

# Язык и культура

№ 3 (19)

2012

Научный периодический журнал

*Свидетельство о регистрации  
ПИ № ФС77-30317  
от 19 ноября 2007 г.*

*Журнал «Язык и культура» входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук» Высшей аттестационной комиссии (решение Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России от 19 февраля 2010 года № 6/6)*

Томск  
2012

## Учредитель

# ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**Главный редактор – С.К. Гураль,**

доктор педагогических наук,  
профессор, декан факультета иностранных языков  
ФГБ ОУ ВПО «Национальный исследовательский  
Томский государственный университет»

**Ответственный секретарь – И.Г. Темникова,**

кандидат филологических наук, факультет иностранных языков  
ФГБ ОУ ВПО «Национальный исследовательский  
Томский государственный университет»

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- Нагель О.В.**, кандидат филологических наук, факультет иностранных языков  
Томского государственного университета;
- Новицкая И.В.**, кандидат филологических наук, факультет иностранных языков  
Томского государственного университета;
- Мильруд Р.П.**, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой теории и  
практики преподавания английского языка Тамбовского государственного  
университета им. Г.Р. Державина, заслуженный работник высшей школы;
- Обдалова О.А.**, кандидат педагогических наук, факультет иностранных языков  
Томского государственного университета;
- Разина И.Г.**, кандидат филологических наук, факультет иностранных языков  
Томского государственного университета;
- Серова Т.С.**, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой иностран-  
ных языков лингвистики и межкультурной коммуникации Пермского на-  
ционального исследовательского политехнического университета;
- Сысоев П.В.**, доктор педагогических наук, профессор, заместитель директора  
Института иностранных языков Тамбовского государственного универ-  
ситета им. Г.Р. Державина;
- Шмалия Владимир**, проректор Общецерковной аспирантуры и докторантуры,  
кандидат богословия, протоиерей.

Адрес редакции: 634050, Томск, пр. Ленина, 36  
ФГБ ОУ ВПО «Национальный исследовательский  
Томский государственный университет»,  
факультет иностранных языков  
Телефон/факс: 8+(3822)–52-97-42  
E-mail: gural.svetlana@mail.ru

## РЕЧЕВАЯ СТРУКТУРА ОБРАЗА-МЕТАБОЛЫ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА Т. ТОЛСТОЙ «ЙОРИК»)

Э.Г. Новикова

**Аннотация.** Предпринята попытка выявить структуру речевой художественной формы образа-метабола ножной машинки «Зингер» в художественной картине рассказа Т. Толстой «Йорик», определить структурные особенности, художественную функцию и прагматическую задачу входящих в единую ассоциативно-семантическую сеть данного рассказа артем, раскрыть и лингвопоэтически интерпретировать дополнительные художественные смыслы, привнесенные в текст рассказа этими артемами.

**Ключевые слова:** лингвистическая поэтика; речевая художественная форма; артема; ассоциативно-семантическая сеть; Татьяна Толстая; неobarocco; образ-метабола.

В новейших монографиях по лингвопоэтике [1. С. 8–10; 2. С. 15–21] проводится мысль о том, что лингвопоэтика и литературоведческая поэтика как филологические дисциплины, изучающие поэтическую структуру художественного текста, дифференцируются в плане предмета исследования. Литературоведческая поэтика исследует образную структуру, пространственно-временную и сюжетно-композиционную организацию, жанрово-родовую специфику произведения; лингвопоэтика изучает особенности речевой организации художественного текста, так называемую речевую художественную форму. При этом и лингвопоэтический, и литературоведческий анализ по своим результатам находятся в отношении дополнительности (комплементарности): оба ставят целью выйти к «конечным понятиям»: «образ мира» и «образ автора», «к которым могут быть возведены при анализе все средства выражения» [3. С. 295].

Лингвопоэтика как часть поэтики художественного текста – междисциплинарная наука, тем не менее существующее в русской научной традиции разграничение лингвистики и литературоведения придает лингвопоэтическим исследованиям сильный лингвистический уклон, сближая их (теоретически и методологически) в большей степени с исследованиями по стилистике и когнитивистике.

Гораздо в меньшей степени исследователи-лингвопоэтологи опираются на результаты, полученные в работах литературоведов; нередко литературная художественная форма произведения и ее вклад в целостное содержание полностью игнорируются. При этом, как представляется, очень перспективным аспектом изучения поэтической структуры художественного текста является именно аспект объективно существующей

ющего взаимодействия уровня речевой художественной формы и уровня литературной («образной») художественной формы.

Проблема соотношения «слова» и «образа» была поднята и широко обсуждалась литературоведами и лингвистами в первые десятилетия XX в. Участниками этих дискуссий были в разное время А.М. Пешковский, Г.О. Винокур, Б.А. Ларин, В.В. Виноградов, Д.Н. Шмелёв, В.В. Кожин и многие другие ученые. Особой остроты научная дискуссия по этому вопросу достигла в конце 1950-х – начале 1960-х гг., найдя отражение на страницах журнала «Вопросы литературы» и в ряде монографий [4–6]. Авторы новейших исследований по поэтике литературного произведения вынуждены констатировать, что работ, в которых бы поэтическая структура художественного текста изучалась с учетом взаимосвязи ее двух художественно формирующих уровней, до сих пор крайне мало [7. С. 10; 8. С. 45–46].

В ходе вышеупомянутых научных дискуссий исследователями была выведена следующая формула: художественная речь есть форма по отношению к художественному образу, а художественный образ есть форма по отношению к идейному содержанию произведения. На основании этого утверждения Д.Н. Шмелёв в книге «Слово и образ» обозначил две грани научной проблемы: с одной стороны, «<...> своеобразие образной структуры художественного произведения не может быть полностью понято в отрыве от той “внешней формы” (языка), в которой образы находят свое единственное и неповторимое выражение» [6. С. 17]. С другой стороны, «исследуя “язык” художественного произведения, мы исследуем не все стороны его художественной формы, а только речевые средства, использованные писателем для оформления художественного образа» [6. С. 16].

Опираясь на вышеизложенные тезисы и пользуясь принятой нами терминологией, можно говорить о том, что речевая художественная форма каждого отдельно взятого художественного образа имеет свою специфическую, отличную от структуры собственно литературной поэтики, структуру (структуру речевой художественной формы художественного образа, далее – речевую структуру художественного образа), построенную по принципу ассоциативно-семантической сети. Под данной структурой мы, вслед за Н.С. Болотновой, понимаем лексическую структуру текста, организованную «по сетевому принципу с учетом различных связей лексических единиц как “по горизонтали” (в соответствии с линейным развертыванием текста), так и “по вертикали” (с учетом ассоциативно-семантических переключек дистантно удаленных лексических единиц)» [9. С. 50]. В качестве «узловых элементов» речевой структуры художественного образа выступают основные единицы речевой художественной формы – «артемы» – художественно актуализированные слова

и словосочетания [2. С. 55]. Каждая артема представляет собой минимальный художественно-смысловой элемент, участвующий в формировании того или иного художественного образа. Помимо художественной и строительной функции, артемы выполняют определенную прагматическую задачу: вызывают тот или иной эстетический эффект, предусмотренный интенцией автора, его коммуникативной стратегией и эстетическим отношением к действительности.

Данная статья представляет собой опыт лингвопоэтического анализа речевой художественной формы отдельно взятого словесного художественного образа с целью обнаружить на уровне речевой художественной формы его минимальные смысловые и структурные составляющие, совокупно воссоздающие художественный образ, одновременно обладающий реальной и ирреальной природой, не принадлежащий до конца ни физическому, ни метафизическому миру. Для обозначения таких образов М.Н. Эпштейн [10] ввел термин «образ-метабола». Образ-метабола – это «поэтический образ, в котором нет раздвоения на “реальное” и “иллюзорное”, “прямое” и “переносное”, но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность» [10. С. 153], «это образ, не делимый надвое, на прямое и переносное значение, на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности» [10. С. 154], через который раскрывается взаимопричастность (а не просто подобие) разных миров.

Исследуя образ-метаболу на материале русской поэзии конца 70-х – начала 90-х гг. XX в., М.Н. Эпштейн в качестве материальной (т.е. собственно языковой) основы этого образа называет слово, у которого «“переносные”, “кажущиеся” значения становятся прямыми» [10. С. 174] в (кон)тексте художественного произведения. Однако образ-метаболу можно обнаружить и в прозаических текстах, причем в прозе данный образ имеет многословную материальную основу, следовательно, обладает более развернутой многокомпонентной (многословной) структурой, адекватное описание которой требует лингвопоэтической компетенции исследователя.

Ярким примером образа-метаболы является художественный образ ножной машинки марки «Зингер» в рассказе Т. Толстой «Йорик» (2000). Сюжет этого маленького рассказа построен как цепь детских воспоминаний рассказчицы о бабушке, красавице Наталье Васильевне, которая после революции «бежала на пароходе» в Европу, а в 1920-е гг. вернулась в Россию.

Рассказ представляет собой поток ассоциаций, поводом для которых послужил найденный девочкой в жестянке с пуговицами китовый ус – часть бабушкиного корсета. Хочется сделать акцент на том, что перед читателем разворачивается не поток сознания, а ассоциативное

движение текста, по логике которого в тексте появляется образ-метабола ножной машинки «Зингер». Полностью приведем фрагмент текста, в котором представлен данный образ, разделив его для удобства дальнейшего анализа на три части:

*«(1)Помимо пуговиц, в жестянке водились старожилы: скажем, набор игл от ножной машинки “Зингер”, на которой так долго никто не шил, что она понемножку стала растворяться в комнатном воздухе, истончаться в собственную тень, да так и пропала, (2) а ведь была красавицей: черная, с упоительно тонкой талией, с четко-золотым сфинксом, напечатанным на плече, (3) с золотым колесом, с черным сыромятным приводным ремешочком, со стальным, опасно-зубастым провалом куда-то вглубь, в загадочные недра, где, содрогаясь, туда-сюда ходил челнок, непонятно что делавший» [11. С. 343].*

Основной метод лингвопоэтического анализа – это лингвостилистический эксперимент, связанный в научной литературе первой половины XX в. с именами Л.В. Щербы и А. М. Пешковского. Данный метод основан на понимании художественного текста как системы «определенным образом соотносящихся между собой фактов» [12. С. 480], в силу чего «всякое смещение этих соотношений, всякое изменение какого-либо отдельного факта ощущается обычно чрезвычайно резко и помогает оценить и определить роль элемента, подвергшегося изменению» [12. С. 480]. Проводя эксперимент, исследователь может заменять одну лексему на другую, менять их порядок, интонацию и тому подобное и наблюдать получающиеся при этом смысловые различия [13. С. 308].

В современной интерпретации Г.И. Климовской [2] метод лингвостилистического эксперимента заключается в сопоставлении артемы – художественно актуализированной единицы речевой художественной формы – с ее так называемым стилистически нейтральным эквивалентом. Иными словами, исследователь в ходе лингвостилистического эксперимента заменяет лексему (или словосочетание), имеющую отклонение от одного из языковых нормативов, не на «любое другое» слово, а на нейтральную лексему, тождественную артеме по основному, предметно-лексическому значению и не имеющую в толковом словаре никаких стилистических помет. (В данной статье анализ артем проводился с опорой на Словарь русского языка под редакцией А.П. Евгеньевой [14].) Разность между предметным значением и сложным, уже художественным содержанием артемы составит дополнительный художественный смысл [2. С. 54–67].

Во второй части анализируемого фрагмента о швейной машинке говорится, что она «была красавицей». Семантическая разница между лексемами «красавица» – ‘красивая женщина’ – и стилистически нейтральным эквивалентом, уместным по отношению к неодушевленному

предмету – «красивая» – ‘приятная на вид, отличающаяся правильностью очертаний, гармонией красок, тонов, линий и т.п.’ – заключается в олицетворении (одухотворении) неодушевленного предмета. Благодаря этому стилистически значащему нарушению семантической сочетаемости слов возникает образ машинки-девушки, которая может восприниматься читателем в качестве своеобразного двойника героини, Натальи Васильевны [15. С. 50]. Этот дополнительный художественный смысл поддерживается использованием при дальнейшем описании швейной машинки лексем «талия» и «плечо».

Максимальное семантическое напряжение возникает в первой, наиболее сложно организованной части фрагмента: «<...> она понемножку стала растворяться в комнатном воздухе, истончаться в собственную тень, да так и пропала <...>». В данном случае подбор стилистически нейтрального эквивалента к каждой артеме оказывается затруднительным, так как для перевода фразы на «нейтральный» язык пришлось бы полностью ее изменить, потому что буквальное выражение ‘ее перестали замечать’ выражено в тексте Т. Толстой через две развернутые метафоры. Автор словно показывает читателю, что происходит с предметом после того, как его перестают замечать. При этом, исходя из своего жизненного опыта, читатель не может понять происходящее буквально, как будто человек не обладает подобным опытом как раз потому, что перестает замечать, не видит предмет (мы никогда не знаем, что происходит с предметом, когда мы перестаем его замечать, а происходит вот что: он растворяется в воздухе).

Художественная задача данной фразы заключается в том, чтобы заставить читателя балансировать на грани между двумя художественными планами рассказа: бытовым, конкретным, и метафизическим, абстрактным, не допуская возможности окончательной интерпретации ни в прямом, ни в переносном смысле. Это создает эстетическое по природе семантическое напряжение речевой художественной формы, тем самым осложняя читательское восприятие и принося, по выражению Ролана Барта, «удовольствие от текста» [16].

На уровне речевой художественной формы каждая артема данного фрагмента организована таким образом, чтобы, с одной стороны, формировать «ментальную картинку» [17. С. 238] – некий визуальный образ, складывающийся в воображении читателя в процессе чтения, с другой стороны, отсылать читателя к иным, метафизическим слоям реальности. Это выявляется в ходе анализа артем и нейтральных слов, входящих с артемами в единую ассоциативно-семантическую сеть.

Рассмотрим художественную структуру каждой артемы в составе проиллюстрированного выше сложно развернутого образа-метабола в тексте Т. Толстой, определим ее поэтическую функцию и прагматиче-

скую задачу, извлечем (с помощью метода лингвостилистического эксперимента) привнесенные ею в текст рассказа дополнительные художественные смыслы.

Для начала обратимся к языковой метафоре «раствориться в воздухе» (*раствориться* – ‘*стать незаметным, потеряться среди кого-то, чего-то, исчезнуть*’), которая в данном случае поновляется путем конкретизации («*в комнатном воздухе*»). Введение в текст подчеркнуто бытового, конкретного элемента провоцирует читателя на то, чтобы воспринимать фразу не в переносном, а в буквальном смысле.

а) Прямое лексическое значение слова «*раствориться*» – ‘*образовать в соединении с жидкостью однородную смесь*’ направлено на формирование в сознании читателя ментальной картинке, отражающей иную, авторскую метафизику мира, при которой воздух и машинка как будто изменяют свои агрегатные состояния, обретая свойства жидкости, благодаря чему машинка буквально постепенно растворяется в сгущенном воздухе.

б) Однако метафорическое значение слова «*растворяться*» тоже сохраняется. Чтобы понять, как может раствориться в воздухе твердый предмет, необходимо определить валентность лексико-семантического варианта «*растворяться*» со значением ‘*исчезать*’ применительно к объектам, обладающим физической природой. В качестве примеров приведем следующие языковые метафоры: «*человек растворился в толпе*», «*дом растворился во тьме (в сумерках, в тумане)*», «*силуэт растворился в тени деревьев*», «*самолет растворился в воздухе*», «*человек растворился в воздухе*» – ‘*незаметно исчез из чьей-либо жизни*’, «*деньги растворились в воздухе*» – ‘*незаметно исчезли, были потрачены*’.

Таким образом, обнаруживается устоявшаяся языковая модель: предмет растворяется в воздухе, когда становится недоступным для органов зрения, в том числе предельно отдалившись от наблюдателя в пространстве («*самолет растворился в воздухе*»). Аналогично этому машинка «Зингер», оставаясь в ограниченном пространстве комнаты, растворяется, отдаляясь от наблюдателя во времени (потому что «*на ней так долго никто не шил*»). Следовательно, художественный эффект в данном фрагменте достигается благодаря тому, что за текстом имплицитно создается образ времени, обладающий пространственными характеристиками (построенный на основе базовой для языка пространственной метафоры).

Что касается лексемы «*истончиться*», то в толковом словаре зафиксировано только одно, прямое ее значение – ‘*стать совсем тонким*’. И это значение формирует ментальную картинку, в которой предмет на наших глазах подвергается метаморфозе, превращаясь из трехмерного (швейная машинка) в двухмерный (тень, падающая от нее). Лексическая валентность данной лексемы (истончается что-то от чего-то: ткань, волос, озоновый слой, лед) указывает на время как на причину истончения.

В слове «тьень» актуализированы три значения (из восьми, зафиксированных в словаре):

1) Прямое значение – *‘темное отражение на чем-л., отбрасываемое предметом, освещенным с противоположной стороны’* – участвует в выстраивании ментальной картинки этого фрагмента рассказа.

2) Второе значение – *‘неясные в темноте очертания фигуры человека, животного или предмета; силуэт’* – поддерживает семантику отдалившегося, слабо различимого для зрения предмета, заложенную предыдущими артемами.

3) Третье значение – *‘дух умершего или отсутствующего человека’* – вводит описываемый конкретный факт – исчезновение машинки по вполне прозаическим причинам – в новый, мифологический контекст, который будет разворачиваться в дальнейшей части фрагмента. Мостиком между первым и третьим фрагментом выступает олицетворение машинки, благодаря чему ее тень может восприниматься читателем как ее дух.

Слово «пропала» употреблено в прямом значении: *пропасть* – значит *‘потеряться, затеряться, исчезнуть неизвестно куда’*, но за счет своей едва уловимой в тексте отрывка семантической связи с однокоренным словом «пропасть», данное слово включается в ассоциативно-семантическую сеть с последующими артемами, составляющими синонимический ряд: «пропасть» – «провал» – «недра».

Примечательно, что в третьей части рассматриваемого фрагмента ментальная картинка формируется не прямыми значениями лексем «провал» и «недра», а авторскими метафорами. В то время как прямые значения («провал» – *‘провалившееся место, углубление’*; «недра» – *‘места под земной поверхностью, глубины земли’*) переключают читательское восприятие в символический план, актуализируя мифопоэтический пласт этих лексем и отсылая читателя к образу Тартара – глубочайшей бездны, находящейся под Аидом, и к образу самого Аида – мира мертвых (ср.: «провалиться в тартарары»).

Слово «провал» сопровождают в тексте отрывка два эпитета: «стальной» и «опасно-зубастый».

В качестве первого эпитета – «стальной» – использована нейтральная лексема, которая, с одной стороны, может восприниматься буквально: часть машинки сделана из металла; с другой – данный эпитет достраивает образ Тартара, который, согласно легенде, окружен медной стеной с медной дверью. Это яркий пример того, как нейтральное слово, входя в единую ассоциативно-семантическую сеть с артемой, поддерживает в тексте заключенный в артеме дополнительный художественный смысл. С прагматической точки зрения, слово «стальной» эмоционально усиливает следующий эпитет.

Эпитет *«опасно-зубастый»*, очевидно, вводит мотив обряда инициации. Интересно отметить, что у реальной старинной машинки «Зингер» в челночном устройстве нет ничего, напоминающего зубы, разве что сам челнок имеет вытянутую заостренную форму. Можно предположить, что ощущение опасности вызывает острая игла, последовательно опускающаяся при шитье, подобно смыкающимся челюстям. Далее тема зубастой пасти будет реализована через центральный для данного рассказа образ – образ кита, который также представляет собой образ-метаболу, обладающий несколько иной речевой структурой (анализ которой в рамках этой статьи не представляется возможным).

Семантически сильное место рассматриваемого фрагмента – финальная артема *«челнок»*. За счет одновременной актуализации трех значений используемой лексемы, в ней гармонично сводятся несколько сформировавшихся ранее семантических линий:

1) *«Челнок»* – *‘часть швейной машины с двуниточным швом, подающая нижнюю нить’* – языковая метафора, уже не осознаваемая носителями языка как метафора. Это значение направлено на формирование ментальной картинки: в отличие от современных швейных машин, в старинных машинках «Зингер» челнок, напоминающий по форме лодочку, во время работы совершает движения туда и обратно. Это можно увидеть, отодвинув игольную пластинку.

2) *«Челнок»* – *‘небольшая лодка’*. Это значение достраивает мифопоэтический пласт, ассоциативно отсылая к лодке Харона, перевозящего через Стикс души (тени) в царство мертвых.

3) Ходящий туда-сюда челнок выстраивает модель передвижения по воде, оказываясь прототипом перемещения Натальи Васильевны на пароходе из России и обратно, о котором в рассказе пойдет речь позже.

Таким образом, в артеме *«челнок»* задается перспектива дальнейшего ассоциативного развертывания текста.

Проведенный лингвопоэтический анализ художественного образа-метаболы ножной машинки «Зингер» в рассказе Т. Толстой «Йорик» позволяет сделать следующие выводы.

С точки зрения речевой художественной формы, образ-метабола представляет собой ассоциативно-семантическую сеть, обладающую многомерной структурой, с узловыми артемами, через которые проходит несколько семантических линий.

Основной прием создания артем, строящих образ-метаболу, – одновременная художественная актуализация двух и более лексических значений слова. При этом одно из лексических значений артемы работает на формирование «ментальной картинки», а другие, направленные на приращение дополнительных художественных смыслов, проецируются

на какую-либо из семантических плоскостей, в совокупности формирующих целостную содержательную картину рассказа. В рассмотренном фрагменте в качестве таких семантических плоскостей можно выделить: имплицитный авторский образ времени; образ машинки-девушки, являющийся прототипом героини рассказа; мифопоэтические образы, включающие античные (загробный мир) и архетипические (обряд инициации) элементы.

Дополнительные художественные смыслы, возникающие в артеме, поддерживаются лексическими значениями как других артем, так и контактно расположенных нейтральных слов (за счет актуализации их периферийных и коннотативных сем). Важно отметить, что обнаруженные дополнительные художественные смыслы актуальны не только для рассмотренного фрагмента, но и для всего текста рассказа в целом.

Описанная речевая структура художественного образа-метабола наглядно показывает, каким образом происходят зарождение, переплетение и наслоение художественных смыслов внутри отдельно взятого художественного образа, за счет свойств и взаимодействий каких структурных элементов – единиц речевой художественной формы – данный образ обретает свою сложную двуединую реально-ирреальную природу.

## Литература

1. *Бабенко Н.Г.* Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодерна. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2007.
2. *Климовская Г.И.* Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Теоретический и методологический очерк лингвопоэтики. Томск : Изд-во НТЛ, 2009.
3. *Гаспаров М.М.* Поэтика // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 295–296.
4. *Виноградов В.В.* Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М. : Изд-во АН СССР, 1963.
5. *Слово и образ* : сб. ст. М. : Просвещение, 1964.
6. *Шмелёв Д.Н.* Слово и образ. М. : Наука, 1964.
7. *Борисова Е.Б.* Художественный образ в английской литературе XX века: типология – лингвопоэтика – перевод : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2010.
8. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика. Введение в курс : учеб. пособие для студ. филол. фак-тов универ. и педин-тов. М. : РГГУ, 2006.
9. *Болотнова Н.С., Бабенко И.И., Васильева А.А. и др.* Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль. Томск : Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2001.
10. *Эпштейн М.Н.* Постмодерн в русской литературе. М. : Высш. шк., 2005.
11. *Толстая Т.* Йорик // Не Кысь. М. : Эксмо, 2007. С. 343–346.
12. *Щерба Л.В.* О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях : в 2 ч. / под ред. В.А. Звегинцева. М. : Учпедгиз, 1960. Ч. 2. С. 301–312.

13. *Пешковский А.М.* Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // Пешковский А.М. Лингвистика. Поэтика. Стилистика: Избр. тр. / сост. и науч. ред. О.В. Никитин. М. : Высш. шк., 2007. С. 480–516.

14. *Словарь* русского языка : в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. М. : Рус. яз., 1983.

15. *Любезная Е.В.* Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой : дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006.

16. *Барт Р.* Удовольствие от текста // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс ; Универс ; Рея, 1994. С. 462–518.

17. *Миллер Д.* Образы и модели, уподобление и метафора // Теория метафоры. М. : Прогресс, 1990. С. 236–283.

#### **SPEECH STRUCTURE OF THE IMAGE-METABOLY (BASED ON THE STORY BY T. TOLSTAJA «JORIC»)**

**Novikova E.G.**

**Summary.** The purpose of the article is to reveal the structure of the speech art form of an image-metaboly of the foot sewing machine «Zinger» in an art picture of the story by T. Tolstaja «Jorik», to define structural features, art function and a pragmatical problem of the artemas constituting a consilodated associative-semantic network of the story, to reveal and to interpret the additional art senses lingvopoeticaly, introduced in the text of the story by the artemas.

**Key words:** linguistic poetics; the speech art form; artema; an associative-semantic network; Tatyana Tolstaja; an neo-baroque; an image-metabola.