождения композитора, его занятия с учителем являются тем пластом энциклопедической информации, на базе которой формируются семантические признаки сильного импликационала номемы ИС *Бетховен*.

Вторая ветвь связана с другим немаловажным для жизни композитора городом – Веной. Эта же ветвь – продолжение участия К.Г. Нефе в творческом развитии Л. ван Бетховена, так как именно он способствовал отъезду ученика в этот город. Впоследствии Бетховен был признан одним из трех венских классиков наряду с Й. Гайдном и В.А. Моцартом. В его творчестве совершенствуется жанровая система венского классицизма.

Третья ветвь начинается с исторического события, связанного с Великой французской революцией. Идеи революции были внутренне близки самому композитору, он сочувствовал французам, посещал Францию, общался с людьми, пережившими те события. Л. ван Бетховен собирался в знак уважения к Наполеону посвятить свою Третью симфонию именно ему, но, узнав, что Наполеон предал идеи революции, отказался от этого замысла. Дух борца за свои идеи нашел отражение в характере написанной им музыки и в названиях произведений – симфония «Героическая», увертюра «Эгмонт». Исторические, политические, социальные и иные данные, касающиеся событий и идей Великой французской революции, события, связанные с личностью Наполеона, оказывают значительное влияние на творческий потенциал композитора.

Идеи борьбы за равенство, за объединение людей, за свободу личности, сущность которых сконцентрирована в высказывании «*Обнимитесь,*

миллионы!», как нельзя лучше отражают идеалы романтической личности. Являясь представителем классицизма в музыке, Л. ван Бетховен становится предтечей романтизма в музыке. Увлечение творчеством признанных классиков немецкого романтизма И.В. фон Гете и Ф. Шиллера наложило отпечаток и на творчество композитора: например, на сюжет трагедии И.В. фон Гете была написана увертюра «Эгмонт». Романтические черты воплощаются в музыке Л. Бетховена в идее противостояния «человек – судьба», человеческие страдания, внутренний мир человека – основные темы музыкальных текстов композитора. Самовыражение в музыке через свободу проявления тонких душевных состояний определяет интонационную структуру его произведений.

2.4. Смысловой потенциал ПИ *Крейцерова соната* в тексте повести Л.Н. Толстого

Номема – единица плана содержания, представляет собой способ «фрагментарного» усвоения культуры, находит свое семантическое разрешение в номе, который может быть предъявлен как смысловой оттенок в речевом употреблении. Каждое новое употребление ИС несет смысловые приращения, новую модальность, которые обогащают периферию номемы. Таким образом, чем «старше» номема, тем обширнее номематическое поле (логически и семантически связанные между собой тематические блоки, которые формируют структуру периферии).

При анализе номемы также стоит обратить внимание на частотность реализации того или иного смысла. Редкочастотные смыслы сложнее зафиксировать, соответственно и проанализировать. Несмотря на низкую частотность, такие смыслы не противоречат интенционалу, это позволяет включить их в слабый импликационал.

Номематические признаки реализуются в рамках имени собственного, антропонима (*Бетховен*) или другого онима (в нашем исследовании таким ИС является название музыкального произведения *Крейцера соната*).

ИС может встречаться в разных типах текстов, как в поэтических, так и прозаических. Поэтическая форма требует сжатого, но эмоционально и содержательно наполненного смысла, поэтому упоминание тех или иных имен в поэтическом тексте неслучайно. Для такого типа сжатия очень подходят прецедентные феномены, которые через отсылки к литературным реминисценциям, историческим и иным фактам вытягивают значительный информационный пласт.

Прецедентное имя (ИС функционально значимое), использованное в качестве заголовка, может выступать как сильная позиция поэтического текста. Например, «И. Пушину», «Натали», «Мадонна» А.С. Пушкина; «Баба-Яга» И.А. Бунина. Такое употребление может отсылать к внеязыковой, энциклопедической информации, к биографическим фактам жизни поэта. Обращение к знаниям и опыту читателя наполняет создаваемый поэтом образ множеством смыслов, которые раскрываются в процессе интерпретации.

Использование ИС в заголовках художественных произведений имеет особую специфику. Инициальная позиция заглавия, графическое выделение обращает на себя внимание читателя, от заглавия зависит, захочет ли прочитать текст потенциальный читатель. Заинтересовать потенциального читателя антропонимом, если он не является прецедентным, сложнее, нежели ссылкой на другое существующее произведение. Л.Н. Толстой в своих произведениях нередко использует ИС в заголовке («Анна Каренина», «Филипок», «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергей», «Хаджи-Мурат», «Посмертные записки старца Федора Кузьмича», «Алеша Горшок», «Корней Васильев», «Ходынка» и др.).

Заголовок, как сильная позиция текста, аккумулирует в себе смысл, стилистику и поэтику произведения, выступает смысловым сгустком текста и может рассматриваться как своеобразный ключ к его пониманию. Поэтому использование в качестве заголовков прецедентных фраз, ситуаций, имен усиливает эту инициальную отсылку к культурным феноменам, к когнитивной базе сознания. Частью литературного текста могут стать виртуальные отсылки к символическим знакам, номинирующие произведения живописи, архитектуры, музыки, исторические и литературные реалии: *Собор Парижской Богоматери, Крейцера соната, Петр I, Дон Жуан, Моцарт, Сальери*.

Заголовок повести Л.Н. Толстого апеллирует к культурной базе и прототипическому багажу читателей, к знаниям о композиторе Л. ван Бетховене, к представлениям о музыкальных образах его скрипичной сонаты, посвященной другому композитору и скрипачу Р. Крейцеру. Таким образом, прецедентность в названии повести Л.Н. Толстого заявлена дважды: 1) отсылка к названию камерной сонаты для скрипки и фортепиано, написанной Л. ван Бетховеном, 2) использование имени скрипача и композитора в названии данного музыкального произведения (камерной сонаты для скрипки и фортепиано).

Л. ван Бетховен написал сонату для Джорджа Полгрин Бريدжтауэра (1779–1860) – скрипача-мулата, родившегося в Польше. Они вместе (Бетховен был прекрасным пианистом) впервые исполнили данный опус 24 мая 1803 года. Согласно свидетельствам очевидцев, Бريدжтауэр играл «очень экстравагантно» [Альшванг 1971; 189], согласно новым веяниям, что свидетельствовало о том, что классические принципы исполнительства начинают устаревать, на смену им приходят новые традиции в исполнении.

Стиль концертной камерной сонаты изначально предполагал, что именно скрипач-виртуоз должен показать свое исполнительское мастерство.

Однако Бетховен делает партии скрипки и фортепиано равноценными, тема одного инструмента откликается на изменения в настроении и теме другого. Впоследствии камерный дуэт *Бетховен – Бриджтауэр* распался, и композитор решил посвятить сонату французскому скрипачу и композитору Родольфу Крейцеру, который так ни разу и не исполнил произведение.

Л.Н. Толстой, вводя в качестве заглавия повести название драматически сложного, романтически противоречивого по образности музыкального произведения, сразу определяет в смысловом отношении важнейшую единицу текста. Поэтому исполнение «Крейцеровой сонаты» камерным дуэтом (Трухачевский и жена Позднышева) – самая важная сцена в мотивировке поступков главного героя. Герой-рассказчик Позднышев оказывается вовлеченным в эту смысловую интригу с первых звуков *Adagio sostenuto – Presto – Adagio*.

Дневниковые записи дочери Л.Н. Толстого Т.Л. Сухотиной-Толстой указывают на особый интерес писателя к произведениям Бетховена, что позволяет говорить о неслучайном выборе в качестве заглавия повести названия скрипичной сонаты. Особое отношение писателя к музыке Л. Бетховена отражено в трилогии «Детство. Отрочество. Юность». Впечатления от игры матери на рояле описаны в первой части трилогии «Детство».

Особенности восприятия музыкального текста могут быть разными. И. Эйгес сравнивает два толстовских текста: рассказ «Альберт» и «Крейцерову сонату». В первом писатель описывает вдохновенный полет музыкальной мысли и подчинение этому высокому порыву слушателей. Во втором – неуместность исполнения произведения. В «Крейцеровой сонате» представлен тот же состав исполнителей, но субъективизм восприятия главного героя приводит к патологически болезненному состоянию. «Воздействие музыки здесь определяется уже не психологически, как

возбуждение чувств радости, печали и пр., но физиологически, как чувственное возбуждение, – т. е. как влияние сексуальное, а не просто сенсуальное» [Эйгес 1929; 282]. «Музыка, оказывается, уже сама заключает в себе грубо эротическое начало и служит выражением его» [Там же; 283]. Страстная сила драматургии музыкального произведения «страшно действует», превращается в «страшную вещь».

Потенциальная энергия музыкального текста способна вызывать определенные ассоциативные реакции. Но смысловая глубина авторского замысла раскрывается только в определенной исполнительской интерпретации. В связи с этим можно говорить о некоторой специфической исполнительской интонации, которая и заставляет слушателя сопереживать, вызывает чувство эстетического наслаждения, порождает субъективные психологические реакции. По словам Б. Асафьева, «музыка – искусство интонируемого смысла» [Асафьев 1971; 344].

ИС *Крейцерова соната* в названии толстовской повести является не только результатом вторичной номинации, не только прецедентным именем, но и определением «жанровых» особенностей повествовательного текста. Здесь обнаруживается композиционная связь с музыкальной формой сонатного *allegro*: наличие **экспозиции** с изложением тем, завязкой смысловой перспективы (диалоги в поезде), **разработки** – смысловой драматургии, сложных отношений между темами, их интонационных изломов (исповедь Позднышева, кульминационной точкой которой является рассказ об исполнении «Крейцеровой сонаты» камерным дуэтом *Трухачевский – Лиза Позднышева*), **репризы** – изложения тем в диалектическом развитии, с новыми смысловыми модуляциями (осмысление и поиск причины содеянного). В качестве завершающей смысловой точки выступает **кода**, разрешающая драматургические перипетии. Если говорить о композиционном сходстве с музыкальным текстом, то следует выделить

интонации и в литературных образах-темах. В тексте господствуют изобразительные интонации, например, значимая в смысловом отношении сквозная интонация – позднышевское «у-у», не теряющая своей выразительности на протяжении текста повести. Именно из этих интонаций складывается стратегия толстовского восприятия музыки, опирающаяся на интонационный слух Л.Н. Толстого.

В тексте повести «Крейцера соната» сталкиваются два текста – литературный и музыкальный. Смысловая интрига завязывается на пересечении авторских замыслов, музыкальная ткань вплетается в художественный текст. Феномен прецедентности провоцирует семантические сдвиги. Тогда «Крейцера соната» Бетховена становится «для Толстого **не объектом восприятия, а субъектом действия** (выделено мною – Е.Е.) в его творческом пространстве. Она “заражала” и “раздражала” Толстого: ему не удавалось вполне отрефлексировать ее действие. Демон Музыка вступил в сговор с демоном Литературы: первый поставлял музыкальный «материал», второй переплавлял его в литературный текст, часто в обход сознания писателя. Музыка завладела Толстым, как сам Толстой завладел Позднышевым» [Исаева 2012]. Бетховенская музыка выступает как музыкальный сгусток чувств, порождающий аффективное состояние героя.

Все эти данные, хотя и находятся за пределами лингвистики, являются тем энциклопедическим фоном, который найдет отражение в языковой форме при пристальном рассмотрении номематического содержания ПИ *Крейцера соната*.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ II

1. Номера представляет собой семантический накопитель информации, которая способна активизироваться в сознании при упоминании имени собственного. Термин *номера* позволяет понять, как в рамках имени собственного осуществляется взаимодействие языкового и неязыкового содержания. Под номерой следует понимать некую семантическую систему, информационное поле, раскрывающее содержание имени собственного.

2. ИС и ПИ – это онимы, между которыми есть определенная взаимосвязь. Любое ПИ всегда формируется на базе имени собственного, поэтому отношения между ИС и ПИ можно выразить как *общее : частное*.

3. ИС и ПИ имеют отношение к номере: она определяет их семантическое наполнение. Именно характер номерматического содержания объясняет причину того, почему ИС может перейти в разряд ПИ. Номерматическое содержание, представленное как вероятностное поле, включающее огромный объем информации, как лингвокогнитивный феномен, может затрагивать область ментального культурного пространства, призванного отражать сущностные смыслы в языковой картине мира. Это обуславливает связь номера с феноменом прецедентности и обеспечивает переход ИС в ПИ.

4. Заголовок повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» является не только результатом вторичной номинации, не только прецедентным именем, но и определением смысловым центром художественного текста.

5. В тексте повести «Крейцера соната» сталкиваются два текста – литературный и музыкальный. Смысловая интрига завязывается на пересечении авторских замыслов, музыкальная ткань вплетается в художественный текст. Феномен прецедентности провоцирует семантические сдвиги. *Крейцера соната* становится не объектом восприятия, а субъектом действия в пространстве повести. Бетховенская музыка выступает как музыкальный сгусток чувств, порождающий аффективное состояние героя.

ГЛАВА III

НОМЕМА ИС «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» КАК ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ СТЕРЖЕНЬ ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО

3.1. Музыкальный контекст повести «Крейцера соната». Смысловые ориентиры прецедентности

Для анализа номемы прецедентного имени *Крейцера соната* необходимо определить энциклопедический фон ПИ, информационное поле которого будет затрагивать понятийные блоки с родовыми признаками: «музыка», «произведение», «соната», «ансамбль»; понятийные блоки с видовыми признаками: «композитор», «Бетховен», «скрипач», «друг», «Крейцер». Периферию прецедентности формирует стохастическая информация: история создания произведения; эпоха написания и направления в искусстве и музыке того периода; произведения других жанров, в которых встречается данное произведение; техника написания, физические качества звука; номинация произведения.

Выбор прецедентного имени *Крейцера соната* для названия толстовской повести обусловлен ассоциативной связью номемы (семантического стержня данного имени) с разными пластами как словесного, так и музыкального творчества. Л.Н. Толстой использовал в качестве материала для своей повести, с одной стороны, лексическую единицу – оним, находящийся в поле прецедентности, с другой стороны, музыкальное произведение, исполняемое фортепианно-скрипичным дуэтом, содержащее важный в смысловом отношении драматический материал.

Номема ПИ *Бетховен* лексически напрямую выражена только в одном употреблении данного имени. Кроме этого, Л.Н. Толстой использует

перифразу, где в качестве опорного слова употреблено родовое понятие для ИС *Бетховен* – «автор сонаты» [Толстой 1936; 61], а также словосочетание «бетховенская соната» [Толстой 1936; 56], в котором в качестве зависимого компонента представлено притяжательное прилагательное, производное от ИС. Таким образом, номема ПИ *Бетховен* реализует свое семантическое содержание через номему ПИ *Крейцеровая соната*. Содержание, связанное с прецедентным именем *Бетховен*, имплицитно присутствует во всем тексте. Содержание повести пронизано духом бетховенской музыки, который во всей своей имплицитной силе заключается в словах Позднышева о *Presto* I части «Крейцеровой сонаты»: «Он взял первый аккорд. У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо, и, прислушиваясь к своим звукам, он осторожными пальцами дернул по струнам, и рояль ответил ему. **И началось...** (выделено мною – Е.Е.) <...> У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает?» [Толстой 1936; 82].

Понятие «музыка» толкуется в «Музыкальном энциклопедическом словаре» как «искусство интонации, художественное отражение действительности в звучании» [МЭС 1990; 360]. Звучание может реализовываться как интонирование голосом или исполнение на различных музыкальных инструментах. Обычно дифференцируют речевое и музыкальное интонирование: «высота звука отделяется от тембра голоса и речевой артикуляции» [Там же]. Именно **интонация** важна для смыслового содержания повести Л.Н. Толстого. В тексте много ссылок на интонационные характеристики, например, часто повторяющийся «интонационный мотив» позднышевского «у-у», который следует признать **лейтмотивом** душевного состояния главного героя. Музыкальный звук обладает теми же физическими характеристиками, что и звук человеческого голоса в его речевой

разновидности, и в то же время музыкальный звук приобретает новое – ладовую окраску. Музыка обладает эстетикой, которая являет собой единство «прикладных и специально-художественных целей творчества. Именно прикладная цель тесным образом связана с музыкальными жанрами, которые требуют определенных средств выразительности. Стремление отойти от предписанных каноном норм свидетельствует о готовности автора выразить собственную идею, индивидуально-авторскую мысль» [МЭС 1990; 360].

Музыка по своему содержанию включает в себе не только эмоциональную, но и абстрактно-логическую сторону. Об этом писал Пифагор, отмечая связь музыки и математических законов. Пифагор занимался поисками музыкальной гармонии, считал, что музыка способна очищать душу и лечить тело. Логическое осмысление музыки не всегда превалировало в рассуждениях. Так, в период романтизма музыка не могла быть объяснена простыми пропорциями, которые с таким удовольствием исследователи средневековья и античности высчитывали. Они были уверены в том, что можно было математически просчитать силу музыкального воздействия на человека. Но в период романтизма от этой идеи отказались.

Музыка как искусство оперирует категориями не только математическими, но и физическими. Для описания музыкального звука используют термины «частота», «громкость», «тембр». В музыкальном произведении одним из самых ярких способов художественной выразительности является степень громкости – динамики. В музыкальной теории существует широкий спектр динамических оттенков: *fortissimo* (очень громко), *forte* (громко), *mezzo forte* (средняя громкость), *mezzo piano* (средне-тихо), *piano* (тихо), *pianissimo* (очень тихо), *crescendo* (усиливая), *poco a poco crescendo* (мало-помалу усиливая), *diminuendo* (стихая), *smorzando* (замирая) и др.

Музыкальный текст «Крейцеровой сонаты» насыщен динамическими скачками, композитор словно играет с громкостью: скрипка вступает *forte* с первого аккорда, второй обозначен *piano*, тема развивается *crescendo*, доходит до максимальной звучности, при этом звучит внезапный резкий акцент – *sforzando*, а следующий звук исполняется на *piano*. Партия фортепиано также разнообразна с точки зрения динамических оттенков: после первого аккорда на *forte* второй сразу исполняется *piano*, продолжается *crescendo*, за которым следует неожиданное *piano*. Такие динамические перепады делают музыкальный текст тревожным, а диалог скрипки и фортепиано напряженным. При этом вторая часть сонаты имеет более стабильную характеристику с точки зрения динамики. Возможно, именно из-за разнообразия оттенков громкости первое *Presto* поразило героя, и автор обратил особое внимание именно на него.

Тембр – индивидуальная окраска звука. «По тембру отличают звуки одинаковой высоты и громкости, но исполненные или на разных инструментах, разными голосами, или на одном инструменте разными способами, штрихами. В характеристике тембра большое значение имеют обертоны и их соотношение по высоте и громкости, шумовые призвуки, атака (начальный момент звука), форманты, вибрато и др. факторы» [МЭС 1990; 541]. Для описания тембра используют определения, основанные на чувственном восприятии, метафорически переосмысленном, – *звонкий*, *теплый*, *резкий*, *густой*, *певучий* и мн. др. Реже применяются собственно слуховые определения (*звонкие*, *глухие*).

От тембровых характеристик зависит и выбор музыкальных инструментов, для которых композитор создает произведение. Например, скрипка известна своей певучестью, поэтому этот инструмент часто используют для исполнения лирических мелодий. В то же время в руках виртуоза скрипка звучит с высокой степенью мастерства, ей подвластны и

танцевальные мелодии, и виртуозные пассажи. Такое разнообразие тембровых характеристик скрипки позволяет композиторам создавать произведения, сложные по художественной задаче.

Композиторы вольны выбирать, для какого инструмента или инструментов они пишут произведение. Выбор нескольких музыкальных инструментов, которым свойственны разные тембральные характеристики, предполагает особое распределение музыкального текста для каждой партии в соответствии с возможностями инструмента. «Крейцера соната» – это камерный ансамбль, написанный для скрипки и фортепиано. Эта соната является концертной, она не предназначена для салонного музицирования. Тем не менее в повести Л.Н. Толстого она звучит в камерной обстановке гостиной. Музыкальный текст выстроен таким образом, что инструменты выступают как равноправные участники музыкального диалога. «Бетховен писал фортепианную партию для собственного исполнения» [Альшванг 1971; 189]. «Мы как будто видим его – с его широкими мозолистыми руками, которые падают на клавиши плашмя и, по мнению современников, ничем не напоминают руки пианиста-виртуоза» [Там же].

Тембральная характеристика музыкального текста затрагивает психологическую категорию – восприятие. «Музыка, воспринимаемая слуховым рецептором, воздействует на общее состояние всего организма, вызывает реакции, связанные с изменением кровообращения, дыхания» [Цыпин 2011; 384]. В.М. Бехтерев, подчеркивая эту особенность, доказал, что если установить механизмы влияния музыки на организм, то можно вызвать или ослабить возбуждение [Цыпин 2011; 254].

Л.Н. Толстой пытается понять, каким образом влияет музыка на душу человека, и выражает свои мысли через монологи Позднышева: «Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим

душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом» [Толстой 1936; 61].

Герой повести акцентирует внимание не на оздоравлиющем эффекте классической музыки, он выделяет «раздражающий душу» [Толстой 1936; 61] результат музыкального воздействия. Поэтому его резюме и звучит убийственно: «Вот он-то [Трухачевский] со своей музыкой был причиной всего». Герой признает, что причина убийства жены – дьявольское воздействие бетховенской музыки.

Музыка обладает влиянием не только на душу, но и разум человека. «Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося» [Толстой 1936; 61].

Интонация позднышевского «у-у», о которой говорилось выше как о смысловом лейтмотиве, имплицитно связана с семантическим компонентом 'страх', важна для смыслового содержания повести Л.Н. Толстого. Это подтверждается лексически: музыка – это «*страшная вещь*», «*страшное средство*»; «действует *страшно*», «*ужасно*». Субъективные переживания Позднышева меняют систему ценностей и значений. Музыка (бетховенская соната → Крейцера соната → Presto 1 части) выступает как стимулятор особого состояния сознания, схожего с гипнозом, с внутренней раздвоенностью, с измененным состоянием сознания. Душевное беспокойство характеризуется текстовыми единицами, актуализирующими семантический признак 'выйти из границ': «сливаюсь душою», «забываю себя», «переношусь». Рефлексивного состояние героя, находящегося под

воздействием бетховенской сонаты, соотносится со значением «перестать управлять своим поведением/сознанием» и выражается в лексических оппозициях: *чувствую ↔ не чувствую; понимаю ↔ не понимаю; могу ↔ не могу; знаю ↔ не знаю*. При этом музыка действует «вовсе не возвышающим душу образом, <...> а раздражающим душу образом». Возникает семантическая оппозиция *возвышающий ↔ раздражающий*, где компоненты противопоставлены по признаку ‘наличие / отсутствие нравственного начала’. Толстовский подтекст раскрывает имплицитно заложенную в нем информацию: музыка (метонимический ряд *бетховенская музыка → бетховенская соната → Крейцеровая соната → Presto*) по своей сущности безнравственна (лексический ряд *принижаящая – раздражающая – безнравственная*).

Заражающий эффект музыки делает ее еще более опасной с точки зрения Л.Н. Толстого, поскольку посредством музыки можно внушить человеку то, к чему он не предрасположен. Например, убийство, на которое решается герой в повести Толстого.

Эти рассуждения касаются в первую очередь самой «Крейцеровой сонаты» Л. ван Бетховена: «Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор» [Толстой 1936; 61].

М.Л. Семанова отмечает, что рассуждения Позднышева о музыке противоречивы и расходятся с его личным восприятием: Позднышев «доказывает, что музыка – один из источников возбуждения чувственности... И в то же время Позднышев не может не признать большого эмоционального воздействия музыки, и на себе самом испытывает ее облагораживающее влияние; “Крейцера соната”, хотя на время, приглушила в нем “человека-зверя”, заставляет увидеть духовное начало в жене. “Мне было легко, весело весь вечер. Ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неизведанные чувства”» [Семанова 1980; 236].

Л.С. Выготский, анализируя рефлексивные мысли Позднышева о воздействии музыки на человека, выделил два психологически верных наблюдения: раздражающий характер воздействия, побуждающий к поступкам, которые невозможно осознать или предугадать, и принудительный характер воздействия [Выготский 1969; 319].

Сын писателя С.Л. Толстой вспоминал: «Я помню, как во время писания “Крейцеровой сонаты” Лев Николаевич старался выяснить себе, какие именно чувства выражаются первым престо “Крейцеровой сонаты”; он говорил, что введение к первой части предупреждает о значительности того, что следует; что затем неопределенное волнующее чувство, изображаемое первой темой, и сдержанное, успокаивающее чувство, изображаемое второй темой, – оба приводят к сильной, ясной, даже грубой мелодии заключительной партии, изображающей просто чувственность. Впоследствии, однако, Лев Николаевич отказался от мысли, что эта мелодия изображает чувственность. Так как, по его мнению, музыка не может изображать то или другое чувство, а лишь чувство вообще, то и эта мелодия есть изображение вообще ясного и сильного чувства, но какого именно, определить нельзя» [Толстой 1968; 393].

В конце жизни Л.Н. Толстой как-то заметил, что не видит в сонате того, что приписал ей когда-то в своей повести. В этом замечании прослеживается диалектика взглядов самого Л.Н. Толстого, рефлексия мысли которого находилась под влиянием духа бетховенской музыки.

3.2. Семантическое содержание ПИ *Крейцера соната*

Энциклопедический фон прецедентного имени *Крейцера соната* дает семантическую базу для формирования сильного и слабого импликационала. Нома как способ хранения семантического материала позволят выделить из неязыкового материала посредством процедуры абстрагирования семантические признаки и «разложить» их в полевой структуре ИС *Крейцера соната*, которое, будучи реализованным в тексте, способствует приращению имплицитных смыслов. Семантическую периферию номемы будет формировать экстралингвистическая информация, которая в процессе семантической трансформации будет оформляться в виде поля семантических компонентов.

Семантическое описание рассматриваемой прецедентной единицы будет осуществляться с использованием следующей процедуры анализа:

- 1) определение семантического содержания лексической единицы;
- 2) определение семантических корреляций с точки зрения парадигматических связей (с использованием данных синонимического и антонимического словарей);
- 3) определение семантической валентности с точки зрения синтагматических связей (с использованием данных толкового и семантического словарей, анализа особенностей сочетаемости лексемы в тексте повести);

4) обращение к этимологическому содержанию, если такой семантический материал представляется необходимым для выявления семантического содержания лексемы.

В ядерную часть номемы прецедентного имени *Крейцера соната* входят семантические признаки, связанные с неотъемлемыми объективными характеристиками предмета реальности. Гиперсемное содержание базируется на понятийном блоке, единицы которого выражены через лексические единицы *музыка, произведение, ансамбль, соната*.

1.2.1. Семантические компоненты лексемы «музыка»

Лингвистическое содержание лексемы *музыка* фиксируется в словарных дефинициях:

1. Искусство, воплощающееся в звуковых художественных образах // Произведение или совокупность произведений этого искусства.

2. Инструментальная разновидность этого искусства в отличие от вокальной // Исполнение, звучание инструментальных произведений.

3. Гармоническое, приятное для слушания звучание чего-л. // Совокупность каких-л. звуков, издаваемых где-л. множеством чего-л.

4. *Книжн.* О стройном сочетании, взаимном соответствии, гармонии чего-л.

5. *Разг.* Об оркестре или о каком-л. музыкальном инструменте.

6. *Разг.* О налаженном деле, процессе и т. п., вызывающем у кого-л. чувство удовлетворения, довольства и т. п. или беспокойства, озабоченности и т. п. [МАС 1986; 310].

Первое значение созвучно с понятием, описанным в музыкальном энциклопедическом словаре, оно относится к искусству выражать идеи через

звуки и набор музыкальных произведений, т. е. результат творческого акта композитора.

Второе значение противопоставляет разные типы музыкальных произведений по признаку «отсутствие – наличие в нем голосового компонента». Это сужение значения подчеркивает значимость музыкальных инструментов в определении семантики слова *музыка*. Значение со стилистической пометой *разговорное* (5) есть синекдоха по отношению к первому, означает «часть – целое» → музыка, представленная группой инструментов или одним из них. Итак, ключевые признаки в понятии «музыка» определяются следующим образом: вид искусства, результат деятельности композитора, процесс исполнения музыкального произведения, инструмент для исполнения.

В третьем значении главенствующим является семантический признак «благозвучный». Так, музыкой может являться речь человека, журчание ручья, живой природы, т. е. исполнение музыки посредством голоса.

Значение лексемы *музыка*, стилистически маркированное как книжное (4), строится на выделении признака «гармоничный» – «гармоничное, стройное протекание событий». Это значение относится уже не только к музыкальному произведению, но к любому событию, которое может быть охарактеризовано как гармония состояния. Значение лексемы *музыка* с пометой *разговорное* (6) характеризуется выделением признаков «удовольствие», «озабоченность».

Таким образом, ключевые семантические составляющие, входящие в состав лексемы *музыка*, соотносятся с родовым понятием «искусство», метонимическими производными «музыкальное произведение», «музыкальный инструмент». При этом выстраивается семантическая иерархия признаков «гармоничный» – «приятный» – «доставляющий удовольствие» / «причиняющий озабоченность».

В словаре синонимов [Словарь синонимов и сходных по смыслу выражений 1999] не приведено слов, сходных по смыслу с лексемой *музыка*, лишь дана отсылка к словарной статье с доминантой *искусство*. Такая отсылка свидетельствует о том, что тон задает родовой признак, который указан в первом значении рассматриваемой лексики.

Семантическое расширение лексики *музыка* возможно за счет сочетаемости с качественными прилагательными *хорошая, чудесная, плохая, печальная, заунывная, громкая, тихая, мелодичная*. Прилагательные, выступающие в роли согласованных определений, позволяют описать специфику звучания, характер музыки, отношение к ней. Сочетаемость с глаголами передает динамику исполнения, выражает семантическую категорию – модальность. Музыка *гремит, играет, раздается, умолкает, доносится* [Словарь сочетаемости русского языка 1983; 291]. Сочетание лексики *музыка* с именами собственными в родительном падеже указывает на авторство музыкального произведения, например, *музыка Бетховена*. Сочетаемость с глаголами *слушать, понимать* [Словарь сочетаемости русского языка 1983; 291] характеризует процесс восприятия музыки.

В семантическом словаре лексема *музыка* относится к семантической группе «Искусство» наряду с живописью, литературой, театром. Определение, которое зафиксировано в этом словаре (Музыка – «искусство, отражающее мир в звуковых образах» [Русский семантический словарь... 2003; 417]), соотносится лишь с одним значением, предложенным толковым словарем. Тематический раздел «Музыка. Хореография» содержит следующие семантические ряды: музыкальные стили и направления, музыкальная форма и ее основные единицы и понятия, исполнение музыкальных произведений, музыкальные и хореографические произведения и др., что также актуализирует указанное значение.

Итак, сематическое содержание, связанное с понятием «музыка», является базовым в рассмотрении номемы прецедентного имени *Крейцера соната*. Оно имеет разветвленную стохастическую структуру и богатую семантическую базу.

3.2.2. Семантические компоненты лексики «произведение»

В значение лексики входят семантические компоненты «работа по созданию чего-л», «творить», «степень затраченных сил», «результат труда».

Выделим синонимический ряд, в котором лексики содержат указанные выше семантические признаки: «труд», «работа», «вещь», «творение», «детище» [Словарь синонимов русского языка 1986; 428]. Интегральной семой для данного ряда является семантический компонент «результат». Различие между ними строится по признакам «затрата душевных сил», «степень мастерства деятеля».

Расширение семантического объема содержания рассматриваемого понятия можно описать через сочетаемость лексики *произведение*. Качественные прилагательные, которые могут данную лексику характеризовать в тексте, выступают в качестве маркера оценочности. Лексический ряд качественных прилагательных составляют лексики *замечательный, значительный, современный, новый, (не)известный* [Словарь сочетаемости русского языка 1983; 446]. Кроме того, может использоваться ряд относительных прилагательных для классификации произведений по видам искусств – *временные, музыкальное и словесные*.

В нашем случае пересекаются два творения, имеющие одинаковые номинации, – это музыкальный и литературный тексты «Крейцеровой сонаты». Первичной номинацией является название музыкального текста, вторичной – текст литературный. Литературный текст существует в поле

прецедентности музыкального текста. Прецедентное имя источника выступает как *значимая форма*, в которую вливается новое символическое содержание онима – названия литературного текста. Полученное имя собственное потенциально уже готово выступить в качестве значимой формы для нового прецедентного феномена, для которого уже характерны иные аллюзивные ссылки.

Расширить семантическую сферу помогает другой ряд, раскрывающий содержательную сторону произведения: *сюжет, тема, идея, пафос* [Словарь сочетаемости русского языка... 1983]. Данные лексические единицы связаны значением «наличие авторского замысла, ментальной работы автора». Являясь знаком культуры, произведение представляет собой единство плана содержания и плана выражения. Наличие авторства также является неотъемлемой частью понятия «произведение» (в словаре сочетаемости слов есть ссылка «произведение кого-л.» [Словарь сочетаемости русского языка 1983; 446]).

Произведение Л. ван Бетховена исторически было создано раньше, поэтому отсылки других авторов, в том числе и Л.Н. Толстого, к первоисточнику («Крейцеровой сонате») делают название прецедентным. Поскольку в ядерном содержании оказался признак «музыкальный» – музыкальное произведение, это видовой признак для лексемы *произведение*. Такими же видовыми будут признаки «камерный» – камерное произведение, «концертный» – концертное произведение. Общий для них семантический признак – «жанр», который присущ и лексемам *ансамбль, соната*.

3.2.3. Семантические компоненты лексемы «ансамбль»

«Крейцера соната» написана для двух инструментов – скрипки и фортепиано, а значит, она является ансамблевым произведением. В Толковом словаре [МАС 1985; 39] выделяются следующие значения лексемы *ансамбль*:

1. Художественная согласованность ка кого-л. исполнения (драматического, музыкального и т. п.).
2. Группа артистов, выступающая как единый художественный коллектив.
3. Музыкальное произведение, предназначенное для группы исполнителей.
4. Стройное объединение частей, образующих какое-л. целое (комплекс зданий, сооружений и т. п.).

Все выделенные значения актуализуют семантические признаки «согласованность», «единство», «единение». Наличие данных признаков можно объяснить этимологически: слово *ансамбль* восходит к французскому *ensemble*, что означает «вместе, стройное целое, совокупность, система» [Ганшина 1971; 316]. В словаре синонимов также в качестве доминантной единицы указана лексема *слаженность* [Словарь синонимов русского языка 1986; 26].

Возможные комбинации в сочетаниях со словом *ансамбль*, которые представлены в МАС – *ансамбль в тоне, манерах; подлинный ансамбль, камерный дуэт, камерный ансамбль* – позволяют сделать вывод, что в рассматриваемой лексеме *ансамбль* в сочетании с качественными прилагательными *подлинный, настоящий, истинный* усиливается основной семантический компонент «согласованность», что характерно для выражения субъективной модальности, авторского отношения к описываемому. А это в свою очередь вполне соотносится с функцией относительных прилагательных называть «признак через отношение к предмету» [Русская грамматика 1982; 541], а также с функцией качественных прилагательных –

«свойство, присущее предмету» [Там же]. Сочетания ансамбль + существительные в предложном падеже с предлогом в (ансамбль в исполнении) и ансамбль + существительные в родительном падеже (ансамбль солистов) реализует семантический компонент «единение», в последнем присутствует еще и признак «соперничество». Слово *ансамбль* также употребляется с глаголами *исполнять, играть, выступать*, обладающими семантическими признаками «создание», «демонстрация».

Семантический словарь относит лексему *ансамбль* к семантическому ряду «Произведения, характеризуемые по количеству исполнителей» [Русский семантический словарь... 2003; 425], данный ряд рассматривается в поле «Искусства». Также *ансамбль* относится к ряду «Упорядоченная целостность. Соединение однородного. Гармоническое единство» [Русский семантический словарь 2003; 190] в поле «Строй. Структура». Несмотря на то, что эти два поля, на первый взгляд, не пересекаются, выделенные семы одного поля являются необходимым условием для существования второго. Ансамблевая игра в тексте повести Л.Н. Толстого характеризуется признаками слаженности, мастерством исполнения.

3.2.4. Семантические компоненты лексемы «соната» («Крейцера соната»)

В ПИ *Крейцера соната* лексема *соната* является определяемым словом, опорным словом словосочетания, выражающим родовое понятие. Именно притяжательное прилагательное позволяет соотнести данное словосочетание с единичным предметом и определяет данную номинацию (в литературном тексте) в поле прецедентности.

Таким образом, в содержании выделяются две лексические составляющие – *соната, Крейцер* (притяжательное прилагательное от

данного имени собственного). Имя собственное *Родольф Крейцер* есть обозначение реального лица – французского композитора и скрипача, современника Бетховена. Известно, что, несмотря на предписанное этой сонате посвящение, она никогда не исполнялась самим Крейцером. Энциклопедический фон, характеризующий личность музыканта, информативно беден. Пожалуй, нашим современникам он известен только благодаря произведению Бетховена, а впоследствии и повести Л.Н. Толстого. Все это позволяет рассматривать данную номинативную единицу только как прецедентный комплекс – в составе ПИ *Крейцера соната*. Нужно отметить, что содержательно данная языковая единица вбирает в себя семантическую разветвленность признаков рассмотренных выше единиц.

Этимологически лексема *соната* восходит к итальянскому глаголу *sonare*, что означает *звучать*. Лексема *соната* в МАС имеет следующее толкование: «Инструментальное музыкальное произведение, состоящее из четырех или трех различных по темпу и характеру частей» [МАС 1988; 194]. Существенными для смыслового контекста повести будет следующее понимание толкования содержания ПИ *Крейцера соната*: музыкальный текст, состоящий из трех частей, написанный для двух равноправных солистов, представляющих фортепианно-скрипичный дуэт единомышленников, равных по своим виртуозным возможностям. Это толкование позволяет выделить два ядерных, противопоставленных друг другу семантических признака в данной языковой единице – «единение», «соперничество». Единение двух противоположных по своему смыслу единиц обусловлено экстралингвистическим фактором – формой ансамбля. Эта музыкальная форма предполагает единение двух инструментов в музыкальное целое, и в то же время соперничество двух инструментов в музыкальных партиях, а исполнителей в мастерстве является необходимым условием данной формы.

Имя собственное *Крейцера соната* находится в поле прецедентности, ее содержательная сторона зависит от экстралингвистического фона. Неязыковая информация оказала значительное влияние и на композицию повести. Некоторые исследователи отмечают сближение музыкального и прозаического текстов на композиционном уровне (см. Главу II диссертационного сочинения). Композиция повести Л.Н. Толстого близка музыкальной форме сонатного *allegro*. Классическая сонатная форма основана на противопоставлении и развитии 2 тем – главной и побочной, которые часто выступают как контрастные, иногда конфликтные. Последнее обеспечивает определенный эмоциональный накал в кульминации. Семантическая противопоставленность признаков ПИ соотносима с противопоставлением музыкальных тем.

Писатель достигает смысловой цельности: он очень органично сопрягает тексты двух различных семиотических систем музыкального и литературного произведений. Разные семиосферы не противопоставлены друг другу, а находятся в комплементарных отношениях, и знание одной системы помогает лучше понять и интерпретировать другую. В этом заключается смысловая сущность прецедентности.

Символично также сосуществование двух партий: Позднышев-рассказчик, умудренный опытом человек, который переосмыслил все то, что с ним произошло, и Позднышев – герой повествования, являющийся молодым, энергичным, страстным человеком. Две партии также определяют стилистическую дифференциацию текста, в котором выделятся две страты – художественная и публицистическая. Такое бинарное видение позволяет писателю, который считается в русской культуре одним из ярких морализаторов, наставлять читателей на путь, который он считал правильным, не прибегая при этом к открытому нравоучению, а используя опосредованные способы воздействия.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ III

1. Прецедентное имя *Крейцера соната* затрагивает следующие понятийные сферы: «музыка», «произведение», «соната», «ансамбль».

2. Выбор прецедентного имени *Крейцера соната* для названия толстовской повести обусловлен ассоциативной отнесенностью номемы (семантического стержня данного имени) к разным пластам как словесного, так и музыкального творчества.

3. Номема ИС *Бетховен* реализует свое семантическое содержание через номему ИС *Крейцера соната*. Содержание, связанное с прецедентным именем *Бетховен*, имплицитно присутствует во всем тексте.

4. Стохастическая информация, стоящая за прецедентным именем *Крейцера соната*, при реализации ПИ в тексте способствует приращению имплицитных смыслов.

5. Л.Н. Толстой достигает смысловой цельности повести: он очень органично сопрягает тексты двух различных семиотических систем музыкального и литературного произведений. Разные семиосферы не противопоставлены друг другу, а находятся в комплементарных отношениях, и знание одной системы помогает лучше понять и интерпретировать другую. В этом заключается смысловая сущность прецедентности.

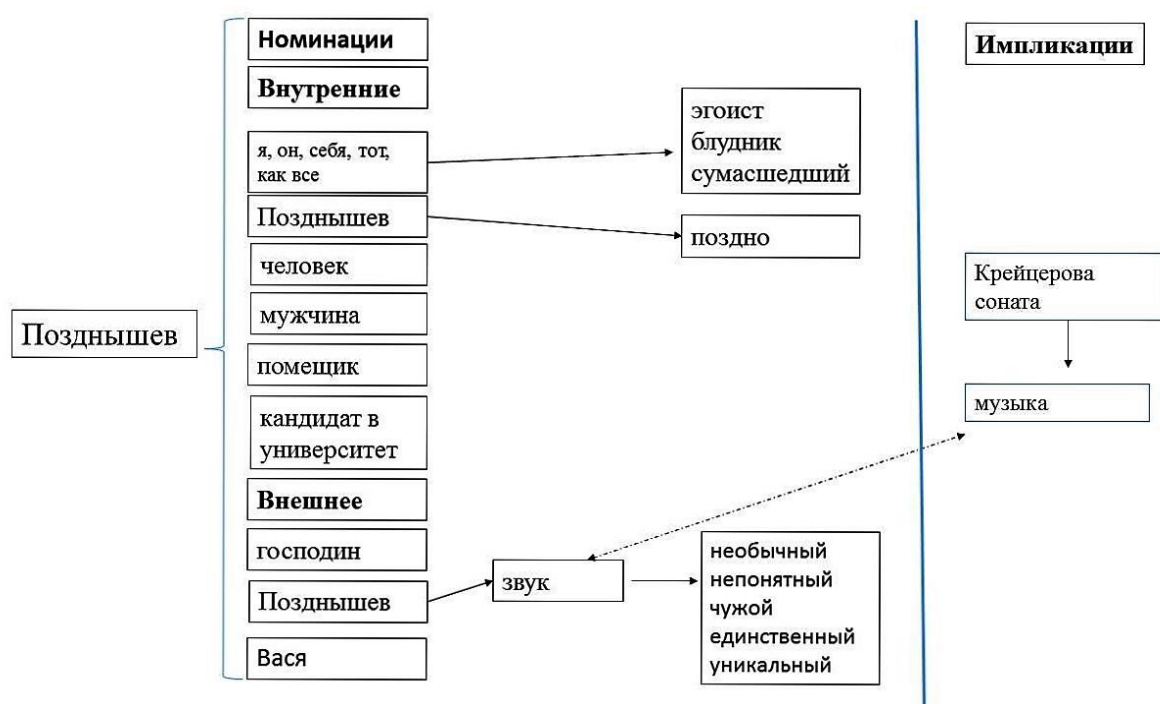
ГЛАВА IV **СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРЕЦЕДЕНТНОСТИ** **В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ ПОВЕСТИ «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА»**

4.1. Лексико-семантическая презентация образа Позднышева в рамках поля прецедентности

Лексико-семантическая структура презентации образа Позднышева может быть представлена в следующей схеме.

Рисунок 2

Лексико-семантическая структура ИС Позднышев



Позднышев в повести Л.Н. Толстого является рассказчиком, рефлексирющей личностью, характерный способ репрезентации собственных мыслей, прочувствованного с возможностью по-иному увидеть

содеянное – *использование местоимений*. Чаще всего используется личное местоимение «я» в разных падежных формах: «**Я** гваздался в гное разврата» [Толстой 1936; 20], «**Мне** показалось в этот вечер» [Толстой 1936; 21], «могли бы связать **меня**» [Толстой 1936; 16], «считала себя всегда совершенно правой **передо мной**» [Толстой 1936; 44]. Помимо личного местоимения «я», используется возвратное местоимение «себя». Случаи употребления данного местоимения демонстрируют публичное «я» героя-рассказчика, поскольку связаны с восприятием Позднышевым самого себя сквозь призму общественного мнения. Например, «я и **себя** за это время моего жениховства представлял тоже верхом совершенства» [Толстой 1936; 27]; «Для жены ли, или для него я это делал, чтоб показать, что я не боюсь его, для **себя** ли, чтоб обмануть самого **себя**, – не знаю, только я не мог с первых же сношений моих с ним быть прост» [Толстой 1936; 155].

Употребление того же местоимения в тексте свидетельствует о нравственном перерождении героя: «Я взглянул на детей, на ее с подтеками разбитое лицо и в первый раз забыл **себя**, свои права, свою гордость, в первый раз увидал в ней человека» [Толстой 1936; 77]. В данном примере фразеологизм *забыть себя* подвергся процессу «дефразеологизации», превратившись в словосочетание со связью управление, где каждый компонент реализует прямые значения. В ряду однородных дополнений в качестве согласованного определения используется притяжательное местоимение «свой»: *свои права, своя гордость*. Именно это является свидетельством перерождения нравственных устоев главного персонажа, что позволяет рассмотреть местоимения как *семантический вектор самопрезентации*, направленный на анализ внутреннего состояния.

В своих высказываниях Позднышев выражает положения, несущие яркую субъективную окрашенность. Это касается и самопрезентации героя. Впервые герой называет себя в поезде: «Я Позднышев, тот, с которым

случился тот критический эпизод, на который вы намекаете, тот эпизод, что он жену убил» [Толстой 1936; 15]. Указательное местоимение «тот», личное местоимение «я», «он» в наибольшей степени раскрывают момент рефлексивной раздвоенности сознания. Показательно, что герой, впервые называя себя, не мыслит себя вне убийства своей жены. Кроме того, он называет факт убийства «критическим эпизодом», что является эвфемизмом, перифрастическим оборотом, в котором смещается семантический вектор оценочности. Называя таким образом убийство жены, герой подчеркивает, что этот случай изменил его. Лексема *критический* актуализирует семантические признаки «перелом», «кризис».

Примечательно, что такая презентация себя была направлена на всех попутчиков Позднышева («сказал он, оглядывая быстро каждого из нас» [Толстой 1936; 15]). И лишь безымянному герою, повествователю, тот рассказал подробнее о себе, в том числе как о представителе социальной группы: «Я помещик и кандидат университета и был предводителем. Жил до женитьбы, как все живут, то есть развратно, и, как все люди нашего круга, живя развратно, был уверен, что я живу, как надо. Про себя я думал, что я милашка, что я вполне нравственный человек. Я не был соблазнителем, не имел неестественных вкусов, не делал из этого главной цели жизни, как это делали многие из моих сверстников, а отдавался разврату степенно, прилично, для здоровья» [Толстой 1936; 16].

Иллюстрируя свою социальную принадлежность, герой подчеркивает отнесенность к классу помещиков, акцентирует внимание на притяжательном местоимении «наш». Выбор местоимения множественного числа подчеркивает, что герой не единственный в своем роде, что он является частью системы, привыкшей жить таким образом. Это же подчеркивает и сравнительный оборот «как все», который повторяется («как все живут»,

«как все люди нашего круга») в пределах одного предложения дважды. Актуальным здесь является определительное местоимение «все».

Помимо классовой принадлежности имеет место гендерная самопрезентация: «А мы, мужчины, похаживаем, поглядываем и очень довольны» [Толстой 1936; 24]. Автор использует личное местоимение первого лица множественного числа в качестве субъекта действия, что также подчеркивает принадлежность героя к группе лиц по половому признаку, «мужчинам».

Дальнейшая самопрезентация представлена в грамматических характеристиках составного именного сказуемого, тесно связана с оценкой, которую дает непосредственно Позднышев-рассказчик, тот, который переосмыслил свою жизнь: «Я стал тем, что называют блудником» [Толстой 1936; 19]. Опять присутствует ряд местоименных номинаций: *тем* (указательное местоимение), *что* (относительное местоимение), *я* (личное местоимение). На переосмысление взглядов на жизнь указывают оценочные суждения «свинья я был ужасная», лексемы с негативной семантикой «ужасный», «блудник». О смене взглядов свидетельствует предикат «воображал себе». О тесной связи мыслей героя со стилем мышления окружающих говорит обобщенно-личная конструкция «что называют». Таким образом, оценочные характеристики самого себя в речи Позднышева конструирует прежнее «я».

Самохарактеристики с именной частью сказуемого не имеют четкой соотнесенности и со временем: «Ведь я вроде сумасшедшего... Я – развалина, калека» [Толстой 1936; 40], – и могут относиться как к герою, принимающему участие в описываемых событиях, так и к герою-повествователю. Вневременной характер таких самохарактеристик не позволяет понять, относится ли подобное отождествление к себе в

описываемой ситуации или же к себе в целом. Именно такой подход усиливает оценочную сторону самопрезентации.

Таким образом, самопрезентация Позднышева реализуется двумя способами: посредством местоимений, которые лишь указывают на персонаж, но не дают читателю дополнительной информации о герое; посредством именных частей речи, которые дают оценочную характеристику герою. Второй путь может сопровождаться предикатами с выраженной категорией темпоральности, что соотносит характеристику с ситуацией во времени, но может и не содержать такой категории эксплицитно, что придает характеристике оттенок константного признака.

Итак, в тексте представлен ряд номинаций главного героя: онимическая – ИС *Позднышев*, ИС *Василий Позднышев*, ИС *Вася*; аппеллятивная лексика *помещик*, *кандидат в университет*, *мужчина*, *муж*, *человек*; аппеллятивная дейктическая лексика *я*, *тот*, *себя*, *тот*, *как все*; аппеллятивная лексика с ярко выраженной субъективной оценочностью – лексемы *свинья*, *блудник*, *несносный*, *ангел*, *сумасшедший*, *эгоист*.

В повести также представлены характеристики Позднышева другими лицами, «взгляд» со стороны. Герой-рассказчик, описывающий Василия Позднышева, является единственным объективным лицом, поскольку он беспристрастно слушает героя, не принимая участия в описываемых событиях, его задача – выслушать рассказ попутчика.

Повествователь в описании Позднышева делает акцент на *звуковую сторону его речи*. Во-первых, герой часто «издает свой звук» [Толстой 1936; 16]. Во-вторых, музыкальные характеристики свойственны и его повествовательной манере. Такое пересечение двух специфических особенностей способствует зарождению новых смыслов.

Музыка как абстрактный вид искусства оказывает влияние на эмоционально-чувственную сферу жизни человека. В прецедентном имени

Крейцера соната присутствуют компоненты, характеризующие эмоциональную и чувственную сферы человека. Семантические сферы ПИ *Крейцера соната* и ИС *Позднышев* обнаруживают тесную связь посредством семы 'звук'. Данная сема характеризует речь героя («странные звуки», которые издает персонаж), а также является тематически близкой ядерному компоненту понятия *музыка*.

Сема 'звук' в ИС *Василий Позднышев*, реализуясь в повести, имеет следующие лексемы-определения: *странный, свой, особенный* (отметим, опять наличествует притяжательное местоимение). Не имея других названий, повествователь пытается описать этот звук: «Звук как бы прерванного смеха или рыдания» [Толстой 1936; 12]. Повествователь пытается объяснить назначение этого звука: «Издав свой звук, как он делал всегда, когда ему приходила, очевидно, новая мысль» [Толстой 1936; 16].

Отметим, что звук, производимый Позднышевым, не является членораздельным, на это указывают и признаки звука («странный», «свой», «особенный»). Притяжательное местоимение «свой» актуализирует семантический признак «уникальность». Звук, издаваемый Позднышевым, не повторяется больше ни у кого из героев. Более того, 12 из 16 употреблений в тексте лексемы *звук* используется при описании главного героя.

Качественные прилагательные *странный* и *особенный* имеют общий семантический компонент «необычный». В то же время семантические акценты, расставляемые данными лексемами, различны. Лексема *странный* актуализирует семантические признаки «непонятный», «чужой», которые связаны с устаревшим значением лексемы «идущий куда-л., странствующий» [Словарь синонимов русского языка 1986; 281]. Важность этого семантического компонента для общего повествования подчеркивается и местом действия – поезд. Что касается лексемы *особенный*, то в устаревшем сейчас, но современном для Л.Н. Толстого значении «отдельный, особый»

[Словарь синонимов русского языка 1986; 321] реализуется семантический признак «единственный в своем роде». Таким образом, посредством лексемы *звук* и тех определений, которыми автор ее сопровождает, актуализируются имплицитные смыслы *необычный* → *непонятный* → *уникальный* → *единственный*.

В авторских ремарках подчеркивается музыкальность речи Позднышева: «Голос его становился все более и более певучим, и выразительным» [Толстой 1936; 20]. Прилагательные *певучий*, *выразительный* могут служить для характеристики, например, мелодии, исполнительской интонации. Лексема *певучий* восходит к глаголу *петь*, они образуют семантическую группу, в которую входит лексема *музыка*. Семантический компонент «звук» позволяет выстроить имплицитные связи в смысловом поле понятия «музыка»: *речь* – *звук* – (ИС) *Василий Позднышев* // *музыка* – *звук (интонация)* – (ПИ) *Крейцера соната*.

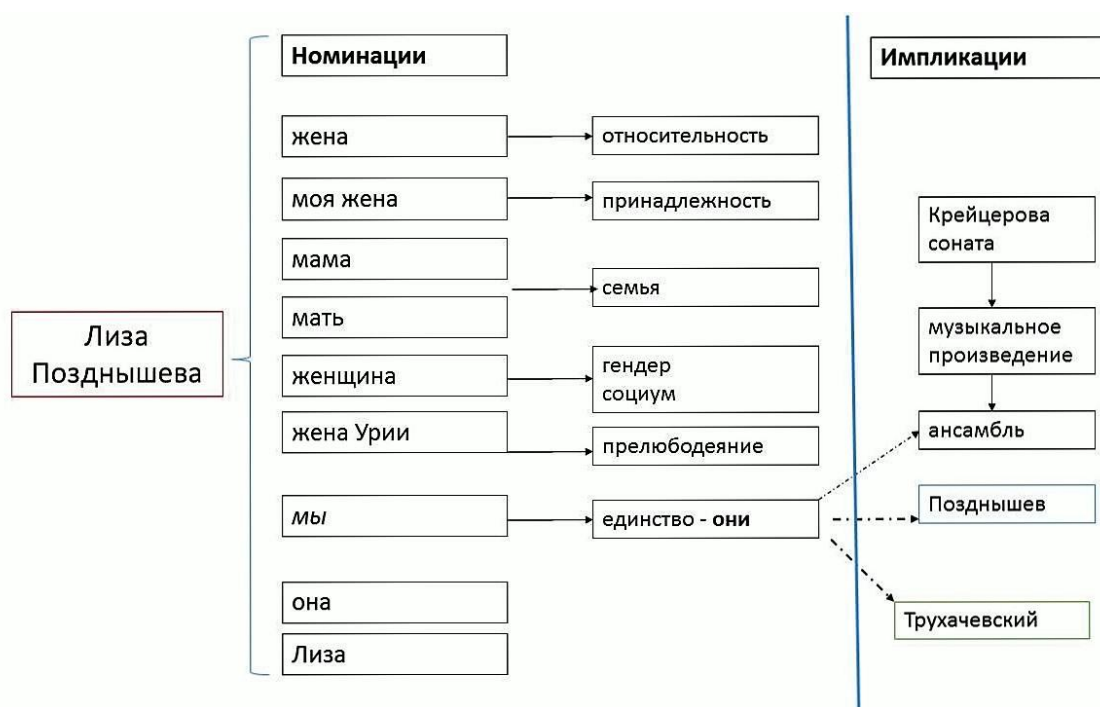
Варианты онимической номинации героя – *Позднышев*, *Вася*. Однако в тексте встречается только одно употребление собственного имени *Вася*. По имени героя называет его жена в сцене ее убийства: «Вася! что это?» [Толстой 1936; 75]. До этого момента герой номинируется только по фамилии. Имя героя словно уходит на второй план, оно несет особую семантическую нагрузку в имплицитной цепочке: *жена* – *любовь* – *тепло* – *искренность*. Во внутренней форме фамилии прослеживается связь с лексемой *поздно* // *опоздать*. Герой, действительно, многое понимает «поздно». Так, например, только в предсмертный час он «первый раз увидал в ней [жене] человека» [Толстой 1936; 77].

4.2. Лексико-семантическая презентации образа Лизы Позднышевой в рамках поля прецедентности

Лексико-семантическая структура образа Позднышева может быть представлена в следующей схеме.

Рисунок 3

Лексико-семантическая структура ИС Лиза Позднышева



Лиза Позднышева – жена главного героя. Вся информацию об этом лице мы получаем исходя из слов Позднышева-рассказчика, объективной информации о героине нет. Позднышев использует несколько способов номинации героини: через местоимения, через лексические единицы *жена*, *женщина*, через обращение к прецедентным именам.

ИС *Лиза* в повести употреблено в двух ситуациях. Первое упоминание ИС связано с интерпретацией Позднышевым слов и действий родителей героини: «Ах, Лиза очень интересуется живописью! <...> Моя Лиза без ума от музыки <...>. А мысль одна: “Возьми, возьми меня, мою Лизу! <...>”» [Толстой 1936; 29]. Примечательно, что ИС употреблено в сокращенной

форме личного имени, свойственной неформальному общению, однако в его нейтральной форме – без оценочных аффиксов. В указанном примере ИС в двух из трех раз используется конструкция притяжательное местоимение + ИС (*моя Лиза*). Подобная конструкция иллюстрирует с точки зрения героя-жениха отношение родителя-собственника к дочери.

Линия собственничества продолжается и в замужней жизни, о чем свидетельствует номинация героини *моя жена*: «А будь **моя жена** одета в нескладный капот» [Толстой 1936; 24], «С **моей женой**, которая сама хотела кормить и кормила следующих пятерых детей, случилось с первым же ребенком нездоровье» [Толстой 1936; 38], «<...> никак не ожидал встретить **в моей жене**, в московской даме, такую привлекательную женщину» [Толстой 1936; 54]. Во всех примерах употребляется притяжательное местоимение *мой* – важный лексический компонент.

Наименования *моя жена* и *жена* семантически различаются в тексте повести. Конструкция с притяжательным местоимением актуализирует сему ‘принадлежность’. Номинация *жена* дает наименование лицу, базируясь на значении «замужняя женщина (по отношению к своему мужу)» [Словарь русского языка... 1985; 477]. Например, «Я застал жену скучною» [Толстой 1936; 31], «Что-то такое из-за денег, которых я никогда не жалел и уж никак не мог жалеть для жены» [Толстой 1936; 32], «Это я все рассказываю вам, как я убил жену. На суде у меня спрашивают, чем, как я убил жену» [Толстой 1936; 34]. Как видим, лексема *жена* не содержит сему ‘принадлежность’, однако содержит семантический компонент «по отношению к мужу». Лексема *жена* предполагает наличие в контексте лексемы *муж* и наоборот. Прямое дополнение может быть не выражено эксплицитно, но предполагается в любом случае. Таким образом, номинации *жена*, *моя жена* являются способом презентации, тесно связанным с гипосемой ‘семья’.

В понятийном поле «семья» возможны следующие номинации героини: *мама*, которую рассказчик передает от третьих лиц – детей героини («мамы не слышно» [Толстой 1936; 53]); *мать*, использованную в рассуждениях о материнстве как части женской природы («они убили то ребенка в утробе матери, уверяя, что мать не может разродиться, а мать потом рождает прекрасно, то матерей под видом каких-то операций» [Толстой 1936; 36]). Отметим, что данный пример иллюстрирует употребление лексемы в речи героя-рассказчика в обобщенном смысле, а не по отношению к Лизе Позднышевой.

Вторая важная номинация Лизы Позднышевой, представленная в рассуждениях Позднышева, – *женщина*. Используя данную номинацию для презентации героини, Позднышев, во-первых, всегда говорит обо всех женщинах, представительницах женского пола, во-вторых, в его речи встречаются оценочные компоненты, которые свидетельствуют о сильном эмоциональном переживании героя, поэтому можно говорить о важности данной лексемы для представляемой языковой личности Позднышева. Здесь намечается лексическое сближение с позднышевским «как все». «Воспитана она была, как того требует положение женщины в нашем обществе, и поэтому как и воспитываются все без исключения женщины обеспеченных классов и как они не могут не воспитываться» [Толстой 1936; 36]. Презентуя героиню, рассказчик говорит о гендерной и социальной принадлежности. Принципы самоидентификации в обществе, важные для героя, накладываются и на идентификацию жены. Позднышев отмечает «я убиваю и убил женщину, беззащитную женщину, мою жену» [Толстой 1936; 75]. Пояснение «мою жену» позволяет поставить на первый план именно гендерный маркер, информация о родственных связях является дополнительной.

Оценочные суждения (по отношению к Лизе Позднышевой) сопровождают лексему *женщина*: «Она была во всей силе тридцатилетней нерожавшей, раскормленной и раздраженной женщины» [Толстой 1936; 47], «Он, глядя на жену так, как смотрят все блудники на красивых женщин» [Толстой 1936; 58], «Я видел, что он никак не ожидал встретить в моей жене, в московской даме, такую привлекательную женщину» [Толстой 1936; 54], «Разве к такому человеку возможно в порядочной женщине что-нибудь, кроме удовольствия, доставляемого музыкой?» [Толстой 1936; 59] В приведенных примерах представлены определения, содержащие как положительную, так и отрицательную коннотацию: *красивая, раскормленная и раздраженная, привлекательная, порядочная*. Положительная оценочность в приведенных примерах преобладает.

Оценочность выражается и через прецедентные феномены. Рассуждения о женщине как предмете вожделения протекают в сознании героя в двух прецедентных плоскостях: сакральной, через ссылку на библейский текст, и мифологической, которая служит источником вдохновения для искусства и поэзии, – художники, движимые дьявольским чувством, обращаются к мифологическим образам для своих сюжетов. Два прецедентных феномена вступают в оппозицию по отношению друг к другу: *женщина – голые Венеры и Фрины, жена Уриш*. Для сравнения: «А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем (Матфея V: 28)» [Толстой 1936; 7].

«Ведь все мы знаем, как мужчина смотрит на женщину: “Wein, Weiber und Gesang” [Вино, женщины и песни (нем.)], и так в стихах поэты говорят. Возьмите всю поэзию, всю живопись, скульптуру, начиная с любовных стихов и голых Венер и Фрин, вы видите, что женщина есть орудие наслаждения; она такова на Трубе, и на Грачевке, и на придворном бале. И

заметьте хитрость дьявола: ну, наслаждение, удовольствие, так как бы и знать, что удовольствие, что женщина сладкий кусок» [Толстой 1936; 17].

В номинации Лизы Позднышевой особое место занимает ПИ *жена Урии*. Прецедентное имя, использованное для номинации героини, имеет библейские корни. Вирсавия, жена Урии, согрешила с царем Давидом и забеременела. Давид хочет скрыть преступление, надеясь, что Урия, придя с войны, не узнает, что ребенок рожден не от родного отца, однако Урия был убит в сражении. Как отмечено в тексте проповеди, попытка скрыть один грех провоцирует другой.

Прецедентное имя порождает ассоциативную связь с прецедентной ситуацией, которая прочитывается в тексте повести и является кульминационной в текстовом пространстве повести. Герой размышляет: «В голову мне приходит страшная, безобразная мысль о том, что она, как жена Урии, хочет скрыть уже совершенный грех свой и что она затем в такой неурочный час идет ко мне» [Толстой 1936; 58]. Герой использует для номинации Лизы не ИС *Вирсавия*, а перифрастический оборот *жена Урии*, что актуализирует сему 'принадлежность', а также выводит на первый план самого говорящего.

Наличие личных 1-го лица множественного числа и притяжательных местоимений в номинации Лизы Позднышевой свидетельствует о тесном контакте двух лиц, которые объединены чем-то (в данном случае семейными узами, общими детьми, бытом). Местоимения «мы», «наш» несут в себе сему 'единство', поскольку объединяют два или более «я». Эта сема на страницах повести характеризуется наличием как положительной, так и отрицательной коннотации. Например, говоря о зарождающейся любви, Л.Н. Толстой пишет: «В один вечер, после того как мы ездили в лодке и ночью, при *лунном свете*, ворочались домой и я сидел рядом с ней и любовался ее стройной фигурой, обтянутой джерси, и ее локонами, я вдруг решил, что это она»

[Толстой 1936; 21]. О положительной коннотации в данном примере свидетельствует общая семантика предложения, позитивный настрой героя. В то же время, когда писатель описывает разлад в отношениях героев, он также использует местоимение «мы»: «И остались мы друг против друга в нашем действительном отношении друг к другу» [Толстой 1936; 32]. О противостоянии двух точек зрения свидетельствует наличие предлога со значением противления «против». Таким образом, герои объединены семантическим признаком 'вражда'.

Сема 'единство', актуализируемая местоимением «мы», может быть усилена наречием: «Вдвоем мы были почти обречены на молчание» [Толстой 1936; 44]. Наличие негативной коннотации, выраженной в семантике слова *обречены*, показывает, что герои «едины» в «духовном дискомфорте». Таким образом, сема 'единство' сопряжена с лексемами, несущими негативную семантику.

О разобщенности двух героев свидетельствует употребление личных местоимений первого и третьего лица в рамках одного предложения («Дети спасали меня и ее» [Толстой 1936; 40]) или комбинация определительного местоимения с существительным и личного местоимения первого лица единственного числа («Вся жизнь с детьми и была для жены, а потому и для меня, не радость, а мука» [Толстой 1936; 43]).

Герой-рассказчик становится свидетелем развития отношений своей жены с третьим лицом – Трухачевским. Следует отметить, что Позднышев не может быть объективным в их описании, он лицо эмоционально зависимое. Герой использует личные местоимения 3-го лица единственного числа для обозначения героев вне занятия музыкой и местоимения 3-го лица множественного числа – во время музицирования. «Тотчас же зашел разговор о музыке, и он предложил свои услуги играть с ней» [Толстой 1936; 53].

Местоимение 3-го лица множественного числа «они» содержит в своей семантике сему 'единство', что позволяет провести связь со значением лексемы *ансамбль*, входящей в номематическое содержание прецедентного имени *Крейцера соната*. Примечательно, что местоимение «они» по отношению к Лизе Позднышевой и Трухачевскому употребляется только в момент игры. «Вечером он приехал со скрипкой, и они играли» [Толстой 1936; 54], «И кое-что они сыграли, какие-то песни без слов и сонатку Моцарта» [Толстой 1936; 54].

О наличии тесной связи между героями свидетельствует следующая фраза героя-рассказчика: «Все было так естественно и просто, что нельзя было ни к чему придраться, а вместе с тем я был уверен, что все это было неправда, что они сговаривались о том, как обмануть меня» [Толстой 1936; 56]. В данном примере показательно противопоставление **они** ↔ **я**: **они** (Лиза Позднышева и Трухачевский) ↔ **я** (Позднышев), которое выражено на дейктическом уровне. Кроме того, лексема *сговорились* имеет следующее значение: «прийти к взаимному пониманию в результате беседы, обсуждения» [МАС 1988; 62]. А это значит, что единение происходит не только на уровне музыки, но и на рациональном уровне понимания.

Итак, *Лиза Позднышева* представлена в тексте повести посредством номинаций через местоимения, ИС, прецедентное имя. Система образов произведения, представленная в виде треугольника³, базируется на семе 'единство'. Последнее обнаруживает связь с номемой прецедентного имени *Крейцера соната*: ансамблевое исполнение всегда предполагает единение. Местоимение «они» семантически двунаправленно:

Позднышев – Лиза → они ← Лиза – Трухачевский.

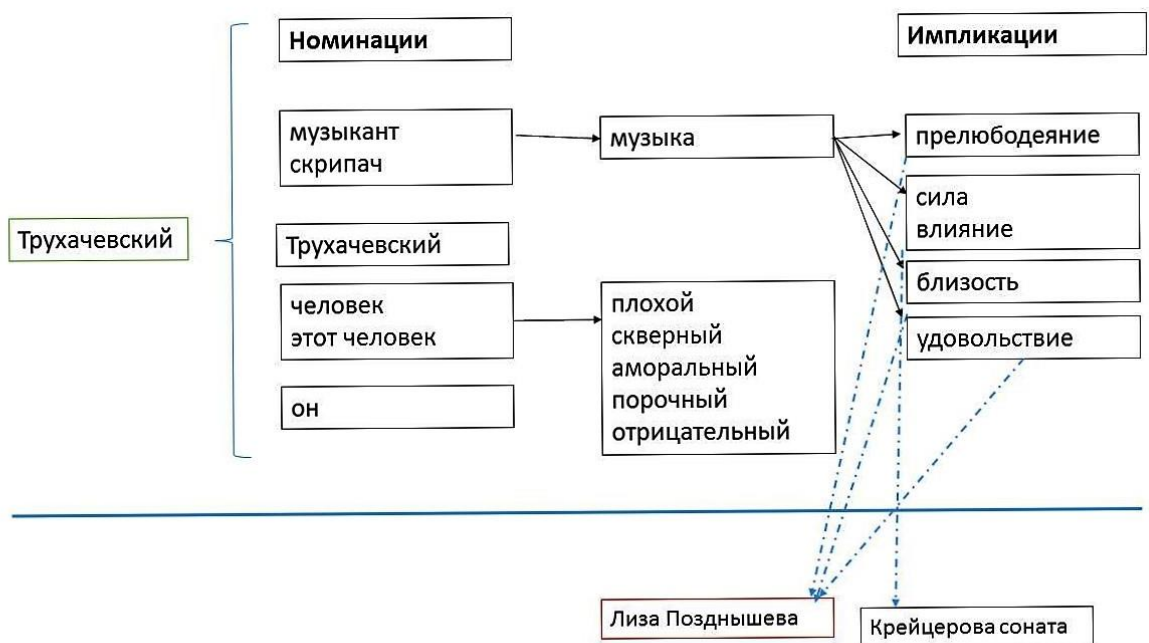
³ См. рисунок 5.

4.3. Лексико-семантическая презентация образа Трухачевского в рамках поля прецедентности

Лексико-семантическая презентация образа Трухачевского может быть представлена в схеме (см. рисунок 4).

Рисунок 4

Лексико-семантическая структура ИС Трухачевский



Трухачевский – третий персонаж «любовного» треугольника повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната», который представлен сквозь призму рефлексирующего сознания героя-рассказчика Позднышева.

В тексте повести встречаются следующие номинации Трухачевского: *человек, музыкант, скрипач, Трухачевский*, система личных местоимений. В ряду номинаций встречается отсылка к прецедентному феномену *Ванька-ключник* (прецедентному имени и прецедентному тексту). Нужно отметить, что в тексте не упоминается личное имя героя, только фамилия.

Трухачевский номинирован в словосочетании «этот человек». Использование лексемы «человек», имеющей очень общее значение – «живое существо, обладающее мышлением, речью, способностью создавать орудия и пользоваться ими в процессе общественного труда» [МАС 1988; 659], подтверждает мысль Позднышева, что «не он [Трухачевский], так другой» [Толстой 1936; 48] должен был появиться. Значение лексемы *человек* имеет и более узкое значение, связанное не только с указанием на биологический вид, но и с наличием определенных качеств: «лицо, являющееся носителем каких-либо внутренних характерных качеств, свойств, принадлежащее к какой-либо среде, обществу и т. п.» [МАС 1988; 659]. Эта мысль подтверждается обилием характеристик, которые герой-рассказчик приписывает Трухачевскому. «Да-с, явился этот человек» – обладатель следующих свойств: «Дрянной он был человек» [Толстой 1936; 49], «Он был плох» [Толстой 1936; 49], «безнравственный человек» [Толстой 1936; 62], «дрянной человек» [Толстой 1936; 63]. Качественные прилагательные, сопровождающие лексему *человек*, содержат в коннотации отрицательную оценку. Таким образом, ИС *Трухачевский* перетягивает к себе семы, которые содержатся в семантике этих прилагательных, и за счет них формируется негативный образ. Все характеристики потенциально содержат сему 'порок'.

Помимо прилагательных, лексеме *человек* сопутствует указательное местоимение «этот», которое выделяет Трухачевского из ряда других людей – обладателей указанных качеств. Помимо функции указания, выделения из ряда других объектов, местоимение «этот» «служит для выражения эмоционального отношения к определенному предмету, явлению и т. п.» [МАС 1988; 771]. Об эмоционально-оценочном отношении к герою Позднышева свидетельствуют оценочные суждения. «Человек он был... – Очевидно, желая сказать что-то дурное про него, он воздержался» [Толстой

1936; 48]; «Я видел, что ему мучительно было называть этого человека, вспоминать, говорить о нем» [Толстой 1936; 48], «Я не мог не признаться себе, что присутствие этого человека мучало меня» [Толстой 1936; 48].

Указательное местоимение «этот» может употребляться и с другим наименованием героя – *музыкант*. «Отношения ее с этим музыкантом, какие бы они ни были, для меня это не имеет смысла, да и для нее тоже» [Толстой 1936; 49]. Номинации *музыкант*, *скрипач* связаны с характером деятельности героя и презентуют его с точки зрения профессиональной деятельности. «Да-с, это был музыкант, скрипач; не профессиональный музыкант, а полупрофессиональный, полубщественный человек» [Толстой 1936; 49], «Он вышел оттуда скрипачом и играл в концертах» [Толстой 1936; 49]. Лексемы *музыкант* и *скрипач* в данном контексте находятся в родовидовых отношениях. Они обе характеризуют «специалиста в области музыки» [МАС 1986; 310], «того, кто занимается игрой на музыкальном инструменте» [МАС 1986; 310]. Лексема *скрипач* уточняет специализацию музыканта.

Лексемы *музыкант*, *скрипач* актуализируют семантическое содержание, связанное с прецедентным именем *Крейцера соната*. Именно это ПИ связывает главных героев повести в семантический треугольник.

Описание деятельности героя, его внешности осуществляется в рамках понятия «музыка». Трухачевский был «сложения слабого, хотя и не уродливого, с особенно развитым задом, как у женщины, как у готтентотов, говорят. Они, говорят, тоже музыкальны» [Толстой 1936; 49]. Сравнительный оборот с союзом «как» акцентирует внимание читателя на той части тела мужчины, которая является характерным признаком женской физиологической развитости во многих культурах. Тем самым герой-рассказчик умаляет мужские качества в описываемом лице. Более того, второй сравнительный оборот проводит параллель по тому же признаку у

человека светского и представителя этнической группы в Африке. Следующее предложение, связанное цепной связью с предыдущим, также объединяет представителей этнической группы с носителем ИС *Трухачевский* – «музыканты».

Важно, что сам Позднышев причину «эпизода» [Толстой 1936; 12], случившегося с ним, видит не только в Трухачевском, но и в музыке: «Вот он-то с своей музыкой был причиной всего» [Толстой 1936; 49], «Все было направлено против нее, в особенности эта проклятая музыка» [Толстой 1936; 58]. Лексема *музыка* имеет определения *своя*, *проклятая*, которые несут в себе явную негативную эмоциональную окрашенность в самом значении – «ненавистный, достойный проклятий» [МАС 1987; 495].

Музыка провоцирует Позднышева к ревности. Он считает, «что именно посредством этих самых занятий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе» [Толстой 1936; 57]. Причем Лиза Позднышева признается, что она испытывает «удовольствие, доставляемое музыкой» [Толстой 1936; 59]. Таким образом, в лексеме *музыка* актуализируется семантическое содержание «наличие / отсутствие способности получать ту или иную степень наслаждения».

Приведенные примеры порождают силлогизм: женщина получает удовольствие от занятий музыкой с другим мужчиной. Ее муж ревнует, потому что между его женой и тем мужчиной появляется связь, которую он воспринимает как прелюбодеяние. Поэтому он ненавидит первопричину – музыку, причем не всякую. Противопоставлением *сонаты Бетховена* ↔ *сонатки Моцарта* реализуется семантический признак «сила воздействия». Не всякий музыкальный текст способен захватить слушателя. И даже «Крейцера соната» обладает огромной силой натиска и энергией воли только в *Presto*, в первой части сонаты, вторая и третья часть кажутся Позднышеву маловыразительными, не захватывают его душу.

На имплицитном уровне лексема *музыка* реализует скрытый смысл, выраженный причинно-следственной связью *чувство → удовольствие → наслаждение → прелюбодейание*. Герой-рассказчик подтверждает эту мысль: «Люди занимаются вдвоем самым благородным искусством, музыкой; для этого нужна известная близость» [Толстой 1936; 57]. Лексема *близость* актуализирует значение «интимные отношения между мужчиной и женщиной» [Словарь русского языка 1985; 98]. Амбивалентность значения лексемы порождает амбивалентность смысла в условиях синтагматических связей слова и общим контекстом повести.

Музыка в целом и скрипка в частности, по мнению героя-рассказчика, в руках Трухачевского обладает особой силой «по сближению, возникающему из совместной игры, по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой, особенно скрипкой, что этот человек должен был не то что нравиться, а несомненно, без малейшего колебания должен был победить, смять, перекрутить ее, свить из нее веревку, сделать из нее все, что захочет» [Толстой 1936; 55]. Такое восприятие порождает новые смысловые приращения лексемы *музыка* в тексте, которые формируются семантическим маркером «влияние», предполагающим «силу, влияние авторитета» [МАС 1985; 185]. Таким образом, герой-рассказчик признает власть музыки и ее исполнения Трухачевским над людьми.

Сцена исполнения дуэтом *Трухачевский – Лиза Позднышева* «Крейцеровой сонаты» является квинтэссенцией смыслового содержания повести (анализируемый контекст приводится в Приложении). Реализация определенных семантических признаков лексемы *музыка* рождает имплицитный смысл *близость → единство → власть → сила → удовольствие → вождение*.

В данном отрывке объединены все смыслы, реализованы все семы лексемы *музыка*, которые встречались в повести. Начало исполнения музыки

сопровождается употреблением местоимения 3-го лица множественного числа «они», которое актуализирует семы 'единство', 'близость'. Два лица, использующие два разных инструмента, исполняют в камерном ансамбле «Крейцерову сонату». «Они взглянули друг на друга, оглянулись <...>, сказали что-то друг другу <...>. Они играли <...>» [Толстой 1936; 60–61] – ряд параллельных конструкций подчеркивает однородность действий, естественный ход событий, который является обычным для людей, работающих как единая команда.

Далее герой-рассказчик дает оценку исполняемой музыке в свойственном для него негативном ключе: «страшная вещь музыка» [Толстой 1936; 61], «страшная соната» [Толстой 1936; 61]. Эта оценка является последствием реализации сем 'власть', 'влияние', 'сила'. Ощувив факт власти, влияния и силы музыки на свое психологическое состояние, герой дает языковую оценку тому, что испытал. Она отчасти выражена сочетанием *и началось*. В языковом плане семантические признаки «власть», «влияние» реализуются посредством глаголов *заставляет*, *переносит*, существительное *под влиянием*. Семантический признак «сила» проявляется в следующих контекстах: «Музыка заставляет меня <...> она переносит меня» [Толстой 1936; 61]. Музыка «Крейцеровой сонаты» становится полноценным субъектом, который господствует над теми, кто ее слышит. Она «переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой» [Толстой 1936; 61]. Таким образом, музыка словно гипнотизирует слушающих, подчиняет себе: «Сыграть и сделать, на что настроила эта музыка» [Толстой 1936; 62].

Финал исполнения первой части «Крейцеровой сонаты» актуализирует семантический признак «вожделение». Использование лексемы *кончить*, которая реализует значение «довести до конца, закончить, окончить» [МАС 1986; 97]. «Жену же я никогда не видал такою, какою она была в этот вечер.

Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как **они кончили**» [Толстой 1936; 62.]. Описание внешности женщины во время игры и после соответствует представлению о состоянии партнеров при определенном физиологическом, плотском действе, и тогда глагол «кончить» приобретает другую смысловую направленность. Сам Позднышев приходит к выводу: «Разве не ясно было, что между ними все совершилось в этот вечер? и разве не видно было, что уже в этот вечер между ними не только не было никакой преграды, но что они оба, главное она, испытывали некоторый стыд после того, что случилось с ними? Помню, как она слабо, жалобно и блаженно улыбалась, утирая пот с покрасневшегося лица, когда я подошел к фортепиано» [Толстой 1936; 64]. Л.Н. Толстой не пишет об этом открыто, но рассуждения героя о «плотской любви» на страницах повести позволяют провести такую смысловую параллель: духовное и плотское стало неразличимым, оно воплотилось в одно действо. Было совершено совместное действие по исполнению сонаты Л. ван Бетховена. Игра настолько сблизила героев, что близость, взаимопонимание позволило герою-рассказчику провести такую параллель в своем измученном ревностью сознании. Поскольку все события описывает непосредственный участник событий, то еще раз нужно отметить субъективный характер описываемой точки зрения. Таким образом, через лексемы *музыка*, *Крейцерова соната*, *Presto* актуализируется семантический компонент «вожделение».

Еще одна номинация Трухачевского связана с прецедентным именем *Ванька-ключник* и с прецедентным текстом фольклорного жанра песни: «Он, как Ванька-ключничек перед виселицей, споет песенку о том, как в сахарные уста было поцеловано и прочее» [Толстой 1936; 68]. «Ванька-ключник» – песня, популярная в народе, текст которой приписывают В.В. Крестовскому

(1839–1895). Сюжет песни прост: княгиня изменяет старому мужу с Ванькой-ключником. Князь узнает об этом, пытается Ваньку, и тот перед повешением признается [Крестовский 1987]:

«Ты скажи ли, мне Ванюшка,
Как с княгиней жил досель?»

– «Ох, то ведает подушка
Да пуховая постель!..

Много там было попито
Да поругано тебя,
А и в красне то пожито,
И целовано любя!

На кровати, в волю княжью,
Там полежано у нас
И за грудь ли, грудь лебяжью,
Было хватано не раз!»

Ваньку повесили, а княгиня, запертая в комнате, заколола себя ножом. Позднышев ассоциативно проводит параллель со своей жизнью, актуализуя прецедентную ситуацию – измену жены, а точнее язвительное признание в измене. Прецедентный фон, создаваемый использованием ПИ *Ванька-ключник*, актуализирует в номеме ИС *Трухачевский* также семантический признак «вожделение». К тому же здесь возникает и «мотив ножа».

Итак, ИС *Трухачевский* имеет ряд особенностей: отсутствие имени, указание только на фамилию, вариантом номинации являются лексемы *человек*, *музыкант*, *скрипач*, выражающие родовые понятия по признаку «особая порода людей», и по признаку «принадлежность к определенному виду деятельности». Местоимение «он» соотносится с сематическим признаком «оценка», выраженном в лексическом ряду *плохой*, *скверный*,

порочный, отрицательный. ИС Трухачевский тесно связано с лексическим рядом *музыка, исполнение*; а также с ПИ *Крейцера соната*. Местоимение «они» обнаруживает связь ИС *Трухачевский – Лиза Позднышева*, соотносится с имплицитной сферой, включающей компоненты «единство», «сила», «влияние», «близость», «удовольствие», «вожделение».

4.4. Прецедентность как смыслообразующий компонент в системе образов повести «Крейцера соната»

4.4.1. «Любовь» как основной семантический компонент в описании системы образов в повести «Крейцера соната»

Лексема *любовь* (наряду с лексемой *страсть*) – один из важных связующих семантических элементов, проявляющихся в тексте повести. Именно «по мере взросления эгоистические потребности тела заглушают и подменяют главные потребности души – жажду веры и любви. Но чем больше человек удовлетворяет потребности тела, тем он более несчастен. И чем дальше он заходит в удовлетворении эгоистических потребностей тела, тем дальше от источников счастья» [Басинский 2010; 74]. «Любовь» является одной из частотных лексем повести и именно благодаря ее активному функционированию становится возможным оформить систему образов повести. Важную роль также играет лексема *страсть*, формируя смысловое единство с эпиграфами к повести. Поэтому подробнее проанализируем лексемы *любовь* и *страсть* и те смыслы, которые они привносят в семантику текста.

«Славянское слово “любовь” происходит от старославянского “шлюб”, что означает союз, соединение, единение, согласие» [Ильин 2014; 14]. По данным этимологического словаря М. Фасмера, лексема *любовь* происходит

от праславянской формы, от которой в числе прочего произошли др.-русс., ст.-слав. *любъ* (др.-греч. *ποθεινός*), русск. *любо*, *любóй*, *любый* «дорогой», укр. *любий*, словенск. *ljûb*, *ljúba* ж., чешск. *libý* «милый, любимый, приятный», польск., в.-луж., н.-луж. *Libu* [Фасмер 1986; 544–545]. Для сравнения: *любóвь* ж., укр. *любóв*, др.-русс., ст.-слав. *любы* (род. п. *любъве*, др.-греч. *ἀγάπη*), сербохорв. *љуби*, *љубав*, словенск. *ljubâv* ж. «любовь» [Там же.].

Родственными рассматриваемой лексеме являются лит. *liaupsẽ* «почет; хвалебная песнь», *liáupsinti* «восхвалять», др.-инд. *lúbhyati* «желает», *lōbhas* «желание, жажда», *lōbháyati* «возбуждает желание», готск. *liufs*, др.-в.-нем. *liob* «дорогой, милый»; с другим вокализмом: др.-в.-нем. *lob* ср. р. «хвала», готск. *lubains* ж. «надежда», *galaubjan* «верить», лат. *lubet*, *libet* «угодно», *lubīdō*, *libīdō* «(страстное) желание», алб. *laps* «желаю, жажду» [Фасмер 1986; 544–545]. Русск. *любодéй*, *прелюбодéй* заимств. из церковно-славянского: ст.-слав. *любы дѣяти*, *прѣлюбы дѣяти* – стар. вин. п. ед. ч. от *любы* [Фасмер 1986; 544–545].

Таким образом, понимание лексемы *любовь* исторически складывается на основе таких компонентов значения, как «дорогой», «милый», «любимый», «приятный», выделенных из значений, закрепленных в этимологическом словаре. Родственными являются следующие значения в других языках: «почет»; «хвалебная песнь», «восхвалять»; «желает», «желание», «жажда»; «возбуждает желание»; «дорогой», «милый»; «хвала»; «надежда»; «верить»; «угодно»; «(страстное) желание»; «желаю», «жажду». На основе данных этимологического словаря можно сделать вывод, что в значение лексемы *любовь* входят признаки «почитание», «восхваление дорогого, милого», «вера», «надежда», отдельным компонентом значения лексемы *любовь* является «страстное желание, жажда известного объекта». В лексеме *любовь* заложены амбивалентные качества: диалектическое единство высокого, духовного

начала (*восхваление, почитание, вера, надежда*) и низкого, телесного (*страстное желание, жажда*).

Данные этимологического словаря подтверждаются и древними философскими традициями. Об этом свидетельствует наличие двух сущностей богини любви Афродиты в греческой мифологии. Платон в диалоге «Пир» противопоставляет Афродиту Уранию («небесную») и Афродиту Пандемос («всенародную»). Афродита Урания, произошедшая от неба (Урана), олицетворяла собой высокую любовь, ее сила – пронизывающая весь мир любовь. Афродита Пандемос для Платона олицетворяет любовь доступную и понятную всем [Токарев 2008; 216].

В.С. Соловьев отрицал совместимость телесного и духовного начал данного чувства. Л.Н. Толстой также указал на данную несовместимость в повести «Крейцерова соната». Любовь духовная – чувство весьма хрупкое, которое привилось человеку гораздо позже, чем половой инстинкт, считает Е.П. Ильин. Поэтому, как только наступает последнее, первое исчезает. «Эта любовь не может соединяться и существовать со спазмами сладострастия» [Ильин 2014; 41].

А.Г. Спиркин определяет любовь как «нравственно-эстетическое чувство, выражающееся в бескорыстном и самозабвенном стремлении к своему объекту. Специфическим содержанием этого чувства являются самоотдача, самоотверженность и возникающее на этой основе духовное взаимопроникновение. Индивидуальности с их духовными и природными различиями образуют в любви завершенное единство; дополняя друг друга, они выступают как единое целое. Нравственная природа любви выявляется в ее устремленности не просто на существо другого пола, но на вполне конкретного, единственного и неповторимого человека» [Философский энциклопедический словарь 1989; 327]. Такое определение любви соответствует пониманию ее духовной, возвышенной природы.

В повести «Крейцерова соната» Л.Н. Толстого присутствует определение любви, данное попутчицей Позднышева: «Любовь есть исключительное предпочтение одного или одной перед всеми остальными» [Толстой 1936; 13]. К.К. Платонов в Кратком словаре психологических понятий [Платонов 1984] рассматривает любовь с точки зрения условных рефлексов и относит к любви предпочтение человеком кого-либо, чего-либо.

Интересно отметить, что отношение к любви менялось в зависимости от эпохи, от главенствующего направления мысли. В 1889 году князь Меншиков выпускает сборник, посвященный философскому освещению вопросов любви и представляющий собой ряд статей, написанных современниками Меншикова по данному вопросу. Отличительной чертой данного труда является критическое отношение к проблеме любви и страсти.

В художественном мире произведений докризисного периода творчества Л.Н. Толстого физические и духовные влечения героев в равной степени рождали ощущение радости жизни, удивительного душевного подъема. Религиозный кризис, наметившийся у Л.Н. Толстого в конце 1870-х годов и продолжавшийся вплоть до конца его дней, изменил взгляд писателя на любовь. В контексте христианского учения наиболее полно для писателя духовное начало проявляется в любви – не чувственной («животной») и по существу эгоистической, а понимаемой как бескорыстное стремление делать ближнему добро, как благоволение к миру, пережитое в детстве каждым человеком. Такая любовь, по Л.Н. Толстому, представляет собой достойное человека состояние. Эгоистические же, чувственные стремления неизбежно приводят к терзаниям, тогда как духовная любовь способна сами страдания обратить во благо.

Художественным выражением кризисного состояния, в котором оказывается большинство героев поздних произведений Толстого, становятся сквозные мотивы ухода (действие повести происходит в вагоне поезде),

мучительного переосмысления пройденного пути (Позднышев переоценивает совершенные им поступки, анализирует свои идеи), деформации привычной шкалы ценностных ориентиров. Глубоко автобиографические корни имеют здесь и вопросы семьи, брака, телесной жизни человека, приобретающие особенно драматичное звучание для индивидуального и общественного сознания «порубежной» эпохи («Крейцера соната», «Дьявол», «Воскресение», «Власть тьмы», «Живой труп» и др.).

В «Семантическом словаре» Н.Ю. Шведовой интересующая нас единица входит в семантическую группу «Разные чувства, эмоциональные состояния, их проявления». Данный блок включает следующие лексемы: *взаимность, влечение, влюбленность, любовь, нежность, обожание, привязанность, приязнь, симпатия, страсть, увлечение, чувство* [Шведова 2003; 247].

Согласно семантическому словарю, лексема *взаимность* – это «чувство взаимного расположения друг к другу, взаимная любовь» [Шведова 2003; 247]. В повести лексическая единица *взаимность* употреблена лишь однажды. Интересно, что употребление данной лексемы предназначено для обозначения «взаимной ненависти» (2 употребления), а также «игры взаимного обманывания». Таким образом, смена частеречной принадлежности в рамках данного текста меняет семантическое наполнение исходной лексемы. Это свидетельствует о том, что в тексте реализуются следующие смысловые компоненты: «чувство», «любовь», «взаимный». А также в речевой реализации присутствуют скрытые в словарном значении компоненты «ненависть», «обман», «игра». Таким образом, лексема *взаимность* являет собой амбивалентное начало, актуализируя доминанту с положительной коннотацией (*любовь*), приобретает дополнительные оттенки значения (*злоба, ненависть*).

Лексическая единица *влечение* в семантическом словаре имеет следующую трактовку: «чувство расположения к кому-нибудь, желание близости» [Шведова 2003; 246]. В пределах рассматриваемого текста, данная лексема реализуется в рамках семантики лексемы *семья*, для описания отношения матери к ребенку. Данная лексема не является частотной для текстового пространства повести.

Н.Ю. Шведова определяет лексему *привязанность* как чувство близости, неизменной преданности [Шведова 2003; 246]. Семантические признаки данной лексической единицы «чувство», «близость», «преданность» находят свое отражение в двух контекстах: первый посвящен преданности женщины, которая «могла бы связать» героя; второй контекст описывает чувство преданности матери к своим детям. Отличительной особенностью второго контекста является определение этого чувства как животного, что свидетельствует о первобытной природе привязанности матери к ребенку. Интересно отметить, что лексема *привязанность* соотнесена в данном контексте с определениями *страстный*, *животный*, что свидетельствует об интенсивности проявления чувства, характеризует его неконтролируемую и естественную природу.

Лексическая единица *любовь*, формирующая смысловое ядро, рассматриваемых лексем, имеет следующие значения:

1. Чувство глубокого расположения, самоотверженной привязанности.
2. Глубокое эмоциональное влечение, сильное сердечное чувство.

Сущностные компоненты лексемы *любовь* – *чувство*, *привязанность*, *эмоции*; оценочные компоненты – *глубокий*, *сильный*, *самоотверженный*, *сердечный*.

При высокой частотности употребления лексемы в тексте (более 60 употреблений) была обнаружена реализация всех компонентов описываемой лексемы, кроме компонента «самоотверженный». Поскольку данный

компонент предполагает жертвование «своими интересами ради других, ради общего блага» [МАС 1986; 209], что не соотносится с идеей произведения, то компонент не нашел реализации в рамках текста.

Говоря о составляющих компонентах лексики *любовь*, уместно привести в качестве примера следующую фразу из повести «Крейцерова соната»: «Ясно, что это не любовь, а эгоизм» [Толстой 1936; 41]. Противительный союз подчеркивает невозможность любви при наличии эгоизма. Психологические исследования также проводят грань между любовью и эгоизмом, второй свойственен, скорее, влюбленности, нежели глубокой «истинной» любви [Шведова 2003; 326].

Компоненты «сердечный», «искренний», «душевный» находят свое отражение в семантической дескрипции «любовь духовная» (согласно пониманию, данному в тексте).

Семантический словарь в качестве синонимической единицы лексики *любовь* приводит словосочетание *брак по любви*. Это словосочетание актуально для исследуемого текста, поскольку данная семантическая номинация вводится с первых глав повести, где герои рассуждают о необходимости любви для вступления в брак, а главный герой рассказывает историю одного из таких браков.

«Ну да как же жить с человеком, когда любви нет?» [Толстой 1936; 10] – спрашивает дама в полилоге о любви и браке, происходящем в вагоне поезда и являющемся хромотопически важным компонентом повести. Вместо лексики *брак* употреблено глагольное словосочетание *жить с человеком*. Таким образом, священный смысл исходной лексики пропадает, остается лишь рамка «жить под одной крышей с другим человеком». По мнению дамы, любовь и брак являются неделимым целым: «Брак без любви не есть брак, и что брак истинный только тот, который **освящает** (выделено мною –

Е.Е.) любовь» [Толстой 1936; 12]. Семантическое поле лексемы *любовь*, таким образом, расширяется и включает в свой состав компонент «святость».

Любовь плотская также является неотъемлемой составляющей лексемы *брак*, что в контексте повести актуализируется лексемой, обозначающей состояние страсти в её диком, грубом проявлении: «Тогда мы не понимали, что эта любовь и злоба были то же самое животное чувство, только с разных концов» [Толстой 1936; 40]. В данном контексте словосочетание *животное чувство* – родовое понятие для его видовых признаков: *любовь* – *злоба*. Их взаимоотношения включают антонимию и синонимию одномоментно (сравни: *начало* и *конец*, *жизнь* и *смерть*, *любовь* и *ненависть*). Животное воспринимается как носитель низменного, а поэтому негативного (*злоба*), телесного (*плотская любовь, страсть*).

Итак, лексема *любовь* в текстовом пространстве толстовской мысли реализует некоторые семантические черты, провоцирующие в тексте богатство имплицитных смыслов.

Лексема *любовь* в словаре синонимов русского языка представлена следующим рядом: *привязанность, обожание, страсть, влюбленность, влечение, увлечение, сердечная склонность, (нежное) чувство, эрос, нежная страсть* [Александрова 1986; 207]. В повести Л.Н. Толстого особую значимость приобретают следующие синонимические единицы: *любовь, привязанность, страсть, влечение, увлечение*. О важности лексемы *любовь* в контексте произведения свидетельствует ее частотность (в тексте она имеет около 60 употреблений, в то время как его синонимы используются в пределах 10 употреблений каждый).

Лексема *любовь*, по МАС, 1) чувство глубокой привязанности к кому-либо, чему-либо; чувство расположения, симпатии к кому-либо; 2) чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола; любовные отношения; 3) внутреннее стремление, влечение, склонность, тяготение к

чему-либо; пристрастие к чему-либо, предпочтение чего-либо [МАС 1986; 209].

Все представленные значения реализованы в тексте повести, но семантические взаимоотношения данной лексической единицы в текстовом пространстве порождают новые смысловые приращения. Лексема «любовь» содержит в себе семантическую оппозицию *телесное – духовное*. Этот контраст подчеркнут у Л.Н. Толстого. Любовь духовную писатель определяет как идеальную и противопоставляет плотской. Оппозиция подчеркивается употреблением определений *духовная, плотская*, которые коррелируют с этимологией слова *любовь* и ее древней культурной составляющей.

Контекстное употребление лексики *любовь*, как правило, содержит яркую субъективную окраску: «эта моя любовь», «любовь, как мы ее называем». Заметна актуализация сем, аксиологическая сущность которых заключается в циничном восприятии любви. Наличие же дейктических компонентов (*эта*), использование притяжательного местоимения (*моя*), а также вводного предложения (*как мы ее понимаем*) придает данным высказываниям пейоративную окраску.

Семантическая раздвоенность лексем *любовь* и *предпочтение* представлена в тексте разными точками зрения: «Любовь есть исключительное предпочтение одного или одной перед всеми остальными» [Толстой 1936; 13]. Позднышев оппонирует, указывая на временность данного «предпочтения»: «Предпочтение на сколько времени?» [Толстой 1936; 13]. Далее в его речи актуализируется семантический компонент, связанный с телесной составляющей этого чувства: «Всякий мужчина испытывает то, что вы называете любовью, к каждой красивой женщине» [Толстой 1936; 13].

Автор описывает раздвоенность сознания Позднышева, которая в читательском восприятии понимается как семантическая неоднозначность восприятия лексемы *любовь*, что особенно заметно в начале повести. Герой, рассказывая о своем воспитании, юношестве, несколько раз произносит фразу «любовь, как вы ее понимаете». Местоимение 2-го лица множественного числа употреблено в обобщающем значении, под ним подразумеваются все «не-Позднышевы». Именно это и позволяет говорить о любви в разных ее смыслах: *любовь как у всех* и *любовь по-позднышевски*.

Говоря о прошлом, Позднышев и себя причисляет к тем, для кого *любовь* приравнивалось к *любви телесной*. Позднышев-рассказчик осознает это и предается анализу: «Ведь мы, мужчины, только не знаем, и не знаем потому, что не хотим знать, женщины же знают очень хорошо, что самая возвышенная, поэтическая, как **мы ее называем** (выделено мною – Е.Е.), любовь зависит не от нравственных достоинств, а от физической близости и притом прически, цвета, покроя платья» [Толстой 1936; 22].

Таким образом, Позднышев существует в двух хронотопических состояниях: в поезде и в повествуемых им же событиях. Это и определяет разную семантическую сущность лексемы *любовь*. Вкладываемые смыслы определяются разным уровнем развития сознания и самосознания героя. Позднышев-попутчик, преодолевший в себе внутренний нравственный слом, делает акцент на любви духовной.

Семантические составляющие лексемы *любовь* в реализации компонента «глубокая эмоциональная привязанность» актуализируются в следующем высказывании Позднышева: «Ну, если любовь духовная, духовное общение, то словами, разговорами, беседами должно бы выразиться это духовное общение» [Толстой 1936; 27].

Таким образом, в зависимости от контекста лексема *любовь* актуализирует один из компонентов значения – «влечение» или

«эмоциональная привязанность». Следует отметить, что *любовь* является доминантной единицей для синонимического ряда и вбирает в себя всю полноту чувства, эмоций, привязанности, а в конечном итоге разделяет их на духовные и плотские.

Лексемы *любовь* и *привязанность* близки по степени проявления чувства, но первое реализует себя и в телесном, и в духовном, второе только в духовном: «Любовь – союз душ, и вместо этого вот что! – глубокая привязанность» [Толстой 1936; 32]. Специфика данного употребления – высокое понимание *любви*, которое в религиозном сознании проецируется на соединение душ по воле Бога, т. е. *любви* придается мистически возвышенное значение. Лексема *привязанность* ассоциирует переход от низшей формы *любви* к ее высшему проявлению (*земное – истинное, духовное*): «Это только животных можно спаривать, как хозяин хочет, а люди имеют свои склонности, привязанность» [Толстой 1936; 43]. Таким образом, у лексемы *привязанность* возникают смысловые приращения, связанные с семантическими признаками «духовная близость», «преданность».

Частотность данной лексемы гораздо ниже частотности родового понятия, но гораздо выше количественных характеристик других синонимов (*привязанность* – 7 употреблений, *страсть* – 3 употребления, *увлечение* – 2 употребления, *влечение, влюбленность* – по 1 употреблению), что говорит о важности данной единицы и о полноте раскрываемых ею смыслов.

Таким образом, лексема *любовь* в повести Л.Н. Толстого представлена в единстве *любви плотской* и *любви духовной*. Компоненты, выделенные для описания лексической единицы *любовь*, реализуют, как правило, обе стороны ключевого понятия, что подчеркивает его неделимость. Коррелируемые лексемы *любовь* и *брак*, образующие свое семантическое пространство, в тексте повести находятся на пересечении другой лексемы – *семья*.

Выявленные в процессе анализа семантические особенности лексемы *любовь* вполне соответствуют взглядам Л.Н. Толстого: естественная плотская любовь между мужчиной и женщиной противопоставлена любви истинной, она не имеет ничего общего с любовью к ближнему, изложенной в заповедях Христа. Плотская любовь стремится доставить любимому земное благополучие. В ней нет постоянства, она может разгореться очень сильно, но нередко после короткого времени легко обращается в отвращение и даже ненависть, что характерно для отношений Позднышева с женой. В период своего наивысшего развития личность с её плотской любовью хочет безгранично владеть объектом своей любви (брак в этом случае выступает как законное обладание человеком), и, если не достигает желаемого, способна на многие безрассудные поступки и даже преступления. Для стяжания истинной духовной любви автор предлагает умертвить в себе плотскую любовь и обратиться к жизни по евангельским заповедям. Духовная любовь исполнена простоты и веры, в ней нет подозрительности и ревности, непереносимое её качество – мудрая рассудительность.

Семантическая двойственность лексемы *любовь*, наличие компонента, связанного с плотским проявлением любви, способствует появлению компонента «вожделение». Эта сема находится на границе лексико-семантических пространств лексем *любовь* и *страсть*.

Такая семантическая аура соответствует прецедентному высказыванию, заключенному в эпиграфе. Вся лексико-семантическая сфера смоделирована прецедентным вектором инициальной позиции текста.

4.4.2. Лексема «страсть» в описании системы образов повести «Крейцера соната»

Лексема *страсть* – одна из основных лексем с точки зрения психологии, «области мозга, связанные со страстной влюбленностью и материнской любовью, пересекаются, но все же имеют свою специфику» [Ильин 2014; 87]. В тексте повести данная лексема также выполняет особую роль, отражая авторский замысел, сформулированный в эпиграфах, а также являясь той призмой, сквозь которую формируются семантические пространства других лексем, выражающих чувственное и эмоциональное состояния героев. Лексема *страсть* является важным связующим элементом системы образов героев повести. Ее семантически составляющие непосредственно продуцируются комплексом прецедентных фактов.

«Нет истинной самозабвенности в “страсти”. Эта низшая форма любви последнее время превозносится без каких бы то ни было оснований. Кому-то кажется, что чем ближе любовь к самоубийству или к убийству, к Вертеру или Отелло, тем она сильнее, а любая иная истолковывается как придуманная и “головная”. Я же, наоборот, считаю, что слову “страсть” пора вернуть присущий ему изначально уничижительный смысл. Способность лишить жизни себя или другого человека не гарантирует ни качества жизни, ни количества испытываемого вами чувства. “Страсть” – это патологическое состояние души вследствие ее ущербности. Люди, примитивные по природе или же предрасположенные к маниакальности, будут одержимы как “страстью” решительно всем, что только окажется у них на пути. Пора снять с любви-страсти те романтические побрякушки, которыми она украшена. Пора перестать считать, что человек влюблен ровно настолько, насколько он одурел и натворил глупостей» [Ортега-и-Гассет Электронный ресурс].

Лексема *страсть* является одной из основных для повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната». Она биполярна. Семантическое поле данной лексемы включает два семантических блока, она содержит два семантических блока: первый – «любовь», второй – «страх / тревога».

Актуальность двух этих блоков для повести делает рассматриваемое понятие (*страсть*) одним из основополагающих в дискурсе произведения.

Первый семантический раздел (блок) состоит из следующих лексем: *взаимность, влечение, влюбленность, любовь, нежность, обожание, привязанность, приязнь, симпатия, страсть, увлечение, чувство* [Шведова 2003; 246–247]. Лексема *страсть* в семантическом пространстве вышеобозначенных лексем репрезентирует положительные чувства и эмоции, испытываемые по отношению к другому человеку, людям или объекту. Лексема *страсть* в данной семантической реализации являет собой синоним лексемы *любовь*.

МАС дает следующие значения лексемы *страсть*:

1. Сильное чувство, с трудом управляемое рассудком.
2. Сильная увлеченность чем-л., отдача всех своих душевных сил какому-л. делу, занятию.
3. Страстность, пыл; сильное влечение к чему-л., пристрастие к какому-л. делу, занятию.
4. Сильная любовь с преобладанием чувственного влечения.

II 2. *-и, род. мн. -ей, ж. прост.* ужас, страх.; то, что вызывает чувство страха, ужаса.

III 3. *в знач. сказ.* О большом количестве, множестве чего-л.; о сильной степени проявления чего-л.

IV 4. *в знач. нареч.* Очень, крайне, чрезвычайно.

Ключевые компоненты данной лексемы – «сильный», «крайний». Лексема *страсть* включает и семантическое содержание лексем *чувство* и *любовь*. Соответственно, лексема *страсть* являет собой крайнюю, сильную степень проявления любви. Интенсивность проявления чувства выделяют *страсть* из всего синонимического ряда лексемы *любовь*.

В тексте Л.Н. Толстого актуализируется значение лексемы *страсть*, связанное с половой любовью. «Половая страсть, как бы она ни была обставлена, есть зло, страшное зло, с которым надо бороться, а не поощрять, как у нас» [Толстой 1936; 31]. Лексема *страсть* в дискурсе данного произведения соотнесена с телесной природой человека.

Лексема *страсть* употребляется в повести либо с определением «половая», либо во множественном числе – *страсти*, что актуализирует имплицитно семантическую сферу «вожделение».

Негативную коннотацию содержит второе значение данного слова (*страх, ужас*), которое также находит отражение в тексте. «Мешают страсти. Из страстей **самая сильная**, и злая, и упорная – половая, **плотская любовь**, и потому если уничтожатся страсти и последняя, **самая сильная** из них, **плотская любовь**, то пророчество исполнится, люди соединятся воедино, цель человечества будет достигнута, и ему незачем будет жить» [Толстой 1936; 31] (выделено мною – Е.Е.). Таким образом, «плотская любовь» становится эквивалентом страдания, страха и ужаса. Подобное словоупотребление раскрывает авторскую позицию, квинтэссенцией которой является прецедентное высказывание эпиграфа. Л.Н. Толстой прибегает к намеренному повторению «самая сильная страсть», «плотская любовь», что подчеркивает власть страсти над человеком. Такой же гипнотической властью над человеком обладает музыка (имплицитно детализируется в метонимическом ряду *музыка* → *бетховенская музыка* → *бетховенская соната* → *Крейцерова соната* → *Presto 1 части*). По мнению автора, освобождение от страстей является целью жизни человека, т. е. пока она не достигнута, человек находится под их властью, а значит, несвободен в своих решениях.

Значение лексемы *страсть* в ядерной своей части соотносится с понятием «чувство, выраженное в значительной степени». «Но посмотрите

на тех, на несчастных презираемых, и на самых высших светских барынь: те же наряды, те же фасоны, те же духи, то же оголение рук, плеч, грудей и обтягивание выставленного зада, та же **страсть** к камушкам, к дорогим, блестящим вещам, те же увеселения, танцы и музыка, пенье» [Толстой 1936; 23] (выделено мною – Е.Е.). Обилие оценочной лексики показывает иронически скептическую позицию говорящего – Позднышева. Более того, «страсть» в значении «воодушевленность», также реализует семантический признак «власть над человеком». «Страсть к камушкам» подразумевает власть материальных благ над человеческим сознанием. В данном контексте проведена параллель между представительницами древнейшей из профессии и женщинами высших сословий. Сравнение, проведенное в повести, указывает на отсутствие объективной разницы между ними.

Согласно семантическому словарю, лексема *страсть* также входит во второй блок лексем: *страх, тревога, нетерпение* семантической группы «разные чувства, эмоциональные состояния, их проявления». Данная группа содержит следующие лексические единицы: *беспокойство, боязнь, жуть, испуг, испуганность, кошмар, нервозность, опасение, опаска, паника, перепуг, растерянность, содрогание, страсть, страх*.

Второе значение лексемы *страсть* – «страх, ужас» [Шведова 2003; 248] – актуализирует в сознании читающего лексему, принадлежащую церковно-славянскому стилю, – *страсти*. Предложение «Мешают страсти» [Толстой 1936; 30] реализует значения лексем *страсти* и *страсть* во втором значении («страх, ужас»). Подобное слияние стилистически разнородных лексем в контексте повести коррелирует с эпиграфами и отправляет нас к религиозным темам и текстам, т. е. реализует прецедентный текст.

Значение лексемы *страх* – «ощущение незащищенности, близкой опасности» [Шведова 2003; 348]. Из-за страха женщины не хотят иметь детей, для них «меньше удовольствия от прелести ребенка, чем страданий от

страха за него, и потому не надо того ребенка, которого они будут любить» [Толстой 1936; 41]. Данный контекст реализует сразу два компонента значения лексемы *страсть* – «страх» и «страдание». Согласно философии Л.Н. Толстого, изложенной в повести, желание завести ребенка – единственная причина, оправдывающая плотскую любовь. Забота же о ребенке, надежда, что каждое новое поколение будет морально нравственнее предыдущего, – цель существования человечества.

Семантическое толкование лексемы «страх» – «чувство опасения, боязнь возможного неблагополучия» [Шведова 2003; 249]. «Проходит весь вечер, ее нет, и два чувства сменяются в душе: злоба к ней за то, что она мучает меня и всех детей своим отсутствием, которое кончится же тем, что она приедет, и страх того, что она не приедет и что-нибудь сделает над собой» [МАС 1988; 282]. Таким образом, лексема *страх* может быть связана как с ощущением, так и с чувством.

Следующий компонент блока, стоящий в одном ряду с лексемой *страсть* – «ужас». Значение лексемы *ужас* – «чувство непреодолимого страха, доводящее до оцепенения» [Шведова 2003; 249]. Базовые семантические компоненты лексемы *ужас* – «чувство», «страх», «оцепенение» с превалирующей в них семой 'непреодолимость'. Несколько раз в повести в грамматическую основу предложения входит лексема *ужас*: «ужас берет» [Толстой 1936; 41], «ужас находил» [Толстой 1936; 67]. Подлежащее «ужас» является субъектом действия «берет», «находит», что подчеркивает «захватнический» характер чувства.

В семантический потенциал лексемы *ужас* входит компонент «раскаяние», который реализуется в тексте как «сожаление», «расстройство». «Боже мой! как вспомню я все мои мерзости в этом отношении, ужас берет!» [Толстой 1936; 41] – говорит Позднышев о своем половом воспитании. Через лексему *ужас* выражается состояние, которое охватывает героя: «Как

вспомню только про того зверя, который жил во мне тогда, ужас берет»; «Сердце вдруг сжалось, остановилось и потом заколотило, как молотком» [Толстой 1936; 56]. «Захватнический» характер ужаса выражен не только на лексическом уровне «ужас берет / находит», но также и в описании самого чувства.

Лексема *ужас* тесно связана с проявлениями ревности в повести. «Ужас и злоба стиснули мне сердце» [Толстой 1936; 63] – именно так герой ощущает себя, когда к нему приходит осознание измены своей жены. Поскольку лексема *ужас* содержит компонент «страх», то реализация ее в указанном контексте свидетельствует о нежелании принять правду и в то же время об осознании ее реальности.

Характерной чертой употребления лексемы *страсть* является ее ближайшее контекстуальное окружение – евангельский текст, приведенный в качестве цитаты в первом эпиграфе к повести или как ссылка в тексте повести: «Да, да, и они правы, – сказал он [Позднышев]. – Половая страсть, как бы она ни была обставлена, есть зло, страшное зло, с которым надо бороться, а не поощрять, как у нас. Слова Евангелия о том, что смотрящий на женщину с вожделением уже прелюбодействовал с нею, относятся не к одним чужим женам, а именно – и главное к своей жене» [Толстой 1936; 7].

Лексема *вожделение* находит свое отражение в описании отношений Лизы Позднышевой и Трухачевского, ведь именно физической измены опасался Позднышев. Тем не менее стал свидетелем вдохновенной игры бетховенской сонаты. Именно в этой точке происходит смысловое сближение знаковых единиц *вожделение* и *вдохновение*. Прецедентный стержень текста – *Крейцерова соната (Presto)* – обуславливает появление сходства между «несходными» единицами.

Лексема *вдохновение* имеет следующие значения:

1. Состояние творческого подъема.

2. Состояние душевного подъема, сильной увлеченности, воодушевление [МАС 1985; 143].

Семантический признак «высшая степень проявления чего-либо» семантически роднит лексемы *вдохновение*, *вожделение*, *страсть*, ПИ *Крейцера соната*. Семантический словарь относит лексему *вдохновение* к семантической группе «Психика. Подсознание. Интуиция. Состояние духа» [Шведова 2003; 207]. Эта одна из лексем, формирующих лексический ряд «Воодушевление. Взлёт. Озарение» [Шведова 2003; 211]. Таким образом, семантический словарь также относит рассматриваемую единицу к духовной, творческой жизни человека. Об этом свидетельствует и словарь синонимов, в котором указан единственный синоним лексеме *вдохновение* – «творческий подъём» [Александрова 1986; 56].

В тексте повести проявление семантических признаков лексемы *вдохновение* имплицитно присутствует в описании исполнения «Крейцеровой сонаты». Позднышев отмечает, что «все это (что играли после «Крейцеровой сонаты. – Е.Е.) не произвело на меня и 0,01 того впечатления, которое произвело первое (Presto 1 части «Крейцеровой сонаты» – Е.Е.)» [Толстой 1936; 62].

Лексемы *страсть* – *вожделение*, ПИ *Крейцера соната (Presto)* – *вдохновение* находятся в семантическом ореоле признака «высшая степень проявления чего-либо». Данные лексические единицы дают цепочку импликаций *музыка* – *Крейцера соната* – *вдохновение* – *единение* – *желание* – *вожделение*.

Семантическое содержание лексемы *ревность* – мучительное сомнение в верности, любви, подозрение в привязанности к другому.

Ключевые семантические субстанциональные признаки лексемы *ревность* – «сомнение», «подозрение», «зависть», объединенные семой 'мучительное состояние'. Согласно семантическому словарю, лексема

ревность входит в семантическую группу «Чувства, эмоциональные состояния» [Шведова 2003; 244] и включена в лексический ряд «Страдание, раскаяние; смущение, стыд» [Шведова 2003; 247]. Так, в повести встречается фраза «мучиться ревностью» [Толстой 1936; 54]. Глагол «мучиться» выражает эмоциональную составляющую испытываемого на себе действия «испытывать муки, физические или нравственные страдания, страдать» [МАС 1986; 315].

Имплицитная цепочка лексики *ревность* в тексте повести может быть представлена следующим образом: *вдохновение – возжелание – страсть – плотская любовь – ревность – убийство*. Музыкальное вдохновение порождает в герое ревность, которая возможна, только если он испытывает любовь плотскую. Именно этот вид любви предполагает «обладание» человеком, а значит необходимость ответных проявлений чувств. И как выход накопившейся в герое негативной энергии – убийство.

Первое употребление лексики *страх* происходит в прецедентном тексте, но без отсылки к евангельскому тексту («Так каждый из вас да любит свою жену, как самого себя; а жена да боится своего мужа» (Еф. 5.33): «А в женщине первое дело страх должен быть. <...> А такой: да боится своего му-у-ужа! Вот какой страх») [Толстой 1936; 10]. Лексема *страх* в данном контексте реализует одно из древнейших значений «уважение» и «почитание». Толкование этой известной фразы служителями церкви расходится с ее пониманием купцом, описанным Л.Н. Толстым в сцене разговора в поезде. Экстралингвистический контекст, в котором была произнесена данная фраза (разговор в поезде людей с различным мировоззрением), а также сведения о купце, о которых упоминает автор, позволяют сделать вывод о том, что лексема *страх* в данном контексте не содержит семантического компонента 'уважение', но реализует семы 'испуг' и 'боязнь'.

Данная лексема употреблена еще четырежды в описании чувств матери к ребенку: «Спросите у большинства матерей нашего круга достаточных людей, они вам скажут, что от страха того, что дети их могут болеть и умирать, они не хотят иметь детей, не хотят кормить, если уж родили, для того чтобы не привязаться и не страдать» [Толстой 1936; 41]. Чувство страха (семантический расклад *испуг, боязнь*) может служить причиной отказа женщины от материнства. Таким образом, лексема *страх* за счет контекстуального окружения пересекается с лексико-семантическим пространством лексемы *семья*, эксплицитно и имплицитно выраженном лексемами *муж, жена, ребенок, мать, материнство* и т. п.

Семантические компоненты лексемы *страсть* активно находят свою реализацию в тексте повести «Крейцерова соната». Отличительной чертой их употребления является реализация семантических компонентов, входящих, раскрывающих прецедентное высказывание, выделенное в эпиграфе к повести (лексемы *вожделение, страх*).

При анализе лексико-семантического материала повести «Крейцерова соната» были выявлены ключевые лексемы *любовь, страсть*. Текстовое пространство, в котором бытуют данные единицы, дает широкий простор для интерпретации и структурирования выделенных семантических компонентов. При описании данных лексем были выявлены семантические компоненты значений, обогащающие семантический потенциал рассмотренных лексем.

4.4.3. Система образов в поле прецедентности в повести «Крейцерова соната». ПФ как текстообразующий фактор

Система образов повести «Крейцерова соната» на первый взгляд ничем не примечательна. В ней три главных действующих лица, повествователь и ряд героев, которые появляются и исчезают со страниц повести. Лексико-семантический анализ текстового пространства повести выявил наличие важных прецедентных единиц, влияющих на глубинные смыслы повести. Кроме того, анализ лексико-семантической структуры текстового пространства повести выявил сложные смысловые перипетии, подтверждающие рефлексию авторской мысли.

Три основных персонажа повести (Позднышев, его жена Лиза и музыкант Трухачевский) по-разному представлены в тексте повести. Позднышев говорит о себе сам, о нем же говорит безымянный повествователь, попутчик в поезде. Самые распространенные номинации для Позднышева – «он» с точки зрения повествователя и «я» во время самого рассказа. Других персонажей повести Позднышев называет сам, что создает ярко выраженную субъективную модальность повести. Свою жену Лизу он чаще всего называет «она», местоимение с неэксплицированной модальностью пренебрежения. Для Трухачевского самой распространенной номинацией является номинация «этот человек» – словосочетание с выраженной субъективной модальностью (отстраненность, недоверие).

На местоименном уровне также представлены названия музыкальных инструментов: она – *скрипка*, он – *рояль*. В этом распределении, как кажется, представлена «логическая ошибка», которая и порождает основной конфликт произведения. *Она – Лиза – рояль – мужское* // *он – Трухачевский – скрипка – женское*. Характерна и отмеченная Толстым деталь при описании внешнего вида героя – его слабое сложение и развитый зад, как у женщины.

Поскольку мужское начало в повести представлено в образе Позднышева, то и рояль – король музыкальных инструментов – должен соотноситься с его образом. В то время как он представлен в женском исполнении.

Местоимения также характеризуют отношения между героями: говоря о себе и своей жене, Позднышев использует либо местоимение «мы», чем актуализирует сему 'единство', либо местоимения 1-го лица и 3-го лица женского рода «я» и «она». В этом случае герои представляются обособленными индивидами. Думая о Трухачевском и Лизе, об их дуэте, Позднышев использует местоимение «они» каждый раз, когда герои занимаются музыкой, таким образом, сема 'единство' актуализируется каждый раз вместе с реализацией лексемы *музыка* или других лексем, входящих в то же семантическое поле.

Сема 'единство' является обязательной в семантическом описании лексемы *любовь*, которое будет рассмотрено ниже. Сцена исполнения «Крейцеровой сонаты» раскрывает все чувства, которые испытывают герои. Это объясняется эмоциональной природой феномена «музыка». Музыка раскрывает чувственный потенциал героев. Для исполнителей характерно полное единение: они охвачены вдохновением («творческий подъем, прилив творческих сил» [Русский семантический словарь 2003; 211]). В то же время Позднышев, на которого музыка подействовала «раздражающим душу образом», поддается порыву ревности («мучительное сомнение в верности» своей жены [Русский семантический словарь 2003; 247]). Семы 'раздражение', 'мучение', реализуемые в тексте повести, имплицитно связаны с исполнением «Крейцеровой сонаты», порождают чувственное восприятие музыки, направленное на обладание, где реализуется сема 'иметь' ('быть хозяином'). *Вдохновение, вожделение, любовь, страсть* находятся в одном семантическом круге. Диалог инструментов в *Presto 1* части Крейцеровой сонаты заряжен эмоционально биполярной энергией:

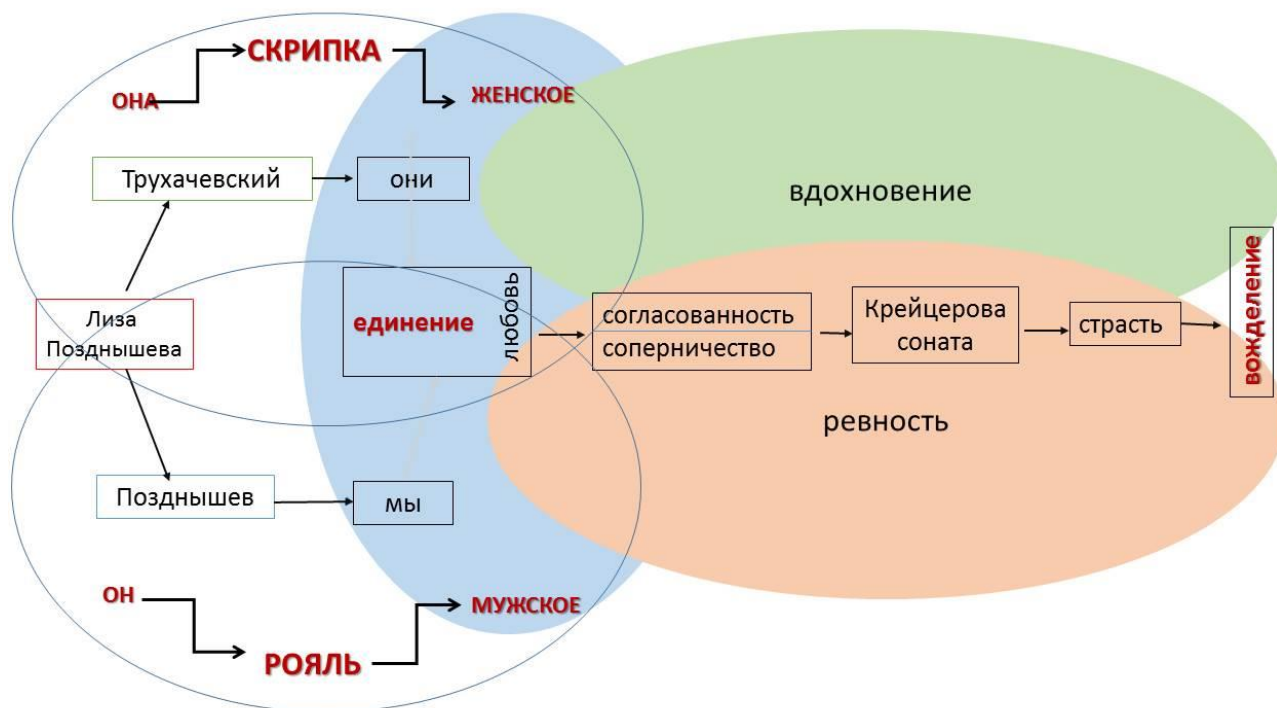
вербально определяются два семантических вектора – духовный, выраженный через лексему *вдохновение*, и плотский, выраженный через лексему *вожделение*. Этим определяется диалектика взаимоотношений в системе образов, которая строится на смыслообразующей силе прецедентного феномена *Крейцера соната*, втягивающего в орбиту своего действия весь прецедентный фон повести Л.Н. Толстого.

В семантической сфере лексемы *страсть* присутствует сема ‘интенсивность’. Эта сема усиливает проявление каждой из других сем, что приводит к обострению их выраженности. Эти сферы реализуются на фоне проявления вдохновения, испытываемого Лизой Позднышевой и Трухачевским, и ревности Позднышева по отношению к Лизе. Проявление этих сфер связаны с актуализацией семантических признаков «душевный подъем», «эмоция».

Система образов строится на смыслообразующей силе прецедентного феномена *Крейцера соната*, который втягивает в орбиту своего действия весь прецедентный фон повести Л. Толстого. Общую идею системы образов можно структурно отразить в схеме (см. рисунок 5).

Рисунок 5

Система образов в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната»



Прецедентная сфера толстовской повести породила особую композиционную структуру текста. Взаимодействие семантико-когнитивных сфер поля прецедентности наложило свой отпечаток на смысловое пространство текста, обеспечивая его целостность за счет гармонично выстроенной системы образов. Прецедентное имя *Крейцера соната*, будучи в инициальной позиции среди других ПФ, стало текстообразующим фактором, смыслообразующим стержнем семиотического пространства повести Л.Н. Толстого.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ IV

1. Поле прецедентности повести представляет собой систему нескольких взаимодействующих семантико-когнитивных сфер – христианской, античной, фольклорной, литературной, философской, музыкальной, географической, медицинской.

2. Музыкальная и христианская сферы оказываются главенствующими в смысловом пространстве толстовской повести, другие сферы следует признать зависимыми по отношению к ним. Именно музыкальный и сакральный пласт определяют отношения в системе образов повести. Смысловые коллизии в рамках двух семантико-когнитивных сфер формируют «правила» организации образов, способствуют воплощению авторской идеи.

3. Смысловая сфера прецедентности позволяет говорить о соединении двух семантических страт *«мужское» ↔ «женское»*. Здесь очень причудливо переплетаются признаки инструментов *рояль (он ↔ Лиза) // скрипка (она ↔ Трухачевский)*. Это обеспечило специфику отношений в системе образов – в «любовном» треугольнике.

4. Связующими элементами для организации отношений в выделенной системе образов являются лексемы, обозначающие чувства, – *любовь, страсть, вдохновение, ревность, вожделение*. Эти лексемы тесно связаны между собой и определяют семантику друг друга.

5. При построении системы образов повести в качестве смыслообразующего центра выступили ПФ, прежде всего ПИ *Крейцера соната*, которое изменило вектор своей направленности – от объектных отношений к субъектным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Л.Н. Толстого всегда привлекало филологов, лингвистов, философов, сегодня собран значительный исследовательский материал. Однако роли прецедентных феноменов, в частности в творчестве позднего Л.Н. Толстого, не было уделено достаточного внимания. В данной диссертационной работе фокус внимания сосредоточен на рассмотрении прецедентных феноменов (ПВ, ПС, ПИ), которые позволяют сделать объективные выводы о семантическом пространстве повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната». Анализ показал, что имя собственное *Крейцерова соната* является прецедентным стержнем в системе смыслового развертывания повествования. Именно ПИ «Крейцерова соната» Л. ван Бетховена оказывает влияние на развитие сюжета и действия героев, что объясняет и выбор писателем названия повести.

Цель, поставленная в начале исследования, была достигнута: в процессе работы был выявлен фонд ПФ толстовской повести, описана их смысловая направленность в семиотическом пространстве текста Л.Н. Толстого. Собранный фонд прецедентных феноменов был структурирован и были выделены семантико-когнитивные сферы – христианская, античная, фольклорная, литературная, философская, медицинская, географическая и музыкальная, каждая из которых была подвергнута детальному описанию.

Проведенный анализ позволил сделать ряд выводов, значимых для диссертационного описания.

1. Систему прецедентных феноменов в пределах художественного текста можно считать полем прецедентности. Используемые ПФ способствуют установлению культурных связей не только между различными текстами, но и между компонентами одного текста. ПФ

представляют переосмысленный автором имплицитный текст, который следует разгадать читателю.

2. Собранный прецедентный материал был систематизирован и описан в рамках *семантико-когнитивных сфер*, которые образуют смысловые центры повести. В результате этой работы было дано рабочее определение семантико-когнитивной сферы, под которой понимается парадигма ПФ, структурно организованная как поле прецедентности, ядерное содержание которого соотносится с определенной областью знания. Взаимодействие этих сфер можно рассматривать как текстообразующий фактор, реализующий авторский замысел.

3. Важным в диссертационном сочинении следует признать теоретические рассуждения о *номеме* как семантическом накопителе информации, которая способна активизироваться в сознании при упоминании *имени собственного*. Под номемой следует понимать некую семантическую систему, информационное поле, раскрывающее содержание имени собственного.

4. С номемой непосредственно связаны ИС и ПИ, так как она определяет их семантическое наполнение. Именно характер номематического содержания объясняет причину того, почему ИС может перейти в разряд ПИ. Номематическое содержание, представленное как вероятностное поле, включающее огромный объем информации, как лингвокогнитивный феномен, может затрагивать область ментального культурного пространства, призванного отражать сущностные смыслы в языковой картине мира. Это обуславливает связь номемы как содержательной единицы с феноменом прецедентности и обеспечивает переход ИС в ПИ.

5. Выбор прецедентного имени *Крейцера соната* для названия толстовской повести обусловлен ассоциативной отнесенностью номемы (семантического стержня данного имени) к разным пластам как словесного, так и музыкального творчества.

6. В тексте повести «Крейцера соната» сталкиваются два текста – литературный и музыкальный. Смысловая интрига завязывается на пересечении авторских замыслов, музыкальная ткань вплетается в художественный текст. Разные семиосферы не противопоставлены друг другу, а находятся в комплементарных отношениях, и знание одной системы помогает лучше понять и интерпретировать другую. В этом заключается смысловая сущность прецедентности. *Крейцера соната* становится не объектом восприятия, а субъектом действия в пространстве повести. Бетховенская музыка выступает как музыкальный сгусток чувств, порождающий аффективное состояние героя.

7. Прецедентная сфера толстовской повести породила особую композиционную структуру текста. Взаимодействие семантико-когнитивных сфер поля прецедентности наложило свой отпечаток на смысловое пространство текста, обеспечивая его целостность за счет гармонично выстроенной системы образов. Прецедентное имя *Крейцера соната*, будучи в инициальной позиции среди других ПФ, стало текстообразующим фактором, смыслообразующим стержнем семиотического пространства повести Л.Н. Толстого.

8. Особое место в диссертационном сочинении занимает описание содержательной структуры номемы ПИ *Крейцера соната*. Поскольку оно является смысловым и структурным «стержнем» повести, то в ходе исследовательской работы требовалось дать смысловую интерпретацию номемы прецедентного имени *Крейцера соната*. Анализ номем

прецедентных имён является актуальным не только для изучения повести «Крейцера соната» Л.Н. Толстого, но и для изучения произведений других авторов, в которых содержатся прецедентные ИС.

9. Прецедентный материал исследования, подвергнутый различным видам анализа – компонентному, семантическому, интертекстуальному и др., значительно обогатил эмпирическую базу метода «слово – образ». Полученные результаты позволили выявить сложность интеллектуальной интенции толстовской мысли.

10. ИС *Позднышев*, существующее в прецедентном поле толстовской повести, вне рамок этого текста может восприниматься как ПИ и обнаруживать ассоциативную связь с текстом, который в этой ситуации также следует считаться прецедентным. Здесь уже прослеживается двойная прецедентная символичность ИС *Крейцера соната*: литературный текст становится первичным, музыкальный текст вторичен.

11. Собранные в рамках анализа прецедентные единицы могут послужить основой для словаря ПФ в творчестве Л.Н. Толстого. Такой словарь потребует подробного описания экстралингвистического фона, специфики речевого употребления, указания на принадлежность к определенной семантико-когнитивной сфере.

Дальнейший анализ номемы как содержательной единицы, реализующейся в значении ИС, перспективен для изучения современной языковой ситуации, отражённой как в бытовой речи, так и в языке СМИ. Такой способ хранения и передачи информации может оказаться перспективным для развития межкультурных отношений и в методике преподавания языков и культур. Всё сказанное определяет перспективу изучения проблемы, которой было посвящено данное исследование.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Авербух К.Я. Терминологическая вариантность: теоретический прикладной аспект // Научно-технический перевод в системе информационного обеспечения. – Орел, 1986. – № 6. – С. 38–49.
2. Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики: Монография. – М.: Гнозис, 2005. – 326 с.
3. Алимпиева Р.В. Семантическая значимость слова и структура лексико-семантической группы. – М.: МГУ, 1986. – 177 с.
4. Альтман М.Б. О собственных именах в произведениях Пушкина // Ученые записки Горьковского университета. Серия историко-филологическая. – Горький, 1964. – Т.1. – Вып. 72. – С. 285.
5. Альшванг А.А. Людвиг ван Бетховен. – М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1971. – 559 с.
6. Амосова Н.Н. Слово и контекст // Ученые записки ЛГУ. – Л., 1958. – Вып. 42. – № 243. – С. 3–24.
7. Аналитическая философия: Уч. пос. / Под ред. М.В. Лебедева, А.З. Черняка. – М.: Изд-во РУДН, 2006. – 708 с.
8. Андреева И.С., Гулыга А.В. Шопенгауэр. – М.: Мол. гвардия, 2003. – 367 с.
9. Антология концептов / Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. – М.: Гнозис, 2007. – 512 с.
10. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка: 2-е изд., испр. и доп. – М.: Школа «Языки русской культуры», Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. – 472 с.
11. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. – М., 1978. – № 4. – С. 23–31.

12. Арнольд И.Б. Семантическая структура слова в современном английском языке и методика ее исследования: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Л., 1966. – 33 с.
13. Арутюнова Н.Д. Алогичность метафорических полей. Между мифом и метафорой // Русский язык сегодня: Сб. статей. / РАН. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. Отв. ред. Л.П. Крысин. – Вып. 2. – М.: Азбуковник, 2003. – С. 20–38.
14. Арутюнова Н.Д. Лингвистические проблемы референции (вступ. ст.) // Новое в зарубежной лингвистике: логика и лингвистика (проблемы референции). – М., 1982. – Вып. XIII. – С. 5–40.
15. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт: Монография. – М.: Наука, 1988. – 341 с.
16. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. – I–XV. – 896 с.
17. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
18. Ахманова О.С. Очерки по общей и русской лексикологии. – М., 1975. – 295 с.
19. Бабаев Э.Г. Лев Толстой и музыка // Лев Толстой и музыка. Хроника. Нотография. Библиография. – М.: Советский композитор, 1997. – С. 7–39.
20. Бабайцева В.В. Русский язык: синтаксис и пунктуация. – М., 1979. – 272 с.
21. Бабенко Л.Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. – Свердловск: Издательство Уральского университета, 1989. – 184 с.
22. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. – Воронеж: ВорГУ, 1996. – 104 с.

23. Багатурова Е.Г. Фразеологические единицы как внутренние факторы текстообразования в романе Л. Толстого «Воскресение» // Язык и стиль Л.Н. Толстого. – Тула: Тул. гос. пед. ин-т им. Л.Н. Толстого, 1992. – С. 3–18.
24. Багомедов М.Р. Топонимия дарга: структурно-семантический аспект: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Махачкала, 2013. – 24 с.
25. Балашов Л.Е. Мысли о религии // Философские беседы. Серия «Практическая философия». – М., 2001. – 28 с.
26. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Принципы семантического описания фразеологии // Вопросы языкознания. – М., 2009. – № 6. – С. 198–212.
27. Басинский П.В. Лев Толстой: Бегство из рая. – М., 2010. – 274 с.
28. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений. – Т. 2. – М.: Русские словари, 2000. – 799 с.
29. Белецкий А.А. Лексикология и теория языкознания (ономастика). – Киев: Изд-во Киевск. ун-та, 1972. – 207 с.
30. Белецкий А.А. Лексикология и теория языкознания (ономастика). – Киев. 1972. – С.140–161.
31. Беляев А.Н. Онимическая система в свете лингвистической теории // Перспективы науки и образования. – М., 2013. – № 3. – С. 150–160.
32. Бережан С. Семантическая эквивалентность лексических единиц. – Кишинев: Штиинца, 1973. – 372 с.
33. Богданова Л.И. Русский глагол: эмоции, оценка, сочетаемость // Эмоции в языке и речи: Сборник научных статей / Под ред. И.А. Шаронова. – М.: РГГУ, 2005. – С. 31–41.
34. Бойко В.В. Энергия эмоций. – СПб.: Питер, 2004. – 474 с.
35. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. 2-е изд., стер. – Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2001. – 123 с.

36. Болотнова Н.С. Об изучении ассоциативно-смысловых полей слов в художественном тексте // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века: Сб. статей в честь профессора С.Г. Ильенко. – СПб., 1998. – С. 242–247.
37. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: Уч. пос. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2009. – 520 с.
38. Бондалетов В.Л. Русская ономастика. – М.: Просвещение, 1983. – 224 с.
39. Борисова М.Б. Еще раз об «общей образности», «упаковочном материале» и их отражении в словаре писателя // Вопросы стилистики. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1973. – Вып. 6. – С. 89–108.
40. Боченков В. Огненные образы «Крейцеровой сонаты». Философские споры серебряного века актуальны по сей день // Учительская газета. – 2002. – № 40 (1 окт.). – С. 112–114.
41. Булдаков В.А. Эйдос как контенсивно-менталингвистическая основа лексического значения (на материале коннотированной лексики немецкого языка) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение, журналистика. – Выпуск №2-2. – 2007. – С. 7–91.
42. Буянова Л.Ю., Нечай Ю.Л. Эмотивность и эмоциогенность языка: механизмы экспликации и концептуализации: Монография. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2006. – 277 с.
43. Бэрон Р., Ричардсон Д. Агрессия. – СПб.: Питер, 2000. – 352 с.
44. Бялокозович Б. Польская музыка в оценке Льва Толстого // Л.Н. Толстой. Ученые записки, статьи и материалы. IV. – Горький: Изд-во Горьк. госуниверситета, 1961. – С. 198–213.
45. Валиулина С.В. Средства репрезентации эмоции «страсть» как фрагмента русской языковой картины мира: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2006. – 15 с.

46. Васильева Н.В. Собственное имя в мире текста. – М.: Акад. гуманитар. исслед., 2005. – 224 с.
47. Васильева Т.В. Заголовок в когнитивно-функциональном аспекте: на материале современного американского рассказа: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2005. – 23 с.
48. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков / Пер. с англ. А.Д. Шмелева; под ред. Т.В. Булыгиной. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
49. Вейкшан В.А. Жан Жак Руссо и Лев Толстой (К 250-летию со дня рождения Ж.Ж. Руссо) // Советская педагогика. – 1962. – № 6. – С. 101–111.
50. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 648 с.
51. Веселовский А.Н. Миф и символ // Русский фольклор. Вопросы теории фольклора. – М., 1979. – Вып. 19. – С. 186–199.
52. Виноградов В.В. О языке Толстого (50–60-е годы) // Литературное наследство. Л.Н. Толстой. – Т. 35–36. – кн. I. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1939. – С. 116–220.
53. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Госуд. изд-во художественной литературы, 1959. – 656 с.
54. Воробьева И.А. К вопросу о лексическом значении имен собственных // Актуальные проблемы лексикологии. – Томск: ТГУ, 1971. – Ч. 1. – С. 1–9.
55. Вундт В. Психология душевных волнений // Психология эмоций: Хрестоматия. – СПб.: 2008. – С. 63–83.
56. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1969. – С. 318–321.

57. Гак В.Г. Языковые преобразования: некоторые аспекты лингвистической науки в конце XX века. От ситуации к высказыванию. 2-е изд., испр. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 368 с.
58. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 140 с.
59. Гарборг А. Статьи о Толстом. – М., 2002. – 71 с.
60. Гельфонд М.Л. Философия любви Л.Н. Толстого // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-lyubvi-l-n-tolstogo> (дата обращения 05.06.2016).
61. Глебкин В.В. Смена парадигм в лингвистической семантике. От изоляционизма к социокультурным моделям. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 368 с.
62. Головин Б.Н., Грехнёва Г.М. Основы культуры речи: Учеб. для вузов по спец. «Русский язык и литература». 2-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 1988. – 320 с.
63. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. 11-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2010. – 448 с.
64. Гольденвейзер А.Б. Толстой и музыка: Из воспоминаний // Л.Н. Толстой. Лит. наследство; Т. 37/38. – М.: Изд-во АН СССР, 1939. – Кн. II. – С. 591–594.
65. Горелов И. Н. Паралингвистика: прикладной и концептуальные аспекты // Невербальные компоненты коммуникации / Отв. ред. В.Н. Ярцева. Предисл. В. И. Карасика. Изд. 3-е. – М.: Издательство ЛКИ; 2007. – С. 7–25.
66. Грамматика русского языка: в 2 т. Т. 2. Синтаксис / Под ред. В.В. Виноградова, Е.С. Истриной, С.Г. Бархударова. – М., 1954. – 702 с.

67. Греймас А.Ж., Фонтаний Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души / Предисл. К. Зильберберга. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 336 с.
68. Гришаева Л.И. Прецедентные феномены как культурные скрепы (к типологии прецедентных феноменов) // Феномен прецедентности и преемственности культур / Под. общ. ред. Л.И. Гришаевой, М.К. Поповой, В.Т. Титова. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2004. – 18 с.
69. Гудков Д.Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности. – М., 1999. – 152 с.
70. Гудков Д.Б. Прецедентные феномены в языковом сознании и межкультурной коммуникации: Дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1999б. – 400 с.
71. Гудков Д.Б. Прецедентная ситуация и способы ее актуализации // Язык. Сознание. Коммуникация. – М., 2000. Вып. 11. – 54 с.
72. Гусев Н. К истории «Крейцеровой сонаты» / Сборник Гос. Толстовского музея. – М.: Худ. лит-ра, 1937. – С.24–27.
73. Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1828 по 1855 год / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Отв. ред. М.К. Добрынин. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – 720 с.
74. Гусейнов А.А. Великие моралисты. – М.: Республика, 1995. – 351 с.
75. Гусейнов А.А. Мораль и разум // Разум и экзистенция. – СПб.: РХГИ, 1999. – 402 с.
76. Гуссерль Э. Логические исследования. – Т.1. – М.: Академический проект, 2011. – 256 с.
77. Гуссерль Э. Логические исследования. – Т. 2. – М.: Академический проект, 2011. – 565 с.

78. Данилина Е.Ф. К вопросу о лексическом значении имен собственных // Лексика и словообразование русского языка. – Пенза, 1972. – С. 6–15.
79. Декер-Фойгт Г.-Г. Введение в музыкотерапию. – СПб.: Питер, 2003. – 208 с.
80. Демидова С.А. Лев Николаевич Толстой в контексте экзистенциального выбора современных философов [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1261 (дата обращения: 05.06.2016).
81. Долженков П.Н. «Дама с собачкой» А.П. Чехова и «Крейцерова соната» Л.Н. Толстого: два взгляда на любовь // Филологические науки. – М., 1996. – № 2. – С. 10–16.
82. Ермолович Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур. – М.: Р. Валент, 2001. – 416 с.
83. Жеребило Т.В. Методы исследования в филологии. Словарь-справочник. – Назрань: ООО «Пилигрим», 2013. – 197 с.
84. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. – 438 с.
85. Жирова И.Г., Ларионова А.С. Семантика агрессии. – М.: ИИУ МГОУ, 2016. – 162 с.
86. Жмудь Л.Я. Пифагор и его школа. – Л.: Наука ЛО, 1990. – 193 с.
87. Завьялова Г.А. Особенности функционирования прецедентных феноменов в детективном дискурсе (на материале английского и русского языков): Дис. ... канд. филол. наук. – Кемерово: КемГУ, 2014. – 185 с.
88. Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 544 с.

89. Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 696 с.
90. Захаренко И.В. Прецедентные высказывания и их функционирование в тексте // Лингвокогнитивные проблемы межкультурной коммуникации. – М., 1997. – С. 92–99.
91. Захаренко И.В. Прецедентные высказывания как объект лингвокогнитивного анализа // Русский язык, литература и культура на рубеже веков: Материалы IX Конгресса МАПРЯЛ. Доклады и сообщения российских ученых. – Братислава, 1999. – С. 143–150.
92. Земская Е.А. Активные процессы современного словопроизводства. – М., 1996. – С. 90–161.
93. Ивин А.А. Логика: Учебное пособие для студентов вузов. – М.: ООО «Издательство “Оникс”»; ООО «Издательство “Мир и Образование”», 2008. – 336 с.
94. Ильин Е.П. Психология любви. – СПб.: Питер, 2014. – 336 с.
95. Ильин Е.П. Эмоции и чувства. – СПб.: Питер, 2002. – 752 с.
96. Исаева Е. Как граф Толстой слышал Бетховена, или почему всё-таки «Крейцера соната» // Интернет-журнал «Израиль XXI». – 2012. – № 32 (март). [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Kreizerova_sonata.htm (дата обращения 29.05.2016).
97. К теории музыкальной семантики: значение, смысл, символ // Культурная жизнь Юга России. – Ростов-на-Дону, 2012. – № 1. – С. 9–13.
98. Карасик В.И. Культурные доминанты в языке // Языковая личность: культурные концепты: Сб. научн. трудов. – Волгоград-Архангельск: ВГУ, 1996. – С. 3–16.

99. Карасик В.И. Языковая матрица культуры. – М.: Гнозис, 2013. – 320 с.
100. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987. – 216 с.
101. Караулов Ю.Н. Семантический гештальт ассоциативного поля и образы сознания // Языковое сознание. Содержание и функционирование: XIII Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации: Сб. статей под редакцией Н.В. Уфимцевой. – М.: Институт языкознания РАН, 2000. – С. 107–109.
102. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе // Филологические науки. – № 4. – С. 34–40.
103. Карпенко Ю.А. О семантике собственных имен // Актуальные проблемы лексикологии: Тезисы докладов. – Минск, 1970. – С. 89.
104. Кешишев А.Г. Антиномия духовного и плотского в художественном творчестве Л.Н. Толстого 1880-х – 1890-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. – Армавир, 2010. – 165 с.
105. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика: Учебник. – М., 2000. – 350 с.
106. Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации / В.В. Красных, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, Д.Б. Багаева // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – М., 1997. – № 3. – С. 62–75.
107. Кожина М.Н. Стилистика русского языка: Учебник для студ. пед. ин-тов. 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1993. – 223 с.
108. Комарова З.И. Методология, метод, методика и технология научных исследований в лингвистике: Учебное пособие. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. – 820 с.
109. Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Как тексты становятся прецедентными // Русский язык за рубежом. – 1994, №1. – С. 73–76.

110. Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Прецедентный текст как редуцированный дискурс // Язык как творчество. – М., 1996. – С. 297–302.
111. Красных В.В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность. – М., 1998. – 352 с.
112. Красных В.В. Строение языкового сознания: фрейм-структуры // Когнитивная семантика. – Ч. 1. – Тамбов: ТГУ, 2000. – С. 53–55.
113. Кротова Л.В. Фразеосхемы в «Крейцеровой сонате» // Лев Толстой. Проблемы языка и стиля. – Тула: Тульский гос. пед. ин-т им. Л.Н. Толстого, 1971. – С. 263–267.
114. Кузнецов А.М. От компонентного анализа к компонентному синтезу: Монография. – М.: Наука, 1986. – 126 с.
115. Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н. Толстого. – М., 1966. – 324 с.
116. Кучешева И.Л. Имена собственные как термины в подъязыке английской лингвокультуры. – Омск, 2012. – 163 с.
117. Лебедев М.В. Стабильность языкового значения: Монография. – М.: ЛКИ, 2008. – 168 с.
118. Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 824 с.
119. Левина Э.М. Ономастическое пространство в художественной речи. – Белгород, 2003. – 88 с.
120. Левицкий В.В. Семасиология: Монография для молодых исследователей. Изд. 2-е, исправл. и дополн. – Винница: Нова Книга, 2012. – 680 с.
121. Леденева В.В. Ментефакты и идиолектемы // Пед. образование и наука. – 2004. – № 4. – С. 27–28.
122. Леденева В.В. Прецедентные феномены в текстах Н.С. Лескова: имя и строки А. Фета // Русское слово: прошлое, настоящее, будущее:

- материалы Всероссийской научно-теоретической конференции с международным участием 17-18. 05. 2012 г./отв. ред. С.Н. Пяткин. – Арзамас: АГПИ, 2012. – С. 217–222.
123. Леденева В.В. Прецедентное имя Лермонтов в текстах Н.С. Лескова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2014. – №4. – С. 8–13.
 124. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник для вузов по спец. «Филология» / Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2000. – 533 с.
 125. Лосев А.Ф. Самое само // Миф, число, сущность. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
 126. Лотман Ю.М. Люди и знаки. – Вышгород, 1998. – С. 133–138.
 127. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2010. – 704 с.
 128. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. (Серия «Мир искусств») / Сост. Р.Г. Григорьева; пред. С.М. Даниэля. – СПб.: Академический проект, 2000. – 544 с.
 129. Лурия А.Р. Язык и сознание. – М., 1998. – 416 с.
 130. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.
 131. Минский М. Фреймы для представления знаний [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://royallib.com/read/minskiy_marvin/freymi_dlya_predstavleniya_znaniy.html#0 (дата обращения 29.05.2016).
 132. Моисеенко Л.В. Прецедентные единицы в пространстве медиа-текста: русско-испанские параллели. – М.: Тезаурус. – 228 с.
 133. Москвин В.П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. Изд. 4-е, испр. и доп. – М.: Издательство ЛКИ, 2012. – 200 с.

134. Найдорф М.И. Музыкальность Л.Н. Толстого. Источники мотивации. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/muzykalnost-l-n-tolstogo-istocnikimotivacii/glava-3> (дата обращения 03.12.2015).
135. Нахимова Е.А. Прецедентные имена в массовой коммуникации. – Екатеринбург, 2007. – 207 с.
136. Нахимова Е.А. Прецедентное имя *Буратино* в современных СМИ // Известия УрГУ. Серия Филология. – № 52. – Екатеринбург, 2007. – С. 105–112.
137. Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения: Учебное пособие. – М.: Высш. шк., 1988. – 168 с.
138. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики: Учебное пособие. 2-е издание, дополненное и исправленное. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. – 819 с.
139. Никифорова Е.Б. Семантическая эволюция лексической системы русского языка: тенденции, векторы, механизмы: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Волгоград: Волгоградский государственный педагогический университет, 2008. – 48 с.
140. Никольская Т.Е. Синонимия личных имен в современном русском языке: Дис. ... канд. филол. наук. – Н. Новгород, 1996. – 227 с.
141. Имя собственное как средство трансплантации жанра // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – Вып. 4. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Н. Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2009. – С. 240 – 247.
142. Новиков А.Н. Смысл как особый способ членения мира в сознании // Языковое сознание и образ мира: Сборник научных статей / Отв. ред. Н.В. Уфимцева. – М., 2000. – 452 с.

143. Овчинникова Т.Р. Музыка для здоровья. – СПб.: Союз художников, 2004. – 258 с.
144. Ортега-и-Гассет Х. Психология интересного мужчины [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/gasset/ps_inter.php (дата обращения: 10.03.2016).
145. Парсиева Л.К., Гацалова Л.Б. Грамматические средства выражения эмотивности в языке. Монография. Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований им. В.И. Абаева ВНЦ РАН и Правительства РСО-А». – Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2012. – 180 с.
146. Переверзева Н.А. Из наблюдений над мотивной структурой повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» (символическая функция звуковых образов) [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://lengu.ru/media/File/Vestnik/philology/vestnikphilology2%2812%29.pdf> (дата обращения 8.05.2014).
147. Переволочанская С.Н. Мифологические имена как лингво-эстетическая категория в языке А.С. Пушкина. Дис. ... канд. филол. наук. – Н. Новгород, 1997. – 270 с.
148. Переволочанская С.Н. Имя-символ в лаконичном стиле прозы А.С. Пушкина // Пушкинский текст. Научно-методический семинар «Textus»: Сборник статей. СПб. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1999. – Вып. 5. – С. 45–50.
149. Переволочанская С.Н. Мифоним в смысловом поле пушкинской мысли: Монография. – Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 262 с.

150. Переволочанская С.Н. Номера в системе языковых терминов эмической структуры // Актуальные проблемы современного словообразования. – Кемерово, 2009. – С. 108–114.
151. Переволочанская С.Н. О смысловой перспективе русского слова // Исследования по лексикологии и грамматике русского языка / Под ред. Мариана Вуйтовича. – Познань: UAM, 2005. – С. 59–64.
152. Переволочанская С.Н. Семантизация собственного имени в поэтическом тексте // Семантика языковых единиц и ее изучение в школе и вузе: Тезисы докладов. – Н. Новгород, 1993. – С. 125–126.
153. Переволочанская С.Н. Феномен смысла при описании синонимии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – СПб., 2010. – Том 1. Филология. – № 2. – С. 239–251.
154. Пикулева Ю.Б. Прецедентный культурный знак в современной телевизионной рекламе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2003. – 26 с.
155. Пищальникова В.А., Сонин А.Г. Общее языкознание: Учебник для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2009. – 448 с.
156. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка. – Воронеж, 2007. – 250 с.
157. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. Т. I–II. – М., 1958. – 536 с.
158. Потебня А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык / Подготовка текста Ю.С. Рассказова и О.А. Сычева. Комментарии Ю.С. Рассказова. – М.: Издательство «Лабиринт», 1999. – 300 с.
159. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов / И.В. Захаренко, В.В. Красных, Д.Б. Гудков, Д.В. Багаева // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: Филология, 1997. – Вып. 1. – 192 с.

160. Принципы и методы семантических исследований: Монография. – М.: Наука, 1976. – 380 с.
161. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.
162. Ранкур-Лаферьер Д. «Крейцера соната». Клейнианский анализ толстовского неприятия секса. – СПб., 1998. – С. 162–176.
163. Резников К.Ю. Уход Толстого: взгляд из Северной Америки. I. Литературоведы США и Канады об уходе Толстого из Ясной Поляны // Отчет по гранту РГНФ N 09-04-00493 а/Р, – М., 2009. – С. 9–10.
164. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. – Л.: Музыка, 1976. – 240 с.
165. Роллан Р. Жизни великих людей. – Минск: Минск Высшейш. шк., 1986. – 333 с.
166. Романова Т.В. Лингвистический анализ художественного текста. – Н. Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2009. – 271 с.
167. Романова Т.В. Человек и время. Язык. Дискурс. Языковая личность: Монография. – Н. Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2011. – 248 с.
168. Русская грамматика: в 2 т. Т. 1 / АН СССР Институт русского языка. – М.: Наука, 1982. – 783 с.
169. Русская грамматика: в 2 т. Т. 2 / АН СССР Институт русского языка. – М.: Наука, 1982. – 709 с.
170. Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь / И.С. Брилева, Н.П. Вольская, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, В.В. Красных. – Вып. 1. – М.: Гнозис, 2004. – 318 с.
171. Санников В.З. Русский синтаксис в семантико-прагматическом пространстве. – М.: Языки славянских культур, 2008. – 624 с.
172. Семанова М.Л. «Крейцера соната» Л.Н. Толстого и «Ариадна» А.П. Чехова // Чехов и Лев Толстой: Сб. ст. – М.: Наука, 1980. – С. 236.

173. Серебренников Б.А. Языковая номинация. Виды наименований: Монография. – М.: Наука, 1977. – 358 с.
174. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. – М.: Academia, 2000. – 141 с.
175. Соловьев В.С. Смысл любви. – М., 1991. – 526 с.
176. Спиркин А.Г. Философия. – М.: Гардарики, 2006. – 736 с.
177. Сребрянская Н. А. Эмотивная лингвистика – перспективное направление лингвистических исследований // Вестник ВГУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – № 2. – Воронеж, 2008. – С. 282–284.
178. Степанов Е.Н. Социальные аспекты городского прецедентного феномена и его статус в системе феноменов // Мова: Науково-теоретичний часопис. – Одесса: Астропринт, 2008. – № 13. – С. 5–10.
179. Стернин И.А., Саломатина М.С. Семантический анализ слова в контексте: Учебное пособие. – Воронеж: Истоки, 2011. – 150 с.
180. Ступин Л.П. Имеют ли имена собственные лексическое значение? // Программа и тезисы докладов к VIII научно-методической конференции северо-западного зонального объединения кафедр русского языка педагогических институтов. – М., 1966. – С. 64–65.
181. Сулименко Н.Е. Текст и аспекты его лексического анализа: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 400 с.
182. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М.: Наука, 1973. – 366 с.
183. Супрун Е.А. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопр. языкознания. – М., 1995. – № 6. – С. 17–29.
184. Сухотина-Толстая Т.Л. Дневник / Сост., вступ. ст. и прим. Т.Н. Волковой. – М.: Правда, 1987. – 576 с.

185. Тараненко А.А. Языковая семантика в ее динамических аспектах. Монография / АН УССР. Институт языковедения им. А.А. Потебни. – Киев: Наукова думка, 1989. – 256 с.
186. Тахо-Годи М.А. Ромен Роллан о Л.Н. Толстом и России 900-х гг.: Тезисы докл. на науч. сессии Сев.-Кавказ. совета по гуманит. наукам. – Октябрь. 1962. – Ростов-на-Дону, 1962. – С. 193–195.
187. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986. – 141 с.
188. Теория музыкальной семантики: актуальные подходы // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Междунар. науч. конф. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. – С. 71–77.
189. Терен Д. Мотив музыки в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого // Slavica tergestina 6 (1998) [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2254/1/04.pdf> (дата обращения: 6.02.2014).
190. Тихомирова Е. Эрос из подполья. Секс-бестселлеры 90-х и русская литературная традиция // Знамя. – 1992. – № 6. – С. 220–228.
191. Сребрянская Н. А. Эмотивная лингвистика – перспективное направление лингвистических исследований. – М., 1992. – № 6. – С. 590–599.
192. Толстой Н.И. Еще раз о «семантике» имени собственного // Актуальные проблемы лексикологии: Тезисы докладов. – Минск, 1970. – С. 200–201.
193. Толстой С.Л. Очерки былого. – Тула: Приокское кн. изд-во, 1968. – 393 с.
194. Трифонова С.В. Вопросы стилистики и изучение языка писателя // Вестник Ленингр. ун-та. – Л., 1962. – № 8. – Сер. истории языка и лит. – Вып. 2. – С. 155–158.

195. Уфимцева Н.В. Языковое сознание и образ мира славян // Языковое сознание и образ мира: Сб. статей. – М.: Институт языкознания РАН, 2000. – С. 207–219.
196. Фатюшина Е.Ю. Семантические оппозиции в повести Л.Н. Толстого «Альберт» // Духовное наследие Л.Н. Толстого и современный мир: Материалы XII Барышниковских чтений «Русская классика: проблемы интерпретации», 24 – 26 февраля 2003 г. – Липецк: Липецкий гос. пед. ун-т, 2003. – С. 63–75.
197. Феномен прецедентности и прецедентные феномены / Ю.А. Сорокин, Д.Б. Гудков, В.В. Красных, Н.П. Вольская // Язык, сознание, коммуникация. – М.: 1998. – Вып. 4. – С. 5–33.
198. Физическая энциклопедия [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://femto.com.ua/articles/part_1/1222.html (дата обращения 24.04.2015).
199. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. XXIII / Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1988. – С. 52–92.
200. Философия любви. Ч.1 / Под общ. Ред. Д.П. Горского; Сост. А.А. Ивин. – М.: Политиздат, 1990. – 510 с.
201. Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. – Л.: Изд-во Ленинградского гос. ун-та, 1990. – С. 40–44.
202. Френкель Н.В. Взаимоотношения Л. Толстого и русских композиторов его времени: воззрения писателя на их творчество // Искусство и образование. – М., 2012. – №2. – С. 31–41.
203. Хенгет К. Теоретические обобщения ономастических исследований в Центральной Европе: онимы как культурная память территории // Ономастика Поволжья / отв. ред. В.И. Супрун. – Волгоград: Перемена, 2002. – С. 9–11.

204. Холопов Ю. Гармонический анализ в 3-х частях. Часть первая. – М.: Музыка, 1990. – 193 с.
205. Цыпин Г.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования. Теория и практика. – М.: Академия, 2011. – 384 с.
206. Шадриков В.Д. Введение в психологию: эмоции и чувства. – М.: Логос, 2002. – 156 с.
207. Шестаков В.П. Русский Эрос или философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991. – 448 с.
208. Шиловский В.Б. Лев Толстой. – М.: Молодая гвардия, 1967. – 656 с.
209. Широкова Е.Н. Темпоральный код языка и его эмотивный субкод: Монография. – Н. Новгород. 2010. – 195 с.
210. Шмелева Т.В. Ономастика: Учебное пособие. – Славянск-на-Кубани: ИЦ филиала ФГБОУ ВПО «КубГУ» в г. Славянске-на-Кубани, 2013. – 161 с.
211. Эйгес И. Воззрения Толстого на музыку. – М., 1929. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/est/est-241-.htm2> (дата обращения 17.03.2016).
212. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: исследования. Статьи / Б.М. Эйхенбаум; сост., вступ. Статья, общ. Ред. проф. И.Н. Сухих; коммент. Л.Е. Кочешковой, И.Ю. Матвеевой. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 952 с.
213. Энгельштейн Л. «Крейцера соната» Льва Толстого, русский фин-десекль и вопросы секса // Культурологические записки. – Выпуск 3. – М., 1997. – С. 30–44.
214. Эткинд А. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. – М., 1994. – 463 с.
215. Язык Л.Н. Толстого: Пособие по истории русского литературного языка. – М.: Высшая школа, 1979. – 240 с.

216. Яковлева Е.В. Теория референции. Тенденции развития [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://espanol-spb.ru> (дата обращения 24.02.2015).
217. Asher Nicholas. Lexical Meaning in Context: A Web of Words. – Cambridge University Press, 2011. – xi, 332 p.
218. Schleiermacher F.D.E. Herménuetique. Pour une logique du discours individuel. – Paris : Ed. du Cerf, 1989. – 175 p.

Словари

1. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка: Ок. 9000 синонимических рядов. / Под ред. Л.А. Чешко. 5-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1986. – 600 с.
2. Ассоциативный словарь [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.slovesa.ru/assearch> (дата обращения 24.07.2015).
3. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд., стереотип. – М.: Сов. Энциклопедия, 1969. – 608 с.
4. Быстрова Е.А. Учебный фразеологический словарь русского языка. – Л.: Просвещение, 1984. – 271 с.
5. Васильева Н.В. Краткий словарь лингвистических терминов. – М.: Рус. яз., 1995. – 175 с.
6. Ганшина К. А. Французско-русский словарь. – М.: Русский язык, 1977. – 912 с.
7. Горский Д.П. Краткий словарь по логике. – М.: Просвещение, 1991. – 208 с.
8. Квятковский А.П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. энцикл., 1966. – 376 с.
9. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Советская энциклопедия, 1962.

10. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 247 с.
11. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://enc-dic.com/kuzhescov> (дата обращения 13.01.2015).
12. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.
13. Львов М.Р. Словарь антонимов русского языка: около 2000 антонимических пар / Под ред. Л.А. Новикова. – М.: Русский язык, 1978. – 400 с.
14. Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
15. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения 12.03.2014).
16. Платонов К.К. Краткий словарь психологических понятий. – М.: Высшая школа, 1984. – 174 с.
17. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений: в 4 т. Т. 1. Слова указующие (местоимения). Слова именующие: Имена существительные (Всё живое. Земля. Космос) / Под общей ред. Н.Ю. Шведовой; РАН. Ин-т рус.яз. – М.: Азбуковник, 1998. – 807 с.
18. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений: в 4 т. Т. 2. Слова указующие (местоимения). Слова именующие: Имена существительные (Всё живое. Земля. Космос) / Под общей ред. Н.Ю. Шведовой; РАН. Ин-т рус. яз. – М.: Азбуковник, 2002. – 678 с.

19. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений: в 4 т. Т. 3. Слова указующие (местоимения). Слова именующие: Имена существительные (Всё живое. Земля. Космос) / Под общей ред. Н.Ю. Шведовой; РАН. Ин-т рус. яз. – М.: Азбуковник, 2003. – 630 с.
20. Семенов А.В. Этимологический словарь русского языка [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://enc-dic.com/semenov/Znak-821/> (дата обращения 7.03.2014).
21. Словарь практического психолога / Сост. С.Ю. Головин. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2001. – 800 с.
22. Словарь русского языка (МАС): в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. яз. Под ред. А.П. Евгеньевой. 3-е изд. стереотип. – М.: Русский язык, 1985–1988. – Т. I. А-Й. 1985. – 696 с.
23. Словарь русского языка (МАС): в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. яз. Под ред. А.П. Евгеньевой. 3-е изд. стереотип. – М.: Русский язык, 1985–1988. – Т. II. К-О. 1986. – 736 с.
24. Словарь русского языка (МАС): в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. яз. Под ред. А.П. Евгеньевой. 3-е изд. стереотип. – М.: Русский язык, 1985–1988. – Т. III. П-Р. 1987. – 750 с.
25. Словарь русского языка (МАС) : в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. яз. Под ред. А.П. Евгеньевой. 3-е изд. стереотип. – М.: Русский язык, 1985–1988. – Т. IV. С-Я. 1988. – 797 с.
26. Словарь сочетаемости русского языка: ок. 2500 словар. статей / Ин-т рус.яз. им. А.С. Пушкина. Под ред. П.Н. Денисова, П.П. Морковкина. 2-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1983. – 688 с.
27. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры // Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.

28. Токарев С.А. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 2008. – 671 с.
29. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 2. – М.: Прогресс, 1986. – 672 с.
30. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 1. – М.: Прогресс, 1986. – 576 с.
31. Философский энциклопедический словарь / Гл. ред.: Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
32. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. 3-е изд., стереотип. – М.: Русский язык, 1978. – 543 с.
33. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Н.В. Ярцева. 2-е изд. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998. – 685 с.

Источники

1. Вознесенский А. Тайгой [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.litres.ru/andrey-voznensenskiy/tmat/chitat-onlayn/> (дата обращения 25.05.2015).
2. Крестовский В.В. Ванька-ключник – злой разлучник // Русский романс / Слово к читателю И.С. Козловского; Сост., вступ. ст. и ком. В. Рабиновича. – М.: Правда, 1987. – 640 с.
3. Толстой Л.Н. Альберт // Полное собрание сочинений под общ. ред. В.Г. Черткова. Серия первая. Произведения. – Т. 3. – М., 1930. – С. 32–59.
4. Толстой Л.Н. Избранное / Крейцера соната. – М.: Правда, 1986. – С.320–394.

5. Толстой Л.Н. Крейцера соната // Полное собрание сочинений под общ. ред. В.Г. Черткова. Серия первая. Произведения. – Т. 27. – М.: Художественная литература, 1936. – С. 7–78.
6. Толстой Л.Л. Прелюдия Шопена и другие рассказы. – М.: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1900. – 139 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Толстой Л.Н. Крейцера соната

Полное собрание сочинений под общ. ред. В.Г. Черткова. Серия первая.

Произведения. Т. 27. М.: Художественная литература, 1936. С. 60–62.

Помню потом, как они взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу, и началось. Он взял первый аккорд. У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо, и, прислушиваясь к своим звукам, он осторожными пальцами дернул по струнам, и рояль ответил ему. И началось... <...>

Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! – вскрикнул он. – У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда!

Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося.

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним

душою и вместе с ним переносюсь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает. Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, – нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует. В Китае музыка государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек.

А то страшное средство в руках кого попало. Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень

радостно. Все те же лица, и в том числе и жена и он, представлялись совсем в другом свете.

После этого престо они доиграли прекрасное, но обыкновенное, не новое *andante* с пошлыми варьяциями и совсем слабый финал. Потом еще играли по просьбе гостей то «Элегию» Эрнста, то еще разные вещицы. Все это было хорошо, но все это не произвело на меня и 0,01 того впечатления, которое произвело первое. Все это происходило уже на фоне того впечатления, которое произвело первое. Мне было легко, весело весь вечер. Жену же я никогда не видал такою, какою она была в этот вечер. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили. Я все это видел, но не приписывал этому никакого другого значения, кроме того, что она испытывала то же, что и я, что и ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неиспытанные чувства.