

Мир науки. Социология, филология, культурология <https://sfk-mn.ru>
World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies

2022, №4, Том 13 / 2022, No 4, Vol 13 <https://sfk-mn.ru/issue-4-2022.html>

URL статьи: <https://sfk-mn.ru/PDF/42FLSK422.pdf>

Ссылка для цитирования этой статьи:

Ткаченко, О. Ю. Художественная дефиниция как словесный прием создания образа в текстах Ф.М. Достоевского / О. Ю. Ткаченко, М. М. Шитькова // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2022. — Т. 13. — № 4. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/42FLSK422.pdf>

For citation:

Tkachenko O.Yu., Shit'kova M.M. Artistic definition as a verbal method of image creation in the texts of F.M. Dostoevsky. *World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies*. 2022; 13(4): 42FLSK422. Available at: <https://sfk-mn.ru/PDF/42FLSK422.pdf>. (In Russ., abstract in Eng.).

Ткаченко Ольга Юрьевна¹

ФГБОУ ВО «Литературный институт имени А.М. Горького», Москва, Россия
Доцент кафедры «Русского языка и стилистики»
Кандидат филологических наук
E-mail: non_ho_paura@mail.ru

РИНЦ: https://www.elibrary.ru/author_profile.asp?id=777492

Шитькова Марина Мясумовна²

ФГБОУ ВО «Литературный институт имени А.М. Горького», Москва, Россия
Доцент кафедры «Русского языка и стилистики»
Кандидат филологических наук
E-mail: marino4ka17-12@mail.ru

РИНЦ: https://www.elibrary.ru/author_profile.asp?id=781958

Художественная дефиниция как словесный прием создания образа в текстах Ф.М. Достоевского

Аннотация. В статье исследуются примеры семантического сдвига внутри художественной дефиниции, встречающейся в речи персонажей Ф.М. Достоевского в момент толкования ими понятий нравственной сферы. Художественная дефиниция, понимаемая авторами статьи как приводимое в художественном тексте определение, подражающее словарному по синтаксической и логической модели, но отличное от него содержательно, особенно часто встречается в речи героев-идеологов Достоевского в ключевых эпизодах текстов, что указывает на важность приема и обуславливает актуальность его исследования. Отмечается, что рассмотренные художественные дефиниции лексем с морально-оценочным значением содержат элементы, которые либо нарушают связь между означающим и означаемым, закреплённую в языке и фиксируемую дефиницией словарной, либо меняют угол восприятия той или иной реалии. На этом основании выделяются два типа дефиниций — парадоксальные и восполняющие. На примере эпизодов «Записок из подполья», «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» рассматриваются функции дефиниций этих двух типов в художественном тексте, при этом особое внимание уделяется функциональным различиям художественных дефиниций положительных и отрицательных морально-оценочных лексем.

¹ <http://litinstitut.ru/content/tkachenko-olga-yurevna>

² <http://litinstitut.ru/content/shitkova-marina-myasumovna>

В работе использованы методы дифференцированного стилистического анализа, а также сравнительно-сопоставительный и контекстуальный. Результаты исследования позволили сделать вывод о роли художественной дефиниции в текстах Ф.М. Достоевского как одного из словесных приемов создания художественного образа. Представленные в статье материалы и результаты могут быть использованы как в рамках исследования идиостиля Ф.М. Достоевского, так и при дальнейшем изучении образного потенциала семантического сдвига в художественном тексте.

Ключевые слова: лексическое значение; морально-оценочная лексика; семантический сдвиг; художественная дефиниция; художественный текст; стилистика; Ф.М. Достоевский

Слово, попадая в художественный текст и приобретая эстетическую функцию, становится инструментом, с помощью которого автор реализует свой творческий замысел. При этом речь может идти не только о слове с переносным значением. «Художественное слово, — отмечал Г.О. Винокур, — образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично. Сколько угодно можно привести неметафорических поэтических слов, выражений и даже целых произведений. Но действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле <...> Между тем поэтическое слово вырастает в реальном слове, как его особая функция, совершенно так же, как поэзия вырастает из окружающего нас мира реальности» [1, с. 390].

Наличие поэтической функции не лишает слово восприятия его как единицы с определенным лексическим значением. Буквальное значение — эта та отправная точка, где начинается трансформация смыслов. Однако буквальное значение условно: вряд ли лексикографическое толкование можно считать исчерпывающим. На это указывает И.А. Стернин: «Необходимо четко осознавать, что значение, фиксируемое в толковых словарях и именуемое в лингвистике системным, создается лексикографами в соответствии с принципом редукционизма, т. е. минимизации признаков, включаемых в значение» [2, с. 5]. Исследователь предлагает учитывать психолингвистическое значение слова, определяемое им как «упорядоченное единство всех семантических компонентов, которые актуализирует изолированно взятое слово в сознании носителей языка, в единстве более и менее ярких, ядерных и периферийных, которые реально связаны с данной звуковой оболочкой (лексемой)» [2, с. 6]. Актуализация как ядерных, так и периферийных компонентов значения происходит при употреблении слова в определенных контекстах, считающихся регулярными и привычными для носителей языка. В то же время потенциально существует возможность появления новых контекстов и дальнейшего углубления значения за счет ранее не фиксировавшихся семантических оттенков. О возможности лексемы приобретать новые смыслы говорит Г.Я. Солганик: «Глубина значения слова — это способность его вбирать в себя всё новые существенные и несущественные признаки, расширять или, напротив, интенсифицировать значение, обобщать или конкретизировать представление об обозначаемом» [3, с. 9].

В художественном пространстве значение слова может не только «обрастать» новыми оттенками, но и заметно трансформироваться, согласно тому или иному заданию автора. Возникающий при этом семантический сдвиг в обычных условиях употребления можно было бы считать отступлением от нормативного использования, однако в тексте художественном эта «ненормативность» обычно становится стилистическим приемом.

Множество подобных отступлений встречается в произведениях Ф.М. Достоевского, часто обвиняемого критикой в невладении художественным языком и пренебрежении языковыми нормами.

Выступая в защиту авторской манеры письма, Д.С. Лихачев убедительно объяснял, что «небрежение словом» у Достоевского, словесная «зыбкость» на грани языковой ошибки есть не недостаток стиля, а сам стиль, в котором «ослаблены обычные связи языка и создаются необычные, стиль, облегчающий неожиданные сопоставления, освобождающий произведение от внешней красоты, восстающий против мещанской привычности ассоциаций» [4, с. 41]. Исследователь отмечает неслучайность и идейную нагрузку каждого словно небрежно оброненного слова Достоевского, приводит многочисленные примеры намеренной «неправильности» его языка: лексических повторов, словесной избыточности, нарушения идиоматики, отступления от логики сочетаемости слов, неуместных каламбуров и т. д. В этот ряд можно поместить и характерный для текстов писателя семантический сдвиг посредством художественной дефиниции (или метадефиниции [5]), часто используемый для контекстного разрыва логических и языковых связей.

Цель данной работы — доказать значимость художественной дефиниции как приема создания словесного образа в произведениях Достоевского, выявить и описать основные текстовые функции и механизмы использования этого приема.

Художественную дефиницию мы будем понимать узко — как приводимое в художественном тексте определение, подражающее словарной дефиниции по синтаксической и логической моделям (A — это B , $A = B$), но отличное от нее содержательно. За рамками настоящей работы останутся сравнительные конструкции, которые в теории художественной дефиниции представляются одним из ее типов [6]. Иначе говоря, в нашем представлении, художественная дефиниция, имитируя словарную, но при этом содержательно намеренно противоречит ей, основывается на эффекте обманутого ожидания — нарушении привычных для читателя связей между означающим (словом) и означаемым (понятием), закрепленных в языке. Подобный семантический сдвиг в текстах Достоевского не только привлекает внимание к авторской языковой игре и позволяет вскрыть внутренние текстовые смыслы, но и воздействует на читателя посредством отрицания очевидной для него языковой реальности, удивляет, «стимулирует мысль» [4, с. 35], заставляя подвергать содержание более глубокому анализу, спорить с автором.

Исследования художественных дефиниций в произведениях разных авторов показывают, что область применения этого приема, его функции и механизмы ввода в текст значительно различаются [5; 7; 8]. Анализируя художественные дефиниции в произведениях Достоевского, мы заметили, что они в основном определяют слова с морально-оценочным значением и появляются в речи центральных персонажей, в ключевых идейно и наиболее напряженных эмоционально фрагментах текста. Из этого следует, что рассматриваемый прием необходим автору для построения важнейших эпизодов этического содержания и играет в тексте особую роль.

Прежде чем обратиться к исследованию художественных дефиниций в текстах Достоевского, сделаем еще одно теоретическое замечание. Термин «художественная дефиниция» впервые употребил Э.И. Ханпира, отметивший, что, в отличие от словарной, художественная дефиниция связывает слово не с реальным понятием, а с художественным. Таким образом, художественная дефиниция как прием призвана акцентировать внимание читателя на отличии привычного и хорошо известного понятия от его художественного видения: «Художественное понятие, раскрытое в художественной дефиниции, отстраняет предмет, т. е. знакомый предмет предстает как незнакомый, впервые увиденный или как недостаточно знакомый, увиденный с неизвестной стороны» [9, с. 234–235].

Представляется, что видение предмета как незнакомого и как недостаточно знакомого может помочь нам провести функциональное классификационное деление художественных дефиниций. В одну группу целесообразно поместить дефиниции, противопоставленные

словарному (общезыковому) значению слова. Назовем их *парадоксальными*. Во вторую отнесем такие единицы, которые добавляют к общеизвестному значению новые, но в целом не противоречат ему. Их удобно назвать *восполняющими*.

Закономерно, что роль дефиниций двух названных типов в художественном тексте будет различной, поскольку различен механизм их воздействия на читателя: одни разрушают связь между означающим и означаемым, закрепленную в языке и включенную в привычную для читателя картину мира; вторые меняют угол восприятия того или иного явления действительности, при этом учитывая восприятие читателем знакомого слова и не вступая с этим восприятием в конфликт. Это приводит к тому, что единицы первой группы, основанные на разрушении привычных представлений, неизбежно вызывают читательский протест, тогда как дефиниции, входящие во вторую группу, лишь расширяют представления читателя о знакомом предмете и скорее воспринимаются им без возражения.

Попробуем доказать это на примерах. В романе «Братья Карамазовы» старец Зосима задается вопросом «*Что есть ад?*» и в своем ответе определяет ад как «*страдание о том, что нельзя уже больше любить*»³. Это определение представляет собой одну из наиболее стройных структурно художественных дефиниций Достоевского: она строится по всем правилам словарной дефиниции, имитируя структуру логического определения. Будучи заглавной в финальной части поучения старца, художественная дефиниция сопровождается подробным комментарием-рассуждением, из которого однозначно следует, что данное определение ада, хотя и не является каноническим, основывается на принятых в православной религии ценностях и нравственных принципах. То есть художественная дефиниция является восполняющей, расширяет перед читателем знакомое понятие и предлагает рассмотреть его под значимым с точки зрения повествователя углом: «*Говорят о пламени адском материальном: не исследую тайну сию и страшусь, но мыслю, что если б и был пламень материальный, то воистину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю так, в мучении материальном хоть на миг позабылась бы ими страшнейшая сего мука духовная*». Удачное смещение акцентов в рамках бинарной оппозиции *ад материальный / ад духовный*, перенесение понятия из области тайного, выходящего за пределы земной жизни («*не исследую тайну сию и страшусь*»), в более общую, применимую также и к земному страданию сферу («*нельзя уже больше любить*»), краткость и стройность дефиниции-формулы сделали ее одним из наиболее известных афоризмов Достоевского.

Интересно, что этот афоризм часто приводится без отсылки к роману и герою, его озвучившему, то есть художественная дефиниция однозначно мыслится как принадлежащая автору, близкая ему, не конфликтующая с нравственными установками и ценностями писателя и читателя. Не менее важно, что идея, заключенная в данной этической формуле, для художественного мира Достоевского не является новой. Значительно раньше она была осмыслена и воплощена писателем в других романах, а именно в эпизодах, отражающих типичный для героя-идеолога этап отчуждения — этап добровольного отказа от права и возможности любить как высшей меры душевной муки, наложенного на себя наказания (ср. соответствующий эпизод «Преступления и наказания» — отречение Раскольникова от сестры и матери, отражающее представление персонажа о том, что после убийства нельзя более быть с людьми).

³ Здесь и далее цитаты из текстов Ф.М. Достоевского приводятся по изданию: Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.), Г.М. Фридендер (зам. гл. ред.), В.В. Виноградов и др.] — Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990.

Приведенный пример нельзя считать частотным, поскольку подавляющее большинство художественных дефиниций в текстах Достоевского — парадоксальные, противоречащие слову автора, содержащие отрицание общеязыковых семантических связей. Дефиниции этого типа встречаются в речи героев-идеологов и выполняют одну и ту же функцию: посредством противопоставления толкований морально-оценочной лексемы — общеязыкового и художественного — они указывают на сбой системы ценностей героя-идеолога в сравнении с общепринятой.

Несмотря на единство функции парадоксальных художественных дефиниций, их структура, а также способ разрушения общеязыкового значения и утверждения нового, противоположного смысла, имеют весьма значимые отличия. Художественная дефиниция может изменять содержание понятия, закрепленное в общеязыковом значении слова, как напрямую, так и опосредованно — с помощью семантического сдвига в ближайшем контекстном окружении. Именно так в «Записках из подполья» осуществляется изменение значения лексемы «лентяй»: *«лентяй; да ведь это неприятно было бы слышать о себе. Значит, положительно определен, значит, есть что сказать обо мне. «Лентяй!» — да ведь это званье и назначенье, это карьера-с»*. Общеязыковое значение слова «лентяй» относит его к группе морально-оценочной лексики и однозначно определяет отрицательно. Однако в контексте слово сближается с лексемой «положительно», используемой не в прямом оценочном значении, а в значении «наличие признака», позволяющем далее сформировать художественную дефиницию *«это званье и назначенье, это карьера-с»*. Таким образом слово теряет и отрицательную коннотацию, и морально-оценочное значение, переходит в разряд положительных прагматических оценок.

В проанализированном фрагменте трансформация значения слова имеет подчеркнuto иронический характер: она акцентирует внимание читателя на презрительно-насмешливом искажении персонажем этически значимого понятия, искажении, за которым прочитывается пренебрежение к общепринятой системе нравственных ценностей. В иных случаях подобное употребление отрицательных лексем выступает в качестве «элемента речевой самохарактеристики персонажа» [9, с. 236] и проявляет себя иначе.

«Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? — говорил он себе. — Тем, что он — злодеяние? Что значит слово «злодеяние»? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь...». Представленный фрагмент речи Раскольникова интересен не только содержанием, но и специфической структурой художественной дефиниции. В поисках определения своему «поступку» (слово «убийство» в рассуждении принципиально не фигурирует), Раскольников отделяет общепринятое представление о совершенном преступлении (убийство — злодеяние) от собственного (мой поступок — уголовное преступление). Перед нами пример двойной перифразы, в которой морально-оценочная сема утрачивается в обоих компонентах равенства, то есть нравственная оценка преступления исключается из его художественной дефиниции. Интересно и дальнейшее определение персонажем «уголовного преступления»: в нем на первом месте оказывается юридическое «нарушение буквы закона», в то время как нарушение нравственного закона — «пролитая кровь» — оттеснено на второй план. При этом, оказавшись в одном ряду с единицами, лишенными морально-оценочного значения, словосочетание «пролитая кровь» также ослабляет соответствующие семы в контексте.

В другом эпизоде Раскольников употребляет слово «убить», но отказывается считать убийство преступлением, тем самым нарушая закрепленную в языке и очевидную для читателя гиперо-гипонимическая связь: *«Преступление? Какое преступление? <...> то, что я убил гадкую, зловредную вошь, старушонку процентщицу, никому не нужную, которую убить сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала, и это-то преступление?»*.

Ранее по тексту, еще до совершения Раскольниковым преступления, тот же разрыв связи «убийство — преступление» и похожий механизм семантического сдвига встречается в повествовании рассказчика: *«он решил <...>, что рассудок и воля останутся при нем, неотъемлемо, во всё время исполнения задуманного, единственно по той причине, что задуманное им — «не преступление»»*. Лексема «убийство» перифрастически заменяется на «задуманное им» и выводится из группы морально-оценочной лексики посредством апофатической художественной дефиниции «не преступление».

Таким образом, в романе трижды подчеркивается, что попытки Раскольникова охарактеризовать сначала задуманное, а затем совершенное убийство превращаясь в риторический спор об определениях [10, с. 36], игру словами и смыслами, на некоторое время замещающую и отсрочивающую сущностное осмысление и нравственную оценку персонажем своего преступления. И во всех трех случаях, указывая на несоответствие восприятия убийства Раскольниковым общепринятым нравственным представлениям, автор использует художественную дефиницию как наиболее показательный прием семантического сдвига.

В отличие от персонажа-рассказчика «Записок из подполья», Раскольников, давая парадоксальные определения словам с морально-оценочным значением, не иронизирует. Художественные дефиниции, с точки зрения механизма построения и включения в текст близкие обнаруженным в «Записках из подполья», выполняют здесь противоположную функцию — указывают на искренность сомнений персонажа, возникающих из-за несоответствия личностных представлений о праве человека на убийство гуманистической системе ценностей.

Ту же функцию могут выполнять художественные дефиниции положительных морально-оценочных слов: как и сами лексемы с положительным характером языковой оценки, они значительно реже встречаются в текстах Достоевского, но не менее важны для создания образа героя. В качестве примера рассмотрим фрагмент речи Лебезятникова, в которой он пытается определить слово «благородно»: *«Что такое «благороднее»? Я не понимаю таких выражений в смысле определения человеческой деятельности. «Благороднее», «великодушнее» — все это вздор, нелепости, старые предрассудочные слова, которые я отрицаю! Все, что полезно человечеству, то и благородно! Я понимаю только одно слово: полезное!»* Приведенный фрагмент интересен не только наличием художественной дефиниции, но и тем, что персонаж рассуждает именно о словах, а не о понятиях. В поиске определения заинтересовавшего слова, Лебезятников открыто иронизирует, бравирует отрицанием и подменой общепринятых нравственных представлений, как и персонаж-рассказчик «Записок из подполья» при определении слова «лентяй». Однако в отличие от последнего, Лебезятников оставляет исходно положительный характер оценки и изменяет только ее основание — с этического на прагматическое, получая парадоксальное определение *«что полезно человечеству, то и благородно»*. Деструктивность рассуждений персонажа усиливается высмеиванием общепринятого понимания благородства, а с ним и других нравственных ценностей (*«все это вздор, нелепости, старые предрассудочные слова»*), что однозначно вызывает читательский протест против подмены морали удобством, духовных ценностей — ценностями материальными.

Соотношение материального и духовного становится основой художественной дефиниции и в следующем примере, взятом из речи Дмитрия Карамазова: *«Легко жить Ракину: «ты, говорит он мне сегодня, о расширении гражданских прав человека хлопочи лучше, али хоть о том, чтобы цена на говядину не возвысилась; этим проще и ближе человечеству любовь окажешь, чем философиями»*. Я ему на это и отмочил: *«А ты, говорю, без бога-то сам еще на говядину цену набьешь, коль под руку попадет, и наколотишь рубль на копейку»*. Рассердился. Ибо что такое добродетель? — отвечай ты мне, Алексей. У меня одна

добродетель, а у китайца другая — вещь, значит, относительная. Или нет? Или не относительная?» Поиск ответа на вопрос «*Что есть добродетель?*» приводит героя к мысли о необходимости выбора критерия оценки человеческих качеств, то есть оценочного основания. Какой критерий в иерархии ценностей располагается выше: материальный или нравственный? Чем проще «оказать любовь» человечеству: ценой на говядину или «философиями»? Иначе говоря, вопрос «*Что есть добродетель?*» для Дмитрия равен вопросу «*Является ли добродетель понятием нравственным?*», и сам он, даже терзаясь сомнениями об относительности добродетели, жарко отстаивает положительный ответ, тем самым споря не только с Ракиным, но и Лебезятниковым, рассказчиком «Записок из подполья» и другими персонажами Достоевского, низводящими духовные ценности, иронизирующими над ними.

Анализ текстов Достоевского показал, что наиболее частотным способом ввода художественной дефиниции является постановка персонажем вопроса, напоминающего по значению и форме риторический, но, в отличие от риторического, получающий ответ-определение. («*Что есть ад?*», «*Что такое «благороднее?»*», «*Что значит слово «злодеяние?»*», «*Что такое честь и не предрассудок ли кровь?*»). Большинству читателей ответ на эти вопросы представляется очевидным, однако вопреки ожиданию за вопросом следует рассуждение, порождающее художественную дефиницию, отличную от общеязыковой или противоположную ей. Вопрос в подобных случаях служит для привлечения внимания читателя и обеспечивает уже отмеченный эффект обманутого ожидания. Можно заметить, что семантический сдвиг при этом затрагивает лексемы, содержащие сему моральной оценки, и в поле зрения читателя попадают именно те позиции, толкование которых связано с областью сакральных ценностей, однозначно трактуемых в системе определенного национально-культурного кода. Для большинства носителей этого кода психолингвистическое толкование значения этих лексем будет идентичным. Однако герои Достоевского могут демонстрировать иной код, при этом их ответ, предлагающий определение отдельно взятого слова с семой моральной оценки, оказывается ключом к системе их ценностных представлений и, следовательно, предложенная дефиниция, основанная на семантическом сдвиге, становится словесным приемом, помогающим сформировать определенный художественный образ.

Таким образом, трансформация привычного лексического значения у слов лексико-семантического поля моральной оценки внутри художественного текста с помощью создания художественной дефиниции в произведениях Достоевского представляется ярким способом решения сложных задач идейного уровня: она делает читателя участником спора о вечных истинах, заставляет его размышлять о позиции того или иного персонажа в этом споре, а также вызывает саморефлексию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Винокур, Г.О. Избранные работы по русскому языку / Г.О. Винокур — Москва: Учпедгиз, 1959. — С. 388–393.
2. Стернин И.А. Психолингвистическое значение слова / И.А. Стернин // Москва: Вестник РУДН, серия Русский и иностранные языки и методика их преподавания, 2011. — № 1. — С. 5–12.
3. Солганик, Г.Я. Значение слова и представление / Г.Я. Солганик // Семантика слова и синтаксической конструкции. Межвузовский сборник научных трудов — Воронеж, 1987. — С. 6–15.

4. Лихачев, Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского / Д.С. Лихачев // «Достоевский. Материалы и исследования». — Ленинград: Наука, 1976. — Т. 2. — С. 30–41.
5. Гаврилова, О.С. Метадефиниция — основное средство регулятивности в прозаических текстах М.И. Цветаевой / О.С. Гаврилова // Мир русского слова. — 2014. — № 4. — С. 86–89.
6. Трусов, В.Е. Своеобразие дефиниций в различных функциональных стилях как отражение типов языкового сознания (на материале русских и англоязычных текстов) / В.Е. Трусов // Проблемы межкультурной коммуникации в теории языка и лингводидактике: Материалы II Международной научно-практической конференции: В 2 частях, Барнаул, 05–06 октября 2006 года / под ред. Т.Г. Пшёнкиной. — Барнаул: Барнаульский государственный педагогический университет, 2006. — С. 224–228.
7. Одекова, Ф.Р. Толкование слов в структуре художественного текста Н.В. Гоголя как особенность его метапоэтики / Ф.Р. Одекова // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. — 2014. — № 5(32). — С. 39–45.
8. Сало, О.С. Художественная дефиниция в метапоэтике М.И. Цветаевой (особенности внутренней структуры) / О.С. Сало // Искусство и образование. — 2007. — № 2(46). — С. 73–83.
9. Ханпира Э.И. О художественной дефиниции / Э.И. Ханпира // Проблемы структурной лингвистики, 1982. — Москва: Наука, 1984. — С. 225–237.
10. Поварнин, С.И. Спор. О теории и практике спора / С.И. Поварнин. — Санкт-Петербург: Лань, 1996. — 160 с.

Tkachenko Olga Yurievna

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow, Russia
E-mail: non_ho_paura@mail.ru
RSCI: https://www.elibrary.ru/author_profile.asp?id=777492

Shit'kova Marina Myasumovna

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow, Russia
E-mail: marino4ka17-12@mail.ru
RSCI: https://www.elibrary.ru/author_profile.asp?id=781958

Artistic definition as a verbal method of image creation in the texts of F.M. Dostoevsky

Abstract. The article examines examples of semantic shift within the artistic definition, found in the speech of the characters of F.M. Dostoevsky at the moment of their definition of the concepts of the moral sphere. The artistic definition, considered by the authors of the article as a definition given in a fictional text, which imitates the dictionary definition by syntactic and logical model, but differs from it in content, is found especially often in the speech of Dostoevsky's ideological characters in key episodes of the texts, which indicates the importance of the technique and determines the relevance of its research. It is noted that the examined fictional definitions of lexemes with moral-evaluative meaning contain elements, which either break the link between the signifier and the signified, fixed in the language and fixated by the dictionary definition, or change the angle of perception of one or other reality. On this basis, two types of definitions are distinguished — paradoxical and compensatory. On the example of the episodes from "Notes from Underground", "Crime and Punishment" and "The Brothers Karamazov" the functions of these two types of definitions in the fiction text are also examined, with special attention paid to the functional differences of artistic definitions of positive and negative moral-evaluation lexemes.

The methods of differentiated stylistic analysis, as well as comparative and contextual analysis were used in the work. The results of the research allowed us to conclude about the role of artistic definition in the texts of F. M. Dostoevsky as one of the verbal techniques of artistic image creation. The materials presented in the article and the results can be used both within the scope of F.M. Dostoevsky's idiostyle research, and in the further study of the imaginative potential of the semantic shift in the fiction text.

Keywords: lexical meaning; moral and evaluative vocabulary; semantic shift; artistic definition; fiction text; stylistics; F.M. Dostoevsky