

Воронежский государственный университет  
Межрегиональный центр  
коммуникативных исследований

# **Текст- дискурс- картина мира**

**Вып. 1**

Научное издание



**Воронеж  
2005**



Первый выпуск межвузовского научного сборника «Текст – дискурс – картина мира» посвящен теоретическим и прикладным проблемам изучения взаимодействия текста, дискурса и картины мира. В сборнике представлены статьи ученых Воронежа, Волгограда, Глазова, Ельца, Кемерово, Мичуринска, Москвы, Тамбова, посвященные исследованию текста в традиционном, функциональном, прагматическом и когнитивном аспектах.

Предназначен для филологов, преподавателей русского языка, иностранных языков, литературоведов, преподавателей русского языка как иностранного, специалистов в области текста, дискурса, когнитивных исследований, культурологии и межкультурной коммуникации.

Редакционная коллегия:

к.ф.н. Вахтель Н.М., д.ф.н.Попова З.Д., д.ф.н. Стернин  
И.А., д.ф.н.Чарыкова О.Н. - научный редактор

Компьютерная верстка и оригинал - макет –  
О.Н.Чарыкова, И.А.Стернин

© Коллектив авторов, 2005

Текст-дискурс – картина мира. Межвузовский сборник научных трудов. Вып.1. / Научный ред. О.Н.Чарыкова. Воронеж, изд-во «Истоки», 2005 г. 200 экз., 238 с.



## От редколлегии

Предлагаемый вниманию читателей сборник открывает тематическую серию публикаций, посвященных проблемам соотношения текста, дискурса и картины мира. Сборник представляет собой логичное «ответвление» серии «Язык и национальное сознание», выпускаемой совместно Межрегиональным центром коммуникативных исследований ВГУ, кафедрой общего языкознания и стилистики ВГУ и кафедрой русского языка и методики его преподавания Борисоглебского ГПУ с 1998 г.

С 2005 г. мы сочли целесообразным выделить работы, посвящённые изучению текста, дискурса и картины мира, в отдельный сборник, учитывая большое количество поступающих в редакцию статей по этой проблематике и важность координации исследований в данной области. Сборник остается в русле основной научной проблемы кафедры общего языкознания и стилистики «Язык и национальное сознание», но будет ориентирован на изучение текста и дискурса. Данный выпуск является первым специализированным изданием с указанной тематикой. Предполагается выпускать сборник ежегодно.

Сборник отражает результаты совместных исследований научных коллективов-учредителей в области теории и практики описания языкового сознания носителей языка.

Редколлегия приглашает к сотрудничеству всех исследователей, занимающихся проблемами соотношения текста, дискурса и языкового сознания.

Электронный адрес редколлегии: [sternin@phil.vsu.ru](mailto:sternin@phil.vsu.ru).



# Проблемы теории

З.Д.Попова, И.А.Стернин

## Текст, дискурс и проблема эффективности коммуникации

Для текста, рассматриваемого в прагматическом аспекте с учетом всех экстралингвистических факторов его функционирования, в последнее время используется термин *дискурс*. Термин *дискурс* применяется к совокупности текстов, обладающих какими-либо общими прагматическими свойствами, возникшими под влиянием социально-психологических факторов. Говорят, например, о политическом дискурсе, о публицистическом, экологическом, эпистолярном, этикетном, аргументативном и тому подобных дискурсах. В.И.Карасик говорит об институциональном дискурсе – характеризующем речевое поведение представителей определенных социальных сфер. Совокупность текстов, созданных одним человеком, может быть названа авторским дискурсом. Близко к понятию дискурса и понятие гипертекст Н.А.Купиной.

В лингвистике термин дискурс соприкоснулся с термином *текст*, и лингвисты стали искать основания для дифференциации этих терминов.

Предложены такие варианты их разграничения:

Дискурс	Текст
устный и письменный	преимущественно письменный
диалог и монолог	преимущественно монолог
неограниченный по объему	конечный по объему
когерентность между речевыми актами	поверхностная когезия слов и предложений
Погруженность в социальную действительность	автономность от породившей его действительности
не имеет конкретной коммуникативной задачи	имеет конкретную прагматическую задачу
наличие невербальных компонентов коммуникации	отсутствие невербального аспекта



К настоящему времени четкого разграничения содержания терминов *дискурс* и *текст* не проведено, хотя общая тенденция в их использовании прослеживается: для исследования дискурса более важны ситуации, в которых протекает речевая деятельность, его социокультурная специфика, обусловленность его содержания и структуры социальными и коммуникативными факторами, а также эффективность его воздействия на адресата. Для исследований текста более важно его внутреннее устройство, средства его формирования, факторы, обеспечивающие связность текста.

Несомненно, текст является основой любого дискурса, но понятие дискурс оказывается явно шире понятия текста. Применительно к эффективности речевого воздействия нам представляется возможным говорить лишь об эффективности текста, имеющего конкретную прагматическую цель – об эффективности дискурса вряд ли можно говорить, поскольку он принципиально бесконечен, представляя собой совокупность текстов определенного типа.

Аспект *речевого воздействия* является важным аспектом прагматического подхода к тексту. Для понимания эффективности речевого воздействия текста на адресата нужно знать, какие характеристики текста и как именно оцениваются людьми.

Французский социолог и психолог А.Моль приводит сведения о том, по каким показателям слушающие оценивают воспринимаемые тексты:

1. *По длине сообщения.* Порогом насыщения является длина в 30 тысяч знаков, за этим порогом восприятие речи падает.

2. *По абстрактности сообщения.* Лучше всего воспринимаются лозунги, плакаты, описания конкретных фактов. Хуже воспринимаются расплывчатые рассуждения, общие понятия. Наиболее сложны для восприятия тексты по математике, логике и другим абстрактным наукам.

3. *По степени личной заинтересованности.* Немедленную реакцию вызывают сообщения о мобилизации на какую-либо безотлагательную деятельность. Хорошо воспринимается информация, затрагивающая повседневные интересы человека: сообщения о погоде, ценах. Менее полно и четко воспринимается все, что в какой-то степени интересно (со всего света), но непосредственно не затрагивает слушающего или имеет отдаленные, долгосрочные последствия (курение укорачивает жизнь).



Говорящий, который заботится о том, чтобы сказанное произвело желаемое впечатление на слушающего, обдумывает «стратегии» разговора: что и как сказать.

Существенным моментом воздействия текста является оценка слушающим выгоды/невыгоды, обязательности/ необязательности выполнения заложенных в нем намерений говорящего, степень вежливости сделанных предложений. Ср.: Почистить картошку! Ты почистишь картошку? Ты не почистишь картошку? Этими показателями измеряется так называемая «тактичность» текста. Приемлемость и пригодность текста для слушающего прагматически более важны, чем абсолютная правильность и нормативность.

Прагматические значения просьбы очень часто выражаются в форме вопросов, казалось бы, прямо не относящихся к желаемому.

- Вы можете дотянуться до соли? (т.е.: передайте мне соль).
- Что-то дует... (т.е.: закройте окно).
- Вы не подвиньтесь? (т.е. позвольте мне сесть)
- Телевизор испортился (слова жены, означающие: *почини!*) и др.

Во всех этих случаях действует так называемое косвенное общение – при помощи намека, подтекста, которое часто оказывается эффективным при выражении просьбы.

К настоящему времени накоплен большой материал о разнообразии лексических и грамматических средств языков и их оптимальном использовании в том или ином функциональном стиле, в той или иной ситуации общения. Старинные риторика учили ораторскому искусству, красноречию; современная практическая стилистика дает рекомендации к отбору средств в разных функциональных стилях и ситуациях общения в целях наиболее точного выражения мысли и наиболее полного воздействия на слушателя. Но как особый отдел прагмалингвистики наука о речевом воздействии формируется в конце XX века.

В настоящее время она уже фактически стала самостоятельной наукой, объединяющей, интегрирующей усилия представителей целого комплекса смежных наук – традиционной лингвистики, психолингвистики, классической прагмалингвистики, риторики, психологии, теории массовой коммуникации, рекламы, менеджмента, социологии, связей с общественностью, этнографии, конфликтологии. «Речевое воздействие» формируется как наука об эффективном общении.

Эффективность воздействия в условиях диалога определяется для каждого коммуниканта отдельно, при этом в диалоге эффективным общение может быть или только для одного из участников, или для



обоих. На многосторонних переговорах общение может оказаться эффективным для части участников.

Понятие эффективности связано с достижением тех целей, которые ставит участник общения в данной коммуникативной ситуации. Эффективно такое речевое воздействие, которое позволяет говорящему достичь поставленной цели и сохранить баланс отношений с собеседником (коммуникативное равновесие), то есть остаться с собеседником в нормальных отношениях, не поссориться.

Однако цели в общении могут быть разными:

*информационная* (донести свою информацию до собеседника и получить подтверждение, что она получена);

*предметная* (что-либо получить, узнать, изменить в поведении собеседника);

*коммуникативная* (сформировать определенные отношения с собеседником, например, установить контакт, развить контакт, поддерживать контакт, возобновить контакт, завершить контакт). Коммуникативные цели преследуют приветствие, поздравление, сочувствие, прощание, комплимент и т.д.

Коммуникативная позиция говорящего может быть сильной (начальник против подчиненного, старший против ребенка и др.) и слабой (ребенок против взрослого, подчиненный против начальника и т.д.) Коммуникативную позицию человека в процессе общения можно усилить путем применения правил речевого воздействия, можно ее защитить, а также можно ослабить коммуникативную позицию собеседника (также применяя приемы речевого воздействия и осуществляя различные речевые действия в отношении собеседника).

Теория речевого воздействия изучает способы речевого воздействия на собеседника – к примеру, такие, как доказывание, убеждение, уговаривание, внушение, приказ и др.

*Коммуникативная позиция говорящего* – еще одно важное теоретическое понятие науки о речевом воздействии.

Под коммуникативной позицией говорящего понимается влияние, авторитетность говорящего по отношению к его собеседнику. Это относительная эффективность его потенциального речевого воздействия на собеседника. Коммуникативная позиция человека может измениться в разных ситуациях общения, а также по ходу общения в одной и той же коммуникативной ситуации.

Исследования показывают, что приемы речевого воздействия имеют яркую национальную окраску – некоторые из них «работают» в русской аудитории, но не будут эффективными в американской, японской и других аудиториях и наоборот. Скажем, в Европе



эффективна ссылка на Библию, у американцев эффективно интенсивное использование шуток, в нашей аудитории – нет и т.д.

Исследуются также способы создания эффективных письменных текстов, эффективных рекламных текстов, изучаются проблемы создания эффективных поликодовых текстов – включающих, к примеру, письменный текст, звук и образ (как в рекламе). В рекламном тексте различают коммерческую эффективность (купили ли товар) и коммуникативную эффективность (привлек ли внимание рекламный текст, заставил ли себя прочитать).

Анализ различных типов текста с точки зрения осуществляемого ими речевого воздействия – актуальная задача современной коммуникативной лингвистики.

О.Н.Чарыкова

## **Текст в аспекте новой научной парадигмы**

В шестидесятые годы XX столетия лингвистика вышла за рамки исследования изолированного высказывания (предложения) и перешла к анализу синтагматической цепи высказываний, образующих текст, главными свойствами которого являются завершенность, целостность, связность.

Новый подход был обусловлен тем, что язык стал рассматриваться прежде всего как средство коммуникации, а также стремлением глубже изучить связи языка с различными сторонами человеческой деятельности, реализуемыми через текст. Это предопределило появление нового направления – теории (лингвистики) текста. Теория текста сложилась как научная дисциплина во второй половине XX века на пересечении ряда наук – информатики, психологии, лингвистики, риторики, прагматики, семиотики, герменевтики, социологии. Но, как справедливо указывает Н.С. Валгина, несмотря на обилие междисциплинарных пересечений, в настоящее время теория текста обладает собственным онтологическим статусом (Валгина 2003, с. 8). Теория текста исследует любые знаковые последовательности, однако основным её объектом является текст вербальный.

Тот факт, что теория текста сложилась как дисциплина промежуточного типа, на базе ряда фундаментальных и прикладных наук, свидетельствует о многомерности самого объекта (текста) и многоаспектности его изучения. Текст рассматривается с точки зрения заключённой в нём информации; с точки зрения психологии его создания и/или восприятия; в прагматическом аспекте; в аспекте его



структуры, речевой организации; в стилистическом аспекте. Многие работы совмещают несколько аспектов исследования текста. По словам Г.В. Колшанского, необходимость комплексного изучения текста не есть методическое требование, оно есть выражение существа самого объекта (Колшанский 1984, с.15).

Однако в большей части вышедших за последнее время работ, посвящённых природе текста, онтологический акцент переносится со структурных параметров на его функциональные свойства.

В.В. Богуславская (Богуславская 2003, с. 23 – 24) считает, что в современной лингвистике текста сформировалось два крупных направления:

1. ставящее своей задачей выявление глубинных смыслов, содержащихся в одном каком-либо замкнутом тексте; сближающееся с герменевтикой как толкованием неявного смысла текста;

2. включающее в понятие «текст» широкое контекстно-конситуативное окружение, существующее, подразумеваемое или создаваемое автором при желании воздействовать на воспринимающего;

Понимание текста как «текста в действии» приводит к выдвиганию на первый план его функционального аспекта, а ориентация на коммуникативный процесс к тому же акцентирует внимание на прагматике текста.

Функциональный подход к тексту предполагает привлечение для объяснения входящих в него языковых феноменов экстралингвистических факторов очень широкого диапазона (в основном, это коммуникативные установки продуцента), то есть учёт предварительной обусловленности авторского выбора тех или иных средств выражения смысловой структуры текста его видовой и жанровой целеустановкой. При этом сам выбор вида и жанра текста диктуется условиями реальной коммуникации (коммуниканты, предмет коммуникации, средства коммуникации и т.п.). Таким образом, функциональный анализ учитывает экстра- и интратекстовые признаки.

Особенность современного подхода к тексту, как справедливо считает М.Ю.Федосюк, заключается в системном характере этого подхода. Текст рассматривается как основная единица речевого общения, которая обладает смысловой законченностью, реализует коммуникативные намерения его отправителя и отражает как образ этого отправителя, так и его представления о ситуации общения и образе адресата (Федосюк 2002, с. 3).



В лингвистической литературе наряду с термином «текст» широко используется термин «дискурс». В современной науке нет единства в толковании этого термина. Однако в большей части работ отечественных и зарубежных учёных сложилась традиция, в рамках которой под словом *дискурс* понимается целостное речевое произведение в многообразии его когнитивно-коммуникативных функций.

Тенденция к размежеванию терминов «текст» и «дискурс» наметилась в 70 – 80-е годы XX века. Причём это разграничение у разных исследователей может базироваться на разных основаниях. Текст трактуют как единицу дискурса (Красных 2003), соотнося рассматриваемые понятия как отдельное и общее, статическое и динамическое (Дымарский 1999), видовое и родовое (Богуславская 2003; Седов 2004;). По мнению Н.С.Валгиной, разграничение может быть определено и формами речи: термин «дискурс» чаще применяют к произведениям устной, а термин «текст» - к произведениям письменной речи (Валгина 2003, с. 20). Таким образом, исследователи едины в том, что понятия «текст» и «дискурс» связаны, но не тождественны. Они отличаются объёмом понятий и аспектом рассмотрения.

Дискурс, в целом, признаётся более широким понятием, чем текст. Это одновременно и процесс речевой деятельности, и её результат, то есть текст. Как подчёркивает, Т.В.Милевская большой объяснительной силой обладает описание текста как промежуточной стадии дискурса, если под дискурсом понимать совокупность речемыслительных действий обоих коммуникантов. Тогда текст как объективно существующий факт действительности может рассматриваться в качестве продукта – результата дискурса (Милевская: <http://teneta.rinet.ru/rus/>).

Подобное разграничение встречаем и у В.Е. Чернявской. В её понимании, текст представляет собой компонент – необходимую, базовую, но только часть дискурса; это формально завершённая структура, возникшая в результате коммуникативно-когнитивного процесса – дискурса. Дискурс же – это языковое выражение общественной практики в её различных коммуникативных сферах; упорядоченное и систематизированное особым образом использование языка, за которым стоит особая – социально-, идеологически-, культурно-, исторически обусловленная ментальность (Чернявская 2002, с. 230).

И.П. Сусов отмечает, что в современных исследованиях при анализе дискурса из социологической теории Э.Гоффмана



заимствуется понятие «обмен/взаимообмен» для речевого «раунда» с двумя активными участниками, каждый из которых производит выбор какого-либо действия из множества альтернативных действий, влекущих за собой благоприятные или неблагоприятные для участников взаимодействия последствия (Сусов: <http://www.rusword.org>). Именно факт взаимодействия, диалога становится определяющим в дефиниции дискурса, предложенной К.Ф. Седовым: «Дискурс – объективно существующее вербально-знаковое построение, которое сопровождает процесс социально-значимого взаимодействия людей» (Седов 2004, с. 8).

В свете всего выше сказанного справедливым представляется мнение Н.С. Болотновой, что текст, изучаемый в коммуникативно-деятельностном плане, с учётом всех компонентов речевой коммуникации Р.О.Якобсона (автор, текст, адресат, язык /код/, канал связи, действительность), приобретает статус дискурса (Болотнова 1999, с. 18).

Применительно к лингвистическим исследованиям дискурсивный анализ начинается с проецирования на элементы содержательно-смысловой и композиционно-речевой организации текста психологических, политических, национально-культурных, прагматических и других факторов. Совершенно справедливой представляется точка зрения В.Е.Чернявской о том, что дискурсивный анализ – это двухэтапный процесс, началом которого является анализ текста как отдельной единицы дискурса или дискурсивного фрагмента, а в последующем речь должна идти о том, как данный текст, продуцированный отдельным субъектом речевой деятельности, может быть квалифицирован как «социальное высказывание» и включён в широкий ситуативный контекст (Чернявская 2002, с. 231 – 232). В силу этого, считает Е.С.Кубрякова, при исследовании дискурса важен не только параметр времени протекания события, но и весь набор прагматических факторов, с точки зрения которого это событие может быть охарактеризовано (Кубрякова 2001, с. 10).

Если текст рассматривают как комплекс высказываний, связанных друг с другом на основании критериев текстуальности, то дискурс предстаёт как интегративная совокупность текстов, обращённых к одной общей теме и функционирующих в пределах одной и той же коммуникативной сферы (политический дискурс, рекламный дискурс и т.д.). Исследование дискурса, таким образом, акцентирует внимание на том, какие особенности коммуникативно-речевой деятельности и в какой степени оказывают влияние на то, а не другое использование языка в текстовой системе; через текстовые характеристики



дискурсивного уровня обнаруживаются культурно-исторические, социальные, идеологические, когнитивные формы взаимодействия автора текста и читателя.

Итак, в современной научной парадигме текст является исходной точкой, фокусом, через призму которого рассматриваются разные аспекты человеческой деятельности, первое место среди которых принадлежит социальному и когнитивному.

---

Богуславская В.В. Моделирование текста: лингвосоциокультурная концепция: Монография/ ЮО РАО. – Ростов н/Д, 2003. – 272 с.

Болотнова Н.С. О соотношении понятий «художественный текст» и «художественный дискурс» в коммуникативной стилистике текста//Русский язык и русистика в современном культурном пространстве. Тезисы докладов и сообщений международной научной конференции 13 – 16 октября 1999г. – Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 1999. – С.16 – 19.

Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. – М.: Логос, 2003. – 280 с.

Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX – XX вв). – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. – 284 с.

Колшанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка. – М., 1984.

Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? – М.: Гнозис, 2003. – 375 с.

Кубрякова Е.С. Об исследовании дискурса в современной лингвистике //Филология и культура. Материалы 3-й международной конференции. – Тамбов, 2001.Ч.1. – С.8 – 11.

Милевская Т.В. Дискурс и текст: проблема дефиниции. - <http://teneta.rinet.ru/rus/>.

Седов К.Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. – М.: Лабиринт, 2004. – 320 с.

Сусов И.П. Коммуникативно-деятельностные теории языка // Мир слова русского. - <http://www.rusword.org>.

Федосюк М.Ю. От научного редактора //Текст в фокусе литературоведения, лингвистики и культурологии. Межвузовский сборник научных трудов. – Ярославль, 2002. – С.3 – 5.

Чернявская В.Е. От анализа текста к анализу дискурса // Текст и дискурс: традиционный и когнитивно-функциональный аспекты



исследования: Сб. науч. тр. /Под ред. Л.А.Манерко; Ряз. гос. пед. ун-т им. С.А.Есенина. – Рязань, 2002. – С.230 – 232.

В.И. Карасик

## **Перформативность: факт и действие**

Известный тезис Дж. Остина о противопоставлении двух типов высказываний – перформативных и неперформативных (Остин 1986, с.27) – породил мощное направление в прагмалингвистике – теорию речевых актов. Суть этого противопоставления сводится к тому, что нечто признается либо не признается фактом. Фактичность как атрибут бытия соответствует логическому и филологическому понятию «диктум». Диктум как констатация объективного положения дел всегда предполагает наличие человеческого отношения к этому положению дел, такое отношение – «модус» – может быть акцентированным либо неакцентированным, но нет диктума без модуса, как и нет модуса без диктума (можно сказать, впрочем, что «чистый диктум» есть внечеловеческое объективное состояние дел, потенциальная пропозиция, а «чистый модус» – это внепредметное эмоциональное самовыражение; эти экстремальные позиции могут выделяться лишь условно). Факт есть объективное состояние дел, но в меняющемся мире нечто может становиться фактом и переставать быть фактом. Перформативное высказывание фиксирует точку становления в нашем сознании нового факта. Например: *«На основании защиты диссертации диссертационный совет присуждает Кочкину Михаилу Юрьевичу ученую степень кандидата филологических наук по специальности «теория языка».*

Теория речевых актов привлекла к себе внимание многих исследователей. Показательно, что в фокусе исследовательского интереса всегда оказывались не диктумные, а модусные характеристики тех высказываний, которые можно было рассмотреть с учетом типичных речевых ситуаций: условия общения, интенции коммуникантов, эмоциональные состояния участников общения, правила интерпретации, вариативность способов, жанровая специфика. Наряду с горячими сторонниками и разработчиками этой теории появилось и немало ее противников. Аргументация против этой теории сводится к тезисам о ее схематичности и ригидности (в реальном общении «чистые» речевые акты составляют исключение, а не правило, живое общение лабильно, спонтанно и зависит от множества ежесекундно меняющихся и не всегда предсказуемых обстоятельств, не следует выдавать частные случаи за общие правила,



например, вопросы на допросе вовсе не иллюстрируют богатства всех типов вопросов). Признавая определенную правоту противников теории речевых актов, следует отметить, что потенциал этой теории еще не исчерпан. Можно выделить несколько основных направлений развития теории речевых актов.

Первое и наиболее разработанное направление теории речевых актов является движением в сторону построения целостной коммуникативной теории успешного высказывания. Постулаты общения П.Грайса и других исследователей органически входят в модель успешного высказывания, в его иллокутивный компонент. Для ученых, разрабатывающих речевой акт (речевое действие) с общих прагмалингвистических позиций, наиболее важным является вопрос о коммуникативной ситуации, т.е. об обстоятельствах реального общения, включающих, прежде всего, характеристики коммуникантов. Здесь смыкаются интересы исследователей, которые позиционируют себя в прагмалингвистике и социалингвистике (точнее – микросоциалингвистике). В центре внимания этих специалистов находится минимальный контекст, дающий возможность вычлениить и охарактеризовать то или иное речевое действие. В качестве примеров обычно приводятся сравнительно простые коммуникативные поступки – просьбы, комплименты, извинения, поздравления и др. (Hymes 1977; Ballmer, Brennenstuhl 1981; Серль 1986; Романов 1988; Карасик 1992). Детально описывается пошаговая структура того или иного речевого акта.

Второе направление развития теории речевых актов представляет собой дрейф этой теории в сторону теории жанров речи. Опираясь на классические тезисы М.М.Бахтина о противопоставлении первичных и вторичных речевых жанров и развиваясь в направлении интеракционного понимания общения (от модели кодового обмена информацией – к модели инференционной, предполагающей наличие выводимого знания, и далее – к модели интеракционной, суть которой состоит во взаимосвязанном диалоге участников общения), сторонники такого понимания речевых действий фокусируют свое внимание на более сложных коммуникативных поступках, таких, как, например, разговор по душам или проработка провинившегося на общем собрании коллектива (Дементьев 2000; Макаров 2003).

Третье направление развития теории речевых актов можно определить как коммуникативистское или неориторическое в том смысле, что исследователи сосредоточивают свой научный интерес на выявлении способов оказания влияния на адресата в процессе общения применительно к типовым ситуациям и, следовательно, к типовым



речевым актам (Мечковская 1996; Кашкин 2000; Стернин 2001). И.А. Стернин предлагает многоаспектную типологию видов общения, противопоставляя его по теме (политическое, научное, религиозное и др.), по цели (деловое и развлекательное), по степени официальности (официальное и неофициальное), по форме общения (закрытое, открытое, смешанное), по свободе выбора партнера (инициативное и принудительное), по степени проявления личности (обезличенное и личностное), по продолжительности (кратковременное и длительное, периодическое и постоянное), по соотношению формы и содержания (прямое и косвенное) (Стернин 2001, с.11-25). С определенными оговорками сюда же можно отнести анализ аргументативных стратегий речи.

Четвертое направление развития теории речевых актов можно выделить на основе признака перформативности. Вспомнив персонажей романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок», доказывающих свое право быть истинными детьми лейтенанта Шмидта с помощью знаменитой фразы «А ты кто такой?» (подразумевается продолжение «чтобы вести себя таким образом»), поставим во главу угла при определении перформативности право говорящего делать нечто свершившимся фактом. Наш тезис сводится к тому, что целесообразно выделять не только перформативные и неперформативные высказывания, но и аналогичные типы дискурса.

Для определения перформативности необходимо вернуться к лингвистически релевантному определению факта. В общепринятом понимании, по данным словарной дефиниции в современном толковом словаре русского языка, факт – *истинное событие, реальное происшествие или явление* (БТС). В Оксфордском словаре выделяются более дробные характеристики этого феномена: 1) *a thing that is known to have occurred, to exist, or to be true*; 2) *a datum of experience (often foll. by an explanatory clause or phrase: the fact that fire burns; the fact of my having seen them)*; 3) *(usu. in pl.) an item of verified information; a piece of evidence*; 4) *truth, reality*; 5) *a thing assumed as the basis for argument or inference* (COD).

Выделяются следующие характеристики факта: нечто, имевшее место, истинное; экспериментально полученные данные; достоверная информация; истина; основание для аргументации. Факт, таким образом, имеет следующие атрибуты: действительный, истинный, достоверный, самоочевидный, подтверждаемый либо фальсифицируемый. Разграничивая события и факты, Н.Д. Арутюнова пишет о том, что события представляют собой реалии, а факты – суждения о реалиях. Квалифицируя что-либо как факты, мы различаем вещи по



признакам реальности / гипотетичности, верифицируемости / неверифицируемости, истинности / ложности, утвердительности / отрицательности (Арутюнова 1999, с.405). С.Х. Ляпин, рассматривая факт с позиций философской концептологии, дифференцирует следующие ипостаси факта: 1) фактуальность - родовое понятие для всего фактического, субстрат фактов любого вида, 2) фактум – состояние фактуальности, заполняемое фактами, нейтральными по отношению к принципиальным вопросам какой-либо сферы деятельности, 3) фактицитет (термин М.Хайдеггера) – состояние фактуальности, которое заполняется фактами, остающимися за порогом текущего восприятия человека, но <...> определяющими обобщенно-смысловую организацию бытия, 4) фактаурис – состояние фактуальности, которое заполняется фактами, входящими в актуальную детерминацию человеческой деятельности (Ляпин 1997, с.7-10). Если мы сопоставим эти дистинкции с принятыми в лингвистике характеристиками значения и смысла, то можно сказать, что фактум соответствует тому, что обычно понимается под пресуппозицией высказывания, т.е. это - подразумеваемая базовая информация о мире, о человеке, о языке, разделяемая участниками общения; фактицитет можно осмыслить как ценностные доминанты этой базовой информации, определяющие все поведение человека, причем, обычно неосознаваемые участниками общения (эти характеристики общения обычно более всего интересуют культурологов и специалистов по межкультурной коммуникации); фактаурис же – это актуальный осознаваемый смысл, контекстуально и ситуативно определенный и находящийся в фокусе внимания участников общения.

Итак, определяя факт, мы констатируем его противопоставленность реальности, с одной стороны, и его принципиальную двойственность (модусно-диктумное строение), с другой стороны. Диктальный компонент факта, в свою очередь, делится на фоновый и актуальный субкомпоненты (они соотносимы с темой и ремой высказывания). Наконец, фоновый субкомпонент диктума распадается на ценностно-нейтральный и ценностно-маркированный субкомпоненты. В этой дихотомической схеме факт раскрывается как результат осмысления реальности, как оценочно-кваликативное действие, как фокусировка на актуальных моментах действительности и как феномен культуры, обусловленный ее ценностями. Нельзя не отметить наличие несомненной связи между модусной составляющей факта и его глубинным ценностно-маркированным субкомпонентом диктума.



Перформативный дискурс противопоставляется неперформативному дискурсу по признаку «факт – фикция». Соответственно, общением, содержанием которого является заведомо неверифицируемая и не принимаемая на веру информация, следует признать фикциональным. В этом плане признак перформативности соотносится с признаком информативности так же, как и признак описательности (перформативам противопоставляются дескриптивы) соотносится с признаком фасцинативности. Разумеется, перформативность может быть кажущейся. Наряду с фактами существуют фактоиды (как бы факты). В массово-информационном дискурсе сложился даже специфический жанр опровержения ранее изложенной информации: *«Редакция газеты приносит извинения в связи с публикацией недостаточно проверенной информации в статье такой-то от такого-то числа»*. Аналогичным образом дезавуируется высказывание должностного лица: *«Представитель правительства заявил, что высказанное в интервью радиостанции «Эхо Москвы» мнение заместителя министра NN о необходимости ужесточить контроль за выпускными экзаменами в негосударственных учебных заведениях в этом году является его личной точкой зрения и не отражает позиции правительства по этому вопросу»*. В приведенных примерах иллюстрируется двойной рассогласованный перформативный дискурс.

Действия в различных сферах общения весьма различны в плане осознания их фактуальности. Так, для религиозного дискурса молитва является перформативом и вряд ли может рассматриваться как действие в рамках научного дискурса. Исторический факт в его вербальном дискурсивном проявлении является перформативом, даже если текстуальное выражение того или иного поступка обнаруживает большую вариативность. Классическим примером здесь является фраза наполеоновского генерала *«Гвардия умирает, но не сдается!»*, хотя в ответ на предложение капитулировать этот герой ответил грубым солдатским ругательством. Граница между историческим фактом и легендой весьма размыта, и перформатив как тип текста заполняет этот разрыв. Примером может служить следующий текст.

*Известно, что римский император Калигула приказал считать своего коня сенатором. Сенаторы смирились с этим позором, но один из них сказал следующее: «Ты правильно поступил, великий император! Но ты остановился на полпути. Теперь ты должен возложить свой венец на голову этого благородного животного, потому что оно во всех отношениях выше тебя!». После этих слов сенатор был немедленно убит.*



Этот текст является перформативом, поскольку сообщает о факте или якобы факте, связанном с достоверно известным фактом введения коня в сенат, и устанавливает нормы поведения, которые должны служить образцом мужества и чести.

Одним из важнейших признаков перформативности является отнесенность речи к настоящему моменту. Этот показатель является системообразующим для выделения перформативных высказываний: *«От имени Президента Российской Федерации награждаю Вас медалью «За отвагу на пожаре»*. Перформативность применительно к дискурсу предполагает более широкое понимание настоящего момента. Важно то, что некая информация релевантна. При этом содержание высказывания может относиться как к настоящему, так к прошлому и будущему. Например, *«На основании археологических данных удалось установить, что врачи в древней Индии успешно делали трепанацию черепа»*. Информация в газете либо в научном журнале на эту тему является перформативным дискурсом, поскольку затрагивает жизненно важные ориентиры поведения и ценностную картину мира людей. Мы считали, что столь сложные операции люди научились делать только недавно, а оказывается, что уровень медицины в древнем мире был очень высоким.

Информационные сообщения в газетах, журналах, электронных выпусках телевизионных программ и компьютерной сети являются одним из прототипных жанров перформативного дискурса. Актуальность информации связана с двумя ориентирами сообщаемого факта: новость должна быть релевантной для людей и должна соотноситься с их культурной доминантой поведения. Например, информация о том, что сын бывшего премьер-министра Великобритании Маргарет Тэтчер признался в своей причастности к организации государственного переворота в одной из африканских стран, представляет собой перформативный текст, поскольку привлекает внимание многих адресатов и подразумевает выводные знания о нанесении ущерба имиджу известного политика. Газета не опубликует новость о том, что NN потерял паспорт и повесил объявление на столбах с просьбой вернуть его за определенное вознаграждение, если этот NN не будет известной личностью или обстоятельства этого происшествия не будут чрезвычайными (например, вознаграждение будет очень высоким).

В отличие от перформативного высказывания перформативный дискурс характеризуется признаком протокольности. Например, процедура сдачи экзамена является действием, в результате которого меняются статусные характеристики студента. Интересно, что в



рамках перформативного дискурса (если мы будем рассматривать ситуацию экзамена) могут иметь место и принципиально неперформативные высказывания, но они не являются системообразующими для дискурса в целом. Например:

*Студентка: Первый вопрос: Системные связи слов. В последнее время ученые уделяют большое внимание системным связям слов. Эти связи имеют большое значение. Их необходимо анализировать.*

*Преподаватель: Вы не волнуйтесь.*

*Студентка: Как я уже говорила, существуют системные связи слов. Слова связаны друг с другом. Очень важно понимать системные связи слов в языке.*

*Преподаватель: Может быть, Вы еще немного посидите и подготовитесь?*

В этом диалоге разворачивается перформативный дискурс (неудачный для студентки), но только одна фраза преподавателя, предлагающего студентке еще раз обдумать свой ответ, может быть квалифицирована как действие.

В какой мере признак перформативности связан с признаком официальности общения? Можно сказать, что официальное общение почти всегда перформативно, но действием может быть и неофициальное общение. Например, объяснение в любви или сообщение о релевантном событии («Мама, ты не нервничай, я опять завалил этот экзамен, меня отчисляют»).

Юридический дискурс в силу его предназначения является перформативным. Можно говорить о степени институциональности применительно к ситуации судебного заседания: речь адвоката в большей мере содержит личностно маркированные коммуникативные поступки, протокольные фразы судьи в максимальной мере дистанцированы от его личностного отношения к подсудимому и аудитории.

Особую значимость имеет анализ перформативов в юрислингвистике – новой области на стыке языкознания и юриспруденции в связи с необходимостью давать экспертное заключение в тех случаях, когда имеют место высказывания, допускающие интерпретацию, которая наносит ущерб личности либо группе лиц. Таковы, например, тексты, в которых содержатся этнические оскорбления (статья уголовного кодекса о разжигании национальной розни). Истец настаивает в таких случаях на признании текста оскорблением, а ответчик пытается доказать, что никакой интенции ущемить права кого-либо не было. Осенью 2004 г. в Волгограде один из кандидатов на должность губернатора выступил



под девизом *«Волгоградская область – не Кавказ!»*. Представители нескольких землячеств обратились в суд с заявлением, в котором говорилось, что этот девиз подразумевает призыв к депортации граждан, являющихся представителями коренных народов Кавказа, из Волгоградской области. Политик, который баллотировался на официальную должность под упомянутым лозунгом, отвечал, что его высказывание поняли неверно, что он настаивает на проведении взвешенной миграционной политики, а фразу, из-за которой разгорелся конфликт, следует понимать сугубо в буквальном смысле, так же, например, как *«Земля – не Луна»*. В качестве перформативного текста высказывание *«Волгоградская область – не Кавказ!»* допускает только одну интерпретацию: Нельзя увеличивать количество мигрантов с Кавказа в нашей области. Если бы можно было сравнить эту фразу с условным высказыванием *«Волгоградская область – не Крым!»*, то пресуппозитивный фонд наших общих знаний позволил бы нам в нынешней ситуации проинтерпретировать этот текст, возможно, так: у нас более суровая погода, у нас – не курорт (такую же интерпретацию, кстати, могло получить и высказывание, вызвавшее протест национальных землячеств, лет тридцать тому назад). В этом плане тезис С.Х. Ляпина о том, что необходимой составной частью факта является его актуальность для участников общения, подтверждается в полной мере.

Весьма интересным примером перформативности являются девизы на монетах. На монетах республиканской Франции уже несколько веков выбит девиз революции: *Liberte, Egalite, Fraternite* – Свобода, Равенство, Братство. Когда немецкие фашисты оккупировали Францию и установили в этой стране марионеточный коллаборационистский режим, в 1942-1944 гг. были выпущены новые деньги, на которых появился новый девиз: *Travail, Famille, Patrie* – Работа, Семья, Родина. Взятые вне контекста, слова нового девиза имеют положительный смысл, но в условиях оккупации они воспринимались в контрасте с прежним девизом и должны были интерпретироваться, по всей видимости, следующим образом: следует жить земными заботами, больше работать, чтобы содержать семью, а не разглагольствовать о своих правах и абстрактных ценностях. Этот факт заслуживает, вероятно, более подробной интерпретации. Мы видим, что символическая горизонталь концептов, сориентированных на высшие ценности, сменилась четкой вертикалью, где на первом месте находится работа (здесь не хватает только концепта «Порядок»), чтобы смена ориентиров была абсолютно очевидной, но можно предположить, что оккупанты понимали: немецкий концепт *Ordnung*



совсем не соответствует французскому *Ordre*). Изменилось и название страны, вместо Французской республики страна официально называлась Государство Франция. Когда генерал де Голль возглавил восстание, поддержанное антигитлеровской коалицией, в 1944 г. была выпущена монета, на которой вновь появились слова «Свобода, Равенство, Братство», а на лицевой стороне монеты в обрамлении венка было отчеканено слово *France* без определения. Это название было противопоставлено чужому порядку в виде марионеточного государства. Девиз Французской революции красуется и на современных монетах Франции, хотя там циркулируют сегодня не франки и сантимы, а евро и евроценты.

Существуют градуальные ступени перформативности, которые можно проиллюстрировать речевым действием «совет». В течение ряда лет в газете “*The Times*” известный британский журналист Дж. Морган вел рубрику «*The A and Z of Manners*» - «Манеры от А до Я». Читатели посылали ему множество конкретных вопросов о том, как следует вести себя в ситуациях, связанных с возможной потерей лица. Этикет, как известно, предлагает людям оптимальный выход в таких ситуациях. В ряде случаев журналист переводил ответ в шутку, но достаточно часто давал однозначный категоричный совет. Например:

#### *Wedding*

*Q: I have to give my first best man's speech. The groom is one of my closest friends and I do not want to muck it up. I am not sure how to go about it and am very nervous at the prospect. Could you give me some advice?*

A. Winston Churchill said that "the head cannot take in more than the seat can endure", sensible advice that will guide you on the length of time that you speak. I would caution you against making it in any way smutty: such a technique normally embarrasses more than it entertains. However, do try to be as amusing as possible. I once attended a wedding at which the best man's speech was conducted entirely in rhyme, much to the delight of all present.

#### *Buckingham Palace*

*Q: What is the dress code for women when attending a garden party at Buckingham Palace, apart from the obligatory hat? As the present weather is so cold, I would prefer to wear a trouser suit. Is this acceptable?*

*A: Despite the fact that the Queen wishes her guests to be comfortable and not to spend unnecessary money on their appearance, trouser suits are not encouraged. For this reason, leave your no doubt incredibly chic*



*trouser look at home this time, and instead don a summer dress or suit, both of which are more appropriate to a formal daytime occasion.*

В первом случае молодой человек интересуется, каким образом лучше построить свою речь в качестве шафера на свадьбе. Джон Морган советует быть лаконичным, приводя шутливое высказывание Черчилля «В голову взять можно не больше, чем удастся высидеть», и далее рекомендует избежать любой скабрёзности и постараться позабавить гостей.

Во втором случае читательница спрашивает, уместно ли ей явиться на летний прием к королеве в саду Букингэмского дворца в брючном костюме. Знаток этикета однозначно определяет приемлемый стиль одежды: только летнее платье либо дамский костюм.

Итак, перформативность представляет собой аспект коммуникации, она организует факты в сознании носителей языка в соответствии с культурными доминантами, определяющими ценностную картину мира определенного этнокультурного и социокультурного сообщества, с одной стороны, и в соответствии с актуальными смыслами реального общения, с другой стороны. Перформативность как смысловое образование имеет полевое строение, в центре такого поля находятся перформативные высказывания, но помимо таких высказываний можно выделить разновидности перформативных жанров применительно к разным типам дискурса.

- 
- Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1999.
- Дементьев В.В. Непрямая коммуникация и ее жанры. Саратов, 2000.
- Карасик В.И. Язык социального статуса. М., 1992.
- Кашкин В.Б. Введение в теорию коммуникации. Воронеж, 2000.
- Ляпин С.Х. Концептологическая формула факта // Концепты. Научные труды Центроконцепта. Вып. 2. Архангельск, 1997.
- Макаров М.М. Основы теории дискурса. М., 2003.
- Мечковская Н.Б. Социальная лингвистика. М., 1996.
- Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике: Вып.17. Теория речевых актов. М., 1986.
- Романов А.А. Системный анализ регулятивных средств диалогического общения. М., 1988.
- Серль Дж. Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике: Вып.17. Теория речевых актов. М., 1986.
- Стернин И.А. Введение в речевое воздействие. Воронеж, 2001.



Ballmer T., Brennenstuhl W. Speech Acts Classification: A Study in the Lexical Analysis of English Speech Activity Verbs. Berlin, 1981.

Hymes D. Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach. London, 1977.

Н.И. Колодина

## **К проблеме распознавания и формирования мыслительных форм**

Все исследователи процесса восприятия информации, бесспорно, признают, что этот процесс строится на прошлом опыте. И за опыт в этом случае принимается уже имеющаяся, закодированная информация, которая есть в структуре мозга человека.

Информация лучше запоминается, если при восприятии она проходит через все модусы восприятия. (Под модусами восприятия здесь понимаются каналы поступления информации, т.е. вкус, тактильные ощущения, цвет, обоняние, распознавание геометрических и графических форм, распознавание функционального назначения, определение местоположения в пространстве). Это объясняется тем, что *при одновременном кодировании во всех модусах восприятия образуется большее число кодированных единиц.*

Любая воспринимаемая информация структурируется по ассоциативным связям, которые, в свою очередь, подчиняются эмоциям. Такое упорядочивание обеспечивает быстрый поиск нужных сведений, произвольное обращение к нужному материалу.

Эксперименты показывают, что даже геометрические фигуры имеют ассоциативные связи с положительными или отрицательными эмоциями. Например, шар, круг связаны с положительными эмоциями, а квадрат, прямоугольник - с отрицательными. Интересно, что вкус, цвет, тактильные ощущения также структурируются соответственно ассоциациям (Колодина 2003).

Процесс восприятия текста и его переработки рассматривается нами как многоуровневый, который можно теоретически разложить на составляющие компоненты.

Начальным этапом в процессе восприятия текста, безусловно, можно считать чтение слов. Человек понимает смысл предложений, не раскладывая каждое из них на отдельные слова.

В процессе понимания смысла предложения в сознании индивида активизируются закодированные единицы знаний о предмете или явлении, приобретенные из предыдущего опыта. Активизация даже



отдельной единицы влечет затем последующую активизацию и интеграцию множества единиц, формирующих мыслительную форму. Однако необходимо указать на тот факт, что направленность мысли на мыслительную форму (процесс известный как метод интроспекции) позволяет создать качественно другую мыслительную форму, нежели то явление, которое имеет место в спонтанном процессе восприятия текста, когда индивид не останавливает свое внимание на отдельных словах или выражениях.

Мыслительные формы, которыми индивид оперирует в спонтанном процессе восприятия текста, качественно отличаются от мыслительных форм, которые подвергаются осмыслению. *Отличие состоит в том, что в спонтанном процессе восприятия текста формируются мыслительные формы, которые являются схемой предмета или явления. Такую схему невозможно отнести к определенному виду, т.е. классифицировать. В осмысленном виде мыслительная форма являет собой то, что можно классифицировать.* Для процесса понимания текста или предложения вполне достаточно оперирования схематичными формами предмета или явления. (Бесспорно, что все явления, какими бы абстрактными они ни были, имеют в сознании свою кодировку.) И в том, и в другом случае мыслительная форма представляет собой упорядоченную комбинацию единиц знаний о предмете или явлении в рабочей памяти в процессе понимания или познания. Тогда возникает вопрос: что же мы можем принимать за единицу того или иного объекта, которая входит в состав схематичной мыслительной формы или осмысленной мыслительной формы?

В психофизиологии известно, что мельчайшими единицами кодирования могут быть элементы фигур, мельчайшие признаки предмета или явления. Результаты экспериментов, проведенные психофизиологами, показали, что существуют, например, нейроны-детекторы, избирательно отвечающие за такие элементы фигуры, как контуры линии, полосы, углы. Эти результаты подтверждают, что кодируется не целостная форма воспринимаемого объекта, а его мельчайшие единицы, которые влияют на опознание предмета и, следовательно, отнесение его к тому или иному классу. Соответственно не все единицы кодирования могут быть равными в распознавании. Одни единицы являются сильными, и от них зависит, к какому классу можно отнести тот или иной воспринимаемый предмет или воспринимаемое явление, а какие-то единицы не являются основополагающими в распознавании, т.е. не являются сильными. Логично предположить, что отсутствие сильной единицы влечет за



собой невозможность отнесения предмета или явления к определенному классу.

Психофизиологи также утверждают, что вся воспринимаемая информация проходит через семантический экран. При этом мы опираемся на предыдущий опыт в виде закодированных единиц знаний и вычленим из воспринимаемого те единицы, которые соответствуют имеющимся в сознании. В таком процессе мы можем сказать, что *это* на что-то похоже, пытаюсь как бы найти сильную единицу, которую выделяет наше сознание при классификации воспринимаемого объекта или явления.

Обнаружение сильных единиц позволяет отнести воспринимаемый объект к определенному классу. Если же в воспринимаемом объекте или явлении отсутствует необходимая сильная единица для отнесения объекта или явления к тому или иному классу, то в сознании активизируется схематичное представление объекта или явления. Проведенный нами эксперимент показал, что можно найти схематичное изображение, например, животного, которое закодировано в сознании индивида, но такое схематичное изображение нельзя классифицировать и отнести к определенному виду животного, поскольку в этом изображении отсутствует сильная единица, которая и позволила бы классифицировать изображение как определенный вид животного (См. Колодина 2004). Поэтому мы сделали логичный вывод, что в структуре сознания индивида обнаруживается такая схематичная мыслительная форма (в данном случае животного), которой индивид оперирует спонтанно, не используя направленность на осмысленную мыслительную форму. Описанный ниже эксперимент показывает, что направленность мысли на мыслительную форму дает совершенно другие результаты.

В лексическом плане сильными единицами в создании мыслительной формы могут являться не только отдельные слова, но и суффиксы.

Например, результаты эксперимента показывают, что употребление суффикса «-к», придающего слову уменьшительно-ласкательный компонент, способствует тому, что образуется качественно иная мыслительная форма. Поэтому считаем правомерным рассматривать суффиксы как средство, способствующее образованию разных мыслительных форм. Проведенный нами эксперимент предполагал выявление ментальной деятельности по созданию мыслительных форм, лексическая репрезентация которых отличалась бы только наличием суффикса.



В эксперименте участвовали студенты 1 – 2-х курсов Тамбовского государственного технического университета. Количество испытуемых - 200 человек. Испытуемым предлагалось описать, что у них возникает в воображении при вербализации понятий *собака/собачка*, и выразить в письменной форме свое отношение к животному. Интересно, что полученные результаты эксперимента пришлось поделить на два уровня. Данные, представленные испытуемыми женского пола, отличались от данных, представленных испытуемыми мужского пола.

Испытуемые женского пола описывали, что собачка - это маленькое существо, которое необходимо защищать, о котором необходимо заботиться, которое беззащитно. Взрослую собаку 87% испытуемых женского пола описали как животное, от которого ждут защиты, но при этом испытывают перед ним страх, боязнь.

Испытуемые женского пола описали собачку достаточно красочно, используя такие фразы, как: «собачка, которую я вижу в своем воображении, выглядит как маленькая, пушистая, с маленьким хвостиком, мне хочется защитить и приласкать собачку, хочется поиграть, налить в миску молочка и покормить, хочется прижать, погладить». Они описали свои чувства к собачке как ласку, нежность. При описании обнаружилось много уменьшительно-ласкательных суффиксов в таких лексических единицах, как «молочко, собачка, песик, добрые глазки, маленький, миленький, хорошенькая, пухленькая, хвостик, ушки». Многие респонденты хотели бы иметь такого маленького друга.

Полученные результаты позволяют сделать вывод, что испытуемые характеризовали не абстрактную собачку (не схематичное ее представление), а конкретное животное, которое было закодировано в предыдущем опыте, поскольку эксперимент ставил задачу вызвать направленность мысли испытуемых на описываемый объект. Исключить направленность мысли в подобном эксперименте не представлялось возможным.

Испытуемые мужского пола были немногословны. Они описали собачку как беззащитное животное, которое не может за себя постоять, отметили, что маленькая собачка всегда вызывает жалость, сострадание. Они указали, что слово «собака» ассоциируется с большим и взрослым животным, что большая собака вызывает уважение, восхищение.

Испытуемые мужского пола написали, что никакого значения животное для них не имеет.



Приведённые данные показывают, что у испытуемых мужского пола и женского пола мыслительная форма «собачка» базируется в разных участках эмоциональной сферы. У испытуемых женского пола – это ласка, забота, а у испытуемых мужского пола – жалость, сострадание. И то, и другое относится к уровню «приятное». Но мотивация поступков по отношению к этому животному (по-другому, ценностная ориентация) обуславливается в разных уровнях (желание приласкать, покормить, поиграть в первом случае и чувство жалости, сострадания – во втором)

В отношении мыслительной формы «собака» можно сделать вывод, что эта форма у испытуемых мужского и женского пола также базируется в разных областях. Если у женского пола она окрашена по эмоциональное шкале «страх» и в то же время «ожидание защиты», то у мужского пола «вызывает уважение, восхищение».

В рассказе М. Зоценко «Интересно придумала» можно проследить следующий вариативный ряд лексической репрезентации мыслительных форм «собака/собачка», где в качестве отнесения к той или иной плоскости понимания используются и суффиксы, и описательный способ. «Одна *собака*, по имени Лешка, увидела на комод колбасу. ... Наша *собачица* расхрабрилась и решила эту колбасу стянуть. ... Вот видит *собака* колбасу, а достать ее не может, потому что комод высокий, а она сама маленькая, чуть побольше кошки. ... И наша *собачонка* спокойно и без тревог поднялась по этой лестнице...». Если бы автор в последующих предложениях не описал, что собака маленькая, то можно было бы понять, что собака большая, поскольку употреблена лексическая единица «собачица», в которой суффикс как бы “указывает” на размеры собаки. В последнем предложении автор уже использует лексическую единицу «собачонка», суффикс которой позволяет понять, что животное маленького размера. Полагаем, что приведенный пример можно рассматривать как игру мыслительными формами, но не как игру лексическими выражениями.

В другом случае в предложении могут выделяться сильные и слабые единицы, которые представлены местоимениями и также влияют на понимание. Из предложения «Он обхватил репу руками и подумал: «Да, трудно» можно понять, что кто-то хотел либо поднять репу, либо сорвать ее, и это было трудно сделать. Если внести в это же предложение уточняющий элемент в виде местоимения «свою» (при отсутствии других знаков), например, «Он обхватил свою репу руками и подумал: «Да, трудно», то можно предположить, что здесь представлена метафора, т.е. голова человека сравнивается с репой или,



если исключить возможность метафоры, человек хочет поднять принадлежащий ему овощ. Отсутствие контекста могло бы привести именно к такому пониманию.

Мы представляем процесс восприятия и переработки получаемой информации таким образом, что на входе кодируются отдельные единицы знаний, а на выходе интегрируются активизируемые единицы знаний в мыслительные формы. В *не* осмысливаемом процессе восприятия образуются схематичные мыслительные формы, которые отличаются от осмысливаемых мыслительных форм. Кодируемые мельчайшие единицы мы называем *единицами знаний*. В процессе понимания эти единицы знаний активизируются и становятся **мнемо-единицами знаний**. Такое название обусловлено тем, что процесс понимания происходит в рабочей памяти. Единица знаний вступает в интеграцию с другими единицами знаний в мыслительном процессе, и все эти активизированные единицы становятся мнемо-единицами знаний и «строительным материалом» для создания мыслительных форм, в которых присутствуют и сильные, и слабые единицы знаний.

Мыслительная форма может быть скомбинирована из различных единиц, которые не были закодированы в одном акте поступления информации. Отсюда, например, возникает возможность “рисования” в воображении существ, которые реально не существуют: русалки, лешего, огнедышащего дракона и прочее.

---

Колодина Н.И. Когнитивное моделирование мыслительного процесса и роль эмоций // Когнитивное моделирование в лингвистике. Сб. док. Междунар. конф. – Варна, 2003. – 530с.

Колодина Н. И. Когнитивные единицы знаний и процесс обработки воспринимаемой информации // Обработка текста и когнитивные технологии. Сб. док. Междунар. конф. Москва-Варна, 2004. – С. 348-355.

Зощенко М. Веселые истории. М., 2002.



# Художественный дискурс

Вл.В.Инютин

## К философской трактовке постмодернистского дискурса

В последнее время в современной философии актуальным стало изучение проблем дискурса. Особое внимание уделяется новым типам дискурса, к которым применим термин «постмодернистский дискурс».

Рассмотрим основные черты постмодернистского дискурса на материале концепции У.Эко.

Этот исследователь разработал оригинальную концепцию постмодернистского дискурса, которая во многом определила современное понимание постмодернизма в философии конца XX века. Она изложена в одном из наиболее фундаментальных его трудов – «Отсутствующая структура» (Эко 1998).

Для Эко любая наука или философская система – это сложная своеобразная система кодов, язык. Структура этого языка и является главным предметом исследования учёного. В описании явления философ выделяет несколько структур разного уровня. Это, во-первых, поверхностные структуры, использующиеся для первоначального описания явления. Во-вторых, это так называемые глубинные структуры (Коды Кодов, Пра-Системы). Каждая поверхностная структура в свою очередь отсылает к более фундаментальной. Редукция продолжается до тех пор, пока не будет выявлена наиболее исчерпывающая и «всеохватывающая» описательная модель. Так выглядит по Эко классическая модель развития знания. Но в этом, с точки зрения знаменитого лингвиста, и заключается главная причина кризиса современной философии и науки. У. Эко считает, что «формулирование новых метакодов на уровне «etic» без материала «etic», оправдывающего это занятие, это всего лишь упражнение в абстрактной комбинаторной логике, которая производит инструментарий для объяснения реальности, но не обязательно её объясняет» (Эко 1998, с.10 – 11).

Такой подход, который, по всей видимости, имплицитно вытекает из тождества бытия и мышления, по мнению знаменитого постмодерниста, представляет лишь одну из возможных гипотез. Критикуя изложенный выше метод, он пишет: « И всё же именно с этим последним пунктом онтологический структурализм никак не



соглашается. Для него всякое абстрактное упражнение в комбинаторной логике поставляет «истинные» модели реальности.... Потому что он гипостатизирует в качестве философской истины то, что было всего лишь осторожной оперативной гипотезой, с которой всё и начиналось: мыслительные операции воспроизводят реальные отношения, а законы мышления изоморфны законам природы» (Эко 1998, с.11).

Таким образом, У. Эко, ставит под сомнение по крайней мере философский фундамент современного знания, поскольку его основополагающим принципом до сих пор является тождество бытия и мышления (или «изоморфность законов природы и принципов мышления»).

Как и Н. Винер, Эко особое внимание уделяет роли языка в коммуникации. В его интерпретации, при обосновании которой он ссылается на концепцию М. Хайдеггера, язык представляет собой нечто, предшествующее опыту: «Но это язык всегда «до». Именно он обосновывает все остальное. И, следовательно, он не подлежит никаким «позитивным» исследованиям, которые могли бы выявить его законы. Иными словами, то, что некоторые именуют «сигнификационной цепью», не может быть структурировано, поскольку она сама – Исток всякой структуры» (Эко 1998, с.18). Исходя из этих посылок, автор данной концепции делает далеко идущие выводы относительно не только семиологии, которой занимается сам, но и оснований любой науки. Любое познание, по его мнению, обречено на некий замкнутый герменевтический круг, из которого невозможно вырваться, применяя методы «онтологической лингвистики»: «Итак, всякое исследование структур коммуникации выявляет не какую-то залегающую в глубине структуру, а отсутствие структуры, локус непрестанной «игры» (Эко 1998, с.23). Здесь речь идёт не о простом опровержении ставшего уже аксиомой принципа тождества бытия и мышления, о котором речь шла в начале параграфа. Создаются новые предпосылки для агностицизма, гораздо более жёсткого, чем кантовский. Вот как сам У. Эко формулирует следствия из своей философии языка: «Структурные модели имеют смысл, только если НЕ ставится вопрос о происхождении коммуникации. Как и кантовские категории, они имеют значение только в качестве критериев познания, возможного в круге феноменов, и не могут связывать феноменальный и ноуменальный миры» (Эко 1998, с.24).

Ясно, что такие утверждения в отличие от кантовского агностицизма вообще ведут к серьёзному пересмотру самого понятия бытия. Если на предшествующих этапах развития философии ни у



кого не возникало сомнений по поводу самого существования неких далее ни к чему не сводимых законов мира, то эпоха постмодерна ознаменовалась отказом от самого представления о существовании таковых первооснов. И. Кант, как и его последователи, не отрицал наличия самого бытия как недоступной нашему исследованию структуры («вещь в себе»). Во-вторых, по Канту, мир культуры (моральный мир) вполне подвластен «теоретическому разуму». Эко же не признаёт наличия даже общих «априорных форм» познания: все «коды» и модели мира становятся равноправными. Несомненным остаётся только коммуникация.

Более того, в предлагаемом контексте сама культура сводится к коммуникации, поскольку «семиология рассматривает все явления культуры как знаковые системы, предполагая, что они таковыми и являются, будучи, таким образом, также феноменами коммуникации» (Эко 1998, с.33). В противовес представителям классической лингвистики и семиологии, изучаемый автор особое внимание уделял не всей триаде референт-референция-символ (треугольник Огдена и Ричардса), а лишь левой части этой схемы. Поскольку реальность считается лишь источником информации (референтом), то основное внимание уделяется в этой концепции именно коммуникативным процессам, то есть отношениям символа и референции, что логично, поскольку в обратном случае референт (реальность) пришлось бы признать прасистемой. Сама референция, понимается Эко согласно Пирсу как «лишь «иной способ представления того же самого объекта». В результате возникает представление о языке как о замкнутой системе: «Языком в таком случае следовало бы назвать систему, которая объясняет сама себя путём последовательного разворачивания все новых и новых конвенциональных систем» (У. Эко 1998, с.53).

Кроме того, язык построен на тех же принципах, что и код вообще, то есть сам представляет собой код, « систему вероятностей, которая накладывается на равновероятность исходной системы, обеспечивая тем самым возможность коммуникации» (Эко 1998, с. 44). Основные принципы функционирования кода, по мнению У. Эко, сводятся к следующему:

1. это система, устанавливающая репертуар противопоставленных друг другу символов;
2. правила их сочетания;
3. окказиально взаимнооднозначное соответствие каждого символа какому-то одному означаемому.



Таким образом, любой язык, поскольку он выполняет перечисленные функции, по мнению У.Эко, есть прежде всего код. Код, по утверждению Эко, играет одну очень важную роль: он позволяет превратить исходную информацию источника в сообщение, в то, что в принципе может быть понято и проинтерпретировано получателем информации. Сама же информация о том или ином явлении есть лишь «мера возможности выбора». Изложенное выше определение кода имеет большое значение для дальнейшего изучения проблемы, поэтому здесь стоит привести развёрнутое и более точное определение этого понятия у Эко: «код – это структура, представленная в виде модели, выступающая как основополагающее правило при формировании ряда конкретных сообщений, которые именно благодаря этому и обретают способность быть сообщаемыми. Все коды могут быть сопоставлены между собой на базе общего кода, более простого и всеобъемлющего» (Эко 1998, с.67).

Здесь важно то обстоятельство, что код назван моделью. Модель – это не полное соответствие реальности. Между ними может быть установлено лишь отношение изоморфизма. А это предполагает возможность создания модели на самых разных субстратных основах, то есть даёт носителям другого языка (модели) возможность до некоторой степени понимать сообщение источника или, что в общем то же самое, создавать более или менее адекватный язык для понимания конкретных естественнонаучных и социально - исторических явлений. Иными словами, модель может быть разработана самим исследователем для упорядочения информации источника (например, письменных исторических источников той или иной эпохи). Наконец, структуры рассматриваются Эко в двух аспектах.

Во-первых, как именно модели, а не отражения в сознании самих объектов изучения. В этом смысле любая структурная модель есть «система различий» (Эко 1998, с.266), обладающая свойством быть применённой к «разным явлениям и совокупности явлений» (Эко 1998, с.266). При этом в самой структуре должна быть заложена возможность модификации в зависимости от задач исследования: «Понимание структуры как системы различий оказывается плодотворным, только если структура понимается также как возможность транспозиции, на основе, которой и становится возможным построение системы трансформаций» (Эко 1998, с. 269).

Второй аспект связан с эпистемологическими проблемами исследований. В отличие от Леви-Стросса, Ельмслева, Соссюра У. Эко, как уже неоднократно отмечалось, не отождествляет



структуры и реальность, репертуар символов и референта. Его структурные модели, как и идеальные типы, представляют собой рабочие инструменты для упорядочения материала: «Научно обоснованный метод – это, в конечном счёте, эмпирически адекватный метод. Если учёному хочется думать, что он открывает неизменные структуры, присущие всем языкам (или, добавим мы, всем феноменам), и если эта уверенность помогает ему в работе, тем лучше для него, и даже, как говорит Бриджмен, «удача поворачивается к тем, кто, выявляя связи между явлениями, заранее уверен, что они есть» (Эко 1998, с.291).

Итак, подведём некоторые итоги исследования. Главным выводом, к которому приходит Умберто Эко в своих изысканиях, является отрицание тождества бытия и мышления. За универсальными структурами, лежащими в основе единства бытия, которые открыты наукой, нет никакого глубинного единства.

Во – вторых, социальные явления в большинстве случаев могут быть сведены к процессам коммуникации, в которых главная роль отводится языку. При этом денотативная составляющая, референты символов отодвигается на второй план. Первичной считается реальность языка, текста.

В – третьих, за открываемыми наукой структурами не признаётся онтологический статус, что логично следует из первого пункта. Все эти структуры лишь модели реальности. Они могут использоваться исследователем в качестве «оперативной модели». Таким образом, указанные структуры имеют лишь преходящую, эпистемологическую ценность.

В – четвёртых, из-за отсутствия надёжного референта язык, модель становятся замкнутыми самовоспроизводящимися системами.

Концепция У.Эко представляет собой наиболее последовательное, «концентрированное», изложение идей постмодернизма, касающихся науки, культуры, а также философии, в том числе и социальной. К этой же школе принадлежат такие крупные учёные, как Р. Барт, М. Фуко, Лиотар, Дерида, Бодрийяр, Гидденс и Хабермас и многие другие. Каждый из названных авторов исследовал ту или иную сферу жизни общества с точки зрения постмодерна.

Так, например, Лиотар в своём исследовании парадигмальных основ современного научного знания, которое называется «Посмодернистское состояние: доклад о знании» («La condition postmoderne. Rapport sur le savoir», 1979), вводит понятие «языковые игры», суть которых заключается в том, что любые социальные процессы подчиняются правилам «нарративных текстов». Смена



научной парадигмы - это, в сущности, смена «нарративного текста». Иными словами, логика как научного дискурса, так и социального, – это логика знаковых систем, борьбы конкурирующих дискурсов.

Постмодерн первоначально был порождением лишь западного мира. Отношение к нему представителей других цивилизаций неоднозначно. В частности, здесь можно назвать таких российских авторов, как М. Эпштейн и А. С. Панарин.

По мнению М. Эпштейна, изложенному им в статье «Истоки и смысл русского постмодернизма», где он обращает внимание на роль симулякров в культуре постмодерна, постмодернизм обычно характеризуется «как эпоха создания гиперреальности посредством коммуникативных и информационных сетей, делающих образ, изображение, знак, идею более наглядной, осязаемой и реальной, чем то, что в них обозначается или отображается». Эпштейн считает, что уже петровские заимствования привели к возникновению мощной гиперреальности, способной подавлять и подчинять себе русскую действительность. Советская идеологическая система лишь дала новую жизнь этому явлению, в результате чего российская культура во многом антиномична.

Со схожих позиций критикует постмодерн А. Панарин. В его интерпретации постмодерн и модерн - полные противоположности во всех существенных аспектах. В частности, наука модерна, по его убеждению, была направлена на покорение природы и получение новых знаний. (Панарин 2002, с. 38-40) Это было подлинное духовное производство. Постмодерн же замыкается в мире гиперреальности, «языковой игры», где происходит лишь переинтерпретация знаков. Такое положение философ назвал «неслыханным подлогом». Манипулирование знаками затронуло и мировую экономику, где в результате биржевых спекуляций происходит не реальный эквивалентный обмен товарами и услугами, а несправедливое перераспределение мировых ресурсов в пользу «золотого миллиарда».

Таким образом, основными чертами постмодернистского дискурса следует считать следующие:

1. отрицание классического тезиса Гегеля о тождестве бытия и мышления;
2. отрицается существование последних наиболее фундаментальных оснований бытия;
3. единственным референтом признаётся мир текста, а не физической реальности;
4. все процессы социального взаимодействия сводятся к коммуникации;



5. в культурах неевропейских проникновение постмодерна связано с их внутренней антиномичностью;

6. постмодернистская гиперреальность стремится подчинить себе реальную действительность.

---

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.

Винер Н. Кибернетика и общество. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1958.

Гидденс Э. Стратификация и классовая структура// Социологические исследования. – 1992. - №9. - с. 111-125.

Панарин А. С. Православная цивилизация в современном мире. – М.: Алгоритм, 2002.

Эко У. Отсутствующая структура. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998.

Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – 1996. - №8. – с. 166-188.

Л.М.Борисова

**Метакоммуникативные речевые действия  
как средство диалогизации  
в художественном дискурсе  
(на материале русскоязычной малой прозы)**

Текстоформирующие речевые действия являются важнейшим способом выражения авторской модальности и релевантным средством объективации повествователя. Вслед за немецким исследователем Фирле (Firle 1987, с.56) мы различаем следующие текстоформирующие речевые действия в структуре речевых действий повествователя:

- метакоммуникативные речевые действия на метаакциональном уровне:

1. эксплицитно или чаще имплицитно характеризующие и репрезентирующие усилия и намерения повествователя в процессе формулирования, осуществляемого в актуальном времени повествования, которое М.П. Брандес называет повествовательным временем (Брандес 1983, с.75), а также эксплицитно комментирующие сам процесс вербализации). Они характеризуются различной



структурной организацией и различным семантико-функциональным потенциалом;

2. организующие метакоммуникативные речевые действия, структурирующие само повествование и носящие ориентирующе-отсылочный характер относительно читателя как потенциального партнера в художественной коммуникации;

- интеракциональные речевые действия, эксплицитно репрезентирующие диалог с читателем в условиях художественной коммуникации, то есть на материале художественного текста/дискурса;

- текстоорганизующие речевые действия, репрезентирующие непосредственно процесс формулирования, являющиеся в большей степени предметом анализа на основе аутентичных текстов в исследованиях по устной коммуникации и тем более представляющих интерес в плане их функциональной семантики в условиях письменного художественного дискурса. В данном случае представляется интересным и необходимым рассмотрение таких речевых действий, как уточнение, автокоррекция, парафразирование, выполняемых, как правило, на локальном уровне, так как их характерным структурно-семантическим признаком является обязательная соотнесенность с предшествующим базовым выражением, относительно которого и предпринимается повторная попытка формулирования с целью уточнения толкования или же частичной или полной ревизии уже предложенной вербализации. Подобного рода усилия в коммуникативном поведении повествователя несут, как правило, особую функциональную нагрузку, обусловленную спецификой художественной коммуникации.

Особое место среди текстоорганизующих речевых действий в структуре художественного дискурса занимает дополнение, выделяющееся в условиях письменной художественной коммуникации графически (так называемые парентетические включения различного синтаксического оформления с ёмким функциональным потенциалом) и формирующие иной уровень в повествовательной структуре текста. «Следы» подобного рода усилий в процессе формулирования текста имеют, на наш взгляд, непосредственную связь с авторской модальностью, проявляющейся в формировании дополнительных информационно-оценочных блоков, интегрированных в структуру актуального повествования.

Названные выше текстоорганизующие речевые действия, являющие собой в большей или меньшей степени эксплицитованные усилия в процессе формулирования, «следы» которых



манифестированы в письменном художественном тексте, представляются нам важным компонентом концепта «коммуникация» и репрезентируют его признак «процесс вербализации».

В связи с выше рассматриваемым материалом и указанной проблематикой представляется необходимым рассмотрение в контексте обозначенной темы способов осуществления коммуникации как таковой прежде всего самим повествователем. Важной характеристикой названной коммуникации будет являться репрезентация всех усилий субъекта речи в процессе формулирования на метаакциональном уровне и на уровне собственно повествования, а также при вербализации коммуникативного поведения героев, осуществляемой соответствующим фиктивным повествователем (порой даже анонимным) и в которой находит свое явное отражение авторская модальность. В данном случае в речевой партии повествователя через призму авторской модальности содержится в доминирующем большинстве случаев эксплицитная оценочность коммуникативного поведения персонажей фабульного повествования.

В рамках данного исследования предметом рассмотрения являются метакоммуникативные речевые действия, эксплицитно репрезентирующие усилия повествователя в процессе формулирования. Анализ коммуникативного поведения повествователя в художественных дискурсах современной малой русскоязычной прозы позволяет выделить следующие основные семантико-тематические группы единиц, отражающих определенные намерения повествователя в процессе вербализации:

1. эксплицитная тематизация необходимости оговорки в комбинации с обозначаемым намерением изложить дальнейшую информацию:

- *я должен оговориться*

« Тут я сразу должен оговориться, перед лицом совести всего человечества я должен сказать: я с самого начала был противником этой авантюры, бесплодной, как смоковница» (В. Ерофеев, с.90).

« Нет, скажу я ещё раз, тоже грубо и тоже напрямик: не читает начальство предисловий, разве что по-печатному, в качестве докладов, нимало не вникая в смысл написанного печатными буквами» (В. Ерофеев, с.6).

Во втором примере присутствует также и эксплицитная оценка предлагаемой читателю вербализации.

2. Заверение читателя в том, что только что предложенная формулировка не ошибочна, а соответствует интенции повествователя, антиципирующего, однако, неверную интерпретацию изложенного:



«И дал мне Родька свое честно-ленинское слово, что без разрешения со двора - никогда! никуда! не уйдет. Да, я не оговорилась, именно такое, истинно мужское, мальчишеское заверение – «честно-ленинское», было в особом доверии среди его приятелей-сверстников» (Сибирцев С., с.7).

3. Эксплицитная тематизация возможной ошибки в последующем изложении событий (то есть на уровне повествования, а не оценки предложенной вербализации) имеет место в следующих примерах:

«Могу ошибиться, но чудится, как по мере нагревания котла поверхность легкого и плавающего крошева спекалась и сплавлялась, образуя темно-коричневую гористую корку с ярко- желтыми долинами или , *если хотите*, озерами» (Солоухин В., с.14).

Подобного рода эксплицитная тематизация ошибки может не только предвещать предпринимаемую вербализацию, но и следовать за исполненным речевым действием:

«Сам он выпить любил, держал настойки на лимонной корочке, на вишне (чаще всего), на рябине. Тут я могу ошибиться. Должна бы быть настойка и на рябине, потому что невежинской рябины - полон сад, но в глазах у меня рябиновая настойка не стоит, тогда как вишни в освободившемся графинчике хорошо помню ...» (Солоухин В., с.36).

В условиях художественной коммуникации подобные, выполненные на метакоммуникативном уровне, речевые действия, сигнализирующие о возможной ошибке до или после предпринятой вербализации, на уровне изложения событий являются важным средством смены ракурса повествования, дают возможность перехода к дальнейшему повествованию с элементами припоминания на основе фабульного времени.

4. Эксплицитная тематизация ошибочно предложенной формулировки, позволяющая в условиях художественного дискурса перейти к дальнейшему повествованию, в структуре которого уже предлагается иная, соответствующая интенции повествователя вербализация:

«Ну да это особого отношения не имеет. И бросьте вы и не думайте, что я в каком-то определенном смысле разочаровался во времени. Я... я неточно выразился, наверное, потому что ведь со временем шутки плохи, а я разочаровался лишь в часах, совершенно не видя в них никакого толку, а справедливо видя один только вред, близкий к уголовщине. И я объясню почему» (Попов Е., с. 108).

«Про него говорили, что он космополит без сожаления, эстет без ностальгии, но это тоже было неверно, от него вместе с запахом



замши, добротного военного сукна-габардина и табака исходило нечто покоряюще-убедительное и властное...» (Дёгтев В., с.70).

В данном случае ревизия предлагаемой обычно характеристики человека, выполненная эксплицитно на метакоммуникативном уровне, является в художественном дискурсе техникой перехода к другой характеристике положительного толка с иным набором семантических признаков. И если в выше приведенном примере коррекция производится на локальном уровне и касается практически одной лексемы : разочаровался **во времени** / разочаровался лишь **в часах** , то во втором примере коррекция касается общей смысловой значимости и оценки предложенной первоначально формулировки. Предлагаемая взамен формулировка представляет собой набор иных ценностных характеристик, не являющихся уточнением или конкретным исправлением первоначально предложенной вербализации.

Таким образом, в данном случае мы имеем дело с качественно иной коррекцией на метакоммуникативном уровне, имеющей, однако, глобальный, а не локальный характер, то есть данная коррекция произведена на уровне повествования в целом и не касается непосредственно предыдущей формулировки в смысле её непосредственной коррекции.

Определенной ревизии подвергаются первоначально предложенные формулировки и в следующих примерах, что также находит свое графическое оформление:

«С этими словами Петр Петрович сделал несколько быстрых шагов, сильно оттолкнулся ногами и взмыл в теплый ночной воздух.

Его полет (если это можно было назвать полётом) продолжался совсем недолго. Метра на два отдалившись от стены и совершив поворот вокруг своей оси, он по дуге понесся вперед и врезался в стену прямо перед своим спутником“ ( Пелевин В., с. 424-425).

С помощью подобного рода коррекций, выполненных на метакоммуникативном уровне, формируется уровень коммуникации между фиктивным повествователем и читателем, организуется своего рода диалог с читателем в условиях художественной коммуникации, в то время как на суд читателя выносятся оценка повествователем излагаемых событий, отражающая имплицитную авторскую модальность, проецирующуюся на соответствующее коммуникативное поведение рассказчика. В данном случае парентетическое включение оспаривает первоначально предложенную номинацию и предназначается для потенциального слушателя/читателя. И, наоборот, уже после названного персонажем слова может быть предложена более



адекватная, по мнению повествователя, формулировка, которую не употребил персонаж:

«Панов предложил: слушай, а ведь возможно, что твой Толик ревнует вашу компанию к новеньким. Возможно, что он (даже и неосознанно) оберегает друзей детства и саму память о детстве - такое бывает, есть даже особая разновидность *психического смещения* (он не сказал – заболевания). Но Шурочка возразила» (Маканин, 147).

«Было бы несправедливостью, если бы я стал утверждать, что внизу были только горшки да коровье пойло, охапки дров да квашня, а поэзия вся была исключительно наверху» (Солоухин, 30).

Повествователь от первого лица изначально оспаривает предлагаемую в дальнейшем формулировку. Аналогичная ситуация представлена и в следующих примерах, где повествователь прибегает к эксплицитной оценочной ревизии выше изложенной информации, полагая, что она может быть неверно интерпретирована читателем:

«Нет, идя по первой линии, человек культивирует и улучшает в себе чисто физические, чисто животные качества: силу мышц, их эластичность, их выносливость. Я не говорю, что это плохо. *И слово «животное» я употребляю в хорошем смысле этого слова*, а не в том, когда говорят про пьяного или примитивного человека: «Ну ты, животное!»» (Солоухин, 3).

«Нет, честное слово, я презираю поколение, идущее вслед за нами. Оно внушает мне отвращение и ужас. Максим Горький песен о них не споёт, нечего и думать. Я не говорю, что мы в их годы волокли с собою целый груз святынь. Боже упаси! - святынь у нас было совсем чуть-чуть, но зато сколько вещей, на которые нам было не наплевать. А вот им – на всё наплевать» (Ерофеев, 51).

В данном случае метакоммуникативная тематизация «я не говорю» является важным приёмом создания напряжения в повествовании и являет собой яркий пример диалогического общения с потенциальным читателем, характерный прежде всего для устной непосредственной коммуникации.

Анализ метакоммуникативных речевых действий, комментирующих несоответствие в той или иной степени уже предпринятой или только предпринимаемой повествователем формулировки его интенции, показывает их структурное разнообразие и различную функционально-коммуникативную и художественную значимость. Однако во всех случаях фиктивный рассказчик, соблюдая кооперативный принцип Грайса, выполняет в процессе коммуникации на метакоммуникативном уровне коррекции предпринимаемых вербализаций и создает тем самым фиктивную ситуацию



непосредственного общения с потенциальным читателем, способствуя диалогизации художественного дискурса.

---

Firle M. Erzählen als Sprachhandlung in der poetischen Kommunikation // LS/ ZISW, R. A. Arbeitsberichte 167.-Berlin, 1987.-128 S.

Брандес М.П. Стилистика немецкого языка: Для институтов и фак. иностр. яз. / Учебник- М.: Высш.шк., 1983. – 271с.

#### Источники

Дёгтев В. Из новой прозы. Русская душа. Рассказ. Роман-газета. 15/ 2001. 80 с.

Ерофеев В. Москва- Петушки и пр. –М.: Прометей, 1989.- 122 с.

Маканин В. Рассказы.- М.: Современник, 1990.- 446с.

Сибирцев С. Матушка. Очарованный Москвою путник. Роман-газета. 12 (1402) 2001. с.5-19

Солоухин В. Смех за левым плечом // Роман-газета 10 (1160). 1991.- с. 1-48.

Пелевин В. Желтая стрела. Изд-во „Вагриус“ 1998.-431с.

Попов Е. Чертова дюжина рассказов.с. 95- 150. // Метр-Ополь: Литературный альманах.-М.: Подкова, Деконт, 1999.- 600.

Л.Г. Попова

### **О прагмалингвистическом подходе к изучению художественного текста в сопоставительном аспекте**

Прагмалингвистика, утвердившая себя как раздел языкознания, в настоящее время открывает новые горизонты для исследования языковых явлений разных уровней. Чарльз Моррис рассматривал прагмалингвистику как составной компонент семиотики и семантики и определял ее назначение – изучать коммуникативно-результативные аспекты воздействия знаков (см.: Левашов 1984).

В лингвистике была разработана Дж. Остином и Дж.Серлем теория речевых актов, которая заложила основы для теории прагмалингвистики (Zur Theorie der Sprechakte 1972). В языкознании встал вопрос о разграничении прагматики и семантики. Отечественный языковед И.П.Сусов предложил разграничить собственно прагматику и прагматику как часть семантики. В первом случае прагматика имеет дело с коммуникативной деятельностью, с



ассоциативными и речевыми действиями, их целями, мотивами, интенциями говорящего и ожиданиями слушающего. Прагматика как часть семантики изучает коммуникативно-интенциональное значение как результат отражения структуры коммуникативных действий в тесной связи со структурными и субстанциальными свойствами языковых знаков (Сусов 1980). Поэтому дальнейшее развитие прагматики тесно связано с изучением всех составляющих коммуникативного действия: участников коммуникации и характера самой передачи сообщения, речевой информации в ходе данной коммуникации.

Текст как единица, реализующая в себе сообщение, то есть то, что передается в ходе речевого акта, выделяется в самостоятельный объект исследования прагмалингвистики. Здесь наблюдается несколько подходов к изучению текста.

Одним из этих подходов является изучение процесса порождения и восприятия текста в ходе коммуникации. Текст рассматривается как составляющее звено цепочки речемыслительной деятельности говорящего и слушающего (Колшанский 1980; Каменская 1990).

Этот аспект исследуется не только в рамках прагмалингвистики, но и в рамках когнитивной лингвистики, где речепорождение рассматривается как сложная ментальная творческая деятельность человека, поскольку сам процесс вербализации смысла связан с привлечением разноуровневых, разноаспектных и коммуникативно разнонаправленных языковых средств. На этом уровне задаются параметры для селекции слов, их связей, для выбора структуры того или иного типа коммуникативных предложений, осуществляется динамический обзор предложенческой структуры с ее актуальным членением, с авторским, аппелятивным, коннотативным, этикетным углом зрения, с эмотивной, модальной и прагматической потенциями (Кобрина 1998).

Текст в прагмалингвистике может быть рассмотрен и с другой стороны.

Так, Б.Ю.Норман, занимаясь изучением синтаксиса речевой деятельности, говорит о процессе претворения смысла в текст со стороны говорящего и об обратном процессе претворения текста в смысл для слушающего. Причем эти процессы протекают параллельно, одновременно и взаимообусловлены. При этом акцент делается на самоконтроль говорящего с позиции оценки того, что он говорит, с учетом необходимых коррекций и поправок (Норман 1978).

При изучении текста с прагмалингвистических позиций решается вопрос отличия устной и письменной форм передачи речевой информации в ходе коммуникации, а именно моменты



текстопорождения. Так, Л.М.Борисова отмечает, что в отличие от устного общения, где присутствие обоих партнеров по коммуникации оказывает влияние на общий ход отражающих сам процесс текстопорождения речевых усилий, в письменном тексте постоянно актуализируется обоюдная зависимость между типом рассказа и исполнением усилий в процессе формирования повествовательной ситуации. Исследователь указывает на необходимость разграничения повествования от третьего лица и повествования от первого лица, что обеспечивает ориентацию в субъектной интерпретации процесса коммуникации (Борисова 1998).

О необходимости разграничивать характер передаваемого сообщения в зависимости от формы оформления текста (устной или письменной) высказывается Б.Зандиг (Sandig 1976). При рассмотрении текста в качестве речевого произведения коммуникации ставится вопрос об исследовании коммуникативной цельности текста, о его когерентности, когезии (Швецова 1997).

В настоящее время в языкознании по-прежнему остается актуальным прагматингвистический подход к изучению текстов на разных языках (Стернин 2001). Особое внимание лингвистов привлекает вопрос о мыслительном и языковом взаимодействии участников общения, ибо именно речемыслительное взаимодействие адресанта и адресата порождает текст как единицу и результат коммуникации (Чернышова 2003; Золотова 2002).

Речемыслительное взаимодействие участников коммуникации, безусловно, обладает, наряду с универсальными проявлениями, чертами национальной специфики, свойственными каждому языку. Поэтому задача прагматики при определении характера взаимодействия коммуникантов в разных языках состоит в выявлении «основ» и «объяснений универсальных свойств коммуникативного взаимодействия» (Fenk-Oczlon 1997).

Объектом исследования может выступать художественный текст на разных языках, причем художественный текст, по замечанию Н.Д.Арутюновой, можно с полным правом называть речеповеденческим, так как он всегда адресован читателю.

Художественный текст представляет собой совокупность как явлений языковедческого характера, так и литературных процессов определенной эпохи. Поговорим конкретнее об языковедческих качествах художественного текста.

Как справедливо отмечает Б.Ю.Норман, художественный текст обладает тремя видами языковедческих достоинств. Во-первых, он по своей природе разнотилистичен, во-вторых, это материально



зафиксированный акт речи, созданный художником слова, который фокусирует в своем творчестве богатство общенародного языкового сознания и придает общенародному языку филигранную форму. И, в-третьих, в художественном тексте проявляется чувство языка, реализующееся в возможности представить одну и ту же мысль разными речевыми структурами (Норман 1978, с.18-19).

Являясь продуктом речемыслительного воздействия участников коммуникации, текст обладает организующими признаками системы, к числу которых относятся связность и целостность. Связность текста имеет коммуникативный характер, текст имеет именно такой объем, который необходим для передачи имеющейся информации от одного человека другому. Текст создается и воспринимается как единство, обладающее смыслом его составляющих и смыслом связи этих составляющих. Для создания и понимания текста важны средства актуализации предшествующего тексту контекста и средства учета коммуникативного опыта реципиента текста (см. подробнее: Чаленко 2002).

Целостность текста, тесная взаимосвязь его составляющих получили в современной лингвистике название «когерентности» текста (от латинского *cohaerens* – связь, взаимозамена), связность также передается термином молекулярной физики «когезия», то есть сцепление молекул в теле (Швецова 1997, с.94).

Макротекст, то есть текст всего - в нашем случае художественного - произведения является не просто замкнутой, целостной, обладающей связными отношениями системой, но и системой динамичной. Динамику текста, по мнению А.Г.Баранова, создают функционально-прагматические поля, которые являются основными макроструктурами текста (Баранов 1993).

К разряду функционально-прагматических полей текста, которые привязывают его к действительности и возможностям мира, выражают отношение автора к этому миру, его субъективные установки, можно с полным правом отнести конструкции с чужой речью, которые, с одной стороны, всегда связаны с действительностью, а с другой стороны, всегда проявляют позицию автора текста по отношению к тому, о чём сообщается.

Однако прагмалингвистам, которые занимаются изучением художественного текста, никогда не следует забывать об эстетической функции воздействия художественной информации на адресата, читателя. Информация художественного текста не просто воспринимается читателем, как это подчеркивает М.Я.Блох, а эстетически воздействует, изменяет его (Блох 2000, с.65-66).



В современном языкознании затрагивается и такой аспект изучения художественного текста, как его когнитивное пространство, этот вопрос детально изучается когнитологами (См.: Шехтман 2002). Не остается без внимания лингвистов и изучение проявления образа автора в тексте. Весь текст, как это отмечает М.Л.Новикова, является результатом и продуктом потока авторского сознания (Новикова 2003). В позиции автора художественного текста просматривается специфика национального и мирового литературного процесса (Затонский 1988).

Поэтому сопоставление художественных текстов на разных языках, а конкретнее - представленных в них языковых явлений, например, конструкций с чужой речью, с позиций прагмалингвистики позволит выявить общие механизмы создания художественного повествования, а также национальную специфику, в которой ярко проявляется национальный менталитет народов, говорящих на сопоставляемых языках.

---

Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. - М.: Языки русской культуры, 1999.

Баранов А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста. - Ростов-на -Дону: Изд-во Ростовского гос. ун-та, 1993.

Блох М.Я. Диктема в уровневой структуре языка// Вопросы языкознания.- 2000.- №4.

Борисова Л.М. К вопросу о функционировании текстообразующих речевых действий в повествовательном художественном дискурсе// Германские, романские и русский языки в сопоставительном аспекте: Сборник научных трудов.- Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1998.

Затонский Д. Художественные ориентиры 20 века. - М.: Современный писатель, 1988.

Золотова Г.А. Категория времени и вида с точки зрения текста// Вопросы языкознания. - 2002.- №3.

Каменская О.Л. Текст и коммуникация. - М.: Высшая школа, 1990.

Кобрина Н.А. Механизмы речепорождения и воспроизведения текста в рамках когнитивной лингвистики// Когнитивная лингвистика: современное состояние и перспективы развития: Материалы 1 международной школы-семинара по когнитивной лингвистике. - Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та, 1998.- Часть 1.

Колшанский Г.В. Контекстная семантика. - М.: Наука, 1980.



Левашов В.И. Введение в психосемиотику: Учебное пособие. - СПб.: Изд-во С.Петербургского ун-та, 1994.

Новикова М.Л. Хронотоп как отстраненное единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения// Филологические науки. - 2003.- №2.

Норман Б.Ю. Синтаксис речевой деятельности. - Минск: Висша школа, 1978.

Стернин И.А. Введение в речевое воздействие. - Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2001.

Сусов И.П. Семантика и прагматика предложения: Учебное пособие. - Калинин: Изд-во Калининского гос. ун-та, 1980.

Чаленко Е.С. Средства выражения связности немецкого текста// Композиционная семантика: Материалы 3 международной школы-семинара по когнитивной лингвистике. - Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та, 2002.- Часть 1.

Чернышова Т.В. Особенности коммуникативного взаимодействия автора и адресата через текст в сфере газетной публицистики// Филологические науки. - 2003.- №4.

Швецова М.Г. Коммуникативная целостность текста// Вопросы германской филологии. - Киров: Изд-во Кировского гос. пед. ун-та, 1997.

Швецова М.Г. Связность текста// Вопросы германской филологии. - Киров: Изд-во Кировского гос. пед. ун-та, 1997.

Шехтман Н.А. Гипертекст как когнитивное пространство текста// Композиционная семантика: Материалы 3 международной школы-семинара по когнитивной лингвистике. - Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та, 2002.- Часть 1.

Fenk-Oczlon G. Die Laenge einfacher deutscher Aussagesaetze im typologischen Vergleich// Vergleichende germanische Philologie und Skandinavistik.- Tuebingen: Max Niemeyer, 1997.

Sandig B. Schriftsprachliche Norm und die Beschreibung und die Beurteilung spontan gesprochener Sprache// Sprachnormen 2.- Stuttgart: Bad Caunstatt, 1976.

Zur Theorie der Sprechakte (deutsche Bearbeitung von Austin J. L. von E. von Savigny.- Stuttgart: Reklam, 1972.



## Образ двери в художественном дискурсе Серебряного века

Серебряный век является одним из самых ярких, интересных и спорных периодов русской литературы. Поэты и прозаики Серебряного века отразили в созданных ими произведениях своё мировоззрение, художественные поиски, идеалы времени. Серебряный век оставил в русской литературе особую философию, эстетику, особый взгляд на мир и место человека в нём, особую образную систему.

Проблема образности как проблема развития значения слова вызывает постоянный интерес лингвистов. Это неудивительно, так как образность пронизывает самые различные стороны и стили языка. Особую роль образность играет, конечно, в литературе. Художественные тексты дают интересные примеры изменения, развития значений слова.

Представляется интересным рассмотреть специфику употребления лексемы «дверь» в художественном дискурсе Серебряного века.

Словари так определяют прямое номинативное значение слова «дверь» (семема Д1):

Дверь – отверстие в стене для входа и выхода, а также створ, закрывающий это отверстие (Ожегов, Шведова 1999, с. 153).

Как показывает анализ собранного материала, слово «дверь» в художественных текстах широко употребляется в первичном номинативном значении, например:

*Аблеуховы как-то бочком пролетели в отверстие **двери**, смущаясь друг другом* (Белый 1990, т. 2, с. 154).

В этом примере дверь – проём, отверстие в стене.

*Сквозь темноту наклонного паркета*

*Уходит силуэт тропинкой света,*

***Дверь** закрывается, и – мрак* (Набоков 1991, с. 158).

В данном случае слово «дверь» выступает в значении «створ, который закрывает отверстие дверного проёма».

В тексте могут совмещаться оба названных значения (проём и створ):

*... и замутившийся ум его блуждал, как пьяный, не находящий **дверей** своего дома* (Андреев 1990, т. 1, с. 511)

*Там сложные вскрываются обманы*

*Простым подслушиваньем у **дверей*** (Набоков 1991, с. 134).



Но даже выступая в прямом номинативном значении в контексте художественного произведения слово «дверь», может приобретать дополнительные семы, которые обычно наводятся употреблением сочетающегося с данным существительным глагола в переносном метафорическом значении. Это, например, сема одушевлённости, если «дверь» выступает частью образа-олицетворения.

*И немой, в лучистой одежде,*

*Я рванусь и в чаще найду*

*Прежний дом мой земной, и как прежде*

*Дверь заплачет, когда я войду.* (Набоков 1991, с. 36)

У В. Набокова метафорически переосмыслен глагол «заплачет». Плачем назван скрип двери. И дверь уже воспринимается как живая. Также живым, одушевлённым читатель видит дом. Дом, как старый друг, родной человек, радуется встрече, принимая лирического героя.

*На углу, в аудиториуме – широко разинута дверь, и оттуда – медленная, грузная колонна, человек пятьдесят* (Замятин. Русское ... зарубежье, с. 158).

У Е. Замятина глагол «разинуть» в сочетании «широко разинута дверь» создаёт образ открытой двери как рта на огромном лице. Сходство двери со ртом возможно по форме, по способности открываться – закрываться, а также «поглощать» входящих людей.

Интересно рассмотреть переносные индивидуально-авторские значения лексемы «дверь», которые создают особые образы в поэзии и прозе Серебряного века. Материал художественных текстов позволяет выделить следующие значения.

Семема К1 (1). Дверь – начало чего-то. Это переносное метафорическое значение образуется по семе «вход – начало дома» и по семе «отверстие, через которое что-то видно, за которым что-то есть».

*-Как ты не привык к счастью! Верь мне, милый, мы ещё только в его дверях, не прошли и первой залы!* (Брюсов 1989, с. 485).

Если в прямом значении дверь – это вход в дом, то В. Брюсов переосмысляя его, создаёт образ двери как входа в новый период жизни для человека, перехода в другое душевное состояние (от горя, боли – к счастью). При этом образ двери является частью более сложного образа: жизнь человека предстаёт перед читателем в виде здания с рядом комнат, залов; разные комнаты – разные периоды жизни, которые проходит человек. Смена комнат – смена событий, настроений. А дверь – это вход в новый период жизни.

Семема К1 (2). Дверь – выход из какой-либо ситуации. Метафорический перенос по семе «отверстие для выхода».



*Несмотря на заносчивость таких слов, я, быть может, не побоялся бы унизиться до извинений, так как всё же это была лучшая из дверей, остававшаяся мне для выхода, - но первая половина речи делала это для меня невозможным* (Брюсов 1989, с. 478).

Интересно отметить, что в данном примере метафорическое значение «дверь как выход из какой-то ситуации» подразумевает определённое действие (извинение). Дверь в данном случае – это возможность что-то изменить в положении человека, в отношениях между людьми. В. Брюсов создаёт яркий зримый образ. Человек находится в неприятной, тяжёлой ситуации, как в закрытом помещении. Он хочет изменить ситуацию, своё положение, освободиться – выйти на свободу. У него есть разные возможности – разные двери. Человек может пойти на конфликт или уладить всё мирным путём, решить проблему самостоятельно или обратиться за помощью (а из помещения он может выйти в другую комнату или на улицу, спуститься в подвал или подняться на крышу). И он выбирает определённое действие – открывает определённую дверь. В русском языке есть метафора «выход из положения», но она уже почти утратила образность. А авторская метафора Брюсова создаёт яркий многогранный образ, который разворачивается в целую картину.

Семема К1 (3). Дверь – выход в какой-то иной мир. Метафорический перенос по семе «отверстие для выхода».

Для художественного дискурса Серебряного века, особенно для поэзии символизма, характерно представление о существовании двух миров: земного и потустороннего – высшего, идеального, вечного. Земной мир – это только искажённое подобие высшего, совершенного мира. Человек живёт в несовершенной земной действительности и сам является её частью. Но он стремится вырваться из-под власти вещественного и временного мира к потустороннему – вечному и прекрасному. Поэтому образ двери как выхода в другую реальность является одним из ключевых образов, о чём свидетельствует и частотность его употребления.

*Полно покорствовать! Видите, братья,*

*Двери открыты в века* (Брюсов 1983, с. 137)

Открытая в века дверь – это возможность увидеть совершенный мир, приобщиться к его ценностям. Этот мир может открыться только неординарной личности – поэту, творцу, который не покоряется ограниченности земной жизни, не следует её законам, а стремится жить по вечным, идеальным законам гармонии, красоты, любви. На земле он может выступать как бунтовщик, разрушитель традиций, но перед лицом вечности он стремится к совершенству.



*Мгновенно замер говор голосов,  
Как будто в вечность приоткрылись двери...* (Брюсов 1983, с. 43).

Здесь мы тоже видим два мира: суетный земной («говор голосов») и вечный, живущий по совершенным законам. Дверь – это выход из земного мира в вечность, но эта дверь закрыта, она может только приоткрыться, на несколько мгновений показать высший мир. И тогда утихает земная суета, люди задумываются о совершенном и вечном.

*Князь Андрей умер. Смерть его распахнула перед Наташей двери в вечность* (Вересаев 1985, т. 3, с. 302).

В. Вересаев также создаёт образ двери как выхода в вечность. Вечность – это жизнь души после смерти, идеальная жизнь, не обременённая телесной оболочкой. Вересаев говорит о ситуации, когда потрясение (смерть близкого любимого человека) заставляет увидеть вечность (жизнь такой, какой она должна быть в идеале), переосмыслить свои поступки, стремления, отказаться от земной суеты.

*Сперва мы спим в пурпуровой Пещере,  
Наш прежний лик глубоко затая:  
Для духов в тесноту земного бытия  
Иные не раскрыты двери.  
Потом живём... Минуя райский сад,  
Спешим познать всю безысходность плоти...* (Волошин 1993, с. 55).

В поэзии М. Волошина также существуют два мира: реальный, земной и высший, идеальный. Земной мир несовершенен, тесен, безысходен для жизни духа. Но эти миры связаны, из идеального мира в реальный есть проход – дверь.

*Когда глубокой ночью я в первый раз  
Поверил правде пристальных глаз твоих  
И прочитал изгиб твоих губ –  
Древние двери в душе раскрылись* (Волошин 1993, с. 46).

Двери в душе – это тоже выход в иной мир: мир прошлого, который сохранился в памяти, мир подсознания. Человек живёт обычной земной жизнью, часто не задумываясь о том, что он делает и зачем, - так живут все. Но может случиться событие, которое изменит жизнь, заставит вспомнить прошлое и забытые идеалы, даст возможность понять и почувствовать что-то другое, новое. Это как толчок, когда дверь распахивается и открывает новое пространство.

Семема К1 (4). Открытая дверь – возможность обрести свободу, самостоятельность.



*Дверь открыта, мне хочется идти, куда хочу, делать, что хочу, говорить, смеяться, - а я сижу на нитке* (Куприн 1995, с. 333).

В прямом значении выражение «дверь открыта» означает, что человек может свободно выйти из помещения или войти в него. А. Куприн создаёт метафоричный образ – взрослый человек сам волен распоряжаться собой – для него «открыта дверь» в жизнь, в любую деятельность. Он может работать, путешествовать, общаться, развлекаться. Он может выйти и выбрать любой путь, но что-то держит его на одном месте, заставляет бездействовать.

Образ двери в художественном дискурсе Серебряного века становится символичным. «Символ – это образ, несущий и аллегоричность, и своё вещественное наполнение, и широкую, лишённую строгих границ, возможность истолкования» (Серебряный век русской поэзии, с. 5). Образ двери (как выхода) связан с образом двоемирия. Дверь в художественном тексте уже несёт информацию о двух мирах. Дверь – это символ выхода в мир вечности и жизни души после смерти, в мир подсознания и человеческой памяти, в высший мир гармонии и совершенства. Открытая дверь – это символ свободы, возможности действовать, изменять свою жизнь.

---

Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1999. – 944 с.

Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти томах. – М., 1990.

Белый А. Сочинения. В двух томах. – М., 1990.

Брюсов В. Я. Избранная проза. – М., 1989. – 671 с.

Брюсов В. Я. Избранное: Стихотворения. Лирические поэмы. – М., 1983. – 287 с.

Вересаев В. В. Собрание сочинений в четырёх томах. Том 3. – М., 1985. – 448 с.

Волошин М. Избранное: Стихотворения, воспоминания, переписка. – Мн., 1993. – 479 с.

Куприн А. И. Поединок. Повести. Рассказы. – М., 1995. – 496 с.

Набоков В. В. Стихотворения. – М., 1991. – 221 с.

Русское литературное зарубежье ( Е. И. Замятин, В. В. Набоков, А. М. Ремизов ). – Воронеж, 1997. – 496 с.

Серебряный век русской поэзии. – М., 1993. – 432 с.



## Коммуникативный аспект русской бардовской песни

Особенность русской бардовской песни состоит в том, что она представляет собой акт непосредственного общения со слушателями, и в этом в значительной степени заключается ее жанровое своеобразие в русской культуре.

Показателей коммуникативного характера бардовской песни как речевого жанра много. Один из наиболее заметных – наличие в текстах бардов многочисленных *прямых обращений к собеседнику*: «Мы с тобой давно уже не те» (Ю.Аделунг), «Ну поедem со мной» (Ю.Кукин), «Крошка, верь мне...» (М.Анчаров), «Для чего ты пришел в этот мир, человек...?» (А.Городницкий), «Я приглашаю Вас в леса» (А.Якушева), «Не ищи меня, пожалуйста» (В.Матвеева), «Стрелочник, стрелку переведи» (О.Качанова), «Красивая, слушай! Красивая, слышишь?» (И.Руднева), «Прости меня, дружок, за пьяное перо...» (В.Егоров), «Ты приезжай, дожди уйдут» (В.Вихорев), «Ты помнишь, у нашей палатки весь лагерь сидел до утра» (В.Вихорев), «Подумай, друг, а может быть, не надо в мире торопиться?» (Ю.Ким) и др.

Очень часто бардовская песня выступает как *развернутый речевой акт утешения собеседника*. Авторы бардовских песен не скупятся на добрые слова участия: “Ты что грустишь, бродяга? А ну-ка, улыбнись!” (О. Митяев); “Послушай, парень, ты берешь ненужный груз!” (Ю. Аделунг); “Не плачь, милый: не ты один сиротка” (В. Луферов); “Все пройдет, любимая, отболит головушка” (В. Туриянский); “Так что, брат, не унывай, приезжай давай в Домбай” (В. Вихорев); “Верь, если счастье ушло и захлопнулась дверь – верь!” (В. Егоров); “Без любви живет полсвета, И тоска твоя привычна, как под утро сигарета” (А. Дольский) и др.

Общение в бардовской песне предполагает, однако, не только непосредственный разговор с собеседником – конкретным человеком, но и литературными героями, писателями, разговор с птицами, животными, а также неодушевленными предметами и явлениями.

Например: «Эй, ветер, черт тебя дери, давай свисти, как старый боцман в боцманскую дудочку!» (В.Луферов); «Не торопись, костлявая, ко мне, твое ли горе, что болит в боку?» (Л.Семаков); «Ну скорей, скорей, мой мул! Я вижу, ты совсем заснул» (Н.Матвеева); «Прощай, полярный день! Скоро не будешь скучать» (В.Вихорев); «Мое расстроенное старое фоно! Я полагаю, ты даром мне дано»



(В.Долина); «Прощайте, фонари мои, В дождях почти незримые!»  
(Б.Вайханский) и др.

Барды часто вступают *в общение с литературными деятелями*:

Я сниму остатки грима.  
Что ж вы натворили, *Гриммы*?  
Вы-то там неуязвимы,  
Я-то тут – едва жива (Вероника Долина);

Где ты, *Андерсен*? Вернись,  
Видишь – домик на картинке,  
Видишь – стоптаны ботинки  
И к концу подходит жизнь (Юрий Устинов);

*с явлениями природы*:

Здравствуй, *день*! Ты опять со мной.  
Кружит, кружит поворот земной...  
Здравствуй, *ночь*! Ты уже близка.  
Твоя ладонь у моего виска (Вадим Егоров);

*Дерева* вы мои, *дерева*,  
Что вам голову гнуть, горевать?  
До беды, до поры, шумны ваши шатры  
Терема, терема, терема (Евгений Бачурин);

«Ах, злые *одуванчики*,  
Безжалостные воины,  
Вы на меня нацелили  
Всю технику свою...» (В.Матвеева);

Я вас люблю, мои *дожди*,  
мои тяжелые, осенние... (В.Егоров)

Нередко неодушевленные предметы, к которым обращаются барды,  
прямо наделяются физическими чертами *людей-собеседников*:

Ах, мой *письменный стол*, закадычный *товарищ*!.. (Вадим Егоров)

Ах, *дорога, дорога*, знакомая синяя птица!  
Мне давно полюбилась крутая твоя полоса...



По *лицу* твоему проползают ночные туманы,  
Караваны машин топчут шинами *тело* твое,  
Над твоей головой зажигаются звезд караваны,  
Или:  
*Август*, что с тобою случилось?  
*Август*, может, это *старость*? (Ю.Визбор)

Общение как необходимость эмоционального контакта, как способ преодоления одиночества во многих бардовских текстах очень часто выступает и как *воображаемый разговор* - чаще всего с человеком, ушедшим из жизни.

Олег Митяев воображает, как выглядело бы его общение с Юрием Визбором (при жизни последнего поэты не были даже знакомы):

И подойдут наши пельмени,  
Он все расскажет, кто да чего.

Вероника Долина «разговаривает» с В. Высоцким:

На пороге, на свободе, на ветру...  
Много врут о Вас, Володя.  
Я не вру.

Владимир Ланцберг обращается к Сергею Есенину:

В странной грусти безутешен,  
грусть и мне внуши,  
Серый, Серый, добрый леший,  
поп моей души...

Вадим Егоров просит прощения у своего умершего отца:

Полночь – заполночь настанет,  
И потянет над гостями запах ладана –  
То отец дохнет из ночи.  
Мы с тобой, отец не очень в жизни ладили.  
Я гулял, а ты метался,  
Ты болел, а я мотался над Памирами.  
Как теперь, отец, жалею,  
Что с тобой на юбилее не обнимемся, не помиримся.



Если лирический герой и автор песни – одно лицо, а одиночество «кричит в уши» и рядом не оказалось никого из близких людей, текст авторской песни может првратиться в *речевой акт обращения к Богу – молитву*, что нередко встречается в исследуемом нами жанре. Приведем лишь несколько примеров, особенно выделив творчество Булата Окуджавы - практически все его песенное наследие близко к молитве:

«Пока земля еще вертится, пока еще ярок свет, Господи, дай же ты каждому, чего у него нет». Или: «Давайте понимать друг друга с полуслова, чтоб, ошибившись раз, не ошибиться снова».

Что просят у Бога авторы песен?

Михаил Володин молится за друзей:

Храни вас Бог, мои родные,  
Минуют беды вас земные...

Вероника Долина – за себя:

И будет трава расти,  
А в доме топится печь  
И, Господи, мне прости,  
Я, может быть, брошу петь

И за стариков:  
Помилуй, боже стариков,  
Их головы и руки!

Александр Мирзаян исповедуется:

Прости, Господь, что столько сил  
Я в скудных помыслах оставил  
Что я пытался этот мир  
Измерить смертными устами...

Вадим Егоров просит за друзей:

Даруй им, Боже, жить, и жить, и жить,  
Со мной дружить, не уставать с дороги.



Однако коммуникативное начало в бардовской песне не исчерпывается только самой ситуацией ее исполнения. Анализ текстов русской бардовской песни свидетельствует, что общение является в ней еще и традиционным *предметом изображения*. Рассмотрим, как бардовская песня трактует общение.

Анализ позволяет выделить следующие признаки общения, в художественной форме интерпретируемые бардами в текстах их песен.

### *1. Собеседника надо выслушать*

Пей да балагурь, мужик,  
подливай в стакан –  
Я все переслушаю, так и быть... (Олег Митяев. «Сахалин»)

Смотрели дружелюбно  
Хорошие глаза.  
Он много мне безлюдной  
Дорогой рассказал.  
Служил он год на Волге,  
На севере служил.  
Он ласково и долго  
О людях говорил.  
Не встречусь я, быть может,  
Теперь уже с тобой,  
Случайный мой прохожий,  
Попутчик дорогой (Ада Якушева. «Попутчик»)

### *2. В общении с человеком нужно быть терпеливым, прощать несовершенства другого человека*

Приведем текст «Семейной песенки» Николая Кадола:

Я нарежу батон, ты нальешь мне чай  
И нечаянно капнешь на стол.  
Я, конечно, прошу. Ты слышишь, я прощаю,  
Я ведь тоже с работы пришел.  
А потом мы возьмем наш батон и наш чай  
И отправимся в комнату – и все дела.  
По пути, как всегда, сдвину коврик ногой.  
Ты простишь, ты ведь тоже с работы пришла.



Ну, а больше и нету причин нам для ссор,  
Не волнуйся, не буду я играть и петь,  
Отключи телефон, потуши коридор –  
И мы будем друг дружку терпеть.

*3. Общение позволяет узнать новых людей*

Их авторы песен встречаются на горных перевалах и в поезде, в тайге и горнолыжном лагере. «Классической» в этом отношении считается популярная песня Олега Митяева:

Давай с тобой поговорим,  
Прости, не знаю, как зовут,  
Но открываются другим  
Все то, что близким берегут...

*4. Общение может сопровождаться пением или приобретать форму пения, часто - под гитару:*

Бегут, бегут, бегут колеса  
В тумане ночном.  
Давай закурим папиросы  
И песню начнем –  
Про то, как горные отроги  
Блестят под луной,  
Про то, как разные дороги  
Приводят к одной.  
(А. Якушева – Ю. Визбор)

*5. Нужно уметь помолчать в разговоре.*

О чем обычно я молчу?  
В чем сам себе боюсь признаться? -  
Что жизнь, как музыку, учу  
На три – пятнадцать (Владимир Борзов);

Мы лучше помолчим с тобою,  
Послушаем, как бьется ветер,  
Как в раму он стучит рукою.  
Впусти его – на все ответит...

....



... И если будет трудно очень,  
Не надо разговоров лишних...  
(В.Вихарев)

При этом молчание в бардовской песне может быть фактом общения, но бессловесного, оно возникает как момент раздумья, размышления, сопереживания:

И только ты молчала, молчала  
И головой качала любви печальной в такт...  
(«Под музыку Вивальди»,  
сл. А. Величанского,  
муз. В. Берковского и  
С. Никитина)

*6. Общение помогает в дороге («Разговор дорогу коротает»).*

Ты только мне не говори  
Про невезенье всякий вздор.  
И степь напрасно не брани  
За бесконечность и простор.  
Давай с тобой поговорим,  
Быть может, все еще придет...  
Ведь кто-то же сейчас не спит,  
Ведь кто-то этот поезд ждет...(Олег Митяев).

Железная дорога, вокзал, поезд, вагон, рельсы, шпалы, тамбур, дорога – этот лексический ряд можно продолжать до бесконечности, ведь тема путешествия в поезде, а значит, и разговора, общения очень популярна в бардовской песне. «Стук колес», «крик паровоза», «вагонные споры» и «сонная проводница» встречаются в большинстве бардовских песен, посвященных данной теме.

*7. Общение с друзьями – возможность установить (найти) истину*

И в дымных разговорах, где незачем кричать,  
Мы сверим наши истины до точек (Олег Митяев)



## 8. Разговор по душам – самый желанный вид общения

Сама бардовская песня – это желанное для русского человека общение - разговор по душам:

Собирались наскоро,  
Обнимались ласково.  
Пели, балагурили,  
Пили и курили.  
День прошел, как не было.  
Не поговорили! (Ю. Левитанский, Мищуки)

Анализ текстов показывает, что в бардовской песне наиболее часто встречаются следующие слова и выражения, обозначающие общение: «давай поговорим», «ты расспросишь», «пониманье с полуслова», «поболтаем», «я выслушаю», «улыбаюсь», «побалагурим», «расскажу» и под.

Кроме того, необходимо отметить, что в текстах авторской песни очень распространена *коммуникативная метафора*, когда изображаемые предметы наделяются способностью говорить.

Ср. у Олега Митяева:

«Пора!» - маяк *зовет* настойчиво,  
И в бухте так остаться хочется.  
...  
Отходит, *поворчав*, от мокрого причала  
Вдыхающий туман попутный *сухогруз*.

А море *вздыхает*, а море *поет, поет*,  
И празднует праздник вода (Н.Матвеева)

Эта книга пропахла твоим табаком  
И таким о тебе *говорит* языком:  
«Не жалей ни о чем, дорогая!...» (В.Долина)

Важно отметить, что во многих бардовских песнях подчеркивается дефицит общения. Жизнь в больших городах, экономические и социальные трудности разъединяют людей. К тому же, современный человек становится заложником технического прогресса. Уже не телефон, а в компьютер часто выполняет роль посредника в общении



людей. Но ни телефон, ни компьютер не заменят разговора по душам, теплого, исповедального общения, столь близкого жанру бардовской песни:

В стылой бане затопим мы печь  
И, болтая, налепим пельмени,  
И земля свою скорость изменит,  
Не давая событиям течь.  
Как же вышло, что не довелось:  
Мы ни разу вот так не сидели  
И не пили, и песен не пели?  
Но сегодня вдруг все удалось (О.Митяев)

Таким образом, тема общения – важнейшая жанрообразующая и содержательно-смысловая сторона бардовской песни, что подтверждает ее ярко выраженную коммуникативную направленность в русском культурном пространстве.

---

Антология бардовской песни. Выпуск № 10. М., Изд. В. Катанского, 2003.

Вихорев В. Серия «Перекаты». СПб: «Бояныч», 1996.

Долина В. Сэляви: Стихотворения. М., 2001

Егоров В. Песни / Сост. Ю. Фиошина. – М. : АПН, 1990.

«Наполним музыкой сердца» / Составитель Р. Шипов. «Советский композитор», 1989.

Ким Ю. Мозаика жизни. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000.

Клячкин Е. Песни, стихи, проза. СПб, 1999.

«Люди идут по свету»: Книга-концерт / Сост. Беленький Л. П. др. М., 1993.

Митяев О. Г. Давай с тобой поговорим. - М. : Изд-во ЭКСМО, 2004.

Наполним музыкой сердца / Сост. М. Володин. Изд-во «Беларусь», 1990.

Песни XX столетия: Антология русской баллады. Изд. 3-е. «Урал Л.Т.Д.», 2001.

Туриянский В. Не спрашивай куда. Изд-во Литера М. О., г. Красногорск, 1993.

Якушева А. Песня – любовь моя. М., Локид -Пресс, 2001.



**Семантические сферы  
реализации коллизии «мачеха – падчерица»  
в сказке о Золушке**  
(немецкий, русский, французский варианты)

Распределение персонажей волшебной сказки по группам основано на противопоставлении основных четырёх семантических сфер: индивидуальной (I), семейной (II), сословной (III), пространственной (IV). Эти области значений образуют в сказке определённую иерархию, они как бы вложены друг в друга. Мы рассматриваем семантические сферы реализации коллизии «мачеха – падчерица» в трёх вариантах сказки о Золушке (немецком, русском, французском).

Членение пространства задают основные координаты: «внешнее» пространство (государство, царство, лес, дорога) и «внутреннее» (дворец, изба). «Жилище в свою очередь служитместилищем (т. е. чем-то «внешним» для семьи; она в свою очередь «вмещает» индивида с его «внешними» (тело) и «внутренними» характеристиками. Таковы отношения местилища и содержимого.

В немецкой сказке *Aschenputtel* рисуется девочкой (*das Mädchen, einziges Töchterlein*) сильной и физически, и морально (*da mußte es von Morgen bis Abend schwere Arbeit tun*), угнетённой (*hinaus mit der Küchenmagd*), доброй и ласковой (*blieb fromm und gut*), но маленькой и грязной (*ein kleines verbuttetes Aschenputtel*). Затем она преобразается (жена принца) (*als die Hochzeit mit dem Königssohn*). В качестве падчерицы-служанки (*das arme Stiefkind*), она помещена в семантическую сферу семьи, которая в свою очередь трактуется как семья богача (*ein reicher Mann*), т. е. интерпретируется в определенном сословном аспекте и включена в пространство своего мира – дома (*das Haus*), сада (*der Garten*), противопоставленных иному миру (измерению). Небо - обитель материнской души (*vom Himmel*), грань между мирами - могила матери (*das Mädchen ging zu der Grabe der Mutter*). Противопоставлением своему миру является также иное жилище (дворец принца).

В русской сказке Золушка предстаёт девочкой (дочка лесничего), интеллектуально развитой (за шитьём я научилась хорошо думать), сильной физически и трудолюбивой (силы не жалея в кухне я тружусь, тружусь), выносливой и угнетаемой (надрываюсь я с утра до ночи), доброй (выхаживая цыплят, я стала доброй), красивой (эта



девушка – богиня красоты), маленькой (моя крошечная дочка). Далее положение Золушки изменяется (на ней женится принц).

Девочка помещена в семантическую сферу семьи в качестве падчерицы-служанки (ставшая по вине моей влюбчивости падчерицей). По сословному признаку семья трактуется как семья королевского лесничего. В свою очередь Золушка включена в пространство своего мира – дома (дом с плющом у окна), сказочной страны (Вход в сказочную страну). Пространство дома противопоставлено пространству царского дворца (иному жилищу). Сказочное пространство (свой мир) – иному миру (измерению) – обыкновенному, т.к. сказочная страна находится внутри обычной жизни, реального времени.

Во французской сказке *Cendrillion* – молодая девушка (*en petite fille*), физически сильная. Героиня – добрая и ласковая (*mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple*), но маленькая (туфелька её очень маленькая) и грязная (признак активизируется в имени героини – *Cendrillion*). Кроме того, она хитрая (*leur dit-elle en bâillant, en se frottant les yeux*). Позже героиня меняет статус, выходя замуж (*le fils de Roi; il l'épousa*). *Cendrillion* – падчерица, выполняющая одновременно функцию служанки (*Elle la chargea de plus occupations de la maison*). Она включена в семантическую сферу семьи, которая определена как семья дворянина (*Il était une fois un gentilhomme*), т. е. обладает определённым сословным статусом. Главная героиня помещена в пространство своего мира – дома (*la maison*), противопоставленного иному жилищу (дворцу принца) и иному измерению – месту обитания феи.

Все три героини исследуемых нами вариантов сказки о Золушке являются падчерицами, выполняющими тяжелую работу по дому, отчего очень грязны. Но по рождению они принадлежат к высокому сословию. В результате образования новой семьи (вторичной женитьбы отца), они теряют своё положение в доме, и выходом из сложившейся ситуации может стать лишь собственный удачный брак. Этому способствуют мать (*die Mutter* – только в немецком варианте), или волшебные силы (фея-крёстная, мальчик-наж – в русском; *la fée - sa marraine* – во французском), или тотемные животные, посланные матерью, или представители материнского рода, как в немецком варианте (*ein weißes Vöglein, zwei weiße Täubchen*), а также необычная красота девушки. Известно, что коллизия мачеха – падчерица имеет древние исторические корни и связана с противоборством внутри рода или между двумя родами (племенами).



Часто младший «свойственник» рисуется сказкой как *добрачный* партнер-невеста. Атрибуты этого класса персонажей наиболее полно реализуют все четыре семантические сферы. Семантический узел «невеста» является важным элементом всех трех вариантов сказки о Золушке, конечной целью которой является заключение брака и освобождение от «прежней» семьи, устройство своей. Отсюда и «ложные невесты» (сёстры – Анна, Марианна; *les soeres*; *zwei Töchter*) и попытка мачехи устроить их судьбу.

В немецкой сказке *die Stiefmutter* – женщина, без определённого возраста (*die Frau*), хитрая (*und dachte: das kann es ja nimmermehr*), с сильным характером (*Da teichte ihr die Mitter ein Messer und sprach: «hau die Zehe ab»*), красивая (*die schön und weis von Gesicht war*), но злая (*Garstig und Schwarz von Herzen*), аккуратная (*bürste uns die Schuhe und mache uns die Schnallen fest*); по своему положению в семье – жена, мать (*die Frau, die Mutter*) и мачеха (*die Stiefmutter*), для героини она включена в пространство своего мира – дома (*die Frau hat zwei Töchter mit ins Haus gebracht*).

В русской сказке мачеха – это женщина (*мачеха*), пожилая (*ненавижу старуху-лесничиху*), сильная (*я работаю как лошадь, поддерживая связи*), злая (*хмурая, злобная*), красивая (*прехорошенькая*), следящая за собой (*в новых и роскошных нарядах*). В семантической сфере семьи выступает как мать (*для родных своих дочерей*) и мачеха (*злобная мачеха*), а также жена лесничего (*лесничиха*).

Во французской сказке *la belle-mère* – женщина (*une femme*), возраст не указан, с сильным характером (*из контекста*), со злым нравом (*Que la belle-mère fit élater sa mauvaise humeur*), некрасивая (*Ne laissait pas d'être gent fois plus belle que ses sœurs* и *Que lui ressemblaient en toutes ches*). С точки зрения семейного статуса – жена (*que épousa en secondes nocces une femme*), мать (*la mere*), мачеха (*la belle-mère*), обитающая в своём пространстве – доме (*la maison*).

Все три мачехи – злые угнетательницы, держащие мужа и падчерицу в «чёрном теле». Они злые, коварные и хитрые. В русском и немецком вариантах эти персонажи красивы. Лишь мачеха из французской сказки рисуется некрасивой.

Все три варианта, исследуемые нами, независимо от времени возникновения или заимствования, отражают основную цель волшебной сказки – удачный брак. Мачеха же, как представительница противоположного рода и конкурентка (или её дочери, как представительницы чуждого Золушке рода), вступает в борьбу за



мужа, представителя желанного рода. Тем самым она становится врагом - вредителем для героини. В сказке мачехи изображаются как персонажи отрицательные, унижающие и оскорбляющие падчерицу, именно потому, что она не принадлежит к тому же роду, что и они.

Таким образом, персонажи сказки о Золушке мачеха и падчерица в немецком, русском, французском вариантах наделяются признаками соотношения с четырьмя семантическими сферами (индивидуальной (I), семейной (II), сословной (III), пространственной (IV)). Наряду с большим сходством признаков в каждой из этих сфер выявляются специфические для разных языковых вариантов сказки характеристики.

А.Л.Савченко

### **Общечеловеческое, социально-историческое и национальное в поэтическом дискурсе Д.Р.Кипплинга**

Д.Р.Кипплинг (1865 – 1936) – художник неоднозначный, занимающий особое место в английской литературе последнего десятилетия XIX в. и начала XX в. Обладая выдающимся талантом, он был превосходным новеллистом, эссеистом, создал несколько романов («Свет погас», 1894, «Ким», 1901 и др.), одну за другой выпустил первую, а затем вторую «Книгу джунглей» и проявил себя как поэт с незаурядным дарованием. Первые сборники его стихов появились в те годы, когда среди определенного круга английских читателей были популярны произведения Р.Л.Стивенсона и Г.Р.Хаггарда, удовлетворявшие их интерес к чему-то необычному, экзотическому, к жажде приключений в далеких странах и морях. Кипплинг, начавший свою литературную карьеру как журналист, также писал о восточных странах и жизни их обитателей, но делал это в иной манере. Героями его репортажей и очерков стали обыкновенные люди – солдаты, матросы, служащие – словом, те, кто создавал богатство и славу Англии за ее пределами. В его прозаических произведениях все было предельно бесхитростно, просто, подчас даже грубовато. Ту же безыскусность и простоту, если не сказать обыденность, Кипплинг привнес и в свою поэзию.

Эмоционально глубоко окрашенный, первый значительный сборник его стихов «Казарменные баллады» («Barrack-Room Ballads», 1892) производит неоднозначное впечатление на читателей. С одной



стороны, стихи Кипплинга кажутся сотканными из бытовых зарисовок, в которые так или иначе вплетается экзотика, а с другой – в них выражаются чувства, которые, на первый взгляд, и не должны быть свойственны самым обычным людям – героям его баллад. Здесь можно говорить о благотворном влиянии журналистской практики на Кипплинга-поэта. Видение мира глазами репортера, стремление сказать правду в предельно лаконичной и понятной для читателя форме; передача фактов глазами очевидца; повествование, ведущееся от лица умного и проницательного Рассказчика – все это приводит к тому, что и в прозе, и в поэзии Кипплинга ощущается, по словам Б.М.Проскурнина, «эффект «присутствия», связанный со стремлением сделать читателя не сторонним наблюдателем, а как бы очевидцем событий, сопереживающим героям» (Проскурнин 1993, с.16).

В связи с таким отношением поэта к рассказчику и читателю особое значение в его стихах приобретает авторское слово. Обычно оно нарочито бесстрастно, безлично и лаконично; не сливается с «чужими», экзотическими голосами, но тем не менее носит оценочный характер: «именно в нем воплощается «правильная», «своя», выдающая себя за объективную точка зрения, с которой может идентифицировать себя читатель» (Долинин 1983, с.19). В этой связи представляется уместным повторить мысль об использовании поэтом сказа, выраженную такими исследователями творчества Кипплинга, как А.Долинин, В.Дымшиц и др.

Напомним, что мы имеем здесь «сказ – особый тип повествования, ориентируемый на современную живую, отличную от авторской, монологическую речь рассказчика» (Чудаков 1987, с. 382). Как правило, рассказчик является выходцем из необычной, а порой и экзотической для читателя (как у Кипплинга) среды. Для сказа характерно использование диалектизмов, жаргона, просторечия и другой нелитературной лексики, близость к живой разговорной интонации. Сказ способствует созданию двупланового построения литературного произведения с наличием двух (иногда противоположных) оценок – авторских и рассказчика, о которых в отношении Кипплинга мы уже упоминали. «Установка на устную речь рассказчика» (Эйхенбаум 1927, с.24), – а эта мысль Б.Эйхенбаума кажется применимой к поэзии Кипплинга, – позволяет автору представить образ мыслей и поведения людей из разных слоев общества, с разным культурным уровнем, со свойственными только им словарным запасом и интонацией:

- излюбленного своего героя – солдата Томми из одноименного стихотворения («Tommy»):



Хотел я глотку промочить, гляжу – трактир открыт.  
«Мы не пускаем солдатню!» – хозяин говорит.  
Девиц у стойки не унять: потеха хоть куда!  
Я восвоюсь повернул и плюнул от стыда.  
«Эй, Томми, так тебя и сяк, ступай и не маячь».  
Но: «Мистер Аткинс, просим Вас! – когда зовет трубач».  
Когда зовет трубач, друзья, когда зовет трубач.  
Да, мистер Аткинс, просим Вас, когда зовет трубач.  
пер.И.Грингольца (Киплинг 1994, с. 57);

- безымянного солдата, ждущего возвращения домой после долгих шести лет службы:

из стихотворения «Маршем к морю» («Troopin’»):  
К морю, к морю, к морю марш вперед!  
Шесть годков трубили мы, другим теперь черед.  
...Плывем домой, плывем домой,  
Уже пришли суда,  
И вещмешок уложен впрок –  
Нас не вернешь сюда!  
- Брось плакать, Мэри-Энн!  
Солдатчина – не век,  
И тебя наконец поведу под венец  
Я – вольный человек.

пер.И.Грингольца (Киплинг 1994, с. 93);

- матросов из знаменитой «Баллады о Боливаре» («The Ballad of the «Bollivar»), вспоминающих о том, как они вышли победителями в битве с морской стихией:

Снова мы вернулись в порт – семь морских волков,  
Пей, гуляй, на Рэтлиф-роуд хватит кабаков.  
Краток срок на берегу – девки, не зевай!  
Протащили «Боливара» мы через Бискай!

пер. А.Долинина (Киплинг 1994, с.282);

- стариков из одноименной баллады («The Old Men»):

Мы лучших друзей пережили – такой уж нам выпал удел,  
И лучшие годы, промчавшись, нам только прибавили дел,  
И пока есть дыхание в груди и головы вроде трезвы,  
Мы считали себя живыми, а приглядишься – мертвы.

пер. Р.Дубровина (Киплинг 1994, с.299);

- влюбленных из «Молитвы влюбленных» («The Lovers’ Litaney»):

Серые глаза. – Восход.  
Доски мокрого причала.  
Дождь ли? Слезы ли? Прощанье.



И отходит пароход...  
Нашей верности года...  
Вера и Надежда? Да!  
Пой молитву всех влюбленных:  
«Любим? Значит – навсегда».

пер. В.Бетаки (Киплинг 1994, с. 321).

Так использование чужой для поэта (да и для читателя) точки зрения создает особый колорит его стихов, базирующийся на особом, характерном для Киплинга сопряжении репортажного, порой бесстрастного комментария автора и очень экспрессивного, индивидуализированного слова героя.

Все это привлекало и до сих пор привлекает читателя, привыкшего к устоявшейся поэтической традиции стихосложения XIX в., обаянием «живой жизни». Оно обнаружилось еще в «Казарменных балладах», в которых Киплинг, по существу, выступает в качестве новатора, смело вводя в балладу фабулу, более характерную для прозы, чем для поэзии. Его баллады – как бы миниатюрный срез жизни. Поэт, используя стихотворные размеры и синтаксис, свойственный народным, а не литературным балладам (последние после романтиков казались вышедшими из употребления), наполняет стихи живой разговорной речью с элементами кокни, вульгаризмами и диалектными словами, имитируя монолог героя-рассказчика, как, например, в «Мэри Глостер». Таким образом рождается особый киплингowski «железный стиль», главный признак которого – последовательная «прозаизация стиха» (Долинин 1983, с.20).

Читая баллады Киплинга, невольно замечаешь, что в них нет привычного для этого поэтического жанра лирического героя. Его как бы заменяет рассказчик с ясно обозначенной речевой характеристикой – как в сказе. Он обычно обращается к собеседнику (а им во многих случаях становится читатель); иногда поэт дает диалог по песенному или фольклорному образцу, что, безусловно, не характерно для классической английской поэтической традиции, ибо в нем используется просторечное, жаргонное (как правило, солдатское) слово. Авторский голос как бы тонет в многоголосии его героев – солдат и матросов, не понаслышке знающих жизнь казармы и тяготы военных походов, и поэзия Киплинга в этом плане становится безличной, непроницаемой, но в то же время привлекающей к себе и популярной. Читатель понимает, что солдат Томми – всего лишь литературный герой, что Восток, созданный поэтом, – миф, что Маугли или Кошка, гуляющая сама по себе, – персонажи сказок, но безоговорочно верит ему. Однако при всей объективности



изображения у Кипплинга всегда присутствует оценочный момент, а он связан с идеологией и эпохой. «...Благодаря «жизнеподобию» текста она (оценка) превращается в программу, в модель поведения, на которую следует ориентироваться», – читаем у А.Долинина (Долинин 1983, с.22), и с ним трудно не согласиться.

В конце XIX в. многие офицеры и солдаты британских колониальных войск стремились соответствовать тому образцу, который создал в своих творениях Кипплинг. И это не удивительно: ведь преобразая окружающий его мир, кипплинговский герой преобразает и себя, т.е. совершает созидательное действие, проявляя при этом силу воли, мужество, порядочность, колоссальную трудоспособность и трудолюбие, – те человеческие качества, которые ценились во все времена.

Действующий герой Кипплинга ясно ощущает свою национальную идентичность, хорошо осознает смысл своего существования на Земле и видит его в активном выполнении взятых на себя обязательств. Вместе с тем отметим, что идеи «социального активизма» и самоотверженного труда привлекали не одного Кипплинга. Они явились неотъемлемым компонентом морали, характерной для викторианской эпохи, однако поэт наполнил их новым содержанием.

Напомним, что викторианцы воспринимали обязанность трудиться как божественную волю и как приближение к трансцендентному пониманию «сверхдуши» (здесь, по-видимому, уместно упомянуть американского философа XIX в. Р.Эмерсона с его учением о «доверии к себе», т.е. о самоусовершенствовании человека, которое должно продолжаться до конца его жизни). Мысль о человеке, опирающемся в своих поступках на высокие моральные постулаты, укрепляла в англичанах эпохи королевы Виктории силу духа. Однако в ситуации «сумерек века», в которой жил Кипплинг, человек стал чувствовать себя некой песчинкой перед жесткими социально-экономическими законами общества, ощутил неуверенность в завтрашнем дне, а настроения пессимизма и скепсиса стали доминирующими среди определенной части художественной интеллигенции. И это представляется естественным: утратив высший смысл бытия, люди разуверились в своем предназначении. Кипплинг, очевидно, вместе со своими современниками ощущал трагизм и пустоту человеческого существования, но старался скрыть эти чувства, выдвигая более оптимистический взгляд на жизнь («верь сам в себя наперекор вселенной» – известная фраза из его стихотворения «Заповедь» еще раз подтверждает важную для поэта идею). Он противопоставляет



«императив активного действия» (Долинин 1983, с.25), способного помочь человеку найти смысл жизни и одухотворить его действия идеей, пессимистическим настроением викторианской эпохи. Этот императив принимает у Киплинга форму высшего нравственного Закона.

Данный закон представляет собой свод правил поведения человека в той социальной группе, к которой он принадлежит. Закон сводится к запретам или разрешениям, нарушение которых сурово карается. Так, солдат или офицер британской армии должен соблюдать законы полка, матрос – правила, господствующие в его команде, герои «Книги джунглей» должны жить по законам стаи и т.д. Для Киплинга важно, что каждый его персонаж выбирает для себя «правила игры» сам, в отличие от викторианской морали, которая навязывается человеку обществом. В такой трактовке Закона с ним сопрягается любой поступок, причем его нарушение равносильно преступлению, а исполнение является только долгом и ни в коем случае не требует ни похвалы, ни вознаграждения. Сдержанность в выражении чувств, кажущаяся бесстрастность, стремление ни при каких обстоятельствах не показывать свои истинные эмоции – все эти качества соответствовали национальному сознанию англичан и, нашедшие отражение в произведениях Киплинга, были сразу же приняты читателем.

Так, в стихотворении «Служба королевы» речь идет о солдате, который потерял в сражении своих командиров и у которого может появиться естественное желание сбежать с поля боя. У него остается единственный выход – ждать «подкрепления от Службы». И даже:

Если ж, раненный, брошен ты в поле чужом,  
Где старухи живых добивают ножом,  
Дотянись до курка и ступай под ружьем  
К Солдатскому Богу на Службу –  
Ты отчислен со Службы,  
Ты отчислен со Службы,  
Ты отчислен со Службы  
Службы Королевы.

пер. И.Грингольца (Киплинг 1994, с.13)

Или в известном стихотворении «Денни Дивер» (где, кстати, налицо использование поэтического сказа и многоголосия повествователей) рассказывается о нарушении правил чести солдатом Денни, убившем своего «соседа сонным», что само по себе является страшным преступлением и карается смертью, которую его товарищи



по полку воспринимают как справедливое возмездие, хотя и жалеют его:

- О чем с утра трубят рожки? – один из нас сказал.
- Сигналят сбор, сигналят сбор, - откликнулся капрал.
- Ты побелел, как полотно! – один из нас сказал.
- Я знаю, что покажут нам, - откликнулся капрал.  
Будет вздернут Денни Дивер ранним-рано на заре,  
Похоронный марш играют, полк построился в каре.  
...Будет вздернут Денни Дивер, по заслугам приговор:  
Он убил соседа сонным, на него взгляни в упор.  
Земляков своих бесчестье и всего полка позор –  
Будет вздернут Денни Дивер рано утром.

пер. И.Грингольца (Киплинг 1994, с.63)

Трагизм ситуации как бы по контрасту подчеркивается тем, что по своей ритмике баллада воспроизводит английскую непристойную уличную песню «Моряк Билли-Зануда»

(«Barnacle Billy the Sailor»).

Во многих стихах, несмотря на тяжелые, а порой и невыносимые условия, герои Киплинга – англичане, которых страна направляла в колонии, всегда выполняют свой долг. Например, в стихотворении «Пыль» («Boots») солдаты, призванные служить в Африку, переносят все тяготы длительного перехода по пыльным дорогам Африки:

Для – нас – все – вздор – голод, жажда, длинный путь,  
Но – нет – нет – нет – хуже, чем всегда, одно –  
Пыль – пыль – пыль – пыль – от шагающих сапог.  
И отпуска нет на войне.

...Я – шел – сквозь – ад – шесть недель, и я клянусь  
Там – нет – ни – тьмы – ни жаровен, ни чертей,  
Но – пыль – пыль – пыль – пыль – от шагающих сапог.  
И отпуска нет на войне!

пер. А.Оношкович-Яцына (Киплинг 1994, с.44)

Рефрен «И отпуска нет на войне» перекликается с Екклесиастом, где есть подобная строка, и придает стихотворению более глубокое, общечеловеческое звучание, используя вместе с тем слово «война» еще и в буквальном, «армейском» значении.

Законы у Киплинга строго выверены, выстроены в иерархию и обязательны для каждой группы лиц, объединенных в сообщества: стаю, команду, клан, семью, империю. Значительное место здесь занимает Запад и Восток, баллада о которых – одно из знаменитых произведений поэта. Зачин ее:

О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут,



Пока не предстанет небо с землей на Страшный Господень суд.  
пер. Е.Полонской (Киплинг 1994, с.147)  
воспринимается как мысль о несовместимости Запада и Востока как двух различных систем ценностей, двух несовместимых культур и философских учений.

Но нет Востока и Запада нет, что племя, родина, род,  
Если сильный с сильным лицом к лицу у края земли встает?  
пер. Е.Полонской (Киплинг 1994, с.147)

Далее опровергается идея о том, что Западу и Востоку невозможно жить в мире. Когда в «игру» вступают достоинство и благородство, мужество и бесстрашие, отбрасывается все сугубо национальное, тогда все равны. Камал, укравший кобылу у полковника английской армии, и сын полковника, бросившийся в погоню за беглецом, из врагов превращаются в друзей:

Назад, – закричал полковничий сын, – назад и оружие прочь!  
Я прошлую ночью за вором гнался, я друга привел в эту ночь.  
пер. Е.Полонской (Киплинг 1994, с.157)

Рассказывая о жизни своих героев, руководствующихся Законом, Киплинг связывает ее с социально-экономическими реалиями своего времени: процессом «строительства» Британской империи, локальными войнами, которые Англия вела на Востоке, страшной нищетой народов, ради которых англичане несут «бремя белых», и т.д. Так, в стихотворении «Брод через реку Кабул» («Ford O'Kabul River») описывается один из моментов взятия Кабула во время второй Англо-афганской войны (1878-1880) – форсирование реки Кабул, когда погибло около 50 солдат. Рассказ ведется от имени солдата, потерявшего друга:

Возле города Кабула –  
В рог труби, штыком вперед! –  
Захлебнулся, утонул он,  
Не прошел он этот брод.  
...Мы же вместе, рядом плыли,  
Мог прийти и мой черед...  
Брод, брод, брод вблизи Кабула,  
Ночью брод через Кабул-реку.

пер. С.Тхоржевского (Киплинг 1994, с.49)

Киплинга называли певцом Британской империи, конечно же, не без причины. За годы пребывания на Востоке и в метрополии он выработал свою систему ценностных координат, которая, по существу, не изменялась с течением времени. Искренне полагая, что, англичане – создатели материальных и духовных богатств империи – несут



благополучие и свет разума восточным народам, он всегда акцентировал значение созидательного труда, терпения, терпимости к слабостям других и т.п.

Таким образом, ему удалось создать привлекательный для обыкновенного человека кодекс отношений между людьми и миром, основанный на биполярных понятиях добра и зла, жизни и смерти, славы и бесчестия, действия и бездействия, Запада и Востока, Империи и Неимперии. С этической точки зрения, в этом кодексе доминирующую роль играли такие качества, как мужество, твердость духа, сила воли, чувство собственного достоинства, – словом, все то, о чем говорится в подводящей итоги нравственных исканий поэта «Заповеди» («If», 1910) и что всегда считалось позитивным в системе общечеловеческих моральных ценностей.

...Распалась Британская империя, многие коллизии, характерные для стихов Кипплинга, ушли навсегда, но его поэзия, в которой органично переплелись социальная, морально-этическая и национальная составляющие, и по сей день привлекают читателей всего мира.

---

Долинин А. Загадки Редьярда Кипплинга // Kipling R. Poems. Short Stories. – М.: Raduga Publishers, 1983.

Кипплинг Р. Стихотворения. – СПб: Северо-Запад, 1994.

Проскурнин Б. Дж.Кипплинг // Английская литература. 1910-1914 г.г. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1993.

Чудаков А. Сказ // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987.

Эйхенбаум Б. Литература. – Л., 1927.

А.В. Варушкина

### **Взаимодействие разных видов дискурса в романе Ч.Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец»**

Роман Ч.Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец», опубликованный в 1820 году, – одно из самых причудливых и оригинальных произведений английской литературы.

«Мельмот Скиталец» посвящен нравственно-философской проблематике. В своем произведении Ч.Р. Метьюрин поднимает и многие другие проблемы – взаимоотношений в семье, любви, религии и веры, этики и нравственности. Центральная коллизия романа –



испытания человека силами Зла – затрагивает широкий круг персонажей с разными характерами и судьбами. Они принадлежат к разным нациям: англичане - Джон Мельмот, Стентон и др.; испанцы - Алонсо де Монсада, Исидора де Альяга; немцы - семья Гусмана; еврей Адония. Различно и время и место действия романа. Вместе с персонажами мы переносимся в Ирландию 19-го века, Испанию 18-го века, на острова Тихого океана в 17-ом столетии. Различно и вероисповедание персонажей (протестанты, католики, иудеи). В романе запечатлены разнообразные аспекты взаимоотношений, которые связывают персонажей «Мельмота Скитальца» (семейные, социальные, межнациональные). Таким образом, очевидно стремление писателя воссоздать в романе предельно широкий образ мира.

Одним из способов раскрытия многообразия мира и многоаспектности его проблематики, выступает, как нам представляется, взаимодействие в тексте романа разных видов дискурсов. Заметим, что термин «дискурс» в настоящее время отличает многозначность и размытость границ. Среди многочисленных определений дискурса убедительным представляется мнение В. Э. Хилхановой, которая под дискурсом понимает «...различные виды актуализации формальной текстовой конструкции, рассматриваемые с точки зрения ментальных процессов и в связи с экстралингвистическими факторами (знанием, представлением о мире и т.д.)» ( Цит. по: Канныкин 2003, с. 111). В тексте «Мельмота Скитальца» сплетаются «следы» духовной культуры разных эпох, стран; многообразие форм дискурсов служит цели создания модели мира, сотканной автором из разных форм духовного наследия предшественников - мифологии, художественного творчества, научного знания, житейского опыта (наблюдения, заметки, дневники и т.д.).

Огромное значение в тексте романа имеет *библейский дискурс*. Зачастую библейские образы вводятся как параллель персонажам «Мельмота Скитальца», разворачивая своеобразный дискурсивный диалог прототекста (библейского) с воссоздаваемым (текст романа). Например, образ Иммали-Исидоры уподобляется образу библейского Самсона. Упоминание библейской параллели призвано акцентировать внимание на отдельных чертах характера девушки (героизм, мужество). Вместе с тем сопоставление этих образов в «Мельмоте Скитальце» позволяет выявить отличие авторского понимания героизма от заключенного в библейском сюжете. Порыву легендарного силача, погубившего себя и своих врагов под развалинами храма, противопоставляется духовная стойкость Иммали-



Исидоры. Введение в контекст романа сюжета о силаче Самсоне позволяет запечатлеть движение авторской мысли по пути переосмысления библейских образов, его полемику с морально-этическими ценностями, представленными в Библии. Самопожертвованию Самсона, воспринимаемому как «детская игра», противопоставляется ежедневное мужество Элинора, противостоящей глупости, коварству окружающих и собственному отчаянию.

Иным приемом создания дискурсивного диалога является группирование разных библейских сюжетов вокруг определенного персонажа романа. Душевное состояние Элинора Мортимер уподобляется чувствам жены Финееса, потерявшей мужа, скорбящей о поражении его войска и утрате Ковчега Завета (Библейско-биографический словарь 2000, с. 613) и эмоциональному состоянию Иосифа, пребывающего у египетского фараона (с одинаковым чувством смирения Иосиф получает блага и бедствия из рук Божиих, сохраняя при этом невинное сердце и веру). Как видим, введение библейских образов в истории «Мельмота Скитальца» является приемом изображения сложных и противоречивых душевных состояний персонажей, позволяя отобразить всю гамму оттенков эмоций людей разных стран, эпох и культур. Притчи, с которыми ассоциируются те или вставные дискурсы, касаются разных сторон человеческой жизни (война, сопротивление угнетателям, семейно-бытовые отношения и т.д.). Воссоздаваемый таким образом облик мира предстает в многообразии чувств, движений души, граней взаимоотношений между людьми.

Наряду с библейским дискурсом огромную роль в тексте романа играет мифологический, сказочный дискурс. Эмоциональное состояние Иммали-Исидоры (смесь любви и страха) при встречах с возлюбленным раскрывается через сопоставление с взглядом Семелы, которую Зевс испепелил молниями. Состояние опустошенности и подавленности Алонсо в монастыре воссоздается через сравнение со сном Симорга. Используя мифологические, сказочные сюжеты и мотивы, автор «Мельмота Скитальца» прослеживает единство культурного поля, в разных временных и пространственных точках которого возникают схожие ситуации, раздумья, эмоциональные отклики. Включение мифологических образов в «иное» контекстуальное поле «динамизирует» и «нарративизирует» статичную модель мира, представленную преимущественно авторским видением действительности. Преломляясь как через эрудицию, так и фантазию автора и его читателя, мифологический, сказочный образ «обрастает» многообразием восприятий, интерпретаций, обогащая



образно-смысловое поле романа. Дискурс, как справедливо замечают современные исследователи этого феномена, чье мнение приводит С.В. Канныкин (Канныкин 2003, с. 110), представляет собой способ включения произведения в текст. Многоголосие текста романа, по-видимому, создается путем включения разнообразных фрагментов произведений - предшественников.

Примечательно, что автор ориентируется не столько на сходство сюжетов дискурса и текста романа (оно во многом формально), сколько на те концепты-мотивы, которые обнажаются при развертывании дискурса (Самсон - мужество; жена Финееса - скорбь, Иосиф – внутренняя гармония верующего). Упоминание образов античной литературы зачастую подчеркивает сходство характеров персонажей «Мельмота Скитальца», их переживаний. Образы Инесы Вальберг (история семьи Гусмана), доньи Клары, защищающей дочь Иммали-Исидору перед грозным супругом, воссоздают авторскую интерпретацию образа матери. Параллель, создаваемая дискурсивными вставками из «Илиады» Гомера, «Метаморфоз» Овидия, ставит образы матерей «Мельмота Скитальца» в один ряд с воплощениями материнства в античной литературе - Андромаха, мать Мелеагра. По-видимому, дискурс концентрируется вокруг некоего образно-смысового «каркаса» персонажа, развертывая его и, тем самым, обнажая замысел автора. В данном случае дискурс обрамляет образ матери, оттеняя представление о преданности и самопожертвовании материнской любви.

Уподобление переживаний персонажей «Мельмота Скитальца» чувствам библейских, мифологических, литературных образов подчеркивает вневременной, общечеловеческий характер повествования романа. Вместе с тем подобное сопоставление обостряет полемический момент дискурсивного взаимодействия текстов. Так, скупой Мельмот (история Джона Мельмота) сравнивается с Амфитрионом, рассудительный купец дон Франсиско (история Иммали-Исидоры) - с Дон Кихотом. Противопоставление характеров персонажей «Мельмота Скитальца» классическим образцам имеет не только комический эффект, заостряющий те или иные черты (жадность, глупость и т.д.). Что представляется особенно важным, так это авторское видение мира, которое стоит за сравнением. Облик мира в «Мельмоте Скитальце» прорисовывается через радостное узнавание сходства и мучительное осознание несхожести с причудливыми вселенными Библии, мифа, сказки, литературы разных стран и периодов, чей духовный опыт бережно вбирает в себя роман Ч.Р. Метьюрина.



Таким образом, дискурс выступает одним из приемов изображения иного взгляда на привычный мир, обыденные понятия и ценности. Это проявляется в романе и в том, что способом передать расстроенное сознание обитателей приюта умалишенных выступает подробное описание их проектов и рукописей, изображение их бреда, галлюцинаций, видений. Приводимые в заключение знакомства Стентона с творениями обитателей приюта «безумные стихи», приписываемые Н. Ли: «О, если б мог мычать я, как горох...» (Метьюрин 1983, с. 43), высвечивают изнутри внутренний мир сумасшедших в искаженных понятиях, странной логике иного мира. Здесь дискурс предстает способом представления «иной» действительности, находящейся вне авторского сознания, вне авторского слова.

Схожий прием используется для передачи атмосферы революционной Великобритании XVII века (истории Стентона, Элинора Мортимер), которая воссоздается при помощи памфлетов, куплетов, песен (Лавлес), отрывков из пьес, посвященных этому периоду (Б. Джонсон, Каули, А. Бен). Таким образом, прошлое и настоящее высвечивается посредством многообразия слова, мнений персонажей «Мельмота Скитальца», многие из которых появляются на страницах романа только для того, чтобы выразить некую позицию и затем навсегда исчезнуть. Дискурсивный диалог, развертываемый на страницах «Мельмота Скитальца», разрушает единообразие авторского слова и авторской позиции, обеспечивая бесконечную несхожесть, пестроту мнений и представлений.

Наряду с художественным дискурсом в текст романа вводится и научный дискурс, представленный заметками путешественников (Дж. Бафф «Путешествие по империи Марокко», Дж. Т. Диллон «Путешествие по Испании»), историческими исследованиями (Э. Гиббон «История Римской империи», Дж. Стратт «История быта Англии»), теологическими трудами («Священная история» Мосхейма), философскими текстами и многими другими. Функции научного дискурса многообразны – это информирование читателя, объяснение тех или иных событий, апелляция к авторитету (референционная функция), выражение уважения к авторитету (этикетная функция) и, наконец, украшение повествования (декоративная функция). Включение научного дискурса, отображающего научное видение бытия и его законов, безусловно, расширяет представление о многообразии мира. Не ограничиваясь сугубо научной картиной действительности, автор обращается и к вненаучному осмыслению бытия, изображаемому через особый дискурс: мемуары (Ф. Граммона),



письма (маркизы де Севинье, аббата Леблана), устные рассказы очевидцев (пожар в Лондоне), исторические анекдоты, известные случаи, авторские житейские наблюдения, философские раздумья. Обращенный к сфере сложных психологических состояний, житейский дискурс остро интимен, доверителен. Важной его характеристикой выступает открытость, обращенность к слушателю, заинтересованность в эмоциональном, интеллектуальном отклике. Этот дискурс отличает широкий диапазон эмоциональной насыщенности: он варьируется от лаконичных сентенций, эмоциональных восклицаний до взволнованных размышлений-монологов, излияний, проникновенных молитв. Таким образом, текст «Мельмота Скитальца» представляет собой многослойную структуру, в которой взаимодействуют разные способы отражения реальности (научное знание, художественная литература, житейский опыт, философствование) и, будучи разными языками искусства, включают в себе разные мировоззренческие представления. Концептуальная интеграция текстов позволяет рассчитывать на разную читательскую аудиторию (от всеведущего читателя до неискушенного), на читателей с разными интересами (научные, научно-популярные, сенсация).

В качестве *вывода* отметим следующее. Дискурс, актуализируя мировоззренческую позицию, которая стоит за включением фрагмента «иног» текста, представляет собой способ осмысления бытия человека, познания мира. Представление о многообразии жизненных явлений, многоликости бытия, сложности его осмысления находит воплощение во включении разных видов дискурса (библейского, мифологического, научного, житейских представлений), которые, как нам представляется, призваны отобразить разные аспекты человеческой реальности, позволяя запечатлеть облик мира в его сложности, контрастах, противоречиях. Примеряя «линзы» библейских, мифологических героев, классических персонажей, автор «Мельмота Скитальца», как справедливо замечает Р. Кили, автор достигает эффекта «калейдоскопического» видения мира (R. Kiely 1972: 7). Представление о мире как многообразном, сложном, противоречивом свидетельствует о связи «готического романа «Мельмот Скиталец» с романтическими идеями (бесконечность мира, трудность его восприятия, неясность облика). Выскажем предположение, что «Мельмот Скиталец» представляет собой попытку соотнесения итогов развития художественного творчества, научного знания прошлого с развитием науки и эстетическими представлениями начала 19-го столетия.



---

Библейско-биографический словарь. Сост. Ф.И. Яцкевич, П.Я. Благовещенский. – М.:, 2000;

Канныкин С.В. Текст как явление культуры (пролегомены к философии текста). – Воронеж, 2003;

Kiely R. The Romantic Novel in England. – Harvard, 1972;

Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. – М., 1983.

## **Язык художественного текста**

М.М.Литвинова

### **Ассоциативные связи ключевого слова любовь в повести А.И.Куприна «Гранатовый браслет»**

В повести А.И.Куприна «Гранатовый браслет» понятию любовь отведена центральная роль в семантической организации текстового пространства. Авторская трансформация реального факта, который лег в основу повествования, подчеркивает, что писателя волновало не столько стремление к занимательно-достоверному пересказу событий, сколько поиск ответа на вечные вопросы духовного и нравственного человеческого бытия: что есть любовь? возможна ли она еще в этом мире?

Репрезентирующее данное понятие слово в максимально концентрированном виде сосредоточивает в себе основные смыслы текста, поэтому анализ его ассоциативных связей (на уровне парадигматики, синтагматики и дериватики), сопоставление их с системными характеристиками может помочь читателю в понимании авторского замысла художественного произведения.

Лексема любовь, а также её производные (любовный, возлюбленная и др.) являются в повести весьма частотными, их посредством маркируется духовная сфера практически всех скольконибудь значимых персонажей. Из этого факта, казалось бы, должен следовать однозначный содержательный вывод: жизнь героев наполнена любовью. Однако анализ эпидигматики и ассоциативно-деривационных связей данного полисеманта позволяет прийти к мысли едва ли не противоположной: в мире обитателей пригородного морского курорта любви, несмотря на все ее разнообразные



проявления, в том единственно высоком смысле, в каком она существует для Куприна, нет. А что же есть? Есть «жизнелюбие», которое имеет разнообразные предметы и сферы приложения.

По данным лексикографических источников (ТСУ, МАС, СО и др.), слово любовь способно реализовать в языке несколько лексикографических вариантов и оттенков значения, почти все они являются в повести актуальными. Какими проявлениями любви живут персонажи? Прежде всего – «любовью – пристрастием к чему-либо». Например, гости князей Шеиных – дедушка и профессор – *«оба **любят** покушать»*, полковник Пономарев *«**любит** и сравнительно хорошо играет только в винт»*, да и обе сестры Вера и Анна *«до смешного **любили** азартные игры»*. Во-вторых, персонажей характеризует «любовь – тяготение, склонность, интерес, проявляемый в момент созерцания или ощущения чего-либо». Так, княгиня Вера, противопоставляя себя любительнице южной природы Анне, признается: *«Нет, я только думаю, что нам, северянам, никогда не понять прелести моря. Я **люблю** лес. Помнишь лес у нас в Егоровском?.. Разве может он когда-нибудь прискучить? Сосны!.. А какие мхи!.. А мухоморы! Точно из красного атласа и вышиты белым бисером. Тишина такая... прохлада»*. Она же способна испытать «любовь – удовольствие» от каких-либо событий, например, от собственных именин: *«По милым, отдаленным воспоминаниям детства она всегда **любила** этот день и всегда ожидала от него чего-то счастливо-чудесного»*.

Данное произведение отличает и регулярное обращение его автора к единицам одного словообразовательного гнезда, которые помогают дифференцировать содержание понятия в разных направлениях. О «любви – удовлетворении от проделанной работы» идет речь, когда героиня рассматривает один из полученных подарков – *«маленькую записную книжку в удивительном переплете: на старом, стершемся и посеревшем от времени синем бархате вился тускло-золотой филигранный узор редкой сложности, тонкости и красоты, – очевидно, **любовое** дело рук искусного и терпеливого художника»*. Композит любопытство, обозначающий «стремление узнать, услышать что-либо во всех, даже несущественных подробностях» и обладающий отрицательной коннотацией, характеризует внутренний мир другой героини, которая сопоставляется с главной: *«Анна, до жадности **любопытная** ко всему, что ее касалось и не касалось, сейчас же потребовала, чтобы ей принесли показать морского петуха»*. В ее жизни большее место занимает любовь скорее как «глубокая привязанность» к сестре, чем к «гнилозубому супругу»: *«А больше*



всего я **люблю** мою сестренку, мою благоразумную Вереньку. Нас ведь только двое на свете», – говорит она. Коренным образом с течением времени поменяло направление чувство генерала Аносова, трансформировавшись в платоническую «любовь – симпатию»: *«Он всю свою скрытую нежность души и потребность сердечной любви перенес на эту детвору, особенно на девочек»*, дочерей князя Мирза-Булат-Тугановского. К началу развития событий «любви как глубокого эмоционального влечения, сильной сердечной склонности» лишена и княгиня Вера, *«у которой прежняя страстная любовь к мужу давно уже перешла в чувство прочной, верной, истинной дружбы»*. Интересно, что для описания внешнего поведения героини автор включает однокоренное образование в ряд синонимов: *«Вера же была строго проста, со всеми холодно и немного свысока любезна (т.е. «обходительна, предупредительна, учтива»), независима и царственно спокойна»*.

В изображенном Куприным мире одни персонажи менее симпатичны читателю, другие – более, и именно способность любить (высшее проявление духовности) является решающим критерием в итоговой оценке автором своих героев. Отсутствие такого качества в характере людей, в поведении и поступках современного поколения вызвало нелицеприятное обличительное высказывание генерала Аносова (однако отрицательный аксиологический контекст и ретроспектива типичны для рассуждений и других персонажей о любви): *«Виноваты мужчины, в двадцать лет пресыщенные, с цыплячьими телами и заячьими душами, неспособные к сильным желаниям, к героическим поступкам, к нежности и обожанию перед любовью. Говорят, что раньше все это бывало. А если и не бывало, то разве не мечтали и не тосковали об этом лучшие умы и души человечества – поэты, романисты, музыканты, художники?»* Любовь – влечение противоположных полов – в мире обыденщины приобретает сниженные формы и включается в пародийный контекст, который меняет высокую стилистическую окраску лексических единиц на ироническую. Вспомним комментарии князя Василия Львовича к картинкам из домашнего юмористического альбома: *«Сейчас увидите, господа, краткое жизнеописание нашей возлюбленной* (т.е. «горячо любимой») *сестры Людмилы Львовны, – говорил он, бросая быстрый смешливый взгляд на сестру... Первая любовь. Кавалерийский юнкер подносит девице Лиме на коленях стихотворение собственного изделия. Там есть поистине жемчужной красоты строки: «Твоя прекрасная нога – явление страсти неземной!» ...После истории девицы Лимы следовала новая*



повесть: «Княгиня Вера и **влюбленный телеграфист** («чувствующий любовное влечение к кому-либо»). Еще более острая, сатирическая коннотация маркирует различные варианты единой темы – оценки-наименования одними персонажами любовных переживаний других. Трогательная любовь Аносова к прекрасной болгарке в альбоме князя Василия передается как эпизод *«Истории любовных походов храброго генерала в Турции, Болгарии и других странах»*; а Людмилой Львовной именуется *«бисувачным приключением армейского офицера»*; чистое и возвышенное чувство Желткова интерпретируется пошлыми и по форме и по содержанию фразами, как-то: *«Прекрасная Блондина, ты, которая... бурное море пламени, клокочущее в моей груди. Твой взгляд, как ядовитый змей, впился в мою истерзанную душу»*... Синонимичные обозначения современного понимания любви, ее суррогата, вкладывает автор в уста «серебряного старца» Якова Михайловича, сожалеющего, что *«любовь у людей ... снизошла просто до какого-то житейского удобства, до маленького развлечения»*.

Этой оценке противопоставляется главная мысль всего произведения: в мире людей любовь должна занимать совсем другое место, идеальная любовь, по Куприну, должна быть трагедией. Ее противоречивый образ складывается из многих составляющих, четче обозначить которые можно, анализируя семантические компоненты слова любовь, а также его синтагматику.

Закрепленная в универсальной языковой картине мира идеальная любовь есть исключительное по силе и глубине чувство, поэтому представление о ней часто реализуется в лексемах-интенсификаторах, параметрических лексемах с предельным значением: *«почти каждая женщина способна в любви на самый высокий героизм... она целует, обнимает, отдается – и она уже мать. Для нее, если она любит, любовь заключает весь смысл жизни – всю вселенную!»* Типичный речевой метафорический образ любви гиперболизирует ее размеры и драматизирует протекание: *«И вот среди разговора взгляды наши встретились, между нами пробежала искра, подобная электрической, и я чувствовал, что влюбился сразу – пламенно и бесповоротно»*. В ассоциативно-вербальной сети усредненной языковой личности данной понятие сохраняет связи с таким концептом, как красота (недаром муж Анны Густав Иванович, с его походившим на череп худым, гладко обтянутым блестящей кожей лицом, *«с прилизанными жидкими, светлыми волосами, с ввалившимися глазными орбитами»*, влюблено и самодовольно обожавший свою жену, как в первый день супружества, вызывает чувство жалости и неловкости, а не восхищения. Недаром также



отношения супругов Шеиных Аносов оценивает через отсутствие в них красоты). В представлении о любви княгини Веры важнейшее значение имеют понятия, связанные с нравственно-этическими нормами семейных отношений, но с точки зрения Аносова черты такой любви оказываются несостоятельными, т.к. они не подняты над бытом (вспомним: *«никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы не должны ее касаться»*). Куприн же вдохновенную и возвышенную любовь напрямую соотносит с искусством, уравнивая их по силе воздействия на человека.

Настоящая любовь мыслится автором и его героями как чувство, которое сродни религиозному. Именно на это ориентирует внутренняя форма ряда эпитетов, которые тщательно подбирает Людмила Львовна, вопрошающая генерала Аносова: *«Да нет... скажите... неужели в самом деле вы никогда не любили настоящей любовью? Знаете, такой любовью, которая... ну, которая... словом... святой, чистой, вечной любовью... неземной... Неужели не любили?»* Именно к такой любви приходит Желтков, умирающий со словами *«Да святится имя Твое»*, обращенными к княгине Вере. Только его чувство остается *«величайшей тайной в мире»*, только оно способно сохранить уникальность объекта: *«Восемь лет тому назад я увидел Вас в цирке в ложе, и тогда же в первую секунду я сказал себе: я ее люблю потому, что на свете нет ничего похожего на нее, нет ничего лучше, нет ни зверя, ни растения, ни звезды, ни человека прекраснее Вас и нежнее. В Вас как будто бы воплотилась вся красота земли...»*. Это чувство *«как громадное счастье»* послано герою Богом.

В художественном мире Куприна любовь не столько характеризует отношения персонажей, сколько маркирует личность одного героя. Именно поэтому размышления о ней строятся на основе романтического мировосприятия и наделяются соответствующими эпитетами: *«А где же любовь-то? Любовь бескорыстная, самоотверженная, не ждущая награды? Та, про которую сказано – «сильна, как смерть»? ...такая любовь, для которой совершить любой подвиг, отдать жизнь, пойти на мучение – вовсе не труд, а одна радость»*. Любовь без взаимности – *«единая, всепрощающая, на все готовая, скромная и самоотверженная»* – способна дать человеку ощущение счастья. Антитеза «любовь – смерть» становится знаком романтизации персонажа, и трагическая развязка повести не воспринимается читателем в натуралистическом ключе.



Но все же главным для Куприна в любви остается ее созидательная жизненная сила, побеждающая смерть. Этот мотив заявлен еще в пейзажных зарисовках: семантика природных образов включает в себя те же компоненты, что и семантика образов главных героев. Разлитая в природе любовь наделяет ее способностью к возрождению, и поэтому в олицетворенных картинах осеннего пейзажа доминирует тема отдаленной жизни (она эксплицирована), а не ближайшей смерти (дана имплицитно): *«Остальные цветы после своей роскошной любви и чрезмерно обильного летнего материнства тихо осыпали на землю бесчисленные семена **будущей** жизни»*. Этот же мотив определяет основной смысл, светлую перспективу всего повествования, в финале которого – преображение внутреннего мира героини.

Таким образом, анализ ассоциативных связей ключевого слова, имеющего в тексте множественные повторы, позволяет наметить один из возможных путей анализа художественного произведения.

Т.А. Чубур

### **Лексемы со значением «отдых» в произведении Ф.С.Фицджеральда «Великий Гетсби», F.S.Fitzgerald «The Great Gatsby».**

На материале произведения Ф.С.Фицджеральда «Великий Гетсби» (F.S.Fitzgerald. The Great Gatsby. М., «Менеджер», 2004) было исследовано употребление лексем со значением «отдых».

Общая численность словоупотреблений данного произведения составляет около 63 500 единиц. Всего было зафиксировано 48 употреблений единиц со значением «отдых».

По тематическим группам исследованные наименования распределились следующим образом:

#### **1. Глагольные наименования отдыха.**

Всего зафиксировано употребление 1 единицы данной группы.

To rest – 1 раз.

*He **rested** for a moment against the pump, shading his eyes.* (стр. 140)

#### **2. Субstantивные и глагольные наименования процесса отдыха, сна как отдыха.**

Всего зафиксировано 17 употреблений единиц данной группы. Из них:



Sleep – 5 раз.

*Most of the confidences were unsought – frequently I have feigned **sleep**, preoccupation, or a hostile levity when I realized by some unmistakable sign that an intimate revelation was quivering on the horizon.* (стр. 4)

*A humorous suggestion was made that she sing the notes on her face, whereupon she threw up her hands, sank into a chair, and went off into a deep vinous **sleep**.* (стр. 60)

*“Yes, it’s all quiet.” I hesitated. “You’d better come home and get some **sleep**.”* (стр. 165)

To sleep – 10 раз.

*He had **slept** through the heat until after five, when he strolled over to the garage, and found George Wilson sick in his office.* (стр.154)

*I couldn’t **sleep** all night; a fog-horn was groaning incessantly on the Sound, and I tossed half-sick between grotesque reality and savage, frightening dreams.* (стр. 166)

*Wilson was quieter now, and Michaelis went home to **sleep**.* (стр. 181)

To drowse – 1 раз.

*Suddenly she was again keeping half a dozen dates a day with half a dozen men, and **drowsing** asleep at dawn with the beads and chiffon of an evening dress tangled among dying orchids on the floor beside her bed.* (стр. 171)

Doze – 1 раз.

*Mr. McKee awoke from his **doze** and started in a daze toward the door.* (стр. 44)

### **3. Субстантивные наименования отдыха как уклонения от работы.**

Всего зафиксировано 1 словоупотребление данной группы.

To loaf – 1 раз.

*It was James Gatz who had been **loafing** along the beach that afternoon in a torn green jersey and a pair of canvas pants.* (стр. 112)

### **4. Субстантивные и глагольные наименования отдыха как застолья.**

Всего зафиксировано 20 употреблений единиц данной группы. Из них:

Party – 18 раз.

*Sometimes they came and went without having met Gatsby at all, came for the **party** with a simplicity of heart that was its own ticket of admission.* (стр. 48)

*The first supper was now being served, and Jordan invited me to join her own **party**, who were spread around a table on the other side of the garden.* (стр. 52)



*"This is an unusual **party** for me. I haven't even seen the host. (стр. 56)*

Spree – 1 раз.

*I'm surprised that they didn't treat you to the story of that little **spree**. (стр. 149)*

To go on a spree – 1 раз.

*Once in a while I go off on a **spree** and made a fool of myself, but I always come back, and in my heart I love her all the time. (стр. 149)*

#### **5. Субстантивные наименования отдыха как психологического покоя.**

Всего в данной группе зафиксировано 2 словоупотребления.

Calmness – 1 раз.

*However, as **calmness** wasn't an end in itself, I made an excuse at the first possible moment, and got to my feet. (стр. 100)*

Complacency – 1 раз.

*There was something pathetic in his concentration, as if his **complacency**, more acute than of old, was not enough to him any more. (стр. 18)*

#### **6. Субстантивные и глагольные наименования способов отдыха.**

Всего зафиксировано 4 употребления единиц данной группы. Из них:

To stroll – 2 раза.

*They arrived at twilight, and, as we **strolled** out among the sparkling hundreds, Daisy's voice was playing murmurous tricks in her throat. (стр. 119)*

*He **strolled** over to the garage, and found George Wilson sick in his office – really sick, pale as his own pale hair and shaking all over. (стр. 155)*

To saunter – 2 раза.

*Then they **sauntered** over to my house and sat on the steps for half an hour, while at her request I remained watchfully in the garden. (стр. 121)*

*With Jordan's slender golden arm resting in mine, we descended the steps and **sauntered** about the house. (стр. 50)*

#### **7. Субстантивные наименования периодов отдыха.**

Всего зафиксировано 3 употребления единиц данной группы. Из них:

Weekend – 1 раз.

*On **weekends** his Rolls-Royce became an omnibus, bearing parties to and from the city between nine in the morning and long past midnight while his station wagon scampered like a brisk yellow bug to meet all trains. (стр. 46)*



Vocation – 1 раз.

*I even had a short affair with a girl who lived in Jersey City and worked in the accounting department, but her brother began throwing mean looks in my direction, so when she went on her **vocation** in July I let it blow quietly away.* (стр. 66)

Holiday – 1 раз.

*Those who went farther than Chicago would gather in the old dim Union Station at six o'clock of a December evening, with a few Chicago friends, already caught up into their own **holiday** gaieties, to bid them a hasty good-by.* (стр. 199)

Таким образом, наибольшее количество словоупотреблений приходится на тематическую группу *отдых как застолье*, где чаще всего употребляется лексема **party** (18 раз), а также на тематическую группу *процесс отдыха, сон как отдых*, где наиболее часто встречается лексема **to sleep** (10 раз) и лексема **sleep** (5 раз). Наиболее полно также представлены тематические группы *способы отдыха* (4 словоупотребления) и *периоды отдыха* (3 словоупотребления). В таких тематических группах, как *общее наименование отдыха; отдыха как уклонения от работы, от какой-либо деятельности; отдыха как состояния психологического покоя* зафиксировано всего по два словоупотребления лексем со значением *отдых*.

В данном произведении не удалось зафиксировать лексемы со значением *отдых* в таких тематических группах, как: *глагольные и субстантивные наименования отдыха как перерыва в работе, в какой-либо деятельности; наименования лиц по признаку пребывания в состоянии отдыха; наименования лиц по признаку уклонения от работы; субстантивные и глагольные наименования отдыха после завершения интенсивной работы; субстантивные и глагольные наименования отдыха как уклонения от работы; субстантивные и глагольные наименования отдыха как получения удовольствия.*

Л.В.Разуваева, О.Н.Чарыкова

### **Предмет сравнения в художественном тексте и способы его номинации**

Как известно, в структуре сравнения выделяют три составляющих его компонента, которые у разных исследователей получили разные названия. Б.В.Томашевский даёт им следующую трактовку: 1) то, что



сравнивается, или «предмет» сравнения; 2) то, с чем сравнивается, или «образ» и 3) то, на основании чего происходит сравнение, - «признак» (Томашевский 1983, с. 204).

При исследовании сравнений основное внимание обычно уделяют двум последним структурным компонентам. Первый же компонент сравнения, то есть предмет, или субъект (Некрасова 1977, с. 241), или референт (Голева 1997, с.15), не получил в современной лингвистической литературе достаточно полного осмысления. Между тем анализ данной структурной части представляется важным, поскольку позволяет определить, какая из сторон окружающей действительности привлекла особое внимание продуцента, вызвала те или иные ассоциации, дала толчок образному импульсу. Особенно важным является этот аспект при анализе художественного текста.

При анализе конструкций, используемых современными прозаиками, выявляется, что в роли референта сравнения, могут выступать предметы, их признаки и действия. Если в качестве референта избирается предмет, то для его номинации могут использоваться личные местоимения и существительные различных семантических групп. Это, например, субстантивы, называющие а) человека:

- Переодевшись, как два белых гриба, мы вышли на пляж (А.Минчин, с.100)
- Перебираешь жизнь — они, мужчины, как верстовые столбы...(А.Минчин, с.459)
- ...у неё такая соседка, как старшая сестра, которая никогда не бросит в тяжёлую минуту (А.Минчин, с.356);

б) части его тела:

- ...брови которого были, как у тюркской красавицы (А.Минчин, с.492)
- ...лицо у неё маленькое и тёмное, а глаза как мокрые дырочки (А.Минчин, с.279)
- Уж ручки-то как былиночки (А.Минчин, с.410);

в) различные предметы и явления:

- ...дети купались в мелком море, солнце всё стояло и стояло, грело и грело, вода была просто как кипячёная (А.Минчин, с.401)
- ...поднимаясь на гору, дети увидели какой-то свет, как будто горел фонарик в руке у прохожего (А.Минчин, с.359)
- ...войдя в комнатушку как чулан, она услышала, что старик запер за ней дверь (А.Минчин, с.350)
- ...как бантик на коробочке, пучок поникших волос...(Г.Щербакова, с.72);



г) абстрактные понятия:

- У мёртвых в выражении лица *облегчение как после слёз* (Л.Петрушевская, с.508)
- *Женская ложь* – такое же явление природы, как *берёза, молоко или шмель* (Л.Улицкая, с.9).

В качестве референта сравнения может выступать и действие, репрезентируемое в современных художественных текстах глаголами с различной семантикой. Наиболее частотными из них являются:

а) глаголы движения и изменения положения в пространстве:

- Студентка *идёт как новобранец, опустив голову* и наблюдая за своими зелёными зимними туфлями...*руки по швам*, а кругом уже пахнет нежной майской зеленью... (А.Минчин, с.270)
- Она почувствовала, что *тряпки под ней шевелятся ... как будто змеи* (А.Минчин, с.328)

б) глаголы, объединённые семантическим компонентом «звук»:

- ...дед над ним *квохчет, как та дура в перьях* (Г.Щербакова, с.207)
- И ты *вскрикнула, как от плети*... (А.Минчин, с.302)
- У меня в животе *воет пустота, словно в печной трубе* (Л.Улицкая, с.488).

В рамках исследуемого материала в качестве референта сравнения широко используются признаки предметов и явлений, которые репрезентируются посредством прилагательных и реже причастий. Это могут быть лексемы, называющие различные качества и свойства. Наиболее часто референтом сравнения становится такое свойство, как а) объем:

Сама Маринка *тощая, как глистиночка*... (Л. Петрушевская, с.410).

...обняла Элину за худую спину. Она была *тонка, как рыбка*... (Л.Улицкая, с.131);

б) психологические и эмоциональные свойства и состояния:

...она была *покорна, нетребовательна*...как домашнее животное, которое можно было просто гнать хворостиной (Л.Петрушевская, с.178 – 179)

...пришла к нему в мастерскую, всю заставленную из железа скрученными людьми, такими трагическими, ...как будто заблудившиеся в материале случайно ожили не в теле, а в жёстком металле, и страдают... (Л.Улицкая, с.120);

в) внешняя привлекательность / непривлекательность:

*Хорошенькая, как юная смерть* (Л.Улицкая)

...женщина *неприметная, как серая утка*, но глаза хорошие... (Л.Петрушевская, с.238);



г) *цвет*:

...вышел *бледный, как замазка*... (Л.Улицкая, с.452)

...стали отекают её тонкие, *белые, как молочное мороженое, ноги*... (Л.Улицкая, с. 60).

Кроме того, в качестве предмета сравнения может выступать признак признака или действия, выраженный наречием. Например:

...он сказал ей *строго, как начальник*: «А ну перестань. Быстро скажи, чего ты хочешь?» (Л.Улицкая, с.100)

Тонкая рука держит металлические очки на весу *изящно, как лорнетку*... (Л.Улицкая, с.204).

Таким образом, анализ материала показывает, что в качестве референта сравнения в современной прозе может выступать: 1) объект целиком, и в этом случае его экспликация в тексте осуществляется посредством существительного или личного местоимения; 2) атрибуты объекта, поскольку при восприятии предмета или явления в авторском сознании могут актуализироваться наиболее яркие или наиболее значимые для него черты. К их числу можно отнести следующие: а) действия и состояния, эксплицируемые посредством глаголов; б) признаки и свойства самого разного характера, репрезентируемые посредством прилагательных; в) дополнительные характеристики признаков и действий, выражаемые наречиями.

---

Голева Н.М. Сравнение в детской речи (конец XX века). Автореф. дис. уч. степ.филол.наук. – Белгород, 1997. – 23 с.

Некрасова Е.А. Сравнения //Языковые процессы современной русской художественной литературы. - М.: Наука, 1977. – с.240 – 294.

Томашевский Б.В. Стилистика. – Л.: Изд-во Ленингр.ун-та, 1983. – 283 с.

#### Источники:

Минчин Ал-р. Актриса: Роман; Рассказы. – М.: Изд. дом «Ниола 21-й век», 2002. – 320 с.

Петрушевская Л. Тайна дома. Повести и рассказы. – С-Пт.:Изд-во «Квадра»,1995. – 606 с.

Улицкая Л. Сквозная линия. Повесть. Рассказы. – М.: Изд-во «Эксмо», 2003. – 256 с.

Щербакова Г. Армия любовников. – М.: Изд-во «Вагриус», 2002. – 255 с.



## Лексические единицы со значением «отсутствие видимых физических пределов» в художественном тексте

В данной работе предпринята попытка на материале художественного текста выявить устройство лексико-семантического поля «отсутствие видимых физических пределов». На основе анализа частотности производных лексем этого поля, образованных при помощи отрицательных префиксов *без-* /*бес-* и *не-*, было определено ядро группы лексических единиц, объективирующих данный концепт в художественном тексте.

В ядро анализируемой группы вошли высокочастотные, наиболее общие по значению и стилистически нейтральные лексемы: *безграничный, безбрежный, бесконечный, беспредельный, бездонный, бескрайний, незримый, неоглядный, непроглядный, невидимый, незаметный*.

Приведем иллюстрирующие примеры.

**Безграничный.** 1. Не имеющий видимых границ. *Со всех сторон расстилалась безграничная пустынная степь, блестящая серебристым ковылём ночью* (А. Чехов. Степь). *О необъятной глубине и безграничности неба можно судить только на море, да в косых лучах утреннего солнца* (Л. Толстой. За что?). Эмоционально окрашенное описание природы достигается при помощи лексем «безграничность» и «необъятный» и их контекстного окружения. 2. Не ограниченный в своих проявлениях, возможностях, развитии. *Безграничная печаль, тоска одолевала его*. Актуализирована сема «гнетущая, безнадежная», связь с производной основой утрачена.

**Безбрежный.** 1. Не имеющий видимых берегов. *Мир неоглядно безбрежен, // Высь глубока без конца...* (Н. Клюев. Чёрные звёзды как росы). *Зимней степи сумрак скучный, // Саван неба, облака! // ...Вы в какой-то мир безбрежный // Ум и сердце занесли.* (П. Вяземский. Дорожная дума). *И душа моя - поле безбрежное* (С. Есенин. Правда). *...и на безбрежности морей // Творца Всевидящего славил* (Н. Клюев. Пловец). 2. Ничем не сдерживаемый, глубокий, всеобъемлющий (о чувстве, о страсти). *Как я хотел себя уверить, // Что не люблю её. // Хотел неизмеримое измерить, // Любви безбрежной дать предел* (М. Лермонтов. К себе). Здесь представлен эмоционально окрашенный контекст и происходит актуализация семы «всеобъемлющий». *Как*



*будто из действительности чудной // Уносишься в волшебную безбрежность.* (А. Фет. Горное ущелье). *Наш путь - степной, // Наш путь - в тоске безбрежной* (А. Блок. На поле Куликовском). Актуализирована сема «гнетущая, безнадежная».

**Бесконечный // Бесконечность** 1. Не имеющий конца, пределов. 2. Непомерно длинный, не прекращающийся. *Пошли они дальше в морозную даль...// Я еду своей бесконечной дорогой, // Один, затаивши на сердце печаль* (П. Якубович-Мельшин. В Сибири). *Когда бы верил я, что некогда душа, // От тленья убежав, уносит мысли вечны, // И память, и любовь в пучины бесконечны* (В. Жуковский. Надеждой сладостной младенчески дыша). Сема «отсутствие видимых пределов» усиливает сему «морская бездна». *В моём бреду одна меня томит // Каких-то острых линий бесконечность* (Н.Гумилёв. Большой). 2. Достигший высшей степени проявления, очень сильный. *Если ты любишь, как я, бесконечно* (А. Фет. Любовь). Отражает проявление сильного чувства, такого как любовь. **Бездонный**. Не имеющий дна, чрезвычайно глубокий // глубже обычного. *В этой бездонной лазури, // В сумерках близкой весны // Плакали зимние бури...*(А.Блок. Ветер принёс издалека). *Я увидел бездонность подземных пещер.* (Н.Гумилёв. Пять могучих колес). 2. Проникновенный, глубокий (о глазах, о взгляде). Обширный, неисчерпаемый. *Тот опьянел бездонной кровью, // Тот золотом безмерным пьян.* (В. Брюсов. Тринадцатый месяц). *Их давит власть бездонных слов.* (Н.Гумилёв. Пророки). Сема «неисчерпаемый» помогает в усилении контекстного наполнения и отражении позиции поэта. *Чтоб отлить свечу, чей брезг бездонный // У умерших теплится во взоре...* (Н. Клюев. Мирская дума). Указывает на то, что у света (= брезг) отсутствуют категории измерений (длина, высота, ширина).

**Необозримый**. Недоступный обзору, осмотру; неоглядный. *Чей это конь еутомимый // Бежит в степи необозримой?* (А. Пушкин. Полтава).

**Бескрайний**. Не имеющий видимых пределов, края. *Даль великая, // Даль бескрайняя за околицей и в судьбе.* (Р. Рождественский. Даль великая). Связь с производной основой сохранена, но актуализированы дополнительные семы у лексем в контекстном окружении, т. к. происходит сравнение с абстрактным понятием «судьба».

**Незримый**. Недоступный зрению, невидимый, скрытый, незаметный, не обнаруживающийся. *Как отзвуки жизни незримой, // Далёкой, вселенски иной, // Вы скорбно проносите мимо.* (Ю.



Балтрушайтис. Ночные крылья). *Опять незримые усилия, // Опять невидимые крылья.* (А.Фет. Крылья). Сема «недоступный зрению» отражает нереальность происходящих событий.

**Неоглядный.** Такой, который невозможно окинуть взглядом; необозримый. *Неоглядные поля и просторы расстилались за окном его дома.* (А. Чехов. Стень).

**Невидимый.** Недоступный зрению. *Душа в тот круг уже вступила, // Куда невидимая сила // Её неволей занесла.* (А.Фет. На корабле). См. комментарий к «незримый».

**Беспредельный.** Не имеющий видимых пределов, границ. *Если друг – будет путь твой светел и тих // В беспредельных скитаньях твоих.* (Г. Вяткин. Бобырган). Посредством семы «отсутствие видимых пределов» происходит усиление семы «долго и бесцельно ходить». 2. Не ограниченный в своих проявлениях. *Вся наша жизнь - лишь трепет беспредельный...* (Ю.Балтрушайтис. Мысль). Сема «неограниченность в проявлениях» усиливает значение слова «трепет», т. е. «волнение, напряжённость чувств от каких-нибудь переживаний».

**Непроглядный.** Такой тёмный, что нельзя разглядеть. *Мы здесь горим, чтоб в сумрак непроглядный // К тебе просился беззакатный день.* (А.Фет. Среди звёзд). Происходит усиление как контекстного наполнения в целом, так и отдельно слова «сумрак» (=полумрак, неполная темнота), на семантическом уровне эти лексемы имеют тождественные значения.

В заключение отметим, что ядерные лексемы поля, объективирующие концепт «отсутствие видимых физических пределов», в художественном тексте при актуализации дополнительных сем, как правило, утрачивают связь с производными основами и существенно модифицируют свое значение.

---

Словарь языка Пушкина // Академия наук СССР. Институт языкознания. Государственное издательство иностранных и национальных словарей, – в 4-х томах. // Москва, 1957.

Большой толковый словарь // Под ред. С. А. Кузнецова. СПб, 1998.

А. А. Фет. Библиотека поэта. Лирика. Ленинград, 1986.

Русская поэзия 1826-1836. Москва, 1991.

А. П. Чехов. Дуэль. Повести. Барнаул, 1984.

Р. Рождественский. Поэтический сборник. СПб, 1997.

Серебряный век русской поэзии. Библиотека словесника. Москва, 1993.



## **Роль категории противоположности в художественном тексте**

Основополагающими свойствами любого художественного текста являются его связность и цельность.

Под связностью подразумевается специфическое взаимодействие языковых единиц между собой. Связность – это первое свойство, с которым сталкивается читатель, знакомящийся с тем или иным художественным произведением.

Углубляясь в текст, реципиент постепенно выходит на уровень «раскодирования» смысла, лежащего за пределами только линейной последовательности и объединяющего все уровни организации текста. Таким образом, читатель начинает воспринимать не только связность, но и цельность текстовой структуры.

Цельность есть чисто содержательное свойство, которое проявляется в том, что содержание художественного текста не равно простой сумме его частей. И реципиент текста, воспринимая прочитанное, интуитивно предвидит скрытый в нём более глубокий, чем это представляется на первый взгляд, смысл. Такое предзнание читателя, сопровождающее прочтение художественного произведения, сменяет начальное звено восприятия - связности - и постепенно приводит к полной согласованности связности и цельности. Эта согласованность в восприятии и понимании помогает наиболее адекватно интерпретировать художественный текст и «раскодировать», если не замысел автора, то смысл самого произведения. Как в создании текстовой структуры, так и в последующей дешифрации смысла текста, выраженного языковыми средствами, важную роль играют языковые категории, одной из которых (и весьма продуктивной) является категория противоположности.

Представляется интересным рассмотреть роль категории противоположности в художественном тексте на примере рассказа В.Токаревой «Уж как пал туман...».

Этот рассказ начинается диалогом.

- *Челку поправь! – приказала Ирка.*

- *Как? – виновато поинтересовалась Наташа.*

Уже первые строки дают читателю возможность представить себе двух героинь и сравнить их. Повелительный тон одной («приказала») и



виноватый и покорный - другой («виновато поинтересовалась») подчеркивают изначальную противопоставленность этих женщин, их характеров. Противопоставление *приказала ↔ виновато поинтересовалась* относится к сфере не языка, а речи, так как сказуемое, выраженное глаголом («приказала»), и сказуемое «поинтересовалась» с обстоятельством «виновато» противоположны только в данном контексте.

Далее характеристики героинь дополняются расширенным противопоставлением. Здесь единицы, репрезентирующие в тексте категорию противоположности, расположены дистантно.

*Ирка обладала тем типом внешности, о котором говорят: «Ничего особенного, но что-то есть». У Ирки было все: она работала в Москонцерте, в нее были влюблены все чтецы и певцы, ездила за границу – то за одну, то за другую. Собиралась замуж – у нее было наготове три или четыре жениха.*

*Наташа обладала тем типом внешности, о котором говорят: «Вроде все хорошо, но чего-то не хватает». То, что все хорошо, - считала Наташина мама и еще несколько доброжелательных людей, остальная часть человечества придерживалась мнения, что чего-то не хватает. Со временем доброжелательные люди примкнули к остальной части человечества, верной осталась только мама. Она говорила: «У тебя, Наташа, замечательные волосы, к тебе просто надо привыкнуть».*

Оба абзаца начинаются одинаково, но имеют существенные отличия. Одинаковое построение первых предложений подчеркивает их четкую противопоставленность:

*ничего особенного, но что-то есть ↔ вроде все хорошо, но чего-то не хватает*

Основную смысловую нагрузку в приведенном противопоставлении несут вторые части высказываний: «*что-то есть*» и «*чего-то не хватает*». Не очень четкое определение «*что-то есть*», дополняемое развернутым уточнением «*у Ирки было все*», переключает внимание читателя с внешности Наташиной подруги на ее образ жизни и раскрывает внутренние качества и стремления героини: умение завоевывать расположение людей, привлекать внимание, очаровывать («*в нее были влюблены все чтецы и певцы*»), стремление к славе и ярким впечатлениям («*ездила за границу – то за одну, то за другую*»), желание подчинять, а не подчиняться («*Собиралась замуж – у нее были наготове три или четыре жениха*», - то есть выбирали не ее, а выбирала она, не следуя своим, а не чужим желаниям, своей, а не чьей-то воле).



«Чего-то не хватает» - характеристика Наташи, но интересно отметить, что в данной ситуации не менее важна и первая часть фразы – «вроде все хорошо». Думающие, что «вроде все хорошо», - это мама героини и несколько доброжелательных людей. Остальные, «остальная часть человечества», думают, что «чего-то не хватает». Постепенно доброжелательные люди тоже становятся на точку зрения остальных. Так, мама, в сущности, сама сомневается в дочери («к тебе просто надо привыкнуть»). В результате на первый план выступает оппозиция *Наташа ↔ остальной мир*.

Таким образом, к намеченному противопоставлению *Ирка ↔ Наташа* добавляется уточняющее его противоречие:

жизнь внешняя (наполненная людьми и событиями) ↔ жизнь внутренняя (одинокая)

↓  
Ирка

↓  
Наташа

Наличие бурных событий и ярких впечатлений в жизни Наташиной подруги противопоставляются их отсутствию в жизни самой Наташи.

Чуть больше о ее замкнутой жизни читатель узнает из следующего отрывка.

*Она окончила консерваторию, умела петь с листа и писать с голоса, могла услышать самый низкий звук в любом аккорде. А здесь, на Иркиной кухне, она чувствовала, что это никому не надо и она не в состоянии поменять все то, что она может, на то, чего не может.*

Эти два предложения противопоставляются друг другу при помощи союза *а*: что она может ↔ чего не может

петь с листа	жить чужой жизнью
писать с голоса	
услышать самый	
низкий звук	
в любом аккорде	

Смысл этого противопоставления расшифровывается во втором предложении. Где именно никому не нужны талант и знания героини? Здесь, «на Иркиной кухне», то есть в чужой жизни. Наташа не может поменять свою жизнь на жизнь своей подруги.

Что же представляет собой жизнь Наташи? Для её описания автор снова использует приём противопоставления.

*Соседская девочка собиралась в детский сад. Она вытаскивала на середину комнаты все свои игрушки и разговаривала с ними. Слов было не разобрать, но звук голоса и интонации доносились четко. Дом был блочный, слышимость хорошая.*

*Наташа лежала и думала о себе.*



Шумное, наполненное жизнью утро в соседней квартире противопоставляется безмолвию и одиночеству в комнате Наташи. Позади – неудачная попытка выйти замуж (на следующий день после предложения жених передумал), знакомство у Ирки с Толей, в котором Наташа нашла во многом похожего на себя человека.

*Толя многое умел: ходить на медведя, опуститься на дно в скафандре. Он умел интересно жить, но не умел интересно рассказать об этом. И не в силах был поменять то, что он может, на то, чего не может.*

Эта характеристика дополняет представление читателя о внутреннем мире самой Наташи. Она тоже умеет интересно жить, но не умеет рассказать об этом. И с этой жизнью, скрытой от посторонних глаз, автор знакомит читателя на последних страницах рассказа.

*Она внимательно смотрит на первые сопрано, потом на вторые. Идет от одного лица к другому. Это называется – собрать внимание. Но Наташа ничего внимания не собирает. Слушает сосредоточенно: ждет, когда задрожит в груди поющая точка. Потом эта точка вспыхивает и заливает все, что есть за ребрами, - сердце и легкие. И когда сердце сокращается, то вместе с кровью посылает по телу вдохновение. Наташа до самых кончиков пальцев наполняется им, и становится безразличным все, что не имеет отношения к песне...*

*Песня получилась, значит, полгода прошли даром и сегодняшний день не пропал. А впереди следующая песня, которая будет лучше этой, а за ней другая. И это – ее! Здесь она ни от кого не зависит. Никто не может ни вмешаться, ни помешать.*

Эта гармония с собой и собственной жизнью снимает внутренние и внешние противоречия, на которых строился текст рассказа. Жизнь Наташи – музыка, и она выше противоречий.

Итак, категория противоположности сыграла очень важную роль в создании и интерпретации текста данного художественного произведения. Связность противопоставлений, которые расположены здесь как контактно (в рамках одного предложения), так и дистантно (в разных частях текста), легла в основу смысловой структуры произведения, предопределила ее цельность.

Таким образом, категория противоположности является важным средством структурно-семантической организации художественного текста.



## **Восклицательные предложения в американском художественном тексте**

Исследованию восклицательных предложений в различных языках посвящено немало работ, тем не менее этот коммуникативный тип предложения, пожалуй, менее всего исследован в английском языкознании. До конца не изучены особенности функционирования восклицательных предложений в коммуникации и практически не систематизированы их структурные и семантические характеристики. Вследствие этого представляется целесообразным выявить, описать и систематизировать структурные и семантические характеристики английских восклицательных предложений, а также выделить наиболее частотные, а следовательно, и наиболее характерные для англоязычной традиции типы рассматриваемых единиц.

Материалом исследования явились восклицательные предложения, полученные методом сплошной выборки из 10 художественных произведений преимущественно американских писателей (W. Eads "The Grandfather", W. Golding "The Lord of Flies", R. Maynard "Paper Flowers", M. Spark "Miss Pinkerton's Apocalypse", "The Dark Glasses", "The Ormolu Clock", "The Pawnbroker's Wife", "The Portobello Road", "The Public Image", "You should have Seen the Mess") и 4 американских кинофильмов ("Get over it", "Meet the Parents", "Notting Hill", "What Dreams may Come"). Выборка из художественной литературы проводилась на основе таких критериев, как наличие восклицательного знака в конце предложения или реплика автора типа *он сказал взволнованно, он закричал, воскликнул* и др. Критериями отбора восклицательных предложений из американских кинофильмов были паралингвистические средства: громкость, тембр голоса, быстрый темп речи, а также жесты, мимика, интонация говорящих.

Как известно, восклицательное предложение содержит в себе эмоциональную оценку. Однако многие лингвисты (Е. И. Беляева, М.Я. Блох, Г.Г. Почепцов, Н.А. Комина) считают, что эмоциональность и восклицательность – два разных свойства предложения, так как первое относится к его содержательному аспекту, а второе – к его просодическим характеристикам. Оба свойства могут быть представлены в одном предложении, если в его структуре уже заложена эмоциональность: это так называемые собственно восклицательные предложения, структура которых является типичной для английской языковой традиции. В традиционной грамматике



английского языка (Н.А. Кобрина, Е.И. Беляева, Л.А. Фурс, Д. Лич) выделяют две основные группы таких предложений. К первой группе относятся восклицательные предложения с местоименными словами *how* и *what* в начальной позиции, например, *What a very small cabin it was!*, *How utterly she had lost count of events!* (Иванова 1981, с. 117), а ко второй – восклицательные предложения псевдопридаточной структуры: *If only I knew!*. Однако даже такие предложения, произносимые с нейтральной интонацией могут быть невосклицательными (Фурс 2002, с. 78-79).

Следует отметить, что В.И. Шаховский (Шаховский 2002, с. 48) наряду с эмоциональной интенцией, под которой понимают выражение эмоции любыми средствами, в том числе и невербальными, выделяет также эмотивную интенцию – вербальное выражение эмоции – и считает, что возникновение последней является мотивом к эмоциональной речевой деятельности. Таким образом, обобщая точки зрения разных исследователей, следует подчеркнуть, что восклицательное предложение – единица, характеризующаяся эмотивной интенцией и объединяющая эмоциональность и восклицательность.

По собственно структурным параметрам все английские восклицательные предложения прежде всего можно разделить на псевдопредложения и собственно предложения (40,5% и 59,5% соответственно). К псевдопредложениям относятся междометные синтаксические единицы (24%), типа *Really!*, *No!*, которые являются более частотными, и вокативные (16,5%), например, *Ralph!*, *Mr Escon!*. Собственно предложения в зависимости от количества предикативных основ делятся на простые и сложные (49,5% и 10% соответственно). Среди простых более употребительными являются односоставные, чем двусоставные (27% и 22,5% соответственно).

Односоставные восклицательные предложения в зависимости от того, чем выражен главный член, делятся на субстантивные, типа *Press Conference!* и глагольные, типа *Speak up!*, *Listen!* (15% и 12% соответственно). К двусоставным относятся полные, например, *I'm sick!* и неполные: *Like a pack of kids!* (16% и 6,5% соответственно).

Сложные восклицательные предложения в зависимости от наличия или отсутствия союза делятся на союзные, например: *Just a few more of these and I'll have the craziest looking room this side of the village!* и бессоюзные, например: *Hey Pete, your face is so long, it almost touches your knees!* (7,5% и 2,5% соответственно).

Итак, в рамках исследуемого материала чаще всего употребляются следующие структурные типы восклицательных предложений,



представленные в порядке убывания частотности: междометные, вокативные, полные, а из неполных – субстантивные восклицательные предложения, т. е. это, как показывает количественный анализ, предложения с простой, короткой структурой, которые состоят из 8 – 15 знаков.

Поскольку выражение эмоций является в ряде восклицательных предложений не единственной коммуникативной целью, то представляется целесообразным рассмотреть, какие прагматические типы восклицательных предложений являются наиболее частотными. В рамках исследуемого материала повествовательные восклицательные предложения типа *That's enough!* употребляются чаще, чем побудительные: *Don't touch it, don't go near it!*, а реже всего используются вопросительные, например: *What are you talking about?* (29%, 19% и 2,5% соответственно). Среди собственно восклицательных предложений чаще употребляются неполные, типа *How awful!*, *What cheek!*, чем полные, например, *How changed she was!* (6% и 3% соответственно).

Сообщение информации и побуждение к действию в соответствии с современной теорией речевых актов может быть подразделено на более конкретные коммуникативные интенции. Носители английского языка чаще всего используют речевые акты экспрессивного типа (32%), которые представляют собой реакцию на действие, поведение слушающего. Экспрессив включает в себя извинения (12%): *Sorry!*, *O shit*, *I'm sorry!*, благодарность (6%): *Wow, Thailand, thank you Jack!*, похвалу (4%): *Great!*, *Brilliant!*, *Fantastic!*, упрек (4%): *Look what you've done!*, сожаление (3,5%): *Poor old Stroh!*, жалобу (2,5%): *I'm starved!*.

Довольно часто говорящий использует речевые акты директивного типа (25%), основная цель которых – заставить слушающего сделать или не сделать что-либо. Они подразделяются на приказы (12%): *Get out, you beast!*, *Shut up!*, *Speak up!*, предостережения (7%): *Careful!*, *Mind out!*, просьбы (3%): *Let me speak, please!*, указания (2%): *His specs – use them as burning glasses!*.

Часто употребляются в коммуникации речевые акты вокативного типа (23%), включающие обращения (20%): *George!*, *Needle!* и зов (3%): *A chief! A chief!*, а также речевые акты констативного типа (13%), основной целью которых является выражение обязательств, принимаемых говорящим в отношении истинности определенного положения дел. Этот прагматический тип характеризуется выражением убеждения говорящего в истинности пропозиционального содержания. Констатив подразделяется на сообщения (5%): *We'll have rules!*,



утверждения (3,5%): *I was always good at English, but not so good at other subjects!*, описания (2,5%): *That's a lovely vase!*, заверения (2%): *There isn't a beastie!*.

Употребляя в коммуникации восклицательные предложения, говорящий может осуществлять речевые акты комиссивного типа, включающие обещания (4%): *Next time I promise to kill it!* и речевые акты декларативного типа (3%) – назначения на какую-либо должность, например, назначение главарем: *Ralph is a chief!*. Однако количество таких примеров невелико.

Анализируя семантические особенности английских восклицательных предложений, следует обращать внимание не только на значение восклицательного предложения, но и на то, в каком контексте оно употребляется.

В плане лексического наполнения основной характеристикой английского восклицательного предложения является то, что, какой бы ни была его структура, оно всегда носит оценочный характер. С одной стороны, для восклицательного предложения характерно использование оценочных слов, типа *tasteless, awful, terribly, deadly, cheek* и другие, а с другой стороны, при употреблении в восклицательном предложении даже коммуникативно нейтральные слова приобретают оценочный компонент значения. Так, например, в восклицательном предложении *How jumpy you are!* прилагательное *jumpy* становится коннотативно окрашенным и выражает отрицательную оценку поведения человека (неодобрение, осуждение), хотя употребляемое в другом контексте (например, повествовательном, вопросительном предложении) оно уже не будет оценочным. При употреблении в восклицательном предложении оценочными становятся и другие языковые единицы (45%): прилагательные и наречия типа *insane, low, long, high, thick, loud – loudly* и др.; существительные типа *job, ocean, packing, chief, hair* и др.; глаголы типа *forget, wait, talk, do, behave, promise, guess* и др. (18%, 15% и 13% соответственно). Таким образом, в восклицательном предложении даже коннотативно нейтральные слова могут обрести еще и эмоциональный заряд, а не только оценку.

Итак, анализ восклицательных предложений позволил выделить наиболее типичные для англоязычной современной культуры структурные, структурно-коммуникативные и коммуникативные типы восклицательных предложений.



---

Иванова И.П. Теоретическая грамматика современного английского языка: Учеб. пособие / И. П. Иванова, В.В. Бурлакова, Г.Г. Почепцов. – М.: Высшая школа, 1981. – 285с.

Фурс Л.А. Экспрессивные конструкции в обучении английскому языку в средней школе / Л.А. Фурс / Иностранные языки в школе. – 2002. - № 1. – С. 78-81.

Шаховский В.И. Дейксис в сфере эмоциональной речевой деятельности / В.И. Шаховский, В.В. Жура // Вопросы языкознания. – 2002. - № 5. – С. 38-56.

## **Художественная картина мира**

Е.Д. Синкина

### **Концепт «дар» в одноименном романе В.В. Набокова**

Единицей картины мира служит концепт – совокупность всех понятий, значений, несущих эмоциональную, ассоциативную, вербальную и иную информацию об объектах. Концепты – «идеальные сущности» (Попова, Стернин 1984, с. 38) - складываются в сознании людей в процессе познания мира и отражают информацию о нем, но формирование концепта, его усложнение обусловлено не только результатом взаимодействия с внешним миром, но и индивидуальными природными особенностями человека.

На уровне общенационального языка, кроме национальных и групповых, существуют индивидуальные концепты. В художественном тексте репрезентированы индивидуально-авторские концепты, которые на данный момент недостаточно исследованы в когнитивном плане и имеют свою специфику рассмотрения. Если национальные признаки в концепте можно выделить через семантику языка, то индивидуальные выявляются через психолингвистические эксперименты и из индивидуальных высказываний, то есть описание концептуальной картины мира индивида возможно по результатам его речевой деятельности и, в частности, по создаваемому им художественному тексту. В литературном произведении воплощается индивидуальное восприятие и оценка мира, осуществляется его творческая интерпретация, воссоздаваемая художественными средствами. «Анализ художественных текстов позволяет обнаружить



новые когнитивные концепты и выявить такие признаки, которые приобрели в составе концепта символический смысл» (Попова, Стернин 2001, с. 134). «Художественные концепты, существующие в сознании автора и отражающиеся в тексте, тяготеют к потенциальным образам. В них совмещены общность действительности идеального порядка и индивидуальные представления, имплицитно заключена система понятий, несущая в себе определенную идейную тенденцию, воззрение, обобщение, то есть выражена свернутая динамика явления» (Рягузова 2001, с. 18).

Центральными мотивами многих произведений В.В. Набокова являются мотив творчества и природа дара. В данной статье мы представляем анализ последнего русскоязычного романа В. Набокова с целью выявить содержание системообразующего концепта «дар», который является основанием художественного космоса автора, рассмотреть единицы, осуществляющие базовую вербализацию концепта, и его периферию (интерпретационное поле).

«Дар» - это особого рода роман, уникальность которого заключается в первую очередь в том, что он является не только результатом творческих усилий носителя дара, но и воплощает собой дар, который «живет» на наших глазах, развивается и реализуется, то есть «роман о том, как он сам, этот роман, создается – в неслиянности и нераздельности жизни и творчества».

В романе «Дар» Набоков приближается к функциям Бога-творца, подобно которому он создает человека – своего героя, наделяет его творческой энергией и сознательно самоустранивается, взяв на себя роль стороннего наблюдателя. В результате автором романа становится Федор, создающий структуру, в которую он сам вписывается как персонаж. Таким образом, весь художественный текст представляет собой содержание концепта «дар», сформированного в индивидуальном внутреннем мире писателя и, соответственно, наиболее важная актуализация концепта содержится в названии романа.

Концепт, репрезентированный в идиостиле В. Набокова словом «дар», имеет многокомпонентную и многослойную структуру, и так как получить доступ к данной единице оперативного сознания вернее всего через средства языка, то для начала следует обратиться к ядру концепта, а именно к анализу лексических единиц, осуществляющих базовую вербализацию, и к сочетаемости этих единиц, сопоставить значения, которыми наполняет Набоков понятие «дар», с общепотребительными значениями.



Для выяснения общезыкового наполнения были использованы следующие словари: Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка (М., 1996); Ефремова Т.Ф. Новый толково-словообразовательный словарь; Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. (М., 1994); Словарь смыслов русского языка (Екатеринбург, 2000); Толковый словарь русского языка под ред. проф. Д.Н. Ушакова (М., 1964); Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. (М.; Л., 1948-1965).

На основании этих словарей были выявлены следующие значения слова «дар»:

- 1) то, что преподносится в качестве подарка и не требует материальной отдачи;
- 2) от низшего высшему – побор, взятка;
- 3) дар природы – что-либо полученное от природы, продукт природы;
- 4) благо, получаемое человеком в определенный период жизни;
- 5) способность вообще, то есть любая способность;
- 6) врожденная способность к чему-либо, талант, высокая степень одаренности;
- 7) от высшего к низшему – способность, данная Богом, «присущая светлым детям земли».

Концепт «дар» объективируется и лексико-фразеологическими средствами:

- 1) обряда причащения – вино в чаше с кусочками просвиры;
- 2) дары волхвов, принесенные волхвами младенцу Иисусу;
- 3) дары данайцев – в древнегреческой мифологии большой деревянный конь, подаренный данайцами городу Трое («Коварное предательство, скрытое под личиной дружбы»).

В русском языке концепт «дар» репрезентирован лексемами *дар, способность, талант, дарование, одаренность, подарок, гостинец, принос, побор, взятка, подношение, пожертвование, приношение, умение*, фразеосочетаниями *святые дары, дары волхвов, дары данайцев*. В составе семантических признаков выделенных семем явно различаются физическая и духовная области.

Анализ словарных дефиниций не исчерпывает содержания индивидуально-авторского концепта «дар» в романе Набокова. В результате рассмотрения лексической сочетаемости ключевого слова было обнаружено, что сознание автора концептуализирует «дар» как:

- 1) живое существо, зачастую капризное, нуждающееся в реализации и оценке: «... в конце концов он никогда и не сомневался, что так будет, что мир, в лице нескольких сот любителей



литературы...немедленно оценит его дар». «Дар» порождает потребность в оценке, понимании, в принятии, то есть не может замыкаться сам на себе;

2) то, что воздействует на окружающих, способно обольщать, захватывать и уносить в свой мир. *«Многих же обольстил его резкий и своеобразный дар»*;

3) то, что имеет поэтапное существование – находится в постоянном развитии (*«возмужание дара»*);

4) сочетание слова «дар» с прилагательными показывает, что «дар» лишает сна и активизируется во время его отсутствия, поэтому он *«бессонный»*; «дар» может быть *«счастливым»* (*«От задуманного труда веяло счастьем»*), *«резким»* и *«крылатым»*. «Крылья» – немаловажный концептуальный признак, входящий в структуру концепта «дар». Слово «крылья» часто возникает в романе как в прямом, так и в переносном значении (*«Я до сих пор иногда занимаю оттуда крылья»*, – говорит Федор о детстве), но главное – крылья бабочек. Мир бабочек притягивает своей неразгаданностью, гармоничностью, *«божественным смыслом»* (*«поистине волшебный мир»*)), включает в себя сему «тайна». Бабочки – символ легкости, красоты и самого дара. И не случайно творческий процесс подобен ловле бабочек: необходимо успеть поймать нужные слова, пока сознание находится в полной власти вдохновения: *«Нет, нет, все улетело, я не успел удержать»*.

5) дар должен быть *«своеобразным»*, *«чистым»*; ему соответствует *«новое»*, *«неизвестное»* и *«настоящее»*. Не только реальный мир для Федора Константиновича делится на настоящий и ненастоящий, но и мир его дара (*«...то был разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий»*);

6) «дар» равен бремени. Зависимость от него не дает покоя (*«дар, который он как бремя чувствовал в себе»*).

Помимо лексемы «дар» к ключевым словам концепта относятся производные от данной лексемы – другие части речи: «одарен», «даровитость», «даровит».

Важным показателем «даровитости» для Федора Константиновича является отношение к Пушкину, так как *«пушкинский камертон»* обладает чистейшим звуком, пушкинская проза – легкостью слов и *«предельной чистотой их сочетания»* (*«...так уже повелось, что мерой степени чутья, ума и даровитости русского критика служит его отношение к Пушкину»*).

Лексема «одарен» употребляется в значении щедро «наделен способностью»: *«Не только отменно разбираясь в задачах, но и*



*будучи в высшей мере одарен способностью к их составлению, он в этом находил и отдых от литературного труда, и таинственные уроки*). Подобно Набокову, Федор усматривает в шахматах, а особенно в шахматных задачах, высокую форму искусства. Процесс их составления аналогичен в глазах героя процессу литературного сочинительства. Более того, эти две сферы деятельности взаимосвязаны, влияют друг на друга и действуют в результате работы одних и тех же механизмов: *«Если бы он не был уверен (как бывал уверен при литературном творчестве), что воплощение замысла уже существует в некоем другом мире, из которого он его переводил в этот, то сложная и длительная работа на доске была бы невыносимой обузой для разума...»*. В моменты творческого созидания Федор соприкасается с высшей реальностью: из трансцендентального мира он черпает вдохновение, из него же переводит «замысел» в земное существование.

Концепт выражается и различными синонимами слова «дар»: талант, гениальность, подарок; также концепт может реализовываться в языке с помощью контрастных компонентов, отраженных антонимичными лексемами-репрезентантами, анализ которых позволяет выявить дифференциальные признаки концепта.

При рассмотрении синонима «подарок» было обнаружено, что качество подарка в существенной степени зависит от дарителя: в случае равнодушия дарителя, подарок может оказаться формальностью и даже «убогостью». Напротив, если человек любит того, кому желает что-либо подарить, то сам подарок становится любовью, частью дарителя и звеном между двумя людьми.

Наивысшим подарком, самым ценным для героя, является жизнь. Восприятие жизни как подарка порождает любовь к ней, неисчерпаемый интерес и ощущение счастья, что все в целом пробуждает художественное творчество. *«Я понял, что мир вовсе не борьба, не череда хищных случайностей, а мерцающая радость, благостное волнение, подарок, неоцененный нами»*.

«Дар чувственного познания мира» и дар творческого вдохновения образуют набоковского художника. Способность видеть мир «как потенциальную возможность литературы» также является важной составляющей концепта. Жизнь, как и искусство, для героя – порождение чьей-то творческой воли.

В словаре русских личных имен указано, что имя Федор [от греч. theos – бог и doron - дар] означает «дар Бога». В. Набоков наделяет своего героя таким именем не случайно: сам Федор является творением Бога и подарком миру.



Среди семантических признаков синонима «талант» обнаружены признаки, присущие живому существу (талант может «завидовать», обладать качествами «порядочность» и «надежность»). Талант по семантическим компонентам может быть равен «дару», то есть включать в себя сему «тайна», способен развиваться и обладать такой силой, что противостоять ему может только смерть.

При анализе сочетаемости синонима «гений» была обнаружена несовместимость гения – высшего проявления дара – и «здорового смысла». В романе носителем жизненного и литературного гения выступает А.С. Пушкин (*«Пушкин, вступивший в роскошную осень своего гения»*).

При анализе антонима слова «дар» также были выявлены определенные содержательные признаки. Антоним «бездарность» включает в себя сему «однообразие», соответственно «одаренность» эту сему исключает. Если для людей, не наделенных даром, характерно объединение в различные общественные организации, то одаренный человек, напротив, ищет уединения для полноценного разговора со своим даром.

Кроме того, был проведен анализ слов с морфемой «дар», сместившихся в другой концепт (наречие «даром», союз «даром что», существительное «благодарность»). На сегодняшний момент связь этих слов в общезыковом сознании прослеживается слабо (чаще по одному признаку). Но в романе В. Набокова мотив благодарности имеет особую смысловую нагрузку и неразрывно связан с концептом «дар», так как именно чувство благодарности – за жизнь, за утренний дождь и даже «за злую даль» (*«Благодарю тебя, отчизна, За злую даль благодарю!»*) – побуждает творить героя.

В стихотворении «Благодарю тебя, отчизна» в порыве восторга (*«Мне еще далеко до тридцати, и вот сегодня – признан. Признан!»*) Федор обращается именно к «отчизне» с благодарностью за дар, так как там, в России, многое зародилось из того, что автор пронесет через всю свою жизнь и творчество; от России он «увез ключи», а это значит, что в любой момент он может воспользоваться ими и, путешествуя по лабиринтам памяти, вновь и вновь возвращаться в Россию в своем сознании. Память о родине «питает» дар и является основной творческой способностью дара.

Таким образом, анализ ядра концепта «дар» наталкивает на необходимость рассмотрения когнитивных слоев концепта (периферии).

Ассоциат «память» определяет степень одаренности героев (Зина, будущая жена Годунова – Чердынцева, *«обладала гибчайшей*



памятью»), имеет свой цвет («синий») и наделена функциями субъекта («обокраденная память»): у нее свои права и законы, она может «окрашивать знакомых людей в свой цвет»; воспоминания находят как «припадок смертельной болезни». Цепкая память – печать незаурядности, «атрибут послесмертия». Герои, не обладающие «мнемоническим даром», близоруки, морально неполноценны, зачастую у них проблемы со зрением – средством визуального познания мира: *«Сам Ширин... всегда плохо выбритый, в больших очках, за которыми как в двух аквариумах, плавали два маленьких, прозрачных глаза, совершенно равнодушных к зрительным впечатлениям. Он был слеп как Мильтон, глух как Бетховен и глуп как бетон».*

В контексте романа «вспомнить» синонимично «придумать», «вообразить». Память чаще всего обращена в детство.

Творчество как смежный ассоциат «памяти» - не только реализация дара, но и выход в вечное, стремление в даль. *«Определение – всегда предел, а я домогаюсь далее, я ищу за рогатками (слов, чувств, мира) бесконечность, где сходится все, все».*

Пространство памяти открыто и на временном уровне. Для героя «времени нет». Понятие «прошлое» и «будущее» условны. Есть только настоящее: прошлое, всплывая в сознании автора, тут же становится настоящим.

Память – не только традиционная направленность в прошлое («хранилище драгоценных образов», пассивный материал), но и часть внутреннего голоса Федора, голоса его дара: *«...Я как будто помню свои будущие вещи».* Произведения существуют в каком-то ином, потустороннем пространстве, и задача художника - успеть записать, словно он пассивный слушатель: *«Кто-то внутри него, за него, помимо него, все это уже принял, записал и припрятал».*

Герой поработен своим даром настолько, что не всегда осознает, что с ним происходит.

Здесьшний, обыденный мир менее требователен, чем потусторонний мир искусства – мир, который наполняет жизнь Федора Константиновича «волшебством», тайной и счастьем. Земной, словно не живой мир – чужой для Федора; в нем мало воздуха, движения и цвета.

Осознанное одиночество в какой-то степени дает независимость Федору: *«Он уже не мог принуждать себя к общению с людьми для заработка или забавы, а потому был беден и одинок».* Одиночество обусловлено наличием дара, требующего полной отдачи, и, даже размышляя о Зине, глядя на которую он добирался до невероятных



*«высот нежности, страсти и жалости»», которая «была создана ему по мерке», «вряд ли бы он решился сказать, что любит ее, - ибо давно догадывался, что никому и ничему всецело отдать душу неспособен: оборотный капитал ему был слишком нужен для своих частных дел».*

Таким образом, концепт «дар» в романе В.Набокова в наряду с национальными имеет специфические индивидуальные признаки, обусловленные особенностями индивидуально-авторской картины мира.

В.И. Сапрыкина

**Национальная специфика  
объективации концепта «музыка»  
в русской и немецкой поэтических картинах мира  
19-20-го веков**

Современные исследования языковых проблем актуализируют когнитивный подход к языку, основывающийся на взаимосвязи языка, мышления, картины мира, национальной культуры народа. Эффективными приёмами лингвистического изучения национальной специфики семантического пространства языка и картины мира являются приёмы *сопоставления*. В общефилософском плане когнитивная, познавательная деятельность человека «сопряжена с необходимостью выделения объектов через их отличие от других объектов. Фиксируя границы объекта, мы тем самым определяем его» (Павилёнис 1983, с.103).

Сопоставление как разновидность *сравнительного изучения языков* имеет в языкознании богатую традицию (см. обзор: Стернин 2004, с.4-23), но понятия *метода сопоставления* в науке долго не существовало. Идея его была теоретически обоснована И.А.Бодуэном де Куртенэ, однако как лингвистический метод с определёнными принципами (описание языка через системное сравнение с другим языком, установление контраста между языками) он стал формироваться в 30-40 годы 20-го века (исследования Е.Д.Поливанова, Л.В.Щербы, Ш.Балли).

Сопоставительный метод лёг в основу *контрастивной лингвистики*, где получил название *контрастивного анализа*, цель которого - в сопоставлении межъязыковых соответствий двух языков для выявления их различий (о «сходствах» и «различиях»



сопоставительного и контрастивного изучения языков см.: Ярцева 1981, Семантическая специфика... 1985, Стернин 2004).

В русле *типологического изучения языков* сопоставительный метод позволяет установить общие для них черты, выявить лингвистические универсалии.

*Когнитивная лингвистика* использует данные сопоставления языков для формирования представления о концепте, существующем в сознании отдельного человека или целого народа; для выявления национальной специфики того или иного концепта, его значимости в национальной культуре.

Предметом нашего исследования является *лексико-фразеологический концепт (ЛФК) «музыка»* и его объективация в поэтической модели мира русских и немецких авторов 19-20 в.в. Под ЛФК мы понимаем концепт, который репрезентируется в семантическом пространстве языка с помощью слов и фразеосочетаний.

Источниками нашего исследования послужили произведения русских поэтов 19-го века – А.Пушкина, Ф.Тютчева, А.Фета, А.Григорьева, И.Никитина, К.Мея, А.Кольцова, А.Майкова, Полонского и поэтов 20-го века – И.Анненского, Б.Пастернака, А.Ахматовой, М.Цветаевой, О.Мандельштама, А.Блока, В.Брюсова, Д.Андреева, И.Бунина, Б.Ахмадулиной, И.Шкляревского; произведения немецких поэтов 19-го века – Н.Heine, E.Mörike, F.Freiligrath, T.Storm, G.Herwegh, A.Christen, R.Hamerling, A.Grün, A.Droste-Hülshoff, J.Brinckmann, L.Uhland, T.Fontane, E.Geibel; 20-го века – A.Bostroem, J.Becher, B.Brecht, G.Benn, K.Wolf, U.Berger, J.Gerlach, P.Rühmkopf и др.

Подход, избираемый нами для анализа концепта – *построение лексико-фразеологического поля (ЛФП) «музыка»* русской и немецкой поэзии и *сопоставление* полей с целью выявления их национальной специфики.

#### ЛФП «музыка» в русской поэзии

В рассмотренных нами произведениях выделено 1602 языковые единицы, входящие в это ЛФП. Самыми частотными оказались лексемы: **песня, петь, звук, музыка, голос**. Семантические компоненты значений этих лексем подчинены одной архисеме – «музыка», но лексема «музыка» не является ключевой, она только называет поле, содержащее лексемы, в семеме которых входят следующие дифференциальные семы: «способ существования музыки и формы звучания», «источники музыкальных звуков (естественные и



искусственные)», «способ исполнения музыкального произведения (вокальный и инструментальный)», «исполнители и создатели музыкального произведения», «формы музыкального произведения», «способы распространения музыкальных звуков». Эти семы служат основой для выделения соответствующих парцелл, или слотов (секторов поля) в составе исследуемого ЛФП.

1. Парцелла «формы музыкального произведения»: *песня, песнь, песнопение, пение, симфония, соната, fuga, интермеццо, попури, этюд.*

2. Парцелла «способ исполнения»: *петь, напевать, заводить, повести, затянуть* (о песне), *выбирать трепак* (способ игры на гармошке), *играть* (на музыкальном инструменте).

3. Парцелла «создатели и исполнители музыкальных произведений»: *певец, певчий, гуслир, хор, песенник, слепец, шарманщик, менестрель, Скрябин, Шопен, Брамс, Бетховен, Моцарт, Паганини, Бах.*

4. Парцелла «источники музыкальных звуков (природные и артефакты)»: *голос, дисканты, басы, гусли, орган, колокол, лира, рояль, арфа, скрипка, клавиши, смычок.*

5. Парцелла «способы и формы существования музыки»: *звук/звучать, звучание, звон/звенеть, гудеть, перезвон, благовест, певучесть, (фортельянный) рокот, музыка, песня, подобная стону, трель.*

6. Парцелла «способы распространения музыкального звучания»: *течь, литься, разливаться, носиться, дрожать, плыть, таять, ныть, визжать, плакать, неметь* (о звуках).

На периферии поля обнаруживаются парцеллы «содержание музыкального произведения», «воздействие на слушателя», «впечатление/восприятие (от) музыки», «музыкальное восприятие действительности» которые образованы фразеосочетаниями: *сподвижник музыки* (любитель, ценитель музыки), *свод музыкальной вселенной* (Большой зал консерватории), *песни жизни, песня последней встречи* (лирическое настроение, воспоминание, прошлое), *смутная песня затравленных струн* (музыкальное звучание), *след музыки* (нотная запись), *семиструнная расчёска моя* (гитара), *кандалы сонаты* (жёсткое ограничение звучания), *стая клавиш* (экспрессия исполнения музыкального произведения), *дремонозные сосны органа* (нагоняющее сон звучание органа), *кровотечение звука* (трудность рождения стиха), *мы были звуки музыки одной* (гармония) и др. Интересные интерпретации музыкальных впечатлений, «омузыкаливания» действительности дают, например, А.Майков, И.Анненский, Б.



Пастернак, А. Ахматова, М.Цветаева, О.Мандельштам, Б.Ахмадулина:

*Вот он, рассеянный, как будто бы небрежно, / Садится за рояль –  
вот гамма, трель, намёк / На что-то – пропорхнул как будто  
ветерок... (А.Майков. Рубинштейну);*

*И музыка со мной покой делила, / Сговорчивей нет в мире никого. /  
Она меня нередко уводила к концу существования моего (А.Ахматова);*

*Лишь шарманку старую знобит, / И она в закатном мленьи мая /  
Всё никак не смеет злых обид, / Цепкий вал кружа и нажимая /.../ Но  
когда б и понял старый вал, / Что такая им с шарманкой участь, /  
Разве б петь, кружась, он перестал / Оттого, что петь нельзя, не  
мучась?... (И.Анненский);*

*Она ещё не родилась, / Она и музыка и слово, / И потому всего  
живого / Ненарушаемая связь./.../ Останься пеной, Афродита, / И,  
слово, в музыку вернись, / И, сердце, сердца устыдись, / С первоосновой  
жизни слито! (О.Мандельштам);*

*Строительница струн – приструню / И эту. Обожди /  
Растраиваться!... (М.Цветаева);*

*Смычок всё понял, он затих, / А в скрипке эхо всё держалось.../ И  
было мукою для них, / Что людям музыкой казалось... (И.Анненский);*

*Красавица моя, вся стать, / Вся суть твоя мне по сердцу, / Вся  
рвётся музыкою стать, / И вся на рифмы просится (Б.Пастернак);*

*Окно, юпитр и, как овраги эхом - / Полны ковры всем игранным. В  
них есть / Невысказанность. Здесь могло с успехом / Сквозь  
исполнение авторство процвести./ ... / Окно не на две створки alla  
breve □, / Но шире, - на три: в ритме трёх вторых (Б.Пастернак).*

#### ЛФП «музыка» в немецкой поэзии

В рассмотренных поэтических произведениях немецких авторов выделено 1800 языковых единиц, входящих в исследуемое ЛФП. Поле имеет следующую структуру: ядро (лексемы **Lied, singen, Ton**) и периферия, представленная лексемами, образующими парцеллы поля. Интегральной семьей, объединяющей эти лексемы, является «музыка». Однако лексема «Musik» не ключевая (как и для соответствующего русского ЛФП), она только называет поле, содержащее лексемы, микрокомпоненты значения которых актуализируются в следующих дифференциальных семах: «способ существования музыки и формы звучания», «источники музыкальных звуков (естественные и искусственные)», «способ исполнения музыкального произведения», «музыкальное исполнение, игра на определённом типе инструментов», «вокальное исполнение, «исполнители и создатели музыкального



произведения», «формы музыкального произведения», «способы распространения музыкальных звуков». Эти семы служат основой для выделения соответствующих парцелл анализируемого ЛФП.

1. Парцелла «формы музыкального произведения»: *Lied* (песня), *Psalm*, *Freiheitslied*, *Sang* (пение, песнь), *Ammensang* (колыбельная песня), *Gesang* (пение, песня, песнь), *Lobgesang* (хвалебная песнь, гимн), *Triumfgesang* (хвалебная песнь), *Symphonie*, *Marsch*, *Stück*, *Fuge*, *Ständchen* (серенада), *Choral*, *Melodie*.

2. Парцелла «способ исполнения (вокальный и инструментальный)»: *singen*, *anstimmen* (запевать, затягивать), *trällern* (весело напевать), *trillern* (звонко) напевать (без слов), *summen* (напевать), *brummen* (фальшивить, плохо петь, низким голосом), *schmettern* (петь, оглушительно звучать, греметь (о трубе), *dröhnen* (гудеть, греметь (о голосе) *schleifen* (произносить нараспев), *singsangen* (монотонно петь), *psalmodieren*, *blasen* (играть на духовых инструментах), *streichen* (играть на смычковых), *geigen* (играть на скрипке), *den Bogen führen* (играть на скрипке, виолончели и т.п.) *fiedeln* (пиликовать на скрипке), *drehen* (играть на шарманке)

3. Парцелла «создатели и исполнители музыкальных произведений»: *Sänger*, *Trompeter* (трубач, горнист), *Orgeldreher* (органист), *Spielmann* (музыкант, воен. горнист, барабанщик, лит.: менестрель), *Leiermann* (шарманщик), *Hörner* (горнист), *Musikanten*, *Tenor*, *Brummbass*, (*Komponisten*: *Bach*, *Beethoven*, *Mozart*, *Haydn*), *Chor*, *Stimmenschweben* (звучание, хор голосов), *Dorfkapelle*.

4. Парцелла «источники музыкальных звуков (природные и артефакты)»: *Glocken* (колокола), *Abendglocken*, *Orgel* (орган), (*Orgelpfeilen*), *Stimme* (голос), *Viole*, *Flöte* (флейта), *Trommel* (барабан), *Gitarre*, *Tamburin*, *Geige* (скрипка), *Fiedel* (дешёвая скрипка), *Jägerhorn* (охотничий рог), *Waldhorn* (валторна), *Posthorn*, *Hirtenflöte* (свирель), *Hirtenhorn* (пастуший рожок), *Mundharmonika* (губная гармоника), *Grundharmonika*, *Ziehharmonika* (гармонь, аккордеон), *Klavier* (рояль, пианино, фортепьяно), *Flügel* (концертный) рояль), *Harfe* (арфа), *Leier* (лира), *Pauken* (литавры), *Schalmei* (свирель).

5. Парцелла «способы и формы существования музыки»: звук/звучать - *Ton/ tönen*, *Getön* (непрерывное звучание, звуки), *Klang/ klingen*, *Gekläng*, *Klänge* (звуки, музыка (например, какого-либо композитора), *Hall/ hallen*, *Schall/ schallen*, *Laut/ läuten*, *Geläute* (звон, трезвон), *Gesumm* (напев), *Musik*, *Dorfmusik*.

6. Парцелла «способы распространения музыкального звучания»: *fliegen* (лететь), *hervorbrechen* (вырываться), *niederwehen* (развеваться, разноситься), *tragen* (переноситься, раздаваться), *hinabsteigen*



(подниматься), *schwingen* (колебаться, вибрировать, звучать), *schweben* (парить, витать), *wallen* (развеваться), *verwehen* (разноситься, раздаваться), *gellen* (резко, пронзительно звучать), *verströmen, sich heben, heraufschallen* (возноситься, подниматься), *brausen* (бушевать, шуметь), *verhallen* (затихать, замирать (о звуке))

На периферии поля выявлены парцеллы «содержание музыкального произведения», «воздействие на слушателя», «впечатление/восприятие (от) музыки», представленные такими фразеосочетаниями: *singendes Geleite* (поющее сопровождение музыкального звучания, хор), *Licht der Töne* (синестезия: свет, огонь, эмоция звуков), *Lichtgesang der Sterne* (синестезия: пение света звёзд, поэт. язык звёзд), *Musik der Sterne* (поэт. язык звёзд), *mit Klang und Sang* (под звуки песен и музыки), *klingender Wut* (звучащая ярость), *auf Flügeln des Gesanges, bunt wechselnder Kranz der Töne* (пёстрый венок звуков), *tönende Geister der Lieder* (звучащий дух песен, мелодия), *Ruf des Gesanges, Gesang der Welt* (пение, звучание мира, гармония), *strenger Geist der Lieder* (строгий дух песен, долг поэта) *der Himmel hängt j-m voll Geigen* (наверху блаженства, в упоении), *das Echo freier Lieder* (эхо свободных песен).

Яркие интерпретации музыкальных впечатлений, своеобразие «музыкального» восприятия действительности вербализуют Й.Айхендорф, Ф.Гёббель, Н.Лорбеер, У.Бергер, Й.Бехер и др.

Schläft ein Lied in allen Dingen, / die da träumen fort und fort, / und die Welt hebt an zu singen, / find □st du nur das Zauberwort. (J.Eichendorff, *Есть звучание в каждой вещи...*);

Ein Wunderland ist oben aufgeschlagen, / Wo goldne Ströme geh □n und dunkel schallen / Und durch ihr Rauschen tief Gesänge hallen, / Die möchten gern ein hohes Wort uns sagen. (J. Eichendorff. *Ассонанз. Песня ассонансов*);

Also dies ist der Mann, / durch den mich Mozart entzückte! / Säh ich die Geige doch auch, die ihm so wacker gedient! / Säh ich das nützliche Schaf, das dieser die Saiten geliefert, / Und das geduldige Pferd, das ihm den Bogen bezog! (F. Hebbel, *Виртуоз. Портрет виртуоза*);

Der Taktstock senkt sich, schnell im Bogen, / auf dröhnt Beginn – dann Harmonie / im Schreiten, Schwingen, Fluten, Wogen / Beethovens fünfte Symphonie... (H.Lorbeer, *Музыка фабричного цеха*);

Ein sanftes Brausen, schwillt Orchesterklang, / daraus hebt zögernd sich der klare Ton / und weitet, übersteigt sich, jubelt schon / und zieht die Dunkelheiten nach... (U.Berger, *Die Fuge Фуга*);

Er baut aus Klängen eine neue Welt, / Er spielt in Bildern, hellen, zauberhaften, / Er hat sich mitten in die Welt gestellt / Fortissimo der grossen



Leidenschaften. / ... (J.Becher, Traumspieler. *Музыкант грёз*);

Приведём данные сопоставления основных парцелл ЛФП (в таблице представлено количество лексем, входящих в соответствующие секторы поля).

Парцеллы	ЛФП «музыка»	ЛФП «Musik»
«формы музыкального произведения»	10	15
«способ исполнения»	7	17
«создатели и исполнители»	15	15
«источники музыкальных звуков (природные и артефакты»	12	24
«способы и формы существования музыки»	13	17
«способы распространения музыкального звучания»	11	15

Наиболее структурированными в немецком ЛФП «музыка» оказываются парцеллы: «источники музыкальных звуков», «способы и формы существования музыкального звучания», «способы распространения музыкального звучания» и «способы исполнения музыки (вокальный и инструментальный). Парцелла «способы и формы существования музыкального звучания» представлена в ЛФП немецких поэтов несколькими лексемами с одноимённой семой, соответствующими в русском ЛФП одной лексеме – *звук*. Парцелла «способы исполнения музыки» содержит лексемы, обозначающие вокальное и инструментальное исполнение музыкальных произведений, причём обозначение инструментального исполнения представлено более дифференцированно, чем в соответствующей русской парцелле поля, и актуализирует сему «музыкальное исполнение, игра на определённом типе инструментов».



---

Бодуэн де Куртенэ И.А. О смешанном характере всех языков // Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию. – Т.1. – М., 1963. – С.362-373.

Копыленко М.М. Очерки по общей фразеологии (фразеосочетания в системе языка) / М.М.Копыленко, З.Д.Попова. – Воронеж, Изд-во Воронежского университета, 1989. – 192с.

Павилёнис Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка / Р.И.Павилёнис. – М.: Мысль, 1983. – 286с.

Семантическая специфика национальных языковых систем / науч. ред. - З.Д.Попова. – Воронеж, Изд-во Воронежского университета, 1985. – 164с.

Стернин И.А. Контрастивная лингвистика (проблемы теории и методики исследования) / И.А.Стернин. – Воронеж, 2004. – 190с.

Ярцева В.Н. Контрастивная грамматика / В.Н.Ярцева. – М., 1981. – 111с.

Sternin I. A. Studien zur kontrastiven Lexikologie und Phraseologie / I. A. Sternin, Ch.Fleckenstein. – Voronez, 1994. – 115с.

Н.С. Попова

## **Образ ВРЕМЕНИ как текучей субстанции в русской и немецкой поэтических картинах мира**

Человеческое сознание, как известно, наделено свойством отражать окружающую человека объективную реальность, и это отражение представляет собой субъективный образ объективного мира, то есть определенную модель, картину мира.

По мнению Е.С. Кубряковой, не язык и не языковая картина мира как таковые предопределяют наше мировоззрение, а внеязыковая реальность, наши реальные наблюдения за происходящим, формы нашего взаимодействия с миром. Между миром действительности и миром языка надо поместить мир мыслей (обобщений, осознания действительности, ее осмысления, притом не только в вербализованной, но и образной, эмоциональной и зачастую подсознательной форме) (Кубрякова 2003, с. 32-34).

Носители разных языков могут иметь отличия в восприятии мира, поскольку видят его через призму национального сознания. Национальная картина мира представляет собой целостную модель, свойственную определенному типу культуры, некий инвариант,



проявляющий себя через варианты: научную, религиозную, художественную и другие вторичные картины мира.

В художественной картине мира могут отразиться особенности национальной картины мира – например, национальные символы, национально-специфические концепты. Художественная картина мира опосредована дважды – языком и индивидуально-авторской картиной мира, создаваемой в сознании писателя языковыми средствами (Попова, Стернин, с. 8).

В данном сообщении мы рассматриваем в качестве разновидности художественной картины мира ее модель, реализуемую в поэтических текстах.

Среди образов ВРЕМЕНИ в русской и немецкой поэзии XIX века отмечается прототипический образ ВОДА. Русские поэты первой половины XIX (А.С. Пушкин и его современники) представляют *движение ВРЕМЕНИ* в основном как *движение текущей воды*:

И время задумчиво в песнях *текло*... (И.И. Козлов. Бейрон);

*Протекише лета* мелькают пред очами, И в тихом восхищенье дух... (А.С. Пушкин. Воспоминания в Царском селе);

Я вас приветствую, о милые мои, *Протекиших* ранних лет друзья драгие! (П.А. Плетнев. К моей родине);

И многие годы над ним *протекли* По воле владыки небес и земли (А.С. Пушкин. Подражание Корану. IX);

*Годы текут* своей чредою... (В.С. Филимонов. Дурацкий колпак. 1.);

Играйте, пойте, о друзья! Утратьте *вечер скоротечный*... (А.С. Пушкин. Другьям);

Случалось, - *несколько текло* на свете лет, Что сам я забывал о том, что был поэт... (Д.И. Хвостов И.И. Дмитриеву);

*Много дней мимотекущих* С любопытством я встречал; Долго сердцем в днях грядущих Небывалого я ждал. И *протекишее* с грядущим (Не делила их и тень!) Видел я в *мимотекущем* Как один туманный день (П.А. Плетнев. К музе).

Некоторые поэты (Пушкин и Кюхельбекер, к примеру) воспринимают ВРЕМЯ как льющийся, шумящий, отражающий «небесную лазурь» *водный поток*:

Приветствую тебя, пустынный уголок, Приют спокойствия, трудов и вдохновенья, Где *льется дней* моих невидимый *поток* На лоне счастья и забвенья (А.С. Пушкин. Деревня);

*Шумит поток времен.* Их темный вал Вновь *выплеснул на берег* жизни нашей Священный *день*, который полной чашей В кругу и я торжествовал... (В.К. Кюхельбекер. 19 октября 1836 года);



Я возмужал среди печальных бурь, И дней моих поток, так долго мутный, Теперь утих дремотою минутной И отразил небесную лазурь (А.С. Пушкин. «Я возмужал среди печальных бурь...»).

Другие поэты пушкинской поры, а также и сам Пушкин, представляют ВРЕМЯ в образе *большого водного пространства, имеющего, как и море, волны, морскую бездну*:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе *Грядущего волнующее море*, Но не хочу, о други, умирать: Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать (А.С. Пушкин. Элегия);

Когда душа тоскою сражена. Нет слез от полноты томленья, И меркнет свет, и мысли без движенья, И *волны времени* без цели и без дна... (И.И. Козлов. Гимн Орфея);

О, все своей чредой исчезнет в *бездне лет!* (Е.А. Баратынский. Финляндия);

Равно исчезнут в *бездне лет* И годы шумные побед, И миг незнаемый забавы! (Е.А. Баратынский. Добрый совет).

Русские поэты-классики второй половины XIX века (Ф. Тютчев, Я. Полонский, А. Фет, А.Н. Майков) также воспринимают ВРЕМЯ в образах текущей или остановившей свой бег воды. Так, *ВРЕМЯ – текущая вода*:

Что *время*? Быстрый ток, который в долах мирных, В *брегах*, украшенных обильной муравой, *Катит кристалл валов* сапфирных... (Ф. Тютчев. Послание Горация к Мecenату, в котором приглашает его к сельскому обеду);

*Время жизни скоротечно...* (А. Фет. «Мы с тобой не просим чуда...»);

Дать нужно *времени протечь...* (А.Н. Майков. «Мысль поэтическая – нет!...»);

Откройся предо мной, *протекших лет* вселенна! (Ф. Тютчев. Урания).

Твой ранний *день протек...* (Ф. Тютчев. Урания);

И шли пиры... Но *дни текли...* (А.Н. Майков. Переводы и вариации Гейне. «Ее в грязи он подобрал...»);

И вот что сердце мне сказало: «В объятьях счастливой семьи, Нежнейший муж, отец-благодетель, Друг истинный добра и бедных покровитель, Да в мире *протекут* драгоценные дни твои!» (Ф. Тютчев. Любезному папеньке);

*Протекали часы...* Я открыла глаза... Мой покой уж был облит зарею... (А.Н. Майков. Сон в летнюю ночь. Апол. Алекс. Григорьеву).

Но движение ВРЕМЕНИ осмысливается А.Н. Майковым не просто как мимотекущие воды, а и как мчащийся *поток воды*:



...выше века будь! Зигзагами он свой свершает путь, И вкривь, и вкось *стремя* свои разливы. Нет! Мысль твоя пусть зреет и растет, лишь в вечное корнями углубляясь, И горизонт свой ширит, возвышаясь Над уровнем мимотекущих вод! Пусть их напор неровности в ней сгладит, Порой волна счастливый даст толчок – Оно само в стихе твоём оседет... (Майков. «Не отставай от века» - лозунг лживый...»);

И в нем ни образа, ни звука Не унесет поток времен... (Майков. По поводу моего 50-летнего юбилея 1888 г. апр. 30).

Я. Полонский и А. Фет вслед за Ф. Тютчевым видят во ВРЕМЕНИ образ моря:

*Как море вешнее в разливе, Светлея, не колыхнет день, - И торопливей, молчаливей Ложится по долине тень...* (Тютчев. Вечер);

Как больной, я раскрываю очи. *Ночь, как море темное*, кругом. И один на дне осенней ночи, Я лежу, как червь на дне морском... (Полонский. Ночная дума);

И по небу веки проходят, *Как волны безбрежного моря...* (Фет. Соловей и роза);

А.Н. Майков называет ВРЕМЯ *рекой*:

Друг мой! *река – это время*; Ветка плывущая – мир; Бабочки – мы! («Вдоль над рекой быстроводной...»).

Однако, вода может иногда остановить свой бег и предстать взору поэта спокойным озером с блестящими водами:

*Грядущих наших дней святая глубина Подобна озеру: блестящими водами Оно покоится*; волшебного их сна Не будит ранний ветер, играя с камышами. Пытливый юноша, годов пронзая мглу, Подходит к берегам, разводит осторожно Густые ветви ив и мыслию тревожной За взором следует... (А.Н. Майков. Жизнь).

У Ф. Тютчева *предшествовавший 1815-ый год*, как капля в океан, погружается в вечность:

*Предшественник его [1815 год – Н.П.] с лица земли сокрылся, И по течению вратящихся времен, Как капля в океан, он в вечность погрузился!* (На Новый 1816 год);

Былое - было ли когда? – Что ныне - будет ли всегда?.. Оно пройдет – Пройдет оно, как все прошло. И канет в темное жерло *За годом год...* («Сижу задумчив и один...»).

ВРЕМЯ, как и всякое большое водное пространство, как большой естественный водоем или как постоянный водный поток, имеет:

- глубину

По мановению жезла его повсюду Из глубины времен миры выходят... (А.Н. Майков. Жуковский);



А между тем гудит, гудит Иван Великий, Как бы из *глубины веков* идущий звон... (А.Н. Майков. Карамзин);

...мысль неслась Туда, в ту *глубину времен*, Что вдруг раскрылась пред ним Уже не мертвой пустотой, А чем-то целым и живым... (А.Н. Майков. Суд предков. 2.);

- *бездну* [очень глубокая пропасть, морская пучина – Н.П.]

Из *бездны Вечности*, из глубины Творенья На жгучие твои запросы и сомненья Ты, смертный, требуешь ответа в тот же миг... (А.Н. Майков. «Из бездны Вечности, из глубины Творенья...»);

Услышим мы вопль их страданий, И вдруг – в их далекой любви, Сквозь *бездну веков*, мы узнаем Любовь и страданья свои.. (А.Н. Майков. Auf Flügeln das Gesanges (На крыльях песни).

В немецкой поэзии XIX также отражено представление о ВРЕМЕНИ как *водном потоке*, но в значительно меньшей степени, к тому же эти образы не отличаются большим многообразием. Итак,

- *время течет*:

Die mächtigen Geschichten *Der längst verfloßnen Zeit*... (Novalis. «Der ist der Herr der Erde...»);

- *дни текут*:

*Die blauen Tage* brechen an, Und ehe *sie verfließen*, Wir wollten sie, mein wackrer Freund, Genießen, ja genießen! (Theodor Storm. Oktoberlied);

- *часы текут*:

Wie *flossen Stunden* dahin, wie still War meine Seele über der Wahrheit, dass Ich so getrennt gewesen wäre? (Friedrich Hölderlin. [Wenn aus der Ferne...]).

У Гельдерлина например, *День* – к примеру, – *море*, а *Ночь* – *волны* этого *моря*:

...Und er [der Gott unserer Liebe – Н.П.] mischte der Duft, die reine, heilige Seele, Die, von des Frühlings silberner Stunde genährt, Oft überströmte, hinaus *ins glänzende Meer des Tages*, Und in das Abendrot und *in die Wogen der Nacht* (Friedrich Hölderlin. [An einen Baum]);

Таким образом, в русской поэзии, по нашим наблюдениям, образ ВОДЫ представлен гораздо разнообразнее, чем в немецкой поэзии. Следовательно, для русской поэтической картины мира образ времени как текучей субстанции является более релевантным, чем для немецкой.



Международной научной конференции 16-18 апреля 2003 года. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2003. С. 32-34.

Попова З.Д., Стернин И.А. Национальная картина мира // Язык и национальная картина мира. Воронеж: Изд-во «Истоки», 2002. С. 4-21.

В.А. Калугина

### **Лексико-фразеологические способы репрезентации концепта «тепло» в русских и англоязычных художественных текстах**

В последнее время в лингвистике весьма актуальным является исследование вопроса отражения знаний и представлений человека об окружающей действительности. При изучении картины мира лингвисты обращаются и к художественному тексту как специфической форме её воплощения. Анализируя авторские трактовки того или иного концепта, можно выявить многообразие и разнородность его признаков, связанных со спецификой осмысления разными людьми, в разные эпохи, а также «обнаружить индивидуальные авторские концепты, присущие только данному авторскому восприятию мира» (Попова, Стернин 2003). Рассмотрим авторские трактовки исследуемых концептов на материале художественных произведений русскоязычных и англоязычных авторов.

Коннотативные значения прилагательных *warm* / *теплый* и их метафорические употребления включают и семемы, связанные со сферой человеческих отношений и реакций. Так, в обоих языках исследуемые прилагательные в статусе семемы K1(1), когда имеется в виду человек, реализуют значение «**радушный, дружелюбный, душевный**». *She was a warm and loving mother ...* (J. Galsworthy. The Forsyte Saga). *Мне вдруг показалось, что весь этот вечер, вся эта история с апельсинами - любительский спектакль в Доме культуры моряков, и я в нем играю не последнюю роль, и все вокруг такие теплые, свои ребята ...* (В. Аксенов. Апельсины из Марокко). Однако следует отметить, что частотность употребления прилагательного *warm* значительно выше частотности его русского эквивалента, который встречается в основном в индивидуальных авторских употреблениях.

Кроме того, выявлено большое количество случаев сочетания исследуемых прилагательных с существительными, обозначающими способы выражения чувств, эмоций (например, *warm voice*, *warm kiss*,



*warm smile, warm response, warm reception, a warm welcome, warm regards* / *теплый кивок, теплая улыбка, теплый приём, тёплые слова утешения, теплое гостеприимство, теплое участие, теплое внимание, теплый привет, теплые выражения*), а также и сами эти чувства и эмоции (*warm friendship, warm thanks* / *теплый прилив сострадания, теплая товарищеская близость*). Но, несмотря на очевидное сходство в значении, выражаемом посредством этих словосочетаний, обращает на себя внимание наличие переводных несоответствий. Так, например, англичане, в качестве доброго пожелания, употребят выражение *warm regards*, в то время как русские передадут тот же смысл в более эмоциональной форме – *наилучшие, сердечные, благие пожелания*. Следующий пример несоответствия в переводе с одного языка на другой обнаруживается в словосочетании *warm kiss* — *нежный, сердечный поцелуй*. Видимо, подобные расхождения объясняются тем, что экспрессивность, эмоциональность – типичные черты, характеризующие русского человека. Англичане же, напротив, тяготеют к умеренности, сдержанности в выражении чувств.

Анализируя значение K1(1), мы можем сделать вывод о том, что в указанной семеме *warm/теплый* сохраняет положительную оценку, т.е. для этой семантической зоны «температура» хороших отношений должна быть больше или равной температуре, при которой у человека возникает ощущение комфорта, удобства. Исходя из того, что тело человека генерирует тепло, которое другой человек может почувствовать, только находясь очень близко к первому, а такая дистанция определяется психологами как «сугубо личная, интимная зона», можно предположить, что происхождение данного значения связано именно с желанием одного субъекта пустить другого в свой личный, интимный круг, приблизить его к себе ввиду особого расположения, интереса к этому субъекту, разделить с ним свое тепло в знак положительного отношения.

В ходе анализа данных прилагательных также было установлено общее для них значение - **«доходный, хорошо устроенный, богатый»**. Англичане используют ЛЕ *warm*, когда говорят о зажиточном человеке и его стиле жизни, а русские применяют ЛЕ *теплый* только по отношению к легкой, «непыльной» работе, приносящей довольно высокий и стабильный доход (теплое местечко), что в свою очередь находит выражение в словосочетании *snug/cushy job* в английском языке. *He is about the warmest man in our part of the country.* (Rider Haggard) *The coast is not only renowned for its warm, open lifestyle, but also for the high-class glitz afforded by the Beverly Hills and Malibu set.* (Rider Haggard).



Полное совпадение в значении и употреблении прилагательных *теплый/warm* отмечено в тех случаях, когда они используются в детских играх для того, чтобы показать, что водящий находится **близко к цели**: *Тепло! Еще теплее! Горячо! Нашел! He's warm. He's precious warm. He's close. — Он рядом с целью. Еще теплее. Нашел!* (H.L. Davis).

Несмотря на наличие общих признаков в структуре мотивированной коннотативной семемы лексем *теплый* и *warm*, важным видится выявление и анализ различий между ними. Так, в художественных произведениях русскоязычных авторов, в отличие от работ англоязычных писателей, часто встречается лексема *теплый* в значении «приятный». *В душе постоянно присутствует теплое чувство, похожее на благодарность, только гораздо честнее* (Набоков В. Король, дама, валет).

*Неожиданный взгляд на ситуацию неизвестности, безвыходности отмечен у Набокова в романе «Лолита». Главный герой следующим образом описывает свои воспоминания о матери:*

*Обстоятельства и причина смерти моей весьма фотогеничной матери были довольно оригинальные (пикник, молния); мне же было тогда всего три года, и, кроме какого-то **теплого туника** в темнейшем прошлом, у меня ничего от нее не осталось в котловинах и впадинах памяти ... Попытки воссоздать образ матери безуспешны, но сами мысли о ней вызывают в нем приятные чувства, ощущение близости, родства.*

В романе «Король, дама, валет» писатель прибегает к метафоре, подчеркивая полноту и интенсивность испытываемых героем чувств. **Теплое текущее счастье** заполняло его всего, словно не кровью были налиты жилы, а вот этим счастьем, бьющимся в кисти, в виске, стучащим в грудь... В данном выражении метафорически переосмысливается только один компонент – счастье (Д1 К1).

*Н.С.Лесков в романе «На ножках» с помощью ЛЕ *теплый* описывает состояние спокойствия, безмятежности. Ее здесь нет; нет ее, нет и тревог, которые родил этот призрак. Все тихо, как сон в царстве теней... Веет тихим, **теплым покоем**.... Видимо, подобные ассоциации могли возникнуть по аналогии с чувствами и ощущениями, возникающими при попадании в среду с оптимальной для человеческого тела температурой, где находиться приятно и комфортно.*

Лексическая единица *теплый* имеет также значение «живой». *Он подумал о том, что все-таки Подтягин кое-что оставил, хотя бы два бледных стиха, зацветших для него, Ганина, **теплым** и*



**бессмертным бытием:** так становятся бессмертными дешевенькие духи или вывески на милой нам улице. (Набоков В. Машенька).

Национально-специфическим можно назвать и использование лексемы *теплый* и ее деривата *тепленький* в значении «**средняя степень, недостаточный, слабый**» в русском языке. Сибил Шейд родилась в семье католиков, но уже в раннем девичестве, как она сама мне рассказывала, выработала "собственную религию", что, как правило, означает, в самом лучшем случае, полуприверженность к какой-либо полужизической секте, в худшем же - еле **теплый атеизм**. (Набоков В. Бледное племя). Где же причины нашего равнодушия, нашего чуть **тепленького отношения** к таким делам, к таким знамениям времени, пророчествующим нам незавидную будущность? (Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы). Однако определяющую роль в данном случае играют согласующиеся с ними существительные, а также интенсификаторы (еле, чуть), которые усиливают негативные коннотации.

Кроме того, только в русском языке на основе семантического компонента «слабый» у прилагательного *тепленький* развивается значение «очень пьяный, еле держащийся на ногах». А ты явившись домой чуть **тепленький**, да еще начнешь характер свой показывать, буянишь, наверно (В. Распутин. «Деньги для Марии»).

Национально-культурная специфика прилагательного *warm* обнаруживается при реализации значения «**свежий**». Например, **a warm scent — свежий след**. Русские же для передачи этого смысла пользуются лексемой *горячий* (найти, расследовать по **горячим следам**).

Интересно, что в английском языке лексемы *warm* и *hot* зачастую выступают в качестве синонимов в следующих значениях:

- «**страстный, горячий**» *The argument grew warm.* — Спор становился горячим (Galsworthy. *The Forsyte Saga*). *In warm blood* — сгоряча; в сердцах.

- «**рассерженный, несдержанный, вспыльчивый**» *I began to be a little warm with him.* — Я начал на него немного сердиться (J. Steinbeck. *The grapes of Wrath*.)

- «**интенсивный**» *warm work* – напряженная или опасная работа, *warm corner* – жаркий участок (боя и т. п.).

В русском языке, напротив, наблюдается четкая дифференциация в семантике и употреблении прилагательных *теплый* и *горячий*. Например, нельзя описать напряженную работу по признаку «теплый».



Таким образом, анализ семантического развития температурных прилагательных в рассматриваемых метафорах позволяет выявить основные типы лексических соответствий. Ведущее место среди них принадлежит линейным соответствиям, которые проявляются в случае актуализации следующих значений: «радушный, дружелюбный, душевный», «доходный, хорошо устроенный, богатый», «близкий к цели».

Семантические расхождения исследуемых лексем наблюдаются при реализации следующих значений: «приятный», «живой», «средняя степень, недостаточный, слабый», «нетрезвый», «свежий», «страстный, горячий», «рассерженный, несдержанный, вспыльчивый», «интенсивный».

Проведенное исследование произведений русских и англоязычных авторов позволяет говорить о различном восприятии рассматриваемых концептов носителями этих языков. Любопытно заметить, что в большинстве проанализированных художественных текстов проявляются совершенно противоположные тенденции развития метафорических значений лексем *теплый* и *warm*: негативные коннотации в русском языке возникают в случае недостаточной степени, силы чего-либо, а в английском, наоборот, при чрезмерной интенсивности, активности чего-либо. Таким образом, концепт «тепло», существуя в концептосферах разных этносов, наряду с общечеловеческими, имеет специфические признаки (как национальные, так и индивидуальные).

---

Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира. – Воронеж, 2003. С. 8.

О.О. Ипполитов

### **Этапность в когнитивной структуре «Процесс перемещения по дороге» (на материале прозы В. Катаева)**

Некоторые особенности строения широко распространенной в обыденном человеческом сознании когнитивной структуры «Процесс перемещения по дороге» уже рассматривались нами ранее (Ипполитов 2003а, Ипполитов 2004). Ниже мы обратимся к свойству этапности, весьма характерному для этого когнитивного образования.



Действительно, уже такой достаточно частотный вид перемещения по дороге, как «поездка на работу», обычно состоит из нескольких относительно автономных этапов (варьирующихся у конкретных субъектов перемещения): сбора вещей, надевания верхней одежды, пешего перемещения до остановки общественного транспорта, поездки на последнем, перемещения пешком до рабочего места (со всеми сопутствующими действиями, например, отмечанием на вахте) и т.п. При этом очевидно, что многоэтапный процесс перемещения по дороге может включать в себя бесконечное множество различных элементов, отличающихся друг от друга по самым разным критериям. Рассмотрим один из наиболее примечательных (и уже по своей природе насыщенных разнообразными элементами) видов такого перемещения – *путешествие*, под которым мы будем подразумевать относительно длительное перемещение по (преимущественно) мало или недостаточно знакомым местам, неизменными атрибутами которого являются специфические дорожные ситуации, действия и впечатления.

В качестве примера используем первые десять глав повести В.П. Катаева «Белеет парус одинокий» (Катаев 1974), где с редкостной детализацией описывается «грандиозное» (в восприятии главного героя – восьмилетнего мальчика Пети) путешествие, совершенное летом 1905 года из Аккермана (совр. Белгород-Днестровский) в Одессу и поглотившее своими различными этапами долгий летний день. О значимости в сознании героя повествования этой, казалось бы, тривиальной поездки, помимо огромного разнообразия используемых автором художественно-выразительных средств, свидетельствует также и отведенный для её описания объём текста (десять глав из сорока пяти). Отметим, что повесть охватывает более восьми месяцев жизни главного героя, с конца лета до мая следующего года. Хронологическими маркерами, ограничивающими этот временной отрезок, могут служить, к примеру, следующие: *«Посмотри, как я (дача Маразли) выросла за лето!.. Какие роскошнейшие августовские бабочки садятся в чёрной тени моих аллей!», «Он (Родион Жуков) теперь сидит... Шестой день. Его после той самой маевки прямо на Ланжероне схватили».*

В описываемом путешествии достаточно чётко вычлениваются три крупных этапа: 1) перемещение от экономии (фермы) до аккерманской пристани; 2) перемещение от Аккермана до Одессы; 3) перемещение от одесского порта до городской квартиры.

Выделенные этапы специфицируются разными факторами:



а) способом перемещения (соответственно – на дилижансе; на пароходе; на дрожках (на городском извозчике));

б) временем суток (приблизительно – утром; днём; вечером);

в) эмоционально-субъективным восприятием времени года (*«На экономии...в широко открытой степи, уже давно свежо и грустно золотела осень. Здесь, в городе, всё ещё стояло густое, роскошное лето»*);

г) длительностью (начало первого этапа – *«Часов около пяти утра на скотном дворе экономии раздался звук трубы... Это был первый сигнал к отправлению дилижанса... Петя проснулся задолго до трубы»*; начало второго – *«... Пароход “Тургенев” отходил в два»*, приблизительное время окончания второго – *«“Тургенев” заменял рыбакам часы. В восемь часов вечера он проходил обратно из Аккермана в Одессу»*; приблизительное время окончания третьего – *«Пете ужасно хотелось... выбежать... во двор. Но было уже очень поздно: десятый час»*;

д) наличием/отсутствием попутчиков (во время поездки в дилижансе невольным спутником семейства Бачей стал беглый потёмкинец Родион Жуков; о количестве Петиных попутчиков на “Тургеневе” автор сообщает, что *«(пассажиров)... вдруг оказался полон пароход...»*; на извозчике Бачей ехали одни);

е) видом и интенсивностью эмоциональных впечатлений (ср. в целом скучные (без учета чрезвычайных обстоятельств – разговора со стражником, выстрелов в винограднике, первой встречи с беглым матросом, вида сожжённой дотла эстакады в порту) поездки в дилижансе (*«Одним словом, всё было... так же, как и в прошлые годы...»*) и на извозчике и необычайно яркое по восприятию героем повествования плавание на пароходе (*«...Поездка на нём из Одессы в Аккерман представлялась по меньшей мере путешествием через Атлантический океан»*, *«Он (Петя) знал эту машину (корабельный двигатель), как свои пять пальцев. Но каждый раз она вызывала восхищение. Мальчик готов был смотреть на её работу часами»*, *«Но самое поразительное во всем машинном отделении была единственная на весь пароход электрическая лампочка»*, *«Капитан приказал поставить парус. Никакой праздник, никакие подарки не привели бы Петю в такой восторг... И пакетбот и фрегат одновременно!»*) и некоторыми другими.

В то же время, несмотря на существенное различие рассматриваемых этапов в содержательном плане, они обладают определенным сходством на структурном уровне.



1. Каждый этап, по сути, является самостоятельным путешествием. Автор достаточно чётко выделяет в них и (как правило) подробно описывает все три минимально необходимых каждому «путешествию» элемента (здесь: подэтапа) – периода времени, на протяжении которого осуществляются определённые действия и/или происходят заранее предусмотренные события:

а) подготовительный подэтап, в течение которого главный герой (и другие субъекты дороги) готовятся к предстоящему перемещению (на первом этапе – это подготовка к отправлению дилижанса («... для них выводили из конюшни больших вороных коней»; *Кучер... привязывал к крыше складные парусиновые кровати... и круглые корзины с синими баклажанами...*)), подробно описанное прощание Пети с экономией и морем, прощание с гостеприимными хозяевами («*Все трое простились с хозяевами, вышедшими их проводить...*»); на втором – подготовка к выходу в море парохода, предварительный «осмотр» его Петей, на третьем – погрузка на извозчика);

б) непосредственно перемещение (на первом этапе – это поездка на дилижансе по степи; на втором – переезд морем на пароходе; на третьем – поездка на извозчике по вечерней Одессе);

в) окончание перемещения (на первом этапе – это приезд дилижанса в Аккерман («*Колеса застучали по мостовой. Дилижанс въехал в тенистую улицу...*»); на втором – заключительная фаза морской поездки («*Уже чувствовалось приближение к Одессе. Впереди виднелась... коса Сухого лимана... Затем показались шиферные крыши... колонии Люстдорф...*») и прибытие парохода в порт; на третьем – прибытие домой («*Извозчик наконец остановился у ворот... Все еще продолжая чувствовать под ногами валкую палубу, Петя вбежал в парадное*») и первые впечатления («*Все эти крепко забытые вещи вдруг возникли перед Петиними изумлёнными глазами во всей своей первобытной новизне. К ним надо опять привыкать*») и поступки («*Хотелось поскорее рассказать тете или... Дуне про беглого матроса... – Дуня, послушайте, что с нами было... – жалобным голосом начинал Петя...*») после возвращения.

Можно заметить, что, завершая очередной этап, наши герои (семейство Бачей – Петя, Павлик и их отец) в качестве субъектов перемещения обычно оказываются в ситуации начала следующего этапа. Это свидетельствует о наличии определённой цикличности в когнитивной структуре исследуемого процесса и возникновении понятия разомкнутого (незамкнутого) цикла (некоторые замечания о строении такого типа когнитивных образований приведены, например, в работах: Ипполитов 2004, Ипполитов 2003б).



Действительно, рассматриваемое многоэтапное путешествие предстаёт перед сторонним наблюдателем как совокупность последовательно связанных и вытекающих один из другого «разомкнутых» циклов – «ведомые» субъекты перемещения по дороге (Ипполитов 2003а), в отличие от курсирующих по относительно замкнутым маршрутам «ведущих» субъектов перемещения – возницы дилижанса, паровой команды, городского извозчика и др., в конце этапа оказываются не в том же самом положении, в каком были до этого. Наглядно топология такого рода когнитивной структуры может быть представлена в виде спирали, где витками (элементами) будут разомкнутые циклы, «перетекающие» один в другой и тем самым обуславливающие общую поступательность процесса.

2. Автором в целях передачи «атмосферы эпохи» вводятся разного рода атрибуты путешествия, относящиеся к «ведомым» субъектам перемещения по дороге, в данном случае – к пассажирам (дилижанса, парохода, извозчика):

а) различные эмоциональные впечатления (кратко рассмотренные нами выше);

б) особенности дорожного питания (*«Тем временем отец и Павлик... занялись дыней», «У бессарабского помещика обязательно (была)... небольшая плетеная корзиночка... В ней обязательно находились ящичек копчёной скумбрии, помидоры, брынза и две-три кварты белого молодого вина...»*);

в) способы времяпрепровождения во время путешествия (*«Едва дилижанс тронулся... мальчик прильнул к окну и принялся... смотреть по сторонам, не покажется ли где-нибудь из-за поворота разбойник», «Петя уже успел облазить весь пароход», «Тогда Петя нашел очень интересное занятие: он стал ходить по пятам за одним пассажиром. Куда пассажир – туда и Петя», «Помещики... из каюты не выходили и все время закусывали или играли в карты», «Какой-то человек спал на досках палубы, прикрыв щеку картузиком...»*);

г) ситуативно обусловленные действия (*«От неподвижного речного зноя, от пыли, от... шума медленной погрузки Петю клонило ко сну... Он даже не заметил, как заснул...», «Пассажиры... продолжали махать платками и шляпами с таким горячим отчаянием, словно отправлялись бог весть куда...», «Одну из них сейчас же, как вышли в море, укачало, и она... лежала на бархатном диване... и сосала лимон...»*) и др.

Параллельно с приведённой тематической классификацией представляет интерес также использование экстремумной (лат. «extremum» – крайнее) дифференциации атрибутов по степени



необычности, исключительности (при том, что путешествие уже по своей природе является событием неординарным).

В соответствии с указанным принципом атрибуты путешествия (на примере представленных в рассматриваемом произведении) можно разделить на три группы:

а) типичные (или относительно типичные) для «ведомых» субъектов перемещения: ожидание отправления (*«Он снова принимался... рассматривать смертельно надоевшую пристань»*), проверка билетов, дорожная скука, обед в пути, внеурочный сон от усталости и избытка впечатлений (*«Едва заняли места... как Павлик, разморенный духотой и дорогой, стал клевать носом. Его сейчас же пришлось уложить спать...»*) и т.д.;

б) относительно нетипичные (в обыденном сознании – не являющиеся обязательными атрибутами каждого случая процесса перемещения соответствующего вида), к числу которых можно отнести непредвиденную проверку личности (*«–Я вижу, что дачники... А кто такие – дачники?...»*), приступ морской болезни, странного попутчика (*«Пассажир уже давно обратил на себя внимание мальчика некоторой странностью своего поведения... Пете бросилась в глаза одна вещь, сильно поразившая его...»*), комплекс ситуативно обусловленных впечатлений в сознании конкретного субъекта перемещения (например, в тексте отмечается заметная заинтересованность части пассажиров действиями рулевого (*«Матрос на глазах у изумлённых пассажиров смотрел в медный котел большого компаса и крутил колесо штурвала...»*) и капитана (*«Не обращая ни малейшего внимания на пассажиров, почтительно обступивших компас, кричал капитан рулевому...»*, *«Пассажиры с уважением подняли брови и молчаливо переглянулись. Они поняли, что капитан позвонил в машинное отделение»*), но нет указаний на разделение кем-либо из пассажиров Петиного восхищения работой паровой машины и парусом);

в) исключительные (в обыденном сознании – являющиеся из ряда вон выходящими по меркам среднестатистического субъекта перемещения, оказавшегося в подобной ситуации), представленные в повести известием о беглом матросе (*«Что же это за таинственный, страшный матрос, который скрывается где-то тут поблизости, в степи, который поджигает экономии... – думал Петя... – Может быть, этот страшный разбойник нападает на дилижансы?»*), стрельбой в винограднике (*«И вдруг произошло событие, до такой степени стремительное и необычайное, что трудно было даже сообразить, что случилось сначала и что потом»*), первой встречей



главных героев с беглым матросом («Человеческая фигура... бросилась догонять дилижанс...Неизвестный успел уже вскочить на подножку... Быстро вскочил внутрь кареты и захлопнул за собой дверь... Затем, не говоря ни слова... полез под скамейку...»), второй встречей Пети с матросом Родионом Жуковым на “Тургеневе” и бегством последнего от сыщика («(Матрос) изо всей силы шарахнул усатого рейкой по морде и прыгнул в море... Пассажиры все, сколько их ни было, качнулись назад, будто на них спереди дунуло»), зрелищами уничтоженных пароходов («И вдруг Петя увидел торчащие из зеркальной воды трубу и две мачты. Они проплыли совсем близко от борта, чёрные, страшные... Но тут же увидел еще более жуткое: железный скелет сгоревшего парохода, прислонённый к обуглившемуся причалу...») и портовой эстакады («Когда на железнодорожном переезде мальчик вдруг увидел сожжённую дотла эстакаду... петли рельсов, повисших в воздухе, колеса опрокинутых вагонов, весь этот неподвижный хаос, он закричал...»).

3. На каждом этапе обычно присутствует весьма важный элемент исследуемой когнитивной структуры – встреча (о фундаментальной диаде «дорога-встреча» см.: Бахтин 1975). На первом этапе – это незапланированная и неприятная встреча с разъездом конных стражников, а также непреднамеренная и напугавшая главных героев первая встреча с беглым матросом («“Матрос!” – мелькнула у Пети страшная мысль, и тут же на кулаке неизвестного... к ужасу своему, мальчик явственно увидел голубой вытатуированный якорь»). На втором – Петина «слежка» за странным пассажиром, его общение с помощником капитана («Иногда он как бы нечаянно даже задевал помощника капитана локтем. Специально, чтобы обратить на себя внимание... Пете важно было лишь как-нибудь завязать разговор») и вторая встреча с Родионом Жуковым («На руке у спящего... Петя явственно разглядел маленький голубой якорь... Это был он, тот самый матрос!»). На третьем – встреча с «забытой» тётёй («Конечно же, это тётя! Отлично знакомая, дорогая, родная, но только немножко забытая тётя. Как можно было не узнать?»). Кроме того, на протяжении всего путешествия Петя постоянно встречает старых знакомых несколько иного, «особого» рода («Петя был знающий в этих делах человек... Нежная лечебная “шаила” (сорт винограда) почти ничем не отличалась от “розового муската”, но какая была между ними разница!..», «Он очень хорошо знал, как приятно бывает сидеть в таком шалаше... в знойной послеобеденной тени...», «Он знал эту машину как свои пять пальцев... Медные диски эксцентриксов быстро и нервно терлись друг о друга, оказывая таинственное



*влияние на почти незаметную, кропотливую деятельность скромных, но очень важных золотников», «Мы все без тебя так соскучились! Неужели ты нас не узнаешь?.. Это же я, твоя любимая дача Маразли. Ты так любил ходить по моим... изумрудным газонам...рассматривать мои мраморные статуи!..»)*, но, тем не менее, описанных автором с такой тщательностью и теплотой, что поневоле возникает представление о них как о живых, одушевлённых существах.

В заключение отметим, что выполненный краткий анализ этапности в строении когнитивной структуры «Процесс перемещения по дороге» дает возможность наряду с другими видами анализа определять направления дальнейшего углублённого исследования такого многокомпонентного и важного для русскоязычного носителя сознания элемента русской концептосферы (Попова, Стернин 2001; Лихачев 1993), как концепт «дорога».

---

Ипполитов О.О. Объективация концепта «дорога» в лексико-фразеологической системе языка: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2003а.

Ипполитов О.О. Некоторые черты когнитивной структуры концепта «дорога» // Язык и национальное сознание. Воронеж, 2003б. Вып. 4. С.257-268.

Ипполитов О.О. О внутреннем строении когнитивной структуры «Процесс передвижения по дороге» // Филологические записки / Воронеж. гос. ун-т. 2004. Вып. 21. С.185-196.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе (Очерки по исторической поэтике) // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С.234-407.

Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж, 2001.

Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Изв. РАН. СЛЯ. 1993. № 1. С.3-9.

Катаев В.П. Белеет парус одинокий. Ставрополь, 1974.



## **Специфика репрезентации концепта «католицизм» в романе Г.Бёлля «Глазами клоуна»**

В беседе с Людвигом Арнольдом Генрих Бёллер, вспоминая о днях своей молодости, сказал: «... около полугода я посещал католический молодёжный клуб, пока они не начали учиться ходить строем». Данное высказывание свидетельствует о том, что любая форма подчинения и ограничения свободы была чужда писателю уже в юности. И это очень нетипично для немца, поскольку для представителя этой нации, говоря словами Ф.Шиллера, покорность есть первейший долг. Данное выражение полностью соответствует представлению немцев о порядке, поэтому они стараются не нарушать даже тех правил, которые в значительной степени осложняют им жизнь, руководствуясь принципом: всё, что не разрешено – запрещено.

Католическая церковь является одним из главных хранителей установлений порядка, покорности и долга, что полностью отвечает специфике немецкого национального сознания. Роман Генриха Бёлля «Глазами клоуна» стал своеобразным вызовом стереотипам немецкого национального сознания. Используя различные средства создания экспрессии, автор показывает читателю альтернативу лицемерному порядку католической системы, которая воплощается в лице главного героя Ганса Шнира – человека внутренне свободного, исключительно порядочного, мыслящего.

Концепт «католицизм» является одним из ключевых в концептосфере романа. По определению Е.С.Кубряковой, концепт – это «единица ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы языка и мозга (...), всей картины мира, отражённой в человеческой психике» (Кубрякова 1996, с.90). В национальной концептосфере, кроме национальных и групповых, существуют и индивидуальные концепты. В литературном произведении воплощается индивидуальное восприятие и оценка мира, даётся его творческая интерпретация. В концептосфере художественного произведения национальные концепты могут приобретать специфические черты, обусловленные особенностями индивидуально-авторской картины мира.



Когда концепт получает вербальное выражение, то используемые для его репрезентации языковые средства наряду с презентацией признаков данного концепта в национальном сознании могут передавать и его оценку. Так, с целью передать критическое отношение главного героя романа к католицизму вообще и католикам, в частности, Генрих Бёлль использует ряд приёмов.

1. Это использование лексики сниженного, часто уничижительного или инвективного характера:

- ... но все эти **пустосвяты** считают человека существом многобразным...
- ...и уже начал было крыть это **поповское разгильдяйство** разными словами...
- ...эту их **трепотню** невозможно было вынести.
- Почему же вы, **проклятые католики**, не можете мне сказать, где она?
- Церковь-то богатая. От неё просто **смердит деньгами, как от трупа богача**.

2. Для выражения отношения к католицизму в романе часто используется ирония:

- ...а если Мари ко мне не вернётся, я **этого вашего милейшего прелата** просто пришибу.
- Желаю **вам и вашей совести** доброй ночи.
- Но и акафист не помогал – должно быть, он был **слишком уж католическим...**
- ...чада земные **куда сердечнее Божьих чад...**

3. При репрезентации концепта «католицизм» автор использует и такой приём, как оксюморон:

- Да, - сказал я, - **убирайтесь отсюда, скупердяй божий!**

4. Критическое отношение автора к католицизму очень удачно подчёркивают индивидуально-авторские эпитеты:

- Он **загоготал особенно громовым голосом** – бодрым, **католическим**, сердечным, с игривостью «а ля барокко».
- Очень рад, - сказал я, - что ты так основательно **надышалась католической атмосферой...**
- Мне вспомнился **христианнейший господин Костерт...**
- ...пока не приедет поезд из Рима и моя ... не **прибудет со своим католическим мужем**.

5. В романе встречаются также примеры специфического употребления указательного местоимения для выражения отрицательного отношения к католицизму:



- *С тех пор как Мари бросила меня, чтобы выйти замуж за Цюпферна, за этого католика...*
- *...мне стало так тоскливо, когда я увидел, как она, раскрыв красивые глаза, слушала все эти теологически-социологические рассуждения.*

Таким образом, концепт «католицизм» в романе репрезентируется при помощи языковых средств, передающих негативную оценку данного социального института. Ганс Шнир ненавидит католиков за их лицемерие и ханжество, ненавидит всю католическую систему, исправно крадущую под видом благодетели человеческие души. Но самой главной причиной этой ненависти является то, что от Ганса ушла его возлюбленная Мари, которая предпочла его чувствам порядок и внешнюю благопрстойность католичества, не сумев смириться с тем, что Шнир отказался дать письменное согласие воспитывать их будущих детей в духе католицизма.

Следовательно, специфика репрезентации концепта «католицизм» играет важную роль в характеристике главного героя, вывлении основного конфликта романа и выражении индивидуально-авторской картины мира художника.

Бёльз Г. Глазами клоуна. – М., «Терра», 1997.

Зайдениц Ш., Баркоу Б. Эти странные немцы. – М., 1999.

Кубрякова Е.С., Демьянков В.З. Краткий словарь когнитивных терминов. Под общей ред. Е.С.Кубряковой. – М., 1996.

Н. В. Зорина

### **Категория времени в романе Т. Мэлори «Смерть Артура» как фактор репрезентации средневековой картины мира**

Как справедливо утверждают многие исследования последних лет, посвящённые данной проблеме, между реальным миром и языком стоит человек. Таково мнение авторов, на чьих работах основана данная статья, в частности, Т. П. Грушевицкой, В. А. Масловой, А. Ф. Лосева, А. Н. Леонтьева, А. П. Садохина и многих других.

Человек является носителем языка и культуры. Он воспринимает мир посредством органов чувств, и на этой основе создает



представление о мире. Они, в свою очередь рационально осмысливаются в понятиях, суждениях и умозаключениях, которые можно передать другим людям с помощью языка. Язык можно сравнить с призмой, сквозь которую человек смотрит на мир и которая в каждой культуре своя (Грушевицкая, Попков, Садохин 2003, с.160).

По мнению Т. П. Грушевицкой, А. П. Садохина и В. Д. Попкова, окружающий человека мир можно условно представить в трёх формах: реальный мир (объективная действительность), культурная картина мира (отражение реального мира через призму понятий, сформированных в процессе познания мира на основе как индивидуального, так и коллективного опыта), языковая картина мира (отражает реальность через культурную картину мира) (Там же, с. 160).

Одним из явлений культуры является миф, одновременно влияющий на культуру и находящийся под её влиянием. Этнические, социальные, культурологические и другие процессы находят своё отражение в трансформациях мифа, позволяя судить о том, как они протекали и какой отпечаток накладывали на менталитет народов, а значит, и на их национальные языки (Кельтская мифология, с. 9 - 10).

Миф, тем не менее, не дублирует объективную действительность, хотя и опирается на неё. В мифе, по мнению А. Ф. Лосева, меняется смысл и идея действительности. Следуя концепции Ф. В. Шеллинга, можно выделить такие особенности мифа, как достоверность, сопровождаемую отрывом от повседневной действительности; универсальность (миф пронизывает все области человеческой деятельности) и бесконечность («вневременность», по определению автора классификации). Само же мифотворчество связано с тремя аспектами: историей, личностью и словом как обобщающим понятием.

Интересующие нас легенды о короле Артуре, таким образом, прошли в своей эволюции несколько этапов, отразив особенности и изменения исторической и социальной обстановки в древней и средневековой Британии. И, наконец, в 15-м веке появилось произведение, объединившее в себе все вышеуказанные мифы о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола и завершающее артуровский цикл средневековья, - это роман Т. Мэлори «Смерть Артура». Сам Мэлори несколько раз повторяет, что источником для него служили французские книги (скорее всего романы Кретьена де Труа), но, вероятно, он также использовал английские стихотворные переработки французских поэм данного цикла. При этом Мэлори комбинировал заимствованные мотивы, делал собственные вставки и т. д. Возможно, именно поэтому «Смерть Артура» отличается от французских



аналогов и первоисточников чисто английской трезвостью, рассудительностью и практицизмом. Говоря об особенностях романа, нельзя не упомянуть тот факт, что рыцарство в 15-м веке постепенно уходит в небытие. Произведения данного жанра становятся, как указывает О. М. Ладыгина, всё более изысканными, сюжеты делаются всё более фантастичными, приключения героев излагаются всё изощрённее. Тот же автор не без оснований полагает, что Мэлори предпочитал избегать подобного стиля (Ладыгина 2000, с. 45 - 47). Вероятно, Мэлори пытался восстановить ощущение реальности происходящего, ещё раз придать ему современное (на тот момент) звучание. Рискнём предположить, что тем самым произведение «Смерть Артура» вновь обретает в данном изложении все вышеприведённые особенности мифа, поэтому считаем правомерным использование этого термина по отношению к указанному роману.

В рамках статьи невозможно отразить все задействованные в мифологическом сознании категории средневековой культуры. Хотелось бы подробнее остановиться на категории времени, так как именно время и пространство являются определяющими параметрами существования мира и основополагающими формами человеческого опыта.

Наукой доказано, что человек не рождается с чувством времени. Его временные и пространственные понятия всегда определены той культурой, к которой он принадлежит. А. Я. Гуревич полагает, что немного найдётся показателей культуры, которые в такой степени характеризовали бы её сущность, как понимание времени (Гуревич 1984, с. 26 - 27, с. 84).

Так, в аграрном обществе время определялось прежде всего естественными, природными ритмами. Люди видели в природе цикличность, повторяемость и были не в состоянии самостоятельно преодолеть вечное ритмическое круговое движение. Это постоянное круговое движение, по мнению А. Я. Гуревича и Ж. Ле Гоффа, не могло не стать центром духовной жизни древности и первой половины средних веков (Гуревич 1984, с. 84 – 87; Ле Гофф 1992, с. 167 - 170), например: *But there was slaine that morrow tide ten thousand of good mens bodies. Morrow tide \ morning time (Zeit)* - соотносится со среднеанглийским «tid» в значении «морской прилив», «погода» и древнегерманским глаголом «разделять». Данные понятия обозначали скорее круговращение, повторяемость, нежели линейное движение от прошлого к будущему.

Следовательно, для людей раннего средневековья единичное, никогда прежде не случавшееся не имело самостоятельной ценности, -



подлинную реальность могли получить лишь акты, освящённые традицией, регулярно повторяющиеся. Неизбежно вырабатывался прообраз поведения, который приписывался первым людям, мифическим героям или же восходил к божественному прототипу. Поэтому мирское время лишается своей самоценности и автономности, что в особенности обнаруживается в периоды празднеств и торжеств, устанавливавших прямую связь с мифом, который воплощал в себе прообраз поведения (Гуревич 1984, с. 87 - 88): Then Merlin went to the archbishop of Canterbury, and counselled him to send for all the lords of the realme, and all the gentlemen of armes, that they should come to London afore Chistmasse, upon paine of cursing, and for this cause, that as Jesus was borne on that night that Hee would of his great mercy shew some miracle as Hee was come to bee king of all mankind; for to shew some miracle who should be rightwise king of this realme. Видимо, Рождественская ночь считалась временем мистическим, временем, когда возможно любое чудо, причём тот факт, что именно в эту ночь будет явлено знамение высшей воли, даже не подвергался сомнению. Кроме того, очевидна аналогия: Бог укажет, кто будет править Британией, как указал, кому суждено стать царём над всеми людьми.

По мнению А. Я. Гуревича и Ж. Ле Гоффа, существенным аспектом времени был также счёт поколений. Определив принадлежность лица к тому или иному поколению или же установив последовательность этих поколений, средневековые авторы и хронисты получали представление о связи событий, ходе вещей и обоснованности правовых притязаний, удовлетворяющее потребностям людей той эпохи (Гуревич 1984, с. 88 – 89, с. 97 - 98). Предполагается, что данная особенность объясняется прежде всего существовавшим культом предков. Предок мог вновь «родиться» в одном из потомков. Прошлое настоящее и будущее считались реально сосуществующими. Имелась возможность оказывать влияние на ход времени (включая как настоящее, так и прошлое, и будущее). Так, воздействие на прошлое оказывалось посредством магических ритуалов, а будущее можно было прорицать, видеть во сне и т.д. : The king with the hundred knights dreamed a wonderful dreame two nights afore the battaile, that there blew a great wind, and blew downe their castles and their towns, and after that came a water and bare it away. Al that heard of the dreame said it was a token of great battaile.

Время представлялось как совокупность человеческих поколений, сменяющих друг друга, подобно временам года. Как и весь остальной мир, оно считалось вполне вещественным. Данной позиции



придерживаются А.Я. Гуревич и О.Г. Чупрына (Гуревич 1984, с. 90 – 91; Чупрына 1999).

Переход от язычества к христианству сопровождался существенной перестройкой всей структуры временных представлений в средневековой Европе. Но архаическое отношение ко времени не было полностью искоренено из народного сознания. Так, языческий календарь, отражавший природные ритмы, был приспособлен к нуждам христианской литургии (Гуревич 1984, с. 92 - 93): And so it happened that sir Ector, that had great livelihood about London, rode to the justs, and with him rode sir Key, his sonne, and yong Arthur that was his nourished brother, and sir Key was made knight at all halowmasse afore. День Всех Святых изначально являлся языческим кельтским праздником и назывался Самхейн. Праздник этот был весьма печальным, так как знаменовал окончание лета и начало зимы. Считалось, что в ночь Самхейна благословение на будущее у сил тьмы можно получить только с помощью жутких ритуалов. В христианской интерпретации трактовка праздника, видимо, несколько изменилась, но общий дух мистицизма сохранился. (Кельтская мифология, с. 445 - 446).

В отношении древнеанглийского языка исследователь О.Г. Чупрына указывает на наличие наряду с англосаксонской героической парадигмой народно-христианской и латино-христианской парадигм (названия парадигм предложены исследователем условно). Народно-христианская парадигма складывается в результате переплетения представлений, сложившихся в течение длительного народного природного и общественного опыта, с идеями, внедрявшимися в жизнь христианской церковью (Чупрына 1999). Церковь стремилась, чтобы природу воспринимали как подвластную Богу и объясняли все, происходящее в ней, Божественным замыслом. Таким образом, в понимании времени идея кругового развития соединилась с идеей исторической линейности и конечности всего сущего, детерминированности всего и вся Божественным замыслом. На структурированность исторического времени указывает и А.Я. Гуревич. Время становится количественно и качественно разделенным на две эпохи: до рождества Христова и после него. История линейно движется от момента сотворения до дня Страшного суда (Гуревич 1984, с. 99 - 100): After this kingdom had, for the space of above foure hundred and eighty yeares, borne the intolerable yoke of the Roman servitude, which began by the conquest which Julius Cesar made here in the raigne of Cassibellan, king of the Brittaines, seventeene yeares before the Incarnation of Christ, and ended in the time of



Gratian, which was three hundred seventie six yeares after Christ... Хронология событий ведётся не только с указанием на время правления того или иного монарха, но за точку отсчёта принимается и момент воскресения Христа.

Общим для мифологического времени и той формы времени, которая была знакома средневековым историкам, было то, что земное время в известном смысле иллюзорно, так как полнотой реальности обладает лишь время христианской легенды. Те же самые отрезки, которые употребляются для измерения земного времени, приобретают совершенно иную длительность и наполненность, когда применяются для измерения библейских событий. Время библейской легенды обладало абсолютной ценностью и считалось непреходящим (Там же, с. 108 - 109).: And as for the thre Jewes, whyche also were tofore thyincarnatyon of our Lord, of whome the fyrst was duc Josue, whyche brought the chyldren of Israel into the londe of byheste, the second David Kyng of Jherusalem; and the thyrde Judas Machabeus: of these thre the Byble reherceth al theyr noble hystories and actes. Т. Мэлори рассказывает о библейских героях так, как принято было говорить о великих рыцарях средневековья, при этом он ни на мгновение не сомневается в их реальном существовании, поскольку о нём повествует Библия.

Популярной в средневековой историографии считалась концепция всемирно-исторических эпох, понимаемых как возрасты человечества. Под старостью человечества понимался период от смерти Христа до конца света. Таким образом, в средневековом обществе преобладали пессимистические взгляды: предполагалось, что наступил шестой век человеческой истории, век одряхления. На фоне данной концепции бытовало убеждение, что всякое изменение ведёт к упадку. Слово “древний”, “античный” сделалось синонимом авторитета. Ценность имело прежде всего всё старое, нововведения осуждались церковью и самим обществом (Гуревич 1984, с. 109 – 113; Ле Гофф 1992, с. 157 – 159, с. 303 - 306): So Merlin departed, and came againe in the likenesse of an old man of foure score yeeres of age, whereof the king was glad, for hee seemed to be a right wise man. Then said the old man, "Why are you so sad?" "I may wel be heavy", said king Arthur, "for divers things; also here was a child and told me many things that me seemeth he should not know, for he was not of age for to know my father". Король Артур больше доверяет предсказанию Мерлина в облике старца, нежели его же словам в облике ребёнка.

Поскольку мир не воспринимался в изменении, прошлое рисовалось в тех же категориях, что и современность. Индивид



стремился к тому, чтобы максимально соответствовать установленному типу и выполнять свой долг перед богом. Жизненный путь был задан заранее, запрограммирован земным призванием человека. Не воспринимая собственную сущность в категориях развития, люди и к миру не относились как к процессу: «Ah!» said king Arthur, «yee are a marvailous man, but I marvaile much of thy words, that I must die in battaile». Примечательно использование глагола «must», обозначающего в данном случае строгое долженствование. Очевидно, у Мерлина, произнёсшего это пророчество, не было сомнений относительно судьбы короля Артура.

Интересна также проблема субъективного аспекта времени. Некоторые исследователи полагают, что в средние века он ещё не был открыт. Другие считают возможным говорить о субъективном переживании, психологическом времени в рыцарском романе и лирической поэзии. В данной статье мы придерживаемся точки зрения А. Я. Гуревича, которая совмещает, на наш взгляд, как первую, так и вторую позиции. Данный специалист выделяет тот факт, что для эпоса временные категории не имеют большого значения. Проявления подобного эпического сознания можно наблюдать в рыцарских романах, в частности, в романе «Смерть Артура». Так, герои не стареют, их сила изменяется с течением суток (например, у Гавейна), кроме того, герои - существа без возраста как такового и без определённой биографии. Они воспринимаются современниками автора, и, тем более, никто не сомневается в их абсолютной реальности (т. е. герои - не мифические персонажи, а исторические личности): And sythe the sayd incarnatyon have ben thre noble crysten men stalled and admytted thorough the unyversal world into the nombre of the ix beste and worthy, of whome was fyrst the noble Arthur, whos noble actes I purpose to wryte in thys present book here folowyng; the second was Charlemayn, or Charles the grete, of whome thystorye is had in many places bothe in Frensshe and Englysshe, and the third and last was Godefray of Boloyn of whose actes and lyf I made a book unto the excellent prynce and kyng of noble memorye Kyng Edward the fourth. (Король Артур воспринимается Т. Мэлори как современник Карла Великого и, видимо, известного средневекового рыцаря Годофрея Болонского.)

Между тем, рыцарские романы вовсе не лишены ощущения времени. В них обнаруживается даже два разных его понимания: статическое (время эпоса) и динамическое (т. е. время приносит изменения и служит переходной стадией к вечности). Сознание быстропроходящего характера невозвратного времени вызывает у героев стремление «не потерять» время, наполнить его деяниями,



которые бы соответствовали высокому призванию рыцаря (Гуревич 1984, с. 121 - 123): «Thou art full young and tender of age», said king Arthur, «for to take so high an order upon thee». “Sir”, said Griflet, “I beseech you to make me a knight”. Оруженосец короля, по имени Грифлет, просит сюзерена поскорее посвятить его в рыцари, дабы он мог совершить свой первый подвиг, невзирая на то, что претендент ещё очень молод и имеет, казалось бы, в запасе достаточно времени для ожидания столь высокой чести.

Существует также мнение о наличии социального времени, которое различно не только для разных культур и обществ, но и дифференцируется в рамках каждой социально-культурной системы в зависимости от её внутренней структуры. В средние века социальное время находилось под контролем церкви (запрет трудиться в праздничные дни, строгая регламентированность сексуальной жизни и т. д.). Время индивида, таким образом, ему не принадлежало, им распоряжалась высшая сила, стоявшая над людьми: And upon new yeeres day the barons let make a justes and a turneyment, that all knights that would just and turney there might play. And all this was ordained for to keepe the lords together and the commas, for the archbishop trusted that God would make him knowne that should win the sword. Бароны являются на турнир в честь празднования Нового Года по велению архиепископа, который не сомневается в том, что в эти дни будет ниспослано откровение свыше и определится новый король.

Эпическая неторопливость средневековой жизни обуславливалась преимущественно аграрной природой общества. Согласно А. Я. Гуревичу, уже в средневековом городе оценка времени резко повышается (Там же, с. 134 - 138). В романе «Смерть Артура» нами не было обнаружено подтверждения данной позиции в языке, но, возможно, отсутствие подобных примеров можно объяснить упомянутым выше стремлением автора вернуть уходящую в небытие атмосферу реальности, присущую мифу, и оживить тем самым рыцарский дух романа.

В качестве резюме можно отметить, что, как показывает анализ фактического материала и теоретических работ по данной теме, люди средних веков не относились ко времени безразлично, но они были мало восприимчивы к изменению и развитию. Кроме того, нельзя не заметить тесно переплетающихся в самом понятии времени языческих и христианских мотивов.



---

Грушевицкая Т. Г. Попков В. Д. Садохин. Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов / Под ред. А. П. Садохина. - М.: Юнити-Дана, 2003.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. // А. Я. Гуревич. - М., 1984.

Кельтская мифология: Энциклопедия. / Пер. с англ. А. Голова С. Головой. - М.: Издательство Эксмо, 2002. - 640 с.

Ладыгина О. М. Культура мифа: Книга для учащихся. // О. М. Ладыгина. - М.: Издательство НОУ "Полярная звезда", 2000.

Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада: Пер. с фр. / Общ. ред. Ю. Л. Бессмертного. - М.: Издательская группа "Прогресс", Прогресс-Академия, 1992.

Чупрына О. Г. Temporum Opinio в древнем языке и сознании. / Вопросы языкознания, 1999., № 5.

Online Etymology Dictionary, [www.LIBKMR~1.HTM](http://www.LIBKMR~1.HTM)

#### Источники

Мэлори Т. Смерть Артура. В 3-х книгах. Книга 1-я. // Т. Мэлори. - М.: Объединение "Всесоюзный молодёжный книжный центр", 1991.

La Mort d` Arthure. The History of King Arthur and of the Round Table. Compiled by Sir Thomas Malory, Knt. Ed. from the text of the edition of 1631, with introduction and notes. By Thomas Wright, Esq., M. A., F. S. A., - London: John Russel Smith, Soho Square 1865. - p. 1 - 53.

И.И Чирков

## **Специфика средневековой картины мира и ее отражение в английском рыцарском романе XIV века**

(на примере аллитерационной поэмы “Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь”)

Известно, что каждая цивилизация, социальная система и этнос характеризуются своим особым способом восприятия мира. Наличие в обществе на каждом этапе его исторического развития своего специфической “модели мира”, “видения мира” или “картины мира”, т.е. той сетки координат, системы когнитивных структур и этнических констант, системы ценностных ориентаций и стереотипов, при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании на сегодняшний день также



не вызывает сомнений. “Моделью мира”, складывающейся в данном обществе, человек руководствуется во всем своем поведении, с помощью составляющих эту модель категорий он отбирает импульсы и впечатления, идущие из внешнего мира, и преобразует их в данные своего внутреннего опыта (Гуревич 1972, с.16). Наряду с универсальными, характерными для каждой культуры категориями, формами переживания действительности, такими как судьба, время и пространство, число, индивид и социум, труд и богатство, справедливость и право и т.д., существуют и категории индивидуальные, проявившиеся в истории лишь в определенный ее период.

Подобные категории наиболее полно раскрываются в языке, а также в других знаковых системах (науке, религии, искусстве). Образ мира и языковая картина мира с течением времени изменяются, при этом являясь более консервативными, нежели концептуальная картина мира. Консерватизм языковой картины мира заключается, прежде всего, в том, что в ней сохраняются в языковом материале – способах дискретизации и номинации, в лексических значениях, грамматических категориях, рудиментах утраченных значений и др. – остатки былых взглядов, представлений, понятий, верований этноса (Тропинина 2003, с.69). Вследствие этого специфика языковых средств позволяет создать представление о своеобразии восприятия человеком окружающей действительности на определенных этапах исторического развития.

Следует учитывать, что “все концептуальные понятия и представления цивилизации формируются в процессе практической деятельности, на основе ... собственного опыта и традиций, унаследованных от предшествующей эпохи” (Гуревич 1972, с.17). Главной опорой в жизни человека эпохи средневековья был именно опыт прошлого. Человек ощущал себя твердо стоящим на земле, если у него был основательный тыл: история, предания, свидетельства о чудесах. Вероятно, этим объясняется возрождение в XIV веке интереса к легендарному национальному герою древней Британии королю Артуру и его рыцарям, слывшим образцом *куртуазности* (см. ниже). Поэма “Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь” по нашему мнению, интересна потому, что, появившись позднее знаменитого французского бретонского цикла “артуровских романов”, соединила в себе национальные традиции литературного языка аллитерационной поэзии, исконной англо-саксонской поэзии героического эпоса, переживавшей в XIV веке на волне возвышения нации свое второе рождение и расцвет, с традициями жанра *roman d’aventure*, рыцарского



романа, пришедшего с континентальной части Европы, который в конце XIV века уже испытывал на себе процессы разложения. Таким образом, поэма, ставшая “the best boke of romaunce”[10;101] (лучшая книга рыцарского романа) рассказывалась в соответствии с древними национальными традициями.

I schal telle hit astit, as I in toun herde, with tonge	Славными скальдами в старинных замках; я научен
As hit is stad and stoken	Особому изяществу изложения.
In stori stif and stronge,	Что на свете может быть лучше
With letteres loken,	Виртуозного соединения
In londe so has ben longe. [9;31-5]	<i>Истинных рифм и созвучий!</i> [6;6;2] (аллитерирующий стих)

Интересной чертой, характеризующей мировоззрение эпохи средневековья, стало отношение к сверхчувственному. Средневековые умы привлекало совсем не то, что можно было наблюдать и подтвердить естественным законом, регулярно происходящим повторением, а как раз наоборот то, что было необычно, сверхъестественно или, уж во всяком случае, ненормально (Ле Гофф 1992, с.306]. Чудеса вполне могли происходить в жизни всякого, кто в силу каких либо причин столкнулся с вмешательством сверхъестественных сил. В обществе, где даже наука избирала для изучения нечто исключительное (mirabilia), литература изобиловала примерами чудесного. Так, присутствующее в поэме “испытание обезглавливанием”, Beheading Test [10; 420-445] – прием, не характерный для артуровского цикла, который был заимствован из ирландской саги VIII века “Briciu’s Fist”.

Доходило до того, что чудо могло стать чуть ли не обыденным делом.

“Dere dame, to-day demay yow never;	“Пусть вас ничто не волнует, леди,
Wel bycommes such <b>craft</b> upon Crisstmasse” [9; 69; 470-1]	В Рождество, бывало, и не такое случалось”[6; 23; 21] (т.е. волшебство)



Более того, во времена, когда чувственное было неразрывно связано со сверхчувственным, литература изобиловала явлениями, которые должны были удовлетворить тягу средневекового человека к необычному.

Sumwhy! with <b>wormes</b> he werres, and with wolwes als ... [9; 78; 720]	Вынужден был он в бой вступать То с <b>драконом</b> , а то и со стаей волков ...[6;34;31]
And <b>etaynes</b> that hym anelede of the heghe felle ... [9; 78; 723]	То соскочит вдруг со скалы <b>людоед</b> ... [6; 34; 31]

Такое отношение к миру сверхъестественного в эпоху средневековья обусловило широкое распространение символизма. Мышление символами было универсально, мыслить – значит прозревать в предмете его скрытые, сверхчувственные свойства, поскольку “каждый материальный предмет рассматривался как изображение чего-то ему соответствующего в сфере более высокого и, таким образом, становившегося его символом”. Понимание есть знание и овладение вещами, реальностями. Причем следует отметить, что средневековый символизм являлся продуктом взаимосвязи христианской религии с народным и природным опытом, архаичным сознанием, появившимся еще на ранних стадиях развития общества. Приведем два примера: описание Зеленого Рыцаря и описание щита Гавейна.

Существует много вариантов интерпретации образа Зеленого рыцаря. Некоторые исследователи склонны рассматривать его как воплощение древнего бога природы [11], что возвращает нас к исконным англо-саксонским традициям, другие считают его тем же Зеленым Человеком, уже потерявшим свое языческое значение и ставшего фигурой, приемлемой для христианства [10]. В любом случае, данная фигура крайне интересна для рассмотрения.

Во-первых, символизм прослеживается в описании внешнего вида Зеленого Рыцаря:

Ande al graythed in grene this gome and his wedes:	И плотно прилегающий шелковый колет,
A strayt cote ful streght that stek on his sides,	И плащ, подбитый пушистым горностаем,



A mere matile abof, mensket withinne	И капюшон, откиннутый на крутые плечи,
With pelure pured apert, the pane ful clene	И крупными изумрудами изукрашенный пояс
With blithe blauner ful bright, and his hod bothe,	И штаны, обтянувшие огромные ляжки,
That was light fro his lokkes and layde on his schulderes;	И золотые шпоры, шелковыми шнурами
	К ногам прикрепленные (был без сапог он). [6; 11; 8]

Heme, wel-haled hose of that  
same grene,  
That spenet on his sparlyr, and  
clene spures under  
Of bright golde, upon silk borders  
barred ful ryche,  
And scholes under schankes there  
the schalk rides.[9; 57; 150-160]

В Средневековье одежда, наряду с основной функцией, имела еще большую, чем в настоящее время социальную значимость. Она точно указывала на социальную категорию, к которой принадлежал индивид, была своеобразной униформой. Носить одежду, которая не соответствовала человеку по его положению в обществе, означало “совершать грех гордыни или падения”. Так, среди слоя аристократии распространилась роскошь в одежде, и одежда становилась уже не только символом классовой отнесенности, но и признаком имущественного достатка, показателем благополучия, поскольку хорошая одежда стоила недешево. Красивым считалось разноцветное и блестящее, чаще всего еще и богатое. Роскошь проявлялась в количестве и качестве ткани, украшениях, драгоценностях, цветах, которые менялись в зависимости от моды. В данном случае, “cote – котта, короткая куртка из тонкого сукна”, “matile – плащ, подбитый мехом”, “hose – узкие штаны, чулки”, “hod – гюгель, головной убор, похожий на капюшон”, “silk – шелк”, “blauner – мех горностая” и “spures ... of brygth golde – золотые шпоры” указывают, что человек принадлежал именно к классу аристократии, причем к самым высоким ее слоям, поскольку “blauner – мех горностая” использовался для украшения одежды высшей знати и глав церкви. Горностай символизировал чистоту, невинность, целомудрие. По легенде, он предпочитал умереть, но не допустить, чтоб его мех был запятнан. Таким образом, человек, носивший одежду с мехом горностая, помимо



показателя имущественного достатка приобретал и эти качества животного. Особое внимание в одежде уделялось аксессуарам, которые помогали наиболее точно определить ранг человека. Так, “spures of bryght golde” – шпоры, указывают, что человек принадлежит именно к рыцарскому сословию, поскольку, наряду с мечом, рыцарским поясом и гербом (см. ниже) “только рыцарям подобали шпоры” (Ле Гофф 1992, с.334). На это также указывает фраза “... and scholes under schankes there the schalk rides”, т.е. “был без сапог он”. Во многих средневековых текстах говорится, что во время мирных поездок рыцари не надевали сапог, а носили штаны, обтягивающие ступни. Поэтому правомерно отметить принадлежность данного индивида к миру рыцарства, куртуазии, цивилизации. С другой стороны, Зеленый Рыцарь – “half etayn”- полугигант, а одежда его “overall ... grene” – вся зелена (цвет символизирует радость, надежду, свободу; цвет двойствен, может означать жизнь – растительность и природа, или смерть – трупный цвет). Подобные факты помогают взглянуть на него уже как на олицетворение Природы, т.е. мира противоположного миру цивилизации. В пользу этого говорят и вещи, которые принес с собой рыцарь: “a holyn bobbe” – ветвь падуба и “an ax ... hoge and unmete” – топор, огромный и ужасный.

В христианском средневековом мировоззрении ветвь падуба (листья и шипы) символизировала терновый венец и страдания Христа, а его красные ягоды – его кровь, пролитую во спасение человечества, к тому же считалось, что крест, на котором его распяли тоже был сделан из древесины падуба. Однако символика ветви падуба может быть прослежена еще с языческих времен, когда она олицетворяла именно Природу, ее смерть и возрождение, вследствие чего в некоторых областях Англии она считалась “рождественским деревом”. Топор же всегда противопоставлялся истинно “рыцарскому” мечу (имеющего одним из своих значений распятие, что позволяло рыцарям молиться, преклонив колена перед воткнутым в землю мечом), как оружия грубого, варварского, оружия разрушения.

Таким образом, сочетая качества, присущие миру рыцарства, двора и миру природы, языческих преданий, далеких от придворной жизни своей двойственностью, Зеленый Рыцарь напоминает средневековое восприятие Фортуны, соединяющей добрую и злую судьбу и ставшей темой для многих литературных произведений средневековья.

Рыцари, создавая благородное сословие, прибавляли к исходным атрибутам воина (шлем, доспех, щит, оружие) особые знаки отличия, среди которых был и личный герб. Герб должен был выражать



качества, присущие носившему его, служить его своеобразным символом. Так, интересно для рассмотрения описание щита Гавейна:

Then thay schewed hym the schelde,	Подали щит <b>ярко-красного</b>
that was of <b>schyr goules</b> ,	<b>цвета</b>
Wyth the <b>pentangel</b> depaynt of	<b>С пентаграммой</b> , прочерченной
<b>pure golde</b> hwes. [9; 74; 619-620]	<b>золотом</b> посередке.
	[6; 30; 27]

Красный цвет в геральдике символизировал мужество и великодушие, являющиеся необходимыми атрибутами настоящего рыцаря, а изображение золотом, которое “voyded of iche vulany” – совершенно, избавлено от пороков, различных символов, способствовало усилению эффекта. Слово “pentangel” – пентаграмма, впервые появляется именно в данной поэме и употребляется только в английском языке. В средневековом мировосприятии пентаграмма изначально имела положительный смысл. Ей приписывались магические свойства, она использовалась при многих заклинаниях, давала защиту от злых сил и власть над ними. Изображением пентаграммы на щите, преграде от физического воздействия, ему придавалась и защита от сверхъестественного, необыкновенного. В поэме она также называется “endeles knot” – узел без конца и начала, символизирующий взаимосвязь и взаимопроникновение пяти углов, вершин, начал, свойств.

Среди форм средневековой символики особое место занимала именно символика чисел. Число было существенным элементом эстетической мысли и сакральным символом, мыслью бога. Так например, пять вершин пентаграммы – символа безупречности и совершенства, могли быть связаны с пятью буквами имени “Иисус”. Означали “fyve wyttes” – пять человеческих чувств, “fyve fynGRES” – пять пальцев (мера средневекового счета), “fyve woundes that Cryst kaght” – пять ран Христа на кресте, “fyve joyes” – пять радостей Девы Марии (имеются в виду Благовещение, Рождество, Воскресение, Вознесение, Успение), которые часто упоминались в средневековой литературе, а также пять принципов рыцарства: “fraunchyse, felawschyp, clannes, cortaysye, pité” – щедрость, товарищество, благочестие, куртуазность и чистота. Таким образом, носивший этот знак соединял в себе ценности как светские, так и религиозные.

На фоне средневековой нумерологии интересна также семантика значения числа 101, представленного в поэме количеством куплетов. Существует мнение, что это число символизирует идею совершенства



(100) и вытекающую из нее идею преемственности (+1), вечного стремления вперед (Москвин 1992). Такое понимание отражается в поэме и в том, что приключения героя занимают временной промежуток в 1 год и 1 день.

В “Гавейне” средневековое мировоззрение также находит свое воплощение в ценностях куртуазного кодекса, которому привержены все истинные рыцари. В религиозном смысле куртуазность связана с благодатью и милосердием божьим, поскольку небеса сами представляют собой идеальный двор, где царствует Бог. Но, поскольку понятие куртуазности в Средние века было очень многогранным, оно включало аспекты и чисто земных отношений, таких как правила этикета и любовных ухаживаний. Поэтому на земле куртуазные ценности, т.е. ценности, присущие двору (*court*), отстаивают лучшие из лучших – представители рыцарского сословия. Рыцарство в XIV веке в своих идеалах было обращено в прошлое, в “золотой век” – во времена, когда сияли в истинном блеске слава, честь, доблесть.

**Рыцарь** - в гендерной системе особый тип маскулинности, обладающий рыцарским этосом. Под этосом мы понимаем стиль жизни общественной группы, общая ориентация определенной культуры, принятая в ней иерархия ценностей, которая либо выражена эксплицитно, либо может быть выведена из поведения членов группы. Само понятие *рыцарь* пришло из Средних веков и из социальной истории: рыцарем являлся тот мужчина, который был возведен в рыцарское достоинство своим сюзереном, давал присягу, опоясываясь при этом мечом., являющимся одним из основных атрибутов рыцарства. Сущность социального содержания понятия *рыцарь* неразрывно связано с понятием *воин*.

Рыцарю присущи определенные черты. Во-первых, рыцарь должен был отличаться красотой и привлекательностью, которые подчеркивали одежда и доспехи.

- |   |   |
|---|---|
| 1) The blod schot for scham into his<br><b>schyre face</b> and lere. [10; 63; 317]  | А король Артур обиделся очень,<br>Кровь прилила к <b>прекрасному</b><br><b>лицу</b> ... [6;17]                                |
| 2) For of bak and of brest al wewe<br>his bodi sturne,<br>Both his wombe and his wast were<br>worthily smale,<br>And alle his fetures folwande in<br>forme that he hade, ful clene. [9; 56;<br>143-5] | ... Дюжие плечи, длинные ноги,<br><br>Но талия тонкая – был этот<br>рыцарь<br><br>И ладно скроен, и крепко<br>сшит, ...[6;11] |



От рыцаря требовалась сила и стремление к славе, поскольку он являлся воином. В средние века под "рыцарем" понимали прежде всего именно представителя слоя профессиональных военных, который находился на службе у того или иного короля. Слава порождала необходимость ее постоянного подтверждения путем свершения новых подвигов, демонстрации своего мужества.

Ande quen this Breтайn bigged bi	В Британии, созданной
this burn rych,	гордым бароном,
Bolde bredden therinne, baret that	Росли ребята – любители
lofden,	сражений,
In mony turned tyme tene that	Прорва подвигов ждала героев.
wroghten [9; 1; 20-22]	[6; 6; 2]

Мужество необходимо для исполнения долга верности и лояльности, поскольку сам *рыцарский этос* кристаллизовался в феодальном обществе, проникнутом строгой иерархией. Рыцарь должен был хранить безусловную верность по отношению к равным себе (*felawschyp* - братство). Другой присущей рыцарю чертой считалась щедрость. Э. Дешан, французский автор XIV века, перечисляет следующие необходимые условия, которым должен удовлетворять желающий стать рыцарем: он должен начать новую жизнь, молиться, избегать греха, высокомерия и низких поступков; должен защищать церковь, вдов и сирот, а также заботиться о подданных; должен быть храбрым, верным и не лишать никого собственности; обязан воевать лишь за правое дело; должен быть заядлым путешественником, сражающимся на турнирах в честь дамы сердца; повсюду искать возможность отличиться, сторонясь всего недостойного; любить своего сюзерена и оберегать его достояние; быть щедрым и справедливым; искать общества храбрых и учиться у них, как совершать великие деяния, по примеру Александра Македонского.

Отношение к даме стало необходимым компонентом рыцарского этоса и является таковым до сих пор. Рыцарь должен был выражать заботливость, обожание и верность, готовность в любую минуту встать на защиту чести своей Дамы и любой женщины.

And sythen riche forth runnen to	Рыцари радостно, радушно и
reche hondeselle,	щедро
Yeyed yere yiftes on high, yelde	Делали дамам дорогие
hem bi hond,	подношения



Debated busily aboute tho giftes. [9; По имени каждую звонко звали,  
53; 66-68] Чтоб дар передать из рук в руку,  
... [6; 7; 4]

Именно из куртуазных романов пришло к нам так называемое "рыцарское поведение" по отношению к женщине, состоявшее из преклонения, почтения и уважения к женщине только потому, что она таковой является. Рыцарская куртуазная любовь, любовь – поклонение, служение, не вполне соответствовала жизненной практике (рыцари часто поколачивали своих жен), но оставалась идеалом отношения к женщине.

Будучи всадником, рыцарь олицетворяет дух, направляющий тело. Поход его олицетворяет путешествие души в этом мире (с его соблазнами, препятствиями, испытаниями, проверкой характера) и продвижение к совершенству (примером может стать вся поэма).

Каким бы ни было рыцарство во времена крестовых походов или короля Артура, в XIV-XV веках оно представляло собой не более чем весьма наигранную попытку оживить то, что давно уже умерло, некий вид вполне осознанного и не слишком искреннего возрождения идей, утративших всякую реальную ценность. Но даже если это так, оно не в меньшей степени осталось бы историческим фактом первостепенного значения. Ибо следует указать на тенденцию, которая обнаруживала дух того времени: воссоздание в реальной жизни идеального образа минувшей эпохи (Хайзинга 1997, с. 70).

Обращаясь к понятию “средневековая картина мира”, следует учитывать крайнюю классовую полярность различных социальных групп феодального общества: рыцарей и крестьян, образованных и неграмотных, мирян и служителей церкви т.д., которая делала образ мира весьма противоречивым и колеблющимся. Нами приведены лишь некоторые категории мировоззрения, типичные для феодального общества и господствовавшей в нем системы ценностей. Поскольку наша работа по реконструкции средневековой языковой картины мира только начинается, всякое утверждение и вывод должны будут быть проверены более углубленным изучением.

Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., Изд-во “Искусство”, 1972.-320 с.

Ле Гофф Ж.. Цивилизация средневекового Запада: пер. с фр. (Общ. ред. Ю.Л. Бессмертного; послесл. А.Я. Гуревича) – М., Изд. гр. “Прогресс-Академия”, 1992 – 376с.



Москвин А.Я. Семантика образов и криптография в среднеанглийской аллитерационной поэме “Жемчужина”. // Семантика языковых единиц разных уровней. – Ижевск, 1992.

Оверченко М.В. Неидеальное приключение идеального рыцаря. Самая оригинальная история о племяннике короля Артура, рассказанная в английском рыцарском романе XVI в. “Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь”. // Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь./ Пер. В.П. Бетаки. – М., Наука, 2000. – 258с.

Словарь гендерных терминов./ Под ред. А.А. Денисовой/ Региональная общественная организация “Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты”. – М., Инновация XXI век, 2002. – 256с.

Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь./ Пер. В.П. Бетаки. – М., Наука, 2000. – 258с.

Тропинина Н.П. Метафорическая номинация, стереотипы восприятия и языковая картина мира // Проблемы социо- и психолингвистики.- 2003, вып. 2. – Пермь, Мин. обр-ия РФ, ПГУ, пермское психолингвистическое общество, 2003. – стр. 68-73.

Хайзинга Й. Политическое и военное значение рыцарских идей в позднем Средневековье. // Человек. 1997. - №5 – стр. 69-79.

Pearl., Sir Gavain and the Green Knight. / Ed. With an introduction by A.C. Cawley, M.A., Ph.D. – London, Everyman’s library, Dutton: N.Y., 1970. – 154p.

Benson L.D. The Source of the Beheading Test in Sir Gawain and the Green Knight // Modern Philology / 1961-1962. Vol. LIX. P. 1-12.

Speirs J. Op. Cit. P. 219-226.

Ж.В.Фомичева

## Духовные стихи как жанр и их концептуальный анализ

Духовными стихами в русской словесности называют народные песни на религиозные сюжеты. Песни эти пелись бродячими певцами-странниками на ярмарках, базарных площадях, у ворот монастырских церквей – везде, где находилось достаточное число слушателей. О любви русского человека к такой форме религиозного самовыражения говорит тот факт, что вплоть до начала XX в. духовный стих бытует гораздо шире, чем былины. Если былины бытуют в наше время преимущественно в Сибири, да и то крайне редки, то духовный стих продолжает сохраняться почти на всей территории России.

Время появления духовных стихов установить с достаточной точностью затруднительно, можно лишь уверенно утверждать, что



пелись они каликами переходжими на Святой Руси с незапамятных времен. В той форме, в которой стихи эти дошли до нас, они существовали уже в XV-XVI вв. На это время приходится и расцвет русской духовной поэзии в России.

Духовные стихи образуют заповедную область и в музыкально-поэтическом наследии русского народа. В духовной культуре они принадлежат сфере лирики, связанной с глубинными и потаенными вопросами религиозной жизни, веры, призванной в «умилительной и назидательной форме» выразить душевные чувства верующего человека, в доступных образах приблизить его к пониманию догматов веры. Речь идет об особенностях народной веры, прослеженных Г. Федотовым по эпическим стихам. Не случайно интерес, проявившийся к ним в литературной среде, питал русскую поэзию и научную мысль на протяжении XIX начала XX вв. С новой силой вспыхнул он в наше время, подтверждением чему является издание и переиздание поэтических текстов духовных стихов XI - XX вв. (Федотов 1991).

Интерес к духовному стиху в российской науке возник благодаря записям известных собирателей: П. В. Киреевского, П. А. Бессонова, В. Г. Баренцева, С. В. Максимова - от носителей: калик переходжих, клириков, низших духовных чинов. Позднее музыкальные записи композиторов Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, С. М. Ляпунова, Е. Линевой и др. дополнили и расширили представление о бытовании духовных стихов и исполнительской традиции. Преимущество отдавалось, так называемым старшим, былевым стихам (о двух Лазарях, о Воскресении Христовом, о Егории Храбром, о Феодоре Тироне, о Голубиной книге и пр.), которые по стилистике были близки былинам и сохранились в крестьянской среде. Обобщением этого пласта духовных стихов явилась книга Г. Федотова, а также труды Б.М.Соколова и А.Н.Веселовского (Федотов 1991; Соколов 1995; Веселовский 1891).

Сюжеты духовных стихов очень разнообразны. Это стихи о ветхозаветных событиях и персонажах, стихи о евангельских событиях, о первых христианах-мучениках, о русских святых, о праведных и грешных. Обширную группу составляли стихи о последнем времени, о кончине мира и о страшном суде.

Духовные стихи передавались из поколения в поколение. Их распевали нищие, паломники, переходя в поисках приюта и хлеба от дома к дому, из деревни в деревню, от монастыря к монастырю. Часто их исполняли на паперти церкви. Странников на Руси всегда было много, так же как и причин для странствий. Одни ходили исполнить обет, данный перед иконой в минуты смертельной болезни или



опасности («Жив буду – пойду в Иерусалим, Господа благодарить»). Другие ходили из нищенства (дом сгорел, кормилец умер). Третьи были профессиональными бродячими певцами. Они рассказывали притчи, жития святых, пели стихи о смерти, покаянии, спасении – стихи, напоминающие о том, что «мы на Земле сами странники и пришельцы» (Аникин 1985). В России даже в 50-х годах нашего века ходили по дорогам странники, слепые, поющие духовные стихи. Да и в наше время полевые практики показывают, что духовные стихи остаются наиболее бытующим жанром фольклора.

Назовем основные тематические группы православных духовных стихов (Казанцева 1998):

1. На библейские мотивы: из Ветхого завета – О блудном сыне. О потопе.
2. Стихи Богородице. Здесь преобладают молитвенные тексты.
3. Господские и Богородичные праздники. Особо выделяются циклы Рождеству и Пасхе.
4. Святым. О Варваре и Николе (причем Николе посвящен целый цикл), об Архангеле Михаиле, Спиридоне Тримифунском, который почитался наравне с Николой; апостоле Павле («Из врат языческого Рима»), Иоанне Крестителе («В далекой стране Палестине»), св. о. Венедикте, св. Кирилле и Мефодии («С новым годом, с новым счастьем»), о Марии Египетской («Христова агница Мария»), ей же посвящен стих «Перекрестится старец Зосима», Александре Невском. Из почитаемых повсеместно известны стихи Иоанну Богослову («Орел, на солнце правды зрящей»), Сергию Радонежскому («Великий Сергей Преподобный»), Иоанну Кронштадскому и Серафиму Саровскому.
5. О смерти. Здесь встречаются стихи-размышления, народные кладбищенские стихи и авторские сочинения. Кладбищенские стихи писались обычно на надгробиях в виде небольших четверостиший.
6. Переложения из Псалтыри. В православной традиции также существует понятие «псалма». Традиция обработки псалмов у православных необыкновенно развита. Фактически вся Псалтырь бытует в переложениях как авторских (начиная с М. В. Ломоносова и В.К. Тредиаковского), так и анонимных.
7. Молитвенные стихи. Это стихотворные парафразы молитв. Являются особенностью чисто православной поэзии. Многие молитвенные стихи поются.

Небольшие группы образуют стихи-легенды (типа «Был у Христа младенца сад»), стихи о пришествии, страннические и о «житейском море» (один из известных – «Житейское море играет волнами»).



Любопытен отклик на современность в ряде духовных православных песен – произведения против абортотворцев (от лица загубленных в утробе душ младенцев), против любви к телевизору, о суетности мирской жизни и наказании пустыми прилавками и др.

Жанру духовных стихов отдали дань и многие русские поэты, чье творчество образует особое направление – начиная с Ломоносова и включая целый ряд поэтов XIX – XX вв.: Федора Глинку, А. И. Полежаева, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, Я. П. Полонского, И. П. Мятлева, А. А. Блока, Б. Л. Пастернака, Н. Павловича.

Очень интересной представляется проблема концептуального анализа русских духовных стихов как жанра. Концептуальный анализ, разрабатываемый в современной когнитивной лингвистике (Попова, Стернин 2003), предполагает реконструкцию ментальных единиц – концептов на основе семантического анализа их языковых репрезентаций.

Одним из направлений когнитивной лингвистики является анализ концептов в художественной картине мира. Под художественной картиной мира понимается вторичная картина мира, которая «возникает в сознании читателя при восприятии им художественного произведения... Картина мира создается языковыми средствами, при этом она отражает индивидуальную картину мира в сознании писателя» (Попова, Стернин 2002, с.8).

Представляет большой интерес выявление основных концептов, получающих устойчивую сквозную репрезентацию в текстах определенного жанра. Это позволяет, с одной стороны, установить концептуальную основу жанра – какие концепты устойчиво объективирует данный жанр, какие из них составляют его концептуальный каркас, основу плана содержания, а с другой стороны, позволяет сформулировать существенный жанрообразующий признак – концептуальный (по составу определенных объективируемых концептов можно установить принадлежность текста или группы текстов к жанру духовных стихов).

Концептуальный анализ текстов духовных стихов (по архивным материалам кафедры теории литературы и фольклора филологического факультета Воронежского университета) показывает что основными, базовыми концептами концептосферы духовной поэзии выступают концепты «Бог», «Богородица», «тоска», «душа», «смерть», «мука», «ангел», «крест», «блаженство»; выявляется и целый ряд периферийных концептов: «свет», «вера», «дух», «могила» и т.д. Анализ их языковой объективации в текстах духовных стихов позволит определить особенности их содержания и проследить



динамику развития религиозно–духовных концепта в русских духовных стихах 19–20 вв.

---

Аникин В.П. Русский фольклор. – М., Художественная литература, 1985.

Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. XII. СПб., 1891.

Казанцева М.Г. Духовные стихи в свете исторических представлений старообрядцев // Материалы конференции. Ноябрь, 1997 г. СыктГУ, 1998.

Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира. Воронеж, 2002.

Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. Изд.3. Воронеж, 2003.

Соколов Б.М. Большой стих о Егории Храбром. Исследования и материалы. М., 1995.

Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991.

## **Рекламный дискурс**

Д.В.Красикова

### **Функции использования экспрессивной лексики в современном рекламном тексте**

Воздействие рекламного текста на адресата, потенциального потребителя товара или услуги, осуществляется по следующим основным линиям: расширение информированности адресата о рекламируемом объекте, привлечение внимания к объекту, формирование желаемого образа предмета в сознании адресата, воздействие на его эмоции, создание желаемого эстетического эффекта. Комплекс вышеуказанных задач направлен на реализацию первичной цели рекламного сообщения – побудить адресата к предпочтительным с точки зрения рекламодателя действиям по отношению к рекламируемому объекту: приобрести, посетить, воспользоваться и т.д. Очевидно, что каждый компонент рекламного текста подчинен выполнению этой цели. В связи с этим



представляется важным рассмотреть, как экспрессивная лексика, функционируя в составе рекламного текста, способствуя реализации его задач и достижению конечной цели.

Под *экспрессивными лексическими средствами* мы подразумеваем «пласт слов, имеющих помимо своего предметно-логического значения оценочный компонент, обладающих относительно четко выраженной положительной или отрицательной коннотацией, а также междометия и усилительные частицы» (Гридин 1998, с.591). Рассмотрим функции экспрессивной лексики в рекламном сообщении.

*Аттрактивная функция* - функция привлечения внимания. Согласно исследованиям зарубежных учёных, современный потребитель воспринимает около 5% всего объема ежедневных рекламных обращений (Ричард Киршенбаум и Джонатан Бонд обозначили данный феномен термином «радиолокационная завеса»). Это обуславливает необходимость поиска путей борьбы с селективным восприятием рекламы (Джулер, Дрюниани 2002, с.14). Экспрессивная лексика, введенная в рекламный текст, выполняет функцию привлечения внимания потенциального потребителя к сообщению: она преодолевает индифферентность адресата к рекламному сообщению, вовлекает его в чтение или прослушивание текста. Способность экспрессивных лексических единиц выступать в такой роли обусловлена тесной связью экспрессии с категорией эмоциональной оценки, с присутствием эмоционального компонента в составе коннотации (Телия 1998, с.236). Благодаря этому рекламное сообщение превращается в эмоционально окрашенную (аффективную) речь, вызывающую ответную эмоцию (положительную или отрицательную) и, таким образом, стимулирующую соответствующую реакцию на текст. Так происходит преодоление «завесы» между адресатом рекламы и рекламным сообщением.

*Функция воздействия на эмоции*, непосредственно связанная с аттрактивной, используется для создания устойчивых позитивных ассоциаций с товаром. Функция определяется свойством экспрессивности как языкового феномена, благодаря которому речь приобретает экспрессию, т.е. способность выражать психическое состояние говорящего (Гридин 1998, с.591) и воздействовать на эмоции адресата. Так, за счет использования экспрессивной лексики, содержащей положительный оценочный компонент, рекламный текст сообщает адресату желаемую положительную эмоцию, которая по замыслу должна ассоциироваться с рекламируемым товаром. Включаемые в текст рекламы слова «блаженство», «удовольствие», «наслаждение» обозначают обещаемые эмоциональные состояния и



способствуют формированию позитивного отношения к рекламируемому объекту. *«Рис «Golden Fields». Познание вкуса блаженства» (20:30, НТВ, 2.12.04); «Самое французское удовольствие. Круассаны «Montblant» (21:15, НТВ, 4.12.04).*

Более того, способность экспрессивной лексики воздействовать на чувства оказывается особенно эффективной в рекламных сообщениях, предназначенных для женской аудитории, в которой психологические аргументы являются более убедительными, чем рациональные: *Крем-гель для душа «Dove». Наслаждение и уход. Подарите себе удовольствие (21:10, НТВ, 4.12.2004).*

*Гедонистическая функция.* Суть гедонистической функции – доставить реципиенту удовольствие необычной формой речи. В составе рекламного текста эту функцию выполняет языковая игра в таких ее формах, как нарушение обычной сочетаемости слов, окказиональное словообразование, игра с многозначностью, морфологическая, фонетическая, графическая игра. По мнению Е.Б.Кургановой, «адресат получает эстетическое удовольствие от разгадывания элементов словесной игры, которое определяется Р.Бартом как удовольствие от «сложности означивания»..., при этом играющий говорит об удовольствии от игры, на самом же деле это есть удовольствие от самого себя с помощью игры» (Курганова 2004 с.27). Языковая игра эмоционально насыщает рекламный текст, придавая ему экспрессию. Так, в основу текста *«Где наслаждение – там «Я»» (16:20, 1 канал, 30.11.04)* ложится игра с многозначностью слова «Я»: я – это и местоимение, указывающее на говорящего, и название сока.

*Функция реализации рекламной стратегии* базируется на предыдущей функции. Рекламная стратегия может основываться на апелляции к разуму (информативная модель) или к чувствам (аффективная модель). Последний подход используется в рекламе товаров, приобретение которых связано с самооценкой индивида, с желанием вписаться в определенную социальную группу, идентификатором чего является обладание набором определенных предметов и вовлеченность в особый круг деятельности (Джулер, Дрюниани 2002, с.106-107).

В рекламном обращении, ориентированном на удовлетворение этой потребности, установка делается не на логику, а на эмоции, поэтому практически эта стратегия реализуется в рекламе с яркими образами и эмоциональными утверждениями, для чего, как говорилось выше, в текст включается экспрессивная лексика. Текст *«Наслаждение жизнью. Да-а-а-а. Каждый день в приятном окружении... Благородный. Освежающий. Только ему присущее шипение.*



*Роскошно... Schwepps» (21:35, НТВ, 3.12.04)* создает картину роскошного, высококачественного отдыха, одним из атрибутов которого по замыслу авторов рекламы является рекламируемый напиток.

*Селективная функция* – функция обозначения адресата сообщения. Рекламный текст с экспрессивно окрашенной лексикой приобретает соответствующую стилистическую окраску (т.к. стилистический компонент входит в состав коннотации), максимально приближаясь к стилистике речи того круга потребителей, на которых данное сообщение ориентировано. Эта стратегия используется создателем рекламы с целью привлечения специальной аудитории в том случае, когда товар позиционируется как созданный для определенной социальной или территориальной группы.

Реклама шоколадного батончика *«Не тормози. Сникерсни»* ориентирована на молодежную аудиторию, поэтому использует экспрессивные элементы молодежного сленга. Надо отметить, что форма «не тормози» входит в активный словарный запас молодежного жаргона, тогда как слово «Сникерсни» – это окказионализм, экспрессивный по своей природе. Более того, эмоциональный компонент значения слова усиливается тем, что глагол употреблен в повелительном наклонении и, таким образом, содержит призыв к действию.

*Функция обеспечения формальной простоты рекламного текста* актуализируется в связи с необходимостью как можно быстрее и проще изложить суть сообщения адресату, исходя из того, что он не намерен тратить время и ресурсы на восприятие длинного, сложного текста, особенно если он не испытывает в этом необходимости. Одно или несколько экспрессивно окрашенных слов (включая междометия, сниженную лексику, неологизмы) экономят языковые средства, которые понадобились бы для описания этой же ситуации нейтральной по окраске лексикой. Например, в тексте *«Причуда. Вкусно и хрустно» (22:00, НТВ, 4.12.04)* окказиональное наречие «хрустно» в паре с рифмующимся наречием «вкусно» заменяют конструкцию «Вкусный хрустящий вафельный торт».

*Функция обеспечения содержательной простоты рекламного текста* выполняется экспрессивными единицами, принадлежащими к слою лексики, используемой в сфере обиходно-бытового общения. В результате создается эффект того, что рекламодатель разговаривает с потребителем на его языке, языке повседневного общения, и это упрощает понимание текста, например: *«Прикольные молочные продукты «Скелетоны» (17:55, 1 канал, 5.12.04).*



Таким образом, экспрессивная лексика, выполняя ряд функций, обусловленных ее природой и свойствами как элемента языковой системы и явления речи, способствует реализации задач и целей рекламного сообщения в целом: привлекает внимание аудитории к рекламируемому товару /услуге, участвует в формировании желаемых ассоциаций с товаром, усиливает убедительность рекламного обращения, адресует рекламу группе, для которой создан товар, упрощает восприятие рекламного текста.

Баева О.А. Ораторское искусство и деловое общение: Учебное пособие. Минск, 2001.

Гридин В.Н. Экспрессивность // Языкознание: Большой энциклопедический словарь. – М., 1998.

Джулер, А. Джером, Дрюниани, Бонни Л. Креативные стратегии в рекламе. Спб., 2002.

Курганова Е.Б. Игровой аспект в современном рекламном тексте. – Воронеж, 2004.

Телия В.Н. Коннотация // Языкознание: Большой энциклопедический словарь. М., 1998.

А.В.Прохоров

## **Умозаключение в процессе интерпретации рекламного дискурса**

Основной задачей любого рекламного сообщения является оказание воздействия на поведение, отношения и знания его получателей. Вопрос о манипулятивной направленности рекламы, а также о возможности получения ложных умозаключений в процессе интерпретации рекламных сообщений неоднократно затрагивался в работах Ю.К. Пироговой (Пирогова 2000а, 2000б). Под манипулированием, вслед за Ю.К. Пироговой, мы понимаем «вид скрытого сознательного коммуникативного воздействия одного человека на другого с целью изменить его представления, отношение или намерения в нужном для манипулирующего направлении» (Пирогова 2000а, с. 15-18).

Рекламное сообщение все чаще стало рассматриваться как



самостоятельный тип дискурса. Рекламный дискурс включает в себя текст (рекламное сообщение), процесс коммуникации (процесс передачи сообщения) и набор экстралингвистических факторов (фоновые знания, рисунок, фотография, шрифт, цвет). По сравнению с рекламным текстом рекламный дискурс предстает как более сложное явление, что и привлекает пристальное внимание исследователей в области лингвистики (Л.А.Кочеткова, О.А. Ксензенко, Е.В.Кулаева, Е.В.Медведева, Л.В. Минаева, Ю.К.Пирогова, М.В.Томская и др.).

Интерпретация рекламного дискурса представляет собой сложный, многоплановый когнитивный процесс, связанный с обработкой информации, активизацией различных структур представления знаний (концептов, фреймов, скриптов, ментальных пространств и т.д.). Процесс интерпретации рекламного сообщения во многом зависит от ряда факторов: языковой и социокультурной общности автора и адресата сообщения, общего фонда знаний коммуникантов и т.д.

Коммуникативное воздействие на адресата в рекламном дискурсе может оказываться посредством вербализованной (эксплицитной) и невербализованной (имплицитной) информации. Большое значение при этом имеет воздействие на когнитивном уровне, т.е. в процессе обработки получаемой информации адресатом и сопоставления ее с личным опытом и знаниями – о мире, языке.

Особое внимание следует уделить таким категориям дискурса как импликатура и инференция. В данной работе термин «импликатура» понимается как небуквальные, подразумеваемые смыслы, порождаемые говорящим в дискурсе (Грайс: по Цурикова 2002, с. 18). Инференция, в свою очередь, согласно Е.С.Кубряковой, рассматривается как «получение выводных данных в процессе обработки информации и/или языка и само выводное знание, умозаключение – одна из важнейших операций человеческого мышления, в ходе которой, опираясь на непосредственно содержащиеся в тексте сведения, человек выходит за пределы данного и получает новую информацию» (Кубрякова 1996, с. 33-34).

В данной статье особое внимание будет уделено проблеме получения выводного знания (инференции) на примере русско- и англоязычного рекламного дискурса. Интерпретация любого типа дискурса, в том числе и рекламного, как правило, носит вероятностный характер, что связано с извлечением имплицированных смыслов. В обыденных диалогах все имплицированные смыслы с легкостью извлекаются или же могут быть восстановлены в результате необходимых уточнений. Приведем пример из работы Г.П.Грайса, ставший уже классическим (пример приводится по: Кубрякова 1996):



- У меня кончился бензин.
- Бензоколонка за углом.

Имплицированные смыслы в подобных случаях восстанавливаются на основании наших знаний о мире. Возможным выводным знанием в данном случае является тот факт, что бензин обычно заправляют на бензоколонках. В рекламных сообщениях нередко приходится восстанавливать имплицированные смыслы с опорой на наши предварительные знания (пресуппозиционный фонд):

- Есть перерыв? Есть Kit-Kat! (щитовая реклама, г. Тамбов).

Пресуппозиция данного сообщения отсылает нас к информации: перерыв – время перекусить. Из этого следует вывод, что Kit-Kat – это продукт, позволяющий перекусить во время работы.

В работах, посвященных вопросам импликатуры и получения выводного знания, отмечается способность имплицитной информации оказывать манипулятивное воздействие на аудиторию, в виду того, что имплицитная информация практически не подвергается оценке со стороны адресата (Ю.К. Пирогова). Кроме того, импликатура, предполагая инференцию, активизирует мыслительную деятельность по анализу содержания рекламного сообщения.

Попробуем выделить некоторые группы рекламных сообщений, которые иллюстрируют механизм «импликатура – инференция».

*1. Восстановление связи между текстом рекламы и знаками других семиотических систем и кодов (торговая марка/бренд, изображения дорожных знаков, шрифт, цвет и т.д.):*

- The Internet's not the only place bringing people together [ESPN, June 2002] (рекламный заголовок сопровождается изображением логотипа компании McDonalds).

В данном случае возможен вывод следующей имплицированной информации:

- а) Интернет – место, которое объединяет людей;
- б) Другим таким местом являются закусочные McDonalds.

Подобный прием в рекламной коммуникации представляется наиболее эффективным, если используется не просто торговая марка или логотип фирмы/компании, наименование определенного товара (например, «Лидер», «Лоск» или «Фруктайм» и т.д.), а бренд. Бренд представляет собой торговую марку, обладающую цельным образом, выделяющим ее в товарной категории (Пирогова 2002, с. 101). Бренд активизирует в сознании потребителей уже готовое знание о рекламируемой компании, ее товарах или услугах (например,



“Балтика”, “Tide”, “Nike” “Adidas”, “Fairy” и т.д.). Уже сам бренд представляет собой ценность для большей части аудитории. Так, покупая мыло Самау, люди покупают не просто мыло, а мыло определенной марки (т.е. наблюдаются уже сформированные потребительские предпочтения). В рассматриваемом выше примере, логотип компании McDonalds как раз и является брендом, за которым стоит определенное предварительное знание аудитории об имидже, сфере деятельности компании и т.д., что позволяет быстро и наиболее точно восстановить имплицитированные в сообщении смыслы.

Более подробно вопросы соотношения вербального и визуального компонента в печатной рекламе рассмотрены в (Анисимова 2003).

## *2. Ложные умозаклучения.*

Проблема ложных умозаклучений в рекламном дискурсе достаточно широко разработана Ю.К.Пироговой, которая предложила целую типологию ложных умозаклучений. Действительно, многие рекламные сообщения направлены на получение заведомо ложных выводов (умозаклучений) адресатами. Подобные рекламные сообщения зачастую выдают ложную информацию (информацию, не соответствующую реальному положению дел) за истину. Ложная информация может представляться в имплицитной форме, тем самым «маскируясь» от оценочного восприятия со стороны аудитории, или же подаваться в достаточно категоричных или неожиданных формах, практически не оставляя аудитории выбора (например, «А Ваша кошка чистит зубы?»). Примером такого рекламного сообщения является реклама автомобильного салона «Автохаус»:

- Настоящий Porsche покупают в Автохаусе (Клаксон, июнь-июль 2004).

- Где покупают настоящий Porsche? Только в Автохаусе (Клаксон, апрель 2004).

Слово «настоящий» имеет следующее словарное толкование: «подлинный, действительный, не поддельный; действительно такой, какой должен быть, представляющий собой лучший образец чего-либо» (Ожегов 1987: 316). Исходя из этого, мы можем сделать вывод, что в других салонах продаются «ненастоящие» автомобили Porsche, т.е. не такие, какими они должны быть. Слово «настоящий» обладает положительной коннотацией, которая имплицитно реализуется в рекламных заголовках «Настоящий Porsche покупают в Автохаусе» и «Где покупают настоящий Porsche?». В данных примерах деление «настоящее/ненастоящее» можно охарактеризовать как искусственное деление товарной категории (наряду с предложенными Ю.К.Пироговой приемами: «искусственный класс сравнений»,



«смещение товарной категории» и т.д. (Пирогова 2000б). В рассматриваемом нами примере происходит искусственное деление товарной категории «автомобили Порше» и оценки этой категории.

Следующее рекламное сообщение содержит риторический вопрос «А Ваша кошка чистит зубы?», подталкивая тем самым аудиторию к ложному умозаключению, что кошки чистят зубы или же у них есть в этом необходимость:

- А Ваша кошка чистит зубы? Новинка! Благодаря Whiskas у кошек появился уникальный способ чистить зубы – это специальные крекеры Dentabis (Караван историй, январь 2004).

В данном сообщении задается противопоставление *ваша кошка – остальные кошки*, тем самым, вызывая у хозяев, чьи питомцы «не чистят зубы», желание быть как остальные. Рекламируемому товару приписываются характеристики, которые, по замыслу авторов, должны выделить его из массы аналогичных. В тоже время, истинность утверждения об «уникальности» товара может быть подвергнута сомнению. Идея о том, что кошки чистят зубы, является той уловкой, которая наверняка заставит обратить более пристальное внимание на остальной рекламный текст.

В рекламе внедорожников Lexus наблюдается противопоставление другого плана:

- Есть внедорожники. И есть внедорожники Lexus. Когда вы слышите «внедорожник», вы представляете, о чем идет речь. Но есть внедорожники, не похожие на другие! Lexus LX470 <...> (Geo, май 2004).

Рекламируемый автомобиль искусственно выделяют из группы автомобилей того же класса и рассматривают его как лучший («не похожий на другие») по сравнению с другими представителями класса, при этом, не фокусируя внимание на конкретных марках-конкурентах.

Цель подобных приемов, используемых в рекламных текстах, состоит в отвлечении внимания коммуниканта от сути вопроса. Ведь утверждение, что рекламируемые внедорожники выгодно отличаются от остальных внедорожников, не означает превосходство автомобилей Lexus над другими марками.

*3. Восстановление логической связи между отдельными предложениями/фразами/элементами рекламного сообщения:*

- У Вас аллергия? Кларисенс. И никакой аллергии! (Семь дней, 14-20 июня 2004).

Данное рекламное сообщение позволяет нам сделать вывод, что «Кларисенс» является средством от аллергии, хотя формально утверждения типа «Кларисенс помогает при аллергии» в сообщении



отсутствуют. Аналогичным образом мы узнаем о функциональном назначении рекламируемых товаров в следующих рекламных сообщениях:

- Сдают нервы? Персен успокоит (Семь дней, 2004).

- Аллергия? Ответ один: прими раз в день Кларотадин! (Здоровье, май 2003).

Приведенные примеры подразумевают восстановление пропущенной реплики (например, Сдают нервы? – Да – Персен успокоит), имитируя тем самым непосредственную коммуникацию. Исходя из этого, мы видим, что рекламные сообщения типа «У вас аллергия?», «Сдают нервы?», «Аллергия?» строятся по схеме: ВОПРОС-ОТВЕТ – СОВЕТ. Этой схеме, с некоторыми оговорками, соответствуют два других сообщения:

- Все! Конец твоей аллергии! Lomilan. Теперь можно все! (Здоровье, май 2003).

- Артрон: спасите суставы (Здоровье, январь 2004).

Различие заключается лишь в том, что элемент «ВОПРОС» приведенной выше схемы формально не представлен (опущен): «Все! Конец твоей аллергии! Lomilan. Теперь можно все!» (вместо возможного: Аллергия? Lomilan. Теперь можно все!); «Артрон: спасите суставы» (вместо: Беспокоят суставы? Артрон: спасите суставы).

*4. Получение выводного знания на основе общего фонда знаний (пресуппозиций).*

В данном случае общее знание можно отождествлять с пресуппозицией, которую, вслед за В.В. Красных, мы понимаем как «общий фонд знаний, общий опыт, общий тезаурус, общие сведения, которыми обладают коммуниканты» (Красных 2001, с. 180). В следующем рекламном сообщении таким общим знанием является теория Чарльза Дарвина о происхождении видов путем естественного отбора:

- Новый Outlander 2.4. Если Дарвин был прав, другие автомобили просто вымрут (Авто ревю, 2003).

Фамилия Чарльза Дарвина актуализирует знание о его теории естественного отбора, которая предполагает борьбу за существование между видами. В результате этой борьбы выживает вид, обладающий преимуществами над более слабыми видами. В рассматриваемом рекламном сообщении автомобиль Outlander 2.4 противопоставляется другим маркам автомобилей как лучший.

Из рекламного сообщения сети ювелирных магазинов «Адамас» адресат получает инферентную информацию, опираясь на



общеизвестное знание о том, что на Новый год принято дарить подарки (а), а из (а) может вывести (б).

- Намеркаю ... Новый Год (Семь дней, 2003).

Выводное знание: а) На Новый год принято дарить подарки;

б) Подарки можно купить в рекламируемой сети магазинов.

5. *Получение выводного знания с опорой на семантику отдельных лексических единиц рекламного сообщения.*

В рекламе автомобиля Subaru Outback – «It's a rough world. Use the proper equipment» [National Geographic, November 2001] – так же, как и в предыдущих примерах («У Вас аллергия?», «Сдают нервы?» и т.д.), задается определенная проблема - It's a rough world. В качестве ее решения рассматривается приобретение автомобиля Subaru Outback, который представляет собой подходящее (proper) средство для преодоления трудностей на дороге. Слово rough в данном сообщении реализуется в нескольких значениях: а) rough area – is a place where there is a lot of violence and crime; б) having a lot of problems/difficulties; в) not smooth, having an uneven surface [LDCE 1995: 1234]. Значения а) и б) реализуются в контексте высказывания «It's a rough world. Use the proper equipment». Значение в) актуализируется благодаря эхо-фразе рекламного сообщения - «Dangerous curves. Giant potholes. Rough mountain roads...». По замыслу рекламодателей автомобиль Subaru Outback поможет справиться не только с проблемами на дорогах, но и с жизненными трудностями.

Реализацию нескольких значений одной языковой единицы мы видим в следующем рекламном сообщении:

- Какие комплексы больше, чем диета? (реклама корректирующего БиоКомплекса PharmaMed) (7 дней, 19-25 апреля 2004).

В контексте данного рекламного сообщения слово «комплекс» реализуется в двух значениях: 1) «совокупность, сочетание чего-нибудь»; 2) «болезненное осознание своих недостатков, неполноценности в каком-нибудь отношении» (Ожегов 1987, с. 234). Из рекламного заголовка «Какие комплексы больше, чем диета?» мы можем сделать ряд выводов: а) Диета представляет собой комплекс («совокупность, сочетание чего-нибудь» [Ожегов 1987, с. 234]);

б) Люди, использующие диету, нередко страдают комплексом по поводу избыточного веса («болезненное осознание своих недостатков, неполноценности в каком-нибудь отношении» [Ожегов 1987, с. 234]).

Элемент заголовка «комплекс» в значении «сочетание чего-нибудь» также присутствует в названии рекламируемого средства - «БиоКомплекс PharmaMed».



Рассмотрим следующее рекламное сообщение:

- Старым осталось только место! Абсолютно новый торговый центр (реклама супермаркета) [Копейка, 2004, № 1].

В процессе интерпретации данной рекламы мы можем сделать вывод, что изменения, упоминаемые в рекламе, коснулись всего, кроме местоположения рекламируемого супермаркета. Маркером, позволяющим нам сделать такой вывод, является слово только в значении «ничего другого, кроме» (Ожегов 1987, с. 654).

В нашей статье мы рассмотрели некоторые частные случаи реализации имплицатуры и инференции в рекламном дискурсе. Мы попытались выделить наиболее характерные случаи имплицирования информации в рекламном сообщении, а также особенности ее извлечения адресатами сообщения. Импликация предполагает инференцию, т.е. некий вывод со стороны адресата. Но такой вывод не всегда возможен с опорой только на языковые средства рекламного сообщения, поскольку так мы можем восстановить лишь часть инферентной информации. Другая часть становится доступной извлечению только тогда, когда мы обращаемся к широкому кругу фоновых знаний (напр.: теория Чарльза Дарвина в рассмотренном выше примере).

В целом же, роль категорий «имплицатура» и «инференция» в исследовании рекламного дискурса, на наш взгляд, представляется очевидной и требует их дальнейшего более детального изучения.

Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М.: Академия, 2003. 128 с.

Демидов О.В. Приемы речевого влияния на «массового человека» // Филология и культура. Тамбов: ТГУ, 2003. С 28-30.

Красных В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации: Лекционный курс. М.: Гнозис, 2001. 270 с.

Кубрякова Е.С. Инференция // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С. и др. М.: МГУ, 1996. С. 33-35.

Кубрякова Е.С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т 1. М., 2001. С. 72-81.

Пирогова Ю.К. Лингвостилистические приемы дифференциации торговых марок // Слово и контекст. Филологический сборник к 75-летию Н.С. Валгиной. М.: МГУП, 2002. С. 100-114.

Пирогова 2000а - Пирогова Ю.К. Ложные умозаключения при интерпретации рекламы // Реклама. 2000. №2. С. 15-18.



Пирогова 2000б - Пирогова Ю.К. К типологии ложных умозаключений в рекламном дискурсе. Материалы международной конференции Диалог 2000 // [www.dialog-21.ru/archive](http://www.dialog-21.ru/archive)

Цурикова Л.В. Проблема естественности дискурса в межкультурной коммуникации. Воронеж, 2002. 257 с.

Словари:

Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1987. 750 с.

LDCE – Longman Dictionary of Contemporary English. Longman Group Ltd. 1995. 1668 p.

М.Е.Новичихина

### **Об относительности понятия «эффективность коммерческой номинации» в рекламном дискурсе**

Под коммерческим названием в работе понимается языковая номинация учреждений и товаров, преследующая коммерческие цели и ориентированная на получение коммерческой прибыли (например, магазин «Глобус», кафе «День и ночь», турфирма «Ольвия», конфеты «Лира»). Термин «коммерческое» применительно к данному виду именования мотивирован двумя причинами: с одной стороны, именуется коммерческий объект или товар, а с другой – данное наименование преследует коммерческие цели – служит продвижению товара, услуги и т.п. на рынке.

Одной из актуальных проблем современной коммерческой номинации оказывается проблема ее эффективности. Следует отметить, что в данном случае понятие эффективности, традиционно используемое применительно к тексту, отнесено к отдельным номинативным единицам, а именно к коммерческим названиям. Специфика коммерческого названия заключается в том, что оно содержит не прямое отражение действительности, а совокупность условных для национального сознания признаков, часть из которых субъективна. Таким образом, это лексические единицы, которые по своей функции близки к тексту, поскольку они содержат в смысловой структуре развернутое сообщение (например: «Домовенок» - здесь можно купить товары для дома; «Колобок» - здесь можно купить хлебо-булочные изделия и т.п.).



Говоря об эффективности коммерческой номинации, необходимо разграничить собственно *коммерческую* и *коммуникативную* эффективность коммерческого названия. Если собственно коммерческая эффективность определяется уровнем коммерческого эффекта (определенную роль в собственно коммерческой эффективности играют расположение именуемого объекта, характер рекламы, покупательная способность населения, качество товара или услуги и множество других факторов), то коммуникативная эффективность зависит от степени привлекательности названия, фонетического облика слова, его ассоциативного соответствия, информативности, зрительной или чувственной образности, мотивированности, эмоциональной окрашенности, соответствия картине мира и ценностным ориентирам потенциального потребителя. Следовательно, обсуждаемые понятия не являются тождественными. Вместе с тем проведенное исследование позволяет предположить, что коммерческая эффективность номинации непосредственно зависит от коммуникативной эффективности.

Таким образом, коммерческая эффективность номинации — это возможность достижения максимального коммерческого эффекта. Она содержит как психолингвистическую составляющую, связанную с самим словом-названием и его восприятием, так и экстралингвистическую. В первом случае можно говорить о коммуникативной эффективности названия, во втором случае — о собственно коммерческой эффективности.

Коммуникативная эффективность определяется потенциалом, заложенным в слове и детерминирующим возможность его использования в качестве коммерческого названия.

Проведенное исследование коммерческой номинации показало, что коммуникативно эффективным коммерческим названием можно считать название, обладающее:

- информативностью;
- ассоциативным соответствием;
- мотивированностью (с точки зрения потенциального потребителя);
- фонетической привлекательностью.

Все эти параметры могут быть выявлены и оценены в процессе подбора коммерческого наименования лингвистическими и психолингвистическими методами.

Возможность лингвистического и психолингвистического анализа эффективности коммерческого названия приводит к представлению о целесообразности создания перечня эффективных коммерческих



названий, своеобразной базы данных эффективных коммерческих названий. Заметим, что эта достаточно привлекательная с точки зрения практического использования идея, по всей видимости, не может быть практически реализована.

Материалы нашего исследования свидетельствуют о том, что эффективность коммерческого названия в коммуникативном сознании – понятие относительное, оно зависит от вида именуемого объекта, ситуации, месторасположения объекта, особенностей потенциальных клиентов и т.п. Например, название «Монолит» - эффективно при именовании магазина стройматериалов, но не может быть признано эффективным при именовании магазина продуктов, название «Квант» - эффективно при именовании магазина физических приборов, но неэффективно при именовании магазина товаров для дома и т. п. Это наглядно могут подтвердить результаты проведенного ассоциативного эксперимента со стимулами-коммерческими названиями. (Результаты ассоциативного эксперимента представлены ниже в следующем виде: а) слово-стимул; б) количество информантов, опрошенных по данному стимулу; в) слова-реакции в порядке убывания частотности (с указанием этой частотности); при этом равночастотные реакции даны в алфавитном порядке; г) количество отказов (т.е. число информантов, не давших реакцию на данный стимул).

МОНОЛИТ 65 – камень 22, памятник 3, глыба 2, стена 2, гранит 1, дом 1, единое 1, единство 1, ископаемое 1, кирпич 1, красиво 1, литр 1, магазин 1, мощь 1, мрамор 1, однообразное 1, однородность 1, основа 1, твердый 1, твердь 1 целое 1; отказ – 19.

КВАНТ 65 – физика 25, свет 6, механика 4, энергия 3, теория 2, терапия 2, ученый 2, джоуль 1, единица измерения света 1, заряд 1, камень 1, мера измерения 1, содружество 1, стекло 1, телевидение 1, TV канал 1, физик 1, число 1; отказ – 10.

Нередки случаи, когда одна и та же лексическая единица (или словосочетание), используемая для номинации разных видов товаров, учреждений и т.п., давала ассоциации, свидетельствующие об актуализации в сознании индивида лишь одного товара или услуги. Так было в случае названий «Атлант», «Олимп», «Беркут», «Витязь», «Заря», «Калинка», «Контур», «Красная Шапочка», «Малыш», «Монолит», «Радуга», «Ритм», «Родничок», «Ромашка», «Эврика» и т.п. (5 % от общего числа исследуемых единиц).

Например, ассоциации, предлагаемые испытуемыми к слову-стимулу «Беркут», свидетельствуют о том, что это название вполне подходит к названию магазина для охотников, но вряд ли эффективно для названия фирмы по обслуживанию бытовой техники. Аналогичные



выводы можно сделать и относительно названия «Заря». В нашем исследовании это коммерческое название встречается четырежды — как название магазина продуктов, как название конфет, как название санатория и как название часов. Ассоциации, предлагаемые испытуемыми к этому слову, говорят о том, что данная номинация вполне оправдана лишь в одном случае — применительно к санаторию.

Название «Контур» вызывает ассоциации, определенным образом связанные с называемым этим словом выставочным залом, однако как название сети аптек оно, в силу своих ассоциативных связей, вряд ли может считаться оправданным. Слово-название «Олимп» вызывает ассоциации, связанные с магазином спортивных товаров, но не вызывает ассоциаций, связанных с магазином газового оборудования и магазином одежды. Название «Эврика» вполне сочетается с магазином подарков, но не подходит по своим ассоциативным связям продуктового магазину.

В некоторых случаях (9,1 %) предлагаемые информантами ассоциации свидетельствуют о том, что то или иное слово вполне могло быть использовано в качестве коммерческого названия, но другого вида (например, ассоциации к слову «Камелия» (магазин продуктов) говорят о том, что это название адекватно воспринималось бы как название парфюмерного магазина или магазина косметики, однако оно никак не годится в качестве названия продуктового магазина).

Приведенные результаты свидетельствуют о том, что невозможно создание перечня потенциально эффективных коммерческих названий. Могут быть выявлены эффективные коммерческие названия лишь для конкретных денотатов. Само же понятие «эффективность коммерческой номинации» является относительным; при подборе эффективного коммерческого названия необходим учет множества факторов как лингвистического, так и экстралингвистического характера.



## Научный дискурс

О.С. Адонина, Л.В. Садретдинова

### Концепт «шаровая молния» в научном дискурсе

Научная картина мира отличается от наивной картины мира «не только своим конечным продуктом, но и в некоторой степени самим объектом отражения, используемыми при этом формами и методами, средствами фиксации формируемых знаний» (Дубинин, Гусякова 1985, с. 3). Как отмечает Е.В. Урысон, несмотря на то, что «значение научного термина развилось, «выросло» из значения обычного слова», «термин определяется в системе научных понятий, а она бывает весьма далека от системы лексических значений, закрепленных в естественном языке» (Урысон 1998, с.3). Научная картина мира «создается, формируется и используется узким кругом людей – учеными; в нее по крупницам вносятся новые и новые элементы знания, она постоянно расширяется, совершенствуется, видоизменяется вместе с постижением научным сознанием миропорядка» (Корнилов 2003, с.19).

В постижении природных явлений наука может идти не от экспериментальных данных, а от систематизации и анализа случайных наблюдений. В свете вышесказанного несомненный интерес представляет концепт 'шаровая молния'. Случаи искусственного получения 'шаровой молнии' науке не известны, поскольку не выяснены условия, при которых она возникает.

Впервые о существовании шаровой молнии заговорили в первой половине XIX века. Тогда же французский физик Д. Араго собрал сведения о 30 случаях наблюдения шаровой молнии. С тех пор опросы случайных наблюдателей шаровой молнии проводились неоднократно. Значительные данные, касающиеся данного вопроса, были получены И.П. Стахановым, который в декабре 1975 г. через журнал «Наука и жизнь» просил тех читателей, которые лично наблюдали шаровую молнию, ответить на вопросы специально разработанной анкеты и прислать письма с описанием обстоятельств их встречи с данным феноменом. В течение 1976 г. было получено около 1400, что позволило ученому сформулировать ряд положений, характеризующих основные свойства и параметры шаровых молний, условия их



образования, характер движения. Данные более чем двадцатилетней работы составили содержание его книги «О физической природе шаровой молнии» (1996). Немалый вклад в изучение данного вопроса внесли научные труды С. Сингера, Дж. Барри, И. Имянитова, Д. Тихого, В. Арабаджи и др.

Цель данной работы заключается в том, чтобы на основе методики, разработанной В.П. Васильевым, представить концепт *шаровая молния* в научной картине мира в виде ряда концептуальных аспектов и образующих их признаков:

**«Связь появления шаровой молнии с грозой» (201/9).** На данный аспект указывают признаки: *‘сопутствует грозам’* (185), *‘не сопутствует грозам’* (14) – *<шаровая молния>... возникает во время грозы; обычно появляется в воздухе во время грозы; появляется преимущественно в конце грозы; во время зимних гроз; <явление>... наблюдаемое во время грозы; шаровая молния появлялась примерно одинаково часто во время гроз; Около 90% сообщений связано с наблюдением шаровой молнии во время грозы.* Дж. Барри; *По оценке Барри, 90% появлений наблюдалось во время грозы.* С. Сингер; *На территории СССР шаровая молния наблюдается обычно при активной грозовой деятельности, однако известны случаи ее появления и без грозы.* Авиационная метеорология; *Таким образом, частота появления шаровой молнии, несомненно, находится в прямой связи с частотой гроз, хотя тут могут играть роль дополнительные факторы, например, время суток и года, наиболее благоприятное для наблюдения редких явлений природы в условиях современной жизни.* С. Сингер; **Число появлений шаровой молнии, непосредственно не связанных с грозой, чрезвычайно мало.** С. Сингер; *‘происходит после гроз’* (2) – *Такие шаровые молнии наблюдались после окончания грозы, но не сразу, а спустя некоторое время, которое в одном случае составило 2 ч.* С. Сингер.

92,04% словоупотреблений свидетельствуют о том, что шаровые молнии сопутствуют грозам. 6,97% – не сопутствуют и лишь 0,99% – происходят после гроз.

Аспект **«связь шаровой молнии с другими видами молний» (115/14)** представлен признаками *‘обычная молния’* (37), *‘линейная молния’* (39) – *<шаровая молния>... появляется вслед за обычной; образующийся обычно вслед за ударом линейной молнии; образуется, в основном, при ударе линейной молнии;* Большинство появлений шаровых молний, по-видимому, связано с разрядами обычных молний, происходящими как до, так и после ее появления. С. Сингер; *Часто ей непосредственно предшествует обычная молния,*



*и шар возникает в месте поражения или на небольшом расстоянии от него. С. Сингер; Иногда ее исчезновение сопровождается ударом линейного разряда в шар. С. Сингер; Эти наблюдения служат основой гипотезы, согласно которой шаровая молния связана с разрядом обычной молнии и представляет собой некоторое электрическое явление. Дж. Барри. Как именно происходит превращение обычной молнии в шаровую, не известно. Однако установлено, что она возникает либо в месте резкого излома обычной молнии, либо в том месте, где произошло ее раздвоение. Признаки превращения линейной / обычной молнии в шаровую` (14)/(13), `превращение шаровой молнии в линейную/черную` (9)/(3)– <шаровая молния>... превращается в линейную; образуется в результате отделения какой-то части канала обычной молнии С. Сингер; Шаровая молния может перейти в черную, если она угасает, но не распалась полностью. Мир вопросов. Интернет.; Прямое наблюдение возникновения шаровой молнии из линейной является сильным свидетельством в пользу этой теории. С. Сингер; И наоборот, черная молния в любой момент может разгореться и превратиться в пылающую в виде красного или белого шара – в шаровую. Мир вопросов. Интернет.; Образование шаровой молнии из канала обычной молнии рисовалось как процесс охлаждения, сопровождающийся увеличением поверхностного натяжения, что приводит к отделению шара. С. Сингер; фиксируют метаморфические свойства шаровой молнии. Отличительными свойствами шаровой молнии являются ее связь с другими видами молний и способность переходить из одного физического состояния в другое.*

Концептуальный аспект **«форма шаровой молнии» (119/39)** представлен признаками `правильный шар` (11), `неправильный шар` (108) и свидетельствует о том, что форма молнии всего лишь близка к шару. Небольшое число примеров (00,1%) показывает, что шаровая молния имеет форму тора. Молния может вытягиваться, принимая форму эллипсоида или груши; ее поверхность может колебаться – **зигзагообразная вспышка; "огненный" шар; это тело обычно шаровидной формы; тело сферической формы; <шар>... имеющий сферическую (реже грушевидную) форму; в виде... полого шара с нечеткими границами; одиночное замкнутое шаровидное образование; <для шаровой молнии характерна>... продолговатая форма; <молния состоит> из цепочки светящихся шаров; из одного такого шара; <шаровая молния>... в основном округлой формы; имела сферическую или овальную форму; имеет форму тора: <шаровая молния представляет собой>... дорожку с двумя**



*регулярно прерывающимися частями; кольцеобразные формы; Одни фиксируют светящийся след, очевидно, оставленный движущимся **огненным шаром**. С. Сингер; Святящаяся сфера редко представляет собой **правильный шар**. С. Сингер; В отдельных случаях отмечаются иные формы: **миндалевидные, сердцевидные, стержневидные и грушевидные**. С. Сингер; Имеются сообщения о шаровых молниях **сферической, овальной, каплевидной** и даже **стержневидной формы**. Дж. Барри; В нескольких сообщениях о пламевидных образованиях указывалось на **неправильную форму молнии**. С. Сингер; Шаровая молния имеет много других названий: **глобулярная молния, огненный шар, молниевый шар** и др. Дж. Барри; Например, различались два типа шаровой молнии – **светящиеся шары**, которые падают на землю из туч, и шары, которые движутся вблизи поверхности земли и образуются после удара молнии в почву или какое-либо строение. С. Сингер; Форма светящихся масс обычно описывается как **сферическая или близкая к ней**. С. Сингер; Размеры **сферической и овальной шаровой молнии**... Дж. Барри; Позади нее тянулось **светящееся продолжение**, а вперед выступал **зубчатый гребень**. С. Сингер; В сообщениях о **каплевидной молнии**... Дж. Барри; В ряде случаев были замечены **ореолы** или **короны**, исходящие из самой массы. С. Сингер; О **стержневидной молнии** сообщалось редко. Дж. Барри; Наблюдалось также несколько **овальных** или **яйцевидных образований**. С. Сингер. Большинство примеров (90,76%) говорят о том, что шаровая молния не имеет четкой шаровидной формы, границы ее размыты. Сравнительно небольшое число примеров (9,24%), напротив, свидетельствует о том, что шаровая молния имеет форму правильного шара.*

**«Размеры молнии» (29/11)** в силу ее шаровидной формы принято измерять в `диаметре` (29) – наиболее обычен **диаметр около 15 см; диаметром 10–20 см и больше; формы с диаметром 10–40 см; <диаметр> ... достигает размеров от двух–трех сантиметров до нескольких метров; примерно 35 см; составляет около 20 см; составляет около 15 см.; не превышает 15см.; был определен в 5 см; бывают шаровые молнии диаметром 10–20 см; чаще всего указывается диаметр 25 см; Размеры сферической и овальной шаровой молнии варьируют от нескольких сантиметров до нескольких метров в диаметре**. Дж. Барри; Кроме того, имеются сообщения о чрезвычайно больших шарах – **27 и 260 м в диаметре**. С. Сингер; В сообщениях о каплевидной молнии фигурируют меньшие **размеры** (как правило, **менее 20 см**) Дж. Барри; Размеры шаровой молнии, т.е. **средний диаметр** **неправильной сферы**, согласно



сообщениям, колеблются **от размера поперечника горошины до 12,8 м.** С. Сингер; **Так, для 80% случаев диаметр долгоживущих молний составляет более 30 см и для 8% случаев диаметр короткоживущих молний меньше 10 см.** Авиационная метеорология; **Чаще всего сообщалось о молнии диаметром 10–40 см.** Дж. Барри. Таким образом, диаметр шаровых молний колеблется в диапазоне от нескольких сантиметров до нескольких метров.

**«Цветовая окраска шаровой молнии» (68/26)** представлена признаками **‘красный’ (22), ‘желтый’ (17), ‘голубой’ (12), ‘белый’ (8), ‘зеленый’ (4), ‘черный’ (2), ‘бурый’ (1), ‘пурпурный’ (1), ‘фиолетовый’ (1) – чаще всего упоминаются красный и оранжевый; красный или красно–желтый цвет** указывается в большинстве случаев; **красный цвет** указывался несравненно чаще всех остальных; **появляется в виде красного шара, окруженного синеватой оболочкой; может быть ослепительно белой; ...наблюдавшийся объект имел красный, желто–красный или желтый цвет** Прикрепленные шаровые молнии бывают ослепительно яркими, либо белыми, либо голубыми. С. Сингер; **Чаще всего она красная, хотя нередко сообщалось о светящихся шарах других цветов, включая желтый, белый, голубой и зеленый** Дж. Барри; **Издали молния имела синеватый оттенок.** И. Имянитов, Д. Тихий; **Цвет шаровой молнии бывает красным или голубым, а иногда и тем и другим вместе.** С. Сингер; **Цвет молнии обычно красный, желто–красный или желтый.** Авиационная метеорология; **Нередко сообщалось также о желтом, белом, голубом и бело–голубом (по порядку уменьшающейся частоты указаний) – всего в 200 с лишним случаях.** Сингер С.; **Однако пурпурный или фиолетовый цвет...** Дж. Барри; **Зеленый цвет** отмечается относительно редко; имеются также упоминания о необычных **черных сферах**, которые не излучают света. С. Сингер; **Исследования показали, что шаровая молния может существовать очень долго, особенно, если она находится в состоянии черной молнии.** Мир вопросов. Интернет. **Парящие шары имеют красный цвет.** С. Сингер.

Чаще всего (58% случаев) шаровая молния имеет желтый, оранжевый или красный цвет. В 11,76% случаев – это белый шар, в 19,09% – синий, голубой, в 5,88% зеленый. Иногда цвет молнии может быть бурый – 2,33% словоупотреблений. В некоторых случаях упоминается о черном цвете шаровой молнии (3,4% случаев), тогда говорят о так называемых черных сферах.

**«Изменение цвета шаровой молнии» (7/7)** представлено признаком **‘переход из одного цвета в другой’ (7) – цвет ее из белого стал ярко–красным; конечный цвет бывает ярко – белым; Известны**



случаи перехода от красного цвета к белому, от фиолетового – к красному и от желтого – к белому. Дж. Барри; *Лучи красновато–желтого цвета, постепенно становящиеся ослепительно белыми* С. Сингер; *Конечный цвет – ярко–белый*. Авиационная метеорология.

Аспект «**яркость шаровой молнии**» (39/19) представлен признаками 'испускающая сияние' (37), 'не испускающая сияние' (2) – *светящийся шар; светящийся сфероид; светящееся физическое тело сферической формы; шар... чрезвычайно ярко; светящаяся сфера; зигзагообразная вспышка; испускающая светящиеся искры; яркая световая вспышка; светящиеся пятна; <шаровая молния> ... ослепительно яркая; обладает большой светимостью; может испускать искры; сопровождается искрением; возникает, испуская светящиеся искры; <наблюдается> ... усиление сияния при взрыве; остается яркий след шаровой молнии; испускание шаровой молнией искр; черные сферы не излучают света; Шаровая молния представляет собой светящуюся сферу... С. Сингер; Шаровая молния – это... светящееся тело... И. Имянитов, Д. Тихий. Следовательно, шаровая молния светится иногда тускло, а иногда достаточно ярко. Тем не менее, в 94,87% случаев признается яркость шаровой молнии. Ученые полагают, что шаровая молния, образовавшись во время грозы, некоторое время может существовать в виде черной молнии (в 5,13%), то есть молнии, которая не излучает свет и не теряет свою энергию. Ее абсолютно не видно ночью, а днем она может быть в виде мало приметного черного сгустка.*

Аспект «**акустические характеристики**» (34/24) дает характеристику звуковым явлениям, сопровождающим появление, существование и исчезновение шаровой молнии – 'наличие звука' (27), 'отсутствие звука' (7) – <шаровая молния>... *иногда взрывается со страшным грохотом; сопровождалось более сильным треском; возникает с грохотом и треском; возникает и исчезает совершенно бесшумно; исчезает бесшумно; издает шипение, жужжание или прерывистый звук; с шумом исчезает; яркая световая вспышка, совпадающая по времени с треском; происходили сильные взрывы; Шаровая молния или исчезает бесшумно, или с негромким треском, или с оглушительным взрывом, при котором из нее во все стороны взрывается множество коротких выбросов. С. Сингер; Чаще всего сообщается о шипении или потрескивании; звук также сравнивается с шумом флага, бьющегося на ветру. С. Сингер; Все это указывает на большое сходство со звуками, возникающими при электрическом разряде. С. Сингер; Исчезновение шаровой молнии часто происходит бесшумно, но во многих случаях сопровождается*



**оглушительным взрывом.** С. Сингер; *Присутствие шаровой молнии часто сопровождается шипящим звуком.* Дж. Барри; *Часто сообщается о шипении или потрескивании, словно при электрическом разряде, а иногда шар движется совершенно бесшумно* С. Сингер; *Отсюда можно сделать вывод, что шаровая молния – это, как правило, бесшумное явление.* Дж. Барри; *Она может исчезнуть бесшумно или взорваться с громким треском...* С. Сингер; *В некоторых случаях сообщается об абсолютно беззвучной шаровой молнии.* С. Сингер. В 79,4% примеров отмечается, что шаровая молния может издавать шипение, жужжание и даже треск, но может двигаться абсолютно бесшумно (20,6%). В таких случаях данное явление, как правило, остается незамеченным.

**«Характеристика шаровой молнии по отношению к движению» (33/9)** представлена аспектами 'подвижная' (12), 'неподвижная' (21) – <может>... *существовать в виде неподвижной шаровой молнии; сохранять полную неподвижность; обладать большой светимостью и подвижностью; подвижные шары светящиеся красноватым светом; Она может на какое-то время застыть неподвижно или изменить направление своего движения* С. Сингер; *Сообщается о шаровой молнии, находившейся в неподвижном состоянии* Дж. Барри; *Было сделано несколько снимков, изображающих неподвижную шаровую молнию.* С. Сингер; *Подвижные молнии светятся красноватым светом.* В. Арабаджи; *Неподвижные шары испускают ослепительно белый цвет.* Я. Френкель; *Существует две разновидности шаровых молний – подвижные и неподвижные.* В. Арабаджи. В 33,33% случаев упоминается о подвижных, а в 63,64% о неподвижных сферах.

**«Скорость движения шаровой молнии»** может быть определена как 'значительная' / 'незначительная' – <движется> ... *с небольшой скоростью; со скоростью примерно 2 м/с; <скорость>... шаровой молнии... бывает значительной; очень мала по сравнению с обычной молнией; Иногда шаровая молния неподвижна, иногда она движется очень быстро* С. Сингер; *Шар двигался медленно...* С. Сингер; *Наименьшая из сообщенных скоростей составляет примерно 1–2 м/с, и в то же время приводились значения, заключенные между 30 и 240 м/сек.* С. Сингер. Таким образом, скорость движения шаровой молнии колеблется в диапазоне от 1–2 м/сек до 240 м/сек.

**«Траектория движения шаровой молнии» (47/25)** непредсказуема: неизвестно, куда именно направится светящийся шар в следующее мгновение. Установлено, что шаровая молния перемещается по эквипотенциальной поверхности. Во время грозы



земля и объекты, расположенные на ней, заряжаются положительно. Значит, и шаровая молния, обходящая объекты и копирующая рельеф, также заряжена положительно. Если встречается предмет, заряженный отрицательно, то она притягивается к нему и, скорее всего, взрывается. С течением времени заряд в молнии может меняться, в таком случае изменяется характер ее движения. Признаки 'от тучи к земле' (17), 'над поверхностью земли' (9), 'спиральное или хаотическое движение над землей' (16), 'от земли к тучам' (2), 'от облака к облаку' (3) отражают возможные направления в ее движении – *<движется>... горизонтально; вблизи земли; по воздуху; сверху вниз; опускаясь вниз со скоростью около 4 м/с; свободно парящие...* шаровые молнии; Шаровая молния с хаотической траекторией имеет обычно желтый, красный или белый цвет,.. Дж. Барри; Шаровая молния может... *парить в воздухе* или быть связанной с каким-нибудь предметом. С. Сингер; *Неподвижная шаровая молния кажется парящей в воздухе* и нечувствительной к внешним силам. Дж. Барри; Шаровая молния может *двигаться вдоль проводов* или *вдоль краев различных предметов*, но в многочисленных случаях ее путь никак не связан с какими-либо опорами – она *свободно парит в воздухе* и даже появляется в закрытых помещениях. С. Сингер; Движение шаровой молнии обычно *от облака к облаку, от земли к облакам, от облаков к земле*, по характеру движение *горизонтальное или хаотическое*. Авиационная метеорология; Шаровая молния может... *парить в воздухе* или *быть связанной с каким-нибудь предметом*. С. Сингер; Однако для *горизонтальных траекторий* характерна структура типа "сгустка пламени" желтого или красного цвета сферической формы с диаметром менее 40 см. Дж. Барри; Большинство известных описаний шаровой молнии сходно по крайней мере в одном отношении, а именно в том, что шаровая молния либо *парила в воздухе, двигаясь из стороны в сторону* сравнительно беспорядочно, либо она появлялась перед очевидцем *движущейся сверху вниз*. Дж. Барри; Шаровая молния чаще всего движется *близко от земли* С. Сингер; Для объяснения *направленного вниз движения шаровой молнии* необходимо предположить, что... Дж. Барри; Чаще всего скорость шаровой молнии после проникновения в комнату падает, и начинается ее *медленное круговое движение*. Дж. Барри.

Причудливая траектория движения шаровой молнии объясняется следующим образом: возникнув в тучах, она опускается поближе к поверхности земли ('туча → земля'). Оказавшись у поверхности земли, она движется почти горизонтально, обычно повторяя рельеф местности ('над поверхностью земли'). Как правило, шаровая молния



обходит, огибает проводящие ток объекты и, в частности, людей ('спиральное или хаотическое движение над землей'). Немногочисленные примеры отмечают траекторию движения шаровой молнии 'от земли к тучам' (5,41%) и 'от облака к облаку' (8,11%).

К «факторам, оказывающим влияние на направление движения шаровой молнии» (4/4) учеными относится 'ветер', который 'изменяет направление движения шаровой молнии' (3) либо 'не влияет на направление движения шаровой молнии' (1) – *Иногда характер ее движения определяется ветром, но чаще всего на путь шаровой молнии ветер не влияет. С. Сингер; Часто ее перемещение прямо противоположно направлению ветра, а иногда самый легкий ветер может изменить направление ее движения. С. Сингер.* Большее число примеров (75%) указывают на влияние движения ветра на направление перемещения шаровой молнии.

Аспект «характеристика шаровой молнии с точки зрения способности проникать в замкнутые пространства» (8/8) представлен признаком 'помещение' (8) – *<появляется>... внутри помещения; в комнате; часто оказывается в закрытых помещениях, проникая туда через узкие отверстия, меньше ее диаметра; шаровая молния влетела в холодный дымоход; Появление шаровой молнии в комнате считается типичным для ее поведения. Дж. Барри; Масса примерно 30 см диаметром проникла в дом через крышу и потолок и вылетела наружу через окно. С. Сингер; Около 10% наблюдателей сообщают о склонности шаровой молнии к замкнутым пространствам. Дж. Барри; Она проникает в помещение через окно или через печную трубу и может покинуть его через такое же отверстие. С. Сингер; Сообщалось о проникновении шаровой молнии в комнату через трубу или приоткрытое окно или дверь. Дж. Барри.* Отличительной особенностью шаровой молнии является ее способность проникать в замкнутые помещения сквозь щели и отверстия, размеры которых значительно меньше размеров самой молнии, сохраняя при этом свою форму.

На «характер распада шаровой молнии» (31/6) указывают признаки 'тихий' (5), 'взрывной' (26) – *<отмечают>... наличие взрыва; сильный взрыв сопровождающий распад шаровой молнии; может распасться или погаснуть без взрыва; Один из них – тихий распад, сопровождающийся уменьшением яркости и диаметра молнии. Дж. Барри; Шаровая молния... исчезает... с оглушительным взрывом... С. Сингер; Некоторые наблюдатели сообщают о том, что перед взрывным распадом происходит внезапное изменение цвета. Дж. Барри; Другие, наблюдавшие взрыв шаровой молнии,*



отмечают, что даже в тех случаях, когда **взрывной распад** происходит вблизи легко разрушающихся предметов, никаких повреждений не замечалось. Дж. Барри. Большинство данных – 83,87% – указывают на взрывной характер распада шаровой молнии и лишь в 16,13% случаев – тихий.

«**Структура вещества шаровой молнии**» (12/6) может быть `твердой` (4) и `газообразной` (8) – **твердое тело с тусклой или блестящей поверхностью; твердое ядро с полупрозрачной оболочкой; сгусток пламени; состоит из неравновесной плазмы; вещество шаровой молнии представляет собой газообразную плазменную среду; плазменный сгусток**. Как правило, шаровая молния имеет достаточно четкую поверхность, ограничивающую вещество молнии от окружающей ее воздушной среды. Наличие подобного рода границы говорит о том, что вещество молнии находится в особом фазовом состоянии, определить которое достаточно трудно. 66,67% данных свидетельствует о газообразной структуре шаровой молнии; 33,33% – твердой.

Аспект «**плотность вещества шаровой молнии**» (19/9) представлен признаками `тяжелее воздуха` (5), `равен воздуху` (12), `легче воздуха` (2) – **значение плотности энергии шаровой молнии выше плотности воздуха; плотность вещества шаровой молнии должна примерно равняться аналогичному показателю для воздуха; плотность вещества шаровой молнии примерно совпадает с плотностью воздуха; плотность ( $г/см^3$ ) шаровой молнии приблизительно равна плотности воздуха; Для объяснения направленного вниз движения шаровой молнии необходимо предположить, что ее плотность превышает плотность воздуха**. Дж. Барри; **Если бы мы исходили из того, что шаровая молния поднимается преимущественно вверх, тогда пришлось бы считать ее плотность меньше, чем плотность воздуха**. Дж. Барри; **Наконец, при отсутствии явно выраженного движения шаровой молнии вверх или вниз приходится считать плотность вещества в ней сравнимой с аналогичным показателем для окружающего воздуха**. Дж. Барри; **Так, например, можно предположить, что плотность энергии шаровой молнии принимает постоянное значение в объеме своего ядра и по некоторому закону спадает вблизи ее границы, принимая там значение, характерное для окружающего воздуха**. Дж. Барри.

Все многообразие позиций относительно плотности шаровой молнии сводится к трём положениям: плотность вещества шаровой молнии равна плотности воздуха (63,16%); плотность вещества шаровой молнии выше плотности воздуха (26,31%) и плотность



вещества шаровой молнии меньше плотности воздуха (10,53%). Большинство примеров свидетельствуют в пользу того, что плотность шаровой молнии равна плотности воздуха. Это связано с тем, что, когда шаровая молния плывет над поверхностью земли, она напоминает тело, находящееся в состоянии невесомости. Такое возможно лишь при условии, что вещество молнии имеет примерно такую же плотность, что и воздух. Другая группа примеров показывает, что молния всегда «стремится» опуститься вниз, значит, молния должна быть немного тяжелее воздуха. Наличие определений взаимоисключающего характера обусловлено неизученностью данного природного явления.

**«Длительность существования шаровой молнии» (15/15)** измеряется в `минутах` (6) и `секундах` (9) – *<существует>... чаще всего от 1 до 5 с; исчезает менее чем за 1 с; Существует от 1 с до нескольких минут.* Современный энциклопедический словарь. Некоторые шаровые молнии существовали около 1 мин, и имеются сообщения о 9 мин и 15 мин. С. Сингер; Наблюдение длилось 60 – 65 с, а всего молния существовала видимо 75 – 80 с. И. Имянитов, Д. Тихий; Время жизни ее колеблется от ничтожных долей секунды до нескольких минут; чаще всего оно составляет 3–5 с. С. Сингер; Длительность существования шаровой молнии изменяется в пределах от нескольких секунд до полминуты. В. Арабаджи; Согласно имеющимся сообщениям, шаровая молния «живет» чаще всего 1–2 с. Дж. Барри; В отличие от мгновенной вспышки обычной молнии шаровая молния существует сравнительно долго – несколько секунд или даже минут. С. Сингер. Следовательно, время существования шаровой молнии определяется от нескольких секунд (60%) до нескольких минут (40%).

Признаки `выделение тепла` (8), `отсутствие выделения тепла` (2) характеризуют **«тепловые свойства шаровой молнии» (10/7)** – *сообщается о тепловом излучении; <шаровая молния> ... не испускает тепла; не излучает тепла; ...несмотря на низкую температуру ее вещества; Действительно, небольшое число наблюдателей сообщало о том, что при этом явлении ощущался поток тепла.* Дж. Барри; Судя по цвету и некоторым другим данным, температура шаровой молнии (не считая момента взрыва) 500–700°C. Авиационная метеорология.

Концептуальный аспект **«электрический потенциал шаровой молнии» (3/3)** включает признак `электрический разряд` (3) – *Шаровая молния... – это... проявление атмосферного электричества* Дж. Барри; ... позволяющие сделать вывод о колоссальной энергии,



заклученной в нем. И. Имянитов, Д. Тихий; *Шаровая молния представляет собой редко наблюдаемый электрический разряд*. С. Сингер. Данные наблюдений свидетельствует, что шаровая молния обладает большим электрическим потенциалом.

Аспект «**воздействие шаровой молнии на объекты живой и неживой природы**» (21/11) включает признаки *‘разрушение’* (17), *‘телесные повреждения’* (4) – **производит разрушения; может вызвать тяжелые ожоги; часто принося смерть; В ряде случаев обсуждалась возможность сильных телесных повреждений, связанных с шаровой молнией**. Дж. Барри; **Происходят взрывы, разбрасывающиеся по сторонам и повреждавшие оказавшиеся поблизости предметы**. С. Сингер; **Сообщалось также о разрушениях, вызванных контактом с шаровой молнией, например о повреждении дерева после отскока шаровой молнии от проводов, расщеплении свай, приведшим к сильному повреждению причала, о повреждении самолетов при столкновении с шаровой молнией**. Дж. Барри; **В работе... обсуждается случай, когда шаровая молния коснулась наблюдателя, обожгла ему руку и повредила одежду**. Дж. Бари; **Обсуждались случаи с мальчиком, получившим ранение..., и мужчиной, получившим ожог плеча**. Дж. Барри; **Сообщалось даже о смерти, вызванной шаровой молнией**. Дж. Барри.

Считается, что шаровая молния является одним из опаснейших природных явлений. Однако из проведенного журналом «Наука и жизнь» опроса выяснилось, что из полученных 1400 примеров наблюдений за шаровой молнией о смертельном исходе сообщалось лишь в пяти. Причем большинство трагедий были вызваны не самим взрывом молнии, а его последствиями (например, человек был убит осколком стекла после взрыва молнии). На возможные телесные повреждения указывают 19,05%, а на разрушительное воздействие молнии на объекты неживой природы – 80,95% словоупотреблений.

Признак *‘наличие запаха в месте наблюдения шаровой молнии’* (17) отражает **«химические изменения в составе воздуха»** (17/13) – *вначале в воздухе пахло озоном; через 4–5 с. явно почувствовался оттенок хлора; через 4–5 с запах исчез; сообщалось о запахе гари; запах от шаровой молнии совпадал с запахом специально приготовленной смеси воздуха с двуокисью азота при высокой концентрации последней; Чаще всего запахи эти определялись как запах серы и озона*. С. Сингер; *Этот запах описывается как резкий и неприятный, напоминающий запах озона, горящей серы или окислов азота*. Дж. Барри; *В нескольких случаях запах сравнивался с запахом двуокиси азота*. С. Сингер; *В доказательство того, что основным*



*веществом шаровой молнии является озон, приводятся следующие моменты: запах озона, ощущавшийся после исчезновения огненного шара...* С. Сингер.

Таким образом, специфика концепта *шаровая молния* в научной картине мира объясняется сложностью искусственного воспроизведения этого явления. При репрезентации указанного концепта главный акцент делается на данных, полученных от случайных наблюдателей, и, как следствие, концепт *шаровая молния* в научной картине мира не имеет единой дефиниции.

Авиационная метеорология. / Баранов А.М., Богаткин О.Г., Говердовский В.Ф., Еникеева В.Д. СПб., 1992.

Арабаджий В.И. Гроза и грозовые процессы. Минск, 1960.

Астапенко П.Д. Вопросы о погоде. Л., 1986.

Барри Дж. Шаровая молния и четочная молния. М.: Мир, 1983.

Бару Н.В., Кононов И.И., Соломоник М.Е. Радиопеленгаторы - дальнометры ближних гроз. Л., 1976.

Бенндорф Г. Атмосферное электричество. М., 1934.

Беттен Л. Погода в нашей жизни. М., 1985.

Богаткин О.Г., Еникеева В.Д. Анализ и прогноз погоды для авиации. СПб., 1992.

Дубинин И.И., Гусякова Л.Г. Динамика обыденного сознания. Минск, 1985.

Имянитов И., Тихий Д. За гранью законов науки. М., 1980.

Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М., 2003

Сингер С. Природа шаровой молнии. М., 1973

Урысон Е.В. Языковая картина мира VS. обиходные представления (модель восприятия в русском языке). // Вопосы языкознания № 2. 1998.

Френкель Я.И. Теория явлений атмосферного электричества. Л., 1949.



**«Беллетристика» и «массовая литература» -  
соотношение понятий и терминов  
в русском и американском литературоведении**

Русскому литературоведению термин «беллетристика» никогда не был чужд, и, как кажется, отечественному читателю он знаком в качестве термина, подразумевающего художественные, научно-популярные, близкие к публицистическим произведения, легкие и приятные для ежедневного чтения. Слово «беллетристика» до недавнего времени чаще всего употреблялось и в разговорной, и в научной речи как синоним «художественной прозы». Такое толкование термина закреплено к тому же в энциклопедических и литературоведческих словарях, начиная с Толкового словаря живого великорусского языка В.И. Даля, и вплоть до Литературоведческого словаря 1987 года издания.

С начала 90-х годов XX века ситуация несколько изменилась. С расширением книжного рынка и его коммерциализацией термин «беллетристика» стал рассматриваться в более узком и специфическом значении.

Среди общей массы литературных произведений стали выделять следующие категории: «высокая» литература (литературный «верх»), беллетристика (срединная литература), массовая литература (литературный «низ»), составившие понятие литературной вертикали. Категории «высокой» и «массовой» литератур, как две крайние полярные позиции, особых принципиальных различий в своем истолковании не вызвали, хотя «массовая литература» как новый феномен современной культуры<sup>1</sup> является весьма сложным явлением и продолжает обсуждаться в литературных (и не только!) кругах. Беллетристика, как промежуточное, пограничное явление между этими двумя категориями, представляет собой спорное и не получившее однозначного определения в современном литературоведении понятие.

---

<sup>1</sup> Примечание: Речь идет именно о массовой литературе конца 80-х-начала 2000-х годов, так как изучением массовой культуры начали заниматься еще в 40-х годах XX века как на Западе, так и в СССР. Полагаем, что массовая литература последних двух десятилетий значительно отличается от литературы предшествующих периодов потому, что ей свойственно приспосабливаться к меняющейся социальной действительности, раскрывая свои новые неожиданные возможности.



Представляется, что беллетристика (и как явление, и как термин) уходит своими корнями в литературу XIX века. Еще В.Г. Белинский отмечал, что беллетристика – это «легкое» чтение, противопоставленное серьезной литературе (Белинский 1955, С.161). Несколько иную точку зрения высказывал М.Е. Салтыков-Щедрин, когда писал об изучении беллетристики как об «одном из неперменных условий хорошего литературного воспитания» (Салтыков-Щедрин 1970, С.344), так как без нее, по его мнению, нельзя представить полностью литературной панорамы эпохи и узнать характер и требования последней. К беллетристическим он причислял произведения актуальные и вызвавшие живой интерес в какой-то отрезок времени, воплощавшие надежды и тревоги сегодняшнего дня, а затем сданные в архив.

Вообще, в формировании беллетристической литературы в России интересно отметить следующую зависимость: при ближайшем рассмотрении можно обнаружить некоторую производность категорий литературной вертикали, и беллетристики в частности, от исторического процесса, этапов общественного развития.

Первая половина XIX века характеризуется существованием двух обширных литературных категорий – литературы дворянской и литературы низовой, народной. Среди писателей большинство было выходцами из дворянских семей, и их литературная деятельность часто сопровождала службу на военном или государственном поприще. Народную культуру составляла низовая, лубочная литература, тесно связанная с фольклором и переводной литературой низкого уровня. Взаимодействие между этими категориями было минимальным, так как их разделение основывалось на социально-исторических причинах.

С отменой крепостного права и появлением средней общественной прослойки, а именно – мещанской, изменилась ситуация и в литературе. Наряду со славой и талантами писателей «высокой» литературы (Н.А. Некрасов, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и др.) на авансцену культурной жизни России выдвинулось новое поколение художников – шестидесятников, разночинцев. Имена Д.И. Мамина-Сибиряка, Н.Ф. Павлова, Н.Г. Помяловского, В.М. Гаршина, Г.И. Успенского закрепились за добротной повествовательной литературой, рассказывающей о жизни ремесленников, мелкого духовенства, небогатого мещанского населения столичных и провинциальных, уездных городков. Такая литература отвечала запросам своих читателей и, следовательно, отражала их сознание. «Наряду с большим романом всегда существовала обширная беллетристическая



литература чисто развлекательного характера. Она никогда серьезно не подходила к великим общественным вопросам, а просто рисовала мир таким, каким он отражался в среднем буржуазном сознании. Однако в период восхождения буржуазии эта развлекательная беллетристика была далеко не так резко противоположна большому художественному роману, как в период буржуазного упадка. В литературном отношении старая развлекательная беллетристика жила еще традициями крепкого народного повествовательного искусства» - читаем в Литературной энциклопедии 1929-1939 гг. (Литературная энциклопедии 1929-1939 гг. в 11 т., С.237). Беллетристическая литература, может быть, и не решала «великих общественных вопросов», но у нее была своя область художественного познания, своя все более разрастающаяся аудитория, свои таланты и, конечно же, свои темы, идеи, герои. Однако развлекательность не была абсолютной и приоритетной чертой произведений этой категории. Развлекательность скорее была той нитью, которая связывала беллетристику с низовой, лубочной литературой.

Таким образом, истоки русской беллетристики (как литературного, а потом и терминологического явления), продолжающей формироваться на протяжении XX века, следует искать не столько в литературных, сколько в социально-исторических факторах и специфике национального сознания. Возникновение терминов «беллетристика», а впоследствии и «массовая литература», предопределено, в первую очередь, историческими событиями и сдвигами в общественном сознании. Огромное влияние в этом плане также оказало появление средств массовой коммуникации, повышение общего уровня грамотности и, как следствие, образование широкой массовой аудитории, а также взаимодействие различных видов искусства, таких как литература и кинематограф.

Если литература тесно связана с культурным и социальным контекстом времени, то массовая литература – в особенности. В США массовая культура и литература начали формироваться гораздо раньше, чем в России. Интересно проследить зависимость американской литературы от ценностей американского общества и обнаружить ту терминологическую и понятийную разницу, которая вырисовывается в современном литературоведении России и США.

Напомним, что американское национальное сознание отличается прежде всего особыми взаимоотношениями личности и общества. Для Америки с ее короткой государственной историей, отсутствием пережитков предыдущих формаций и развитием единого демократического общества в рамках одного экономического уклада



не характерно то разделение на «высокую», элитарную и низовую литературу, какое отмечалось в русском искусстве первой половины XIX века. Ориентация на общественное читательское сознание безусловно присутствует, но в США не было той устоявшейся вековой раздробленности и людей, и самой культуры на сословия, как это было в России. Из этого общего правила, однако, нужно сделать исключение, говоря о так называемой «южной традиции» в литературе США, а также о самобытной культуре афроамериканцев, пробившей себе дорогу в общенациональное искусство США только в XX веке.

Внеисторической и абсолютной по своему влиянию ценностью для американского общества была и есть «американская мечта», воплощающая представления о свободе личности, неограниченных возможностях отдельного человека, о личном и общественном благе. «Американская мечта» - одновременно идея национальная и идея каждого американца, поэтому героем и «высокой», и «массовой» литературы становится человек, реализующий свою индивидуальность. «Поскольку право на него было провозглашено для всех, то подобный «активный индивидуализм» имел массовый характер, и национальное историческое сознание также формировалось как массовое, единое для подавляющего большинства и не содержащее в себе неразрешимых противоречий между личным и общественным», - подчеркивает эту особенность культурно-исторического развития США Е.А. Стеценко (Стеценко 1991, С.208).

В литературе США современного периода выделяются две главенствующие литературные категории – «высокая» и «массовая». Может быть, решающим фактором в судьбе произведений становится уровень образования и профессионализм писателей, влияние традиций европейской литературной школы и изначальная принадлежность к ней художников, переехавших на североамериканский континент, живших и творивших впоследствии в США? Это отдельный предмет исследования. Нам же интересен тот факт, что срединной, беллетристической литературы как самостоятельной категории в литературе США выделять не принято. Исследователи последних лет пишут скорей о сложной, многоуровневой сущности «массовой литературы», которая включает в себя и достойные внимания, добротные книги популярных авторов, и дешевые, безликие бульварные издания. Поэтому как такового термина (в том числе его языкового варианта) «беллетристика» в американском литературоведении нет. По отношению к произведениям, не попадающим в ранг «высокой», элитарной литературы, употребляются неоднозначные термины «mass literature», «mass media»,



«popliterature». Но, оперируя подобной классификацией, трудно отделить качественные образцы массовой литературы от так называемого китча. В данном случае выстраивается еще одна иерархическая вертикаль в рамках самой массовой литературы, и лучшей ее части (применяя русский аналоговый термин – беллетристической литературе) отводится место верхней, образцовой в ряду всех остальных сочинений. Однако такое местоположение и включение в общий контекст в достаточной степени не определяет особенностей, значения и сущности произведений, стоящих, по сути, на грани между «высокой» и «массовой» литературой.

Итак, термин «массовая литература» в русском и американском литературоведении имеет разное наполнение. Термин же «беллетристика» имеет продолжительную историю развития, и в том значении, в котором он применяется русским литературоведением в последние годы, в американском литературоведении не фигурирует.

Белинский В.Г. Полн. Собр. Соч.: В 13 т. – М., 1955. - Т.9.

Литературная энциклопедия 1929-1939 гг. в 11 т.

Салтыков –Щедрин М.Е. Собр. Соч.: В 20 т. – М., 1970. – Т.9.

Стеценко Е.А. История в массовой литературе (М.Митчелл «Унесенные ветром»)//Лики массовой литературы США. – М.: Наука, 1991.

М.Джасин, О.Н.Чарыкова

### **Лингвистическая терминология с точки зрения постулата об идеальном термине**

Термины являются смысловым ядром научного дискурса, поскольку «наука не просто отражает реальность, а интеллектуально обрабатывает факты действительности» (Алексеева 1998, с.26). Терминологической номинации подвергаются наиболее релевантные в системе научных областей понятия, появившиеся в результате развития объективно необходимых для научной деятельности теоретических представлений о мире. «Закрепив полученную человеком информацию, термин сам становится инструментом познания, поскольку даёт возможность обобщать научные факты, умножать знания и передавать их следующим поколениям», - справедливо отмечает В.Ф.Новодранова (Новодранова 2000, с.68).



Условия научной коммуникации выдвигают термин на роль единицы, служащей для передачи основной когнитивной информации. Наличие у термина дефиниции позволяет, по справедливому замечанию Л.Ф. Ельцовой, использовать его как относительно стабильный элемент научного познания (Ельцова 2002, с.129). Развитие любой науки неизменно обуславливает появление новых понятий, а следовательно, изменение и развитие системы терминов.

Лингвистическая терминология определяется как совокупность слов и словосочетаний, употребляющихся в языкознании для выражения специальных понятий и для называния типичных объектов данной научной области (Лингвистический энциклопедический словарь 1990, с.509). Являясь составной частью метаязыка лингвистики, эта терминологическая система представляет собой особую сложность для изучения, поскольку в данном случае язык-объект и метаязык совпадают в плане выражения. Тем не менее требования к лингвистической терминологии являются такими же, как и к терминологии любой другой науки.

Нормативные требования к термину впервые были сформулированы основоположником русской терминологической школы Д.С.Лотте (Лотте 1961, 1969, 1971), а позднее уточнены и дополнены в Комитете научно-технической терминологии Академии наук и опубликованы в «Кратком методическом пособии по разработке и упорядочению научно-технической терминологии» (1979). Наиболее значимыми среди них являются следующие.

1. Термин должен иметь ограниченное, чётко *фиксированное содержание* в пределах определённой терминосистемы в конкретный период развития данной области знания.

2. *Точность*. Термин должен иметь чёткие границы, устанавливаемые посредством дефиниции, содержащей необходимые и достаточные признаки обозначаемого понятия.

3. *Однозначность*. В идеале термин не должен быть многозначным в пределах своей терминологической системы, как это происходит, например, в случаях, когда один и тот же термин называет объект и его описание: *грамматика* (строй языка) и *грамматика* (наука, описывающая этот строй).

4. Термин *не должен иметь синонимов*.

5. *Системность* термина, проявляющаяся в том, что он является знаковым отражением элемента системы понятий соответствующей науки.

Названные признаки являются основными при определении постулата идеального термина. Однако далеко не все существующие



терминологические системы могут соответствовать данному постулату. Так, для лингвистической терминологии типична непоследовательная реализация требования взаимнооднозначного соответствия терминов и обозначаемых ими понятий, имеет место избыточность средств выражения понятий, то есть полисемия, омонимия, синонимия, дублетность.

Например, до настоящего времени в научных работах по лексикологии отсутствует единство в употреблении терминов «лексико-семантическая группа» и «лексико-семантическое поле», наблюдается разноречивость в их интерпретации, что проявляется в следующем: 1. авторы не дифференцируют названные термины, или употребляя их как синонимы, или используя один из них как наиболее предпочтительный (О.Н. Караулов, В.В. Богданов); 2. большая часть исследователей рассматривает соотношение поля и лексико-семантической группы как отношение общего и частного, то есть семантическое поле представляется таким объединением лексических единиц, которое в свою очередь делится на ЛСГ (Васильев Л.М., Чудинов А.П.); 3. следующая группа исследователей ещё больше расширяет понятие поля, включая в данное лексическое объединение не только единицы разных ЛСГ, но и единицы разных частей речи (Гайсина Р.М., Слесарева И.П.).

Нет чёткости и в разграничении терминов «лексико-семантическая группа» и «тематическая группа», более того, термин «тематическая группа» употребляется в двух значениях: 1) объединения слов, обозначающие определённые группы самих реалий – наименования частей тела, предметов обуви (Д.Н. Шмелёв); 2) совокупность единиц разных частей речи, объединяемых одной сферой деятельности, одной ситуацией, темой – спорт, медицина и т.д. (Л.М. Васильев).

Можно привести примеры из других научных областей. Так, в фонетике в качестве синонимов используются следующие наименования: *лабиализованные гласные* - *округлённые* - *огублённые* - *губные*; в семантике *сема* – *семантический компонент* – *дифференциальный признак*. Количество подобных примеров велико.

Таким образом, лингвистическая терминология нуждается в изучении, уточнении и кодификации.

Алексеева Л.М. Термин и метафора. Пермь, 1998. – 250 с.

Ельцова Л.Ф. Роль термина в научной коммуникации //Текст и дискурс: традиционный и когнитивно-функциональный аспекты



исследования: Сб.науч.тр./Под ред.Л.А.Манерко; Ряз.гос.пед.ун-т им.С.А.Есенина. Рязань, 2002. – С.128 – 130.

Краткое методическое пособие по разработке и упорядочению научно-технической терминологии. М., 1979.

Лингвистический энциклопедический словарь/ Гл. ред. В.Н. Ярцевой. – М.: Советская энциклопедия», 1990. – 685 с.

Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии. М., 1961.

Лотте Д.С. Образование и правописание трёхэлементных научно-технических терминов. М., 1969.

Лотте Д.С. Краткие формы научно-технических терминов. М., 1971.

Новодранова В.Ф. Когнитивные науки и терминология//Научно-техническая терминология: Научно-технический реферативный сб. М.: Изд-во ВНИИКИ, 2000. Вып.2. С. 68 – 70.

## Профессиональный дискурс

И.В. Антипина

### Номинация гладиолусов в профессиональном подязыке

Большинство названий сортов гладиолусов отражает внешний вид цветов: окраску, размер и гофрировку. Однако более интересным представляется изучение названий, не связанных с видом цветка. С этой точки зрения в профессиональной терминологии, обозначающей сорта гладиолусов, выделяются следующие группы: имена, фамилии известных людей, произведения искусства и их персонажи.

Сорта, для называния которых используются женские имена, составляют самую многочисленную группу. Тенденция использования женского имени как номинации цветка одинаково выражена как у отечественных, так и у зарубежных селекционеров. На наш взгляд, предпочтение отдается наиболее красивым и традиционным, с точки зрения определенной культуры, именам, но не исключается и ассоциирование цветка с любимой женщиной или близким человеком, например: *Варвара Громова* (сорт назван селекционером А. Грозовым в честь своей матери). Среди имен, использованных в названиях



отечественных сортов, мы смогли выделить несколько групп: 1) современные распространенные имена (*Анна, Елена, Ирина, Лидия, Марина, Мария, Ольга, Светлана, Татьяна* – всего 20 назв.); 2) уменьшительно-ласкательные формы распространенных имен (*Аленушка, Аннушка, Валюша, Катюша, Наташа, Танюша* – всего 14 назв.); 3) малоупотребительные имена, воспринимаемые как русские, но устаревшие (*Анфиса, Василиса, Марфа* – всего 10 назв.); 4) малораспространенные имена, воспринимаемые как иностранные и потому имеющие оттенок экзотичности (*Ирен, Марианна, Сюзанна, Гаяне* – всего 14 назв.). Мужские имена почти не используются в терминологии названий гладиолусов (из 101 имени 92 – женские и 9 – мужские).

Иногда авторы посвящают свои сорта известным людям, но в названии используют только имя. Из-за этого ассоциация цветка с известной личностью устанавливается не всегда, легко исчезает, и название сорта начинает восприниматься как просто имя. Например, Е. Мирошниченко посвятила один из своих сортов латвийскому селекционеру Алдонису Вериньшу, назвав сорт *Алдонис*. Однако для широкого круга людей, не знающих такого селекционера, *Алдонис* – только экзотическое имя или даже просто непонятное слово. То же можно сказать о сорте *Малика*, названного в честь балерины, народной артистки СССР Малики Сабировой. Ассоциация цветка с именем человека может утрачиваться, если имя широко распространено: сорт *Натали, Улыбнись!* посвящен певице Наталии Борисковой, однако имя Натали воспринимается здесь как западная (=экзотическая) форма имени Наталия. Другие примеры: *Виктор* (посвящен ученому В.В. Лычкину), *Свет Марина* (поэту М. Цветаевой), *Людмила* (певице Л. Зыкиной), *Георгий* (композитору Г. Свиридову), *Элеонора* (ведущей передачи «Музыкальный киоск» Э. Беляевой).

Помимо имен собственных, в номинациях сортов гладиолусов часто используются нарицательные существительные, обозначающие людей. Как и в случае с именами, предпочтение отдается обозначениям женщин. Здесь наблюдается несколько способов именования: 1) при помощи лексем, используемых для обращения к женщинам в разных языках: леди, дама, синьора, сударыня, мадам (*Lady Jane, Milady* (англ.), *Седая Дама, Nakts Dāma/Ночная Дама* (лтш.), *Синьора, Сударыня, Мадам Икс* – всего 19 назв.); 2) при помощи лексем, обозначающих в разных языках молодых девушек: девушка, мисс, сеньорита (*Деревенская Девушка, My Girl/Моя Девушка* (англ.), *Jaunava/Девушка* (лтш.), *Čarovna Devčatko/Очаровательная Девушка* (чеш.), *Miss Muriel/Мисс Мюриэл* (англ.), *Senjorita/Сеньорита* (лтш.) – всего 13 назв.); 3) при помощи лексемы *мисс* в значении «победительница конкурса»: *Мисс Очарование,*



*Мисс Вселенная*, *Miss Photo* (лтш.), *Miss Minnesota* (англ.) – всего 5 назв. Выбор лексемы в двух первых случаях не зависит от страны происхождения сорта. Например, в русскоязычных номинациях употребляются слова, используемые для обращения к женщине в итальянском (синьора), французском (мадам) языках; в латышских номинациях встречаются испанская (сеньорита), английская (мисс) лексемы.

Показательно, что при достаточно многочисленной группе названий, обозначающих женщин, мы встретили лишь одно «мужское» – *Муж/Мой Парень* (англ.). Такое соотношение объяснимо: хотя слово «гладиолус» в русском и английском языках мужского рода, как и любой красивый цветок, он сравнивается с женщиной как воплощением красоты. Это объясняет и общий количественный «перевес» «женских» номинаций (из 171 названия 117 относятся к женскому роду и 54 – к мужскому).

Но, помимо родового признака, названия многих сортов содержат еще и дополнительные, среди которых можно отметить социальное положение, этническое происхождение, семейный статус, возраст. Среди 66 номинаций, обозначающих социальное положение человека, оказалось 60, включающих признак принадлежности к высшему обществу (*Император*, *Царица*, *Шах*, *Червони Кроль/Красный Король* (чеш.), *Sovereign/Суверен*, *The Queen/Королева*, *Rajah/Раджа*, *Princess/Принцесса* (англ.), *Княжна*, *Княжич*, *Дворянка*, *Аристократ*, *Фрейлина*, *Царедворец*), 2 – к духовному сословию (*Кардинал*, *Епископ*), 2 – обозначающих сельских жителей (*Деревенская Девушка*, *Хуторянка*). Выбор номинаций не связан с цветовой гаммой сортов. Например, лексемы со значением «представитель высшего общества» используются для сортов белой, розовой, красной, малиновой, сиреневой, фиолетовой окраски. Более логичным представляется объяснять выбор номинации ее семантической. Селекционеры стремятся передать в названии сорта впечатление изысканности, торжественности и пр., которое производит цветок. Например, *Черная Королева* – сорт с черно-красными сильно гофрированными цветками; *Saules Karaliene/Солнечная Королева* (лтш.) – яркий светло-жёлтый, с сильной гофрировкой. Именно поэтому наиболее многочисленной оказалась группа номинаций со значением «представитель высшего общества», причем в большей части названий (51 из 60) использованы лексемы *король*, *королева/царица*, *принцесса*.

В отдельную группу мы выделили номинации, обозначающие мужчин-военных: *Богатырь*, *Добрый Молодец*, *Purple Knight*, *Musketeer* (англ.), *Витязь*, *Русский Витязь*, *Гусар*, *Корнет*, *Полководец*. Все названия содержат семы «мужественный», «несущий военную службу». В цветовой гамме этих гладиолусов доминируют насыщенные цвета,



преимущественно красный. Исключение – темно-малиновый сорт *Витязь* и пурпурный *Purple Knight*. Можно сделать вывод, что темные цвета ассоциируются с мужским началом. Подтверждение этому находим и в предыдущей группе номинаций: многие сорта с «мужскими» названиями – *Кардинал*, *Император*, *Аристократ* и др. – обладают красной, фиолетовой, малиновой окраской.

По признаку национальной, этнической или иной принадлежности, связанной с происхождением человека, мы объединили 21 название. В этой группе распространены лексемы, обозначающие людей с темным или смуглым цветом кожи, которые использованы для наименования черных и коричневых сортов (*Араб*, *Марокканец*, *Цыганочка* – всего 9 назв.); лексемы, обозначающие представителей славянских народностей – для сортов красной, малиновой и сиреневой гаммы (*Славянин*, *Славянка*, *Гуцул* – всего 7 назв.); лексемы, именующие жителей определенных регионов или городов (*Московитянин*, *Юная Москвичка*, *Калужанин*, *Южанка*, *Texas Girl* (англ.)).

Следующая группа – названия со значением различных семейных статусов: матери (*Мать*, *Материнская Радость*, *Mama Ama/Любимая Мама* (итал.) – всего 5 назв.), детей (*Baby Girl*, *Rose Bambino*, *Sun Daughter* (англ.), *Sniega Meita/Снежная Дочь* (лтш.) – всего 9 назв.), других родственников (*Кузина*). Вряд ли здесь возможно установить закономерность в соотношении семантики и колора, т.к. эти названия обусловлены индивидуальными ассоциациями селекционеров.

В честь известных людей названо 69 сортов. Внимание селекционеров привлекают самые разные личности – исторические деятели, ученые, писатели, музыканты, художники, артисты. Наиболее многочисленными оказались сорта, посвященные историческим деятелям, – всего 21 название. Среди персон, заслуживших признание цветоводов, – царские особы и руководители государств (*Ярослав Мудрый*, *Княгиня Ольга*, *Владимир Мономах*, *Дмитрий Донской*, *Иван Великий*, *Екатерина II*, *Великая Княгиня Елисавета*, *Княжна Анастасия*, *Нефертити*, *Montezuma*, *Царица Тамара*, *Mr. Lincoln*), военные деятели (*Маршал Рокоссовский*).

Вторая по численности группа – гладиолусы, носящие имена ученых. Часто селекционеры посвящают сорта своим учителям, коллегам. Так, А. Громов назвал цветок в честь своего учителя Н. Тимофеева (*Профессор Н. Тимофеев*); А. Вериньш при помощи гладиолуса выразил признательность чешскому ученому Р. Паролеку (*Профессор Паролек*); сорта *Евгения Мирошниченко*, *Ну, Громов*, *Погоди!*, *Юбилей В. Дыбова* названы именами ведущих селекционеров. Заслуженное признание «в цветах» получили также генетики Н.И. Вавилов, Еремин (*Академик*



Вавилов, Академик Еремин), физики А. Д. Сахаров и И. В. Петрянов-Соколов (Академик Сахаров, Академик Петрянов-Соколов).

Имена писателей и поэтов получили 9 сортов (А.Пушкин, М.Цветаева, И.Северянин, Есенинская Грусть, В.Высоцкий, А.Вертинский, Л.Леонов, М. Кольцов, Франческо Петрарка), имена певцов, композиторов, музыкантов – 14 (Великая Архипова, Натали Борискова, Мария Биешу, Лючано Паваротти, Пурпурный Гранд Паваротти, Л.Зыкина, А.Герман, А.Вески, Памяти И. Талькова, Маэстро Паганини, Р.Паулс, Маэстро Полетаев, В.Мэй), драматических артистов – 3 (Никулин, Юрий Никулин, Л.Гурченко), артистов балета – 3 (Гладиолус Улановой, М.Плисецкая, Е.Максимова), художников – 3 (Гоген, Picasso, Е.Разина), по одному – архитекторов (Растрелли), летчиков (В.Талалихин), космонавтов (Улыбка Гагарина).

Выбор персоналии для наименования сорта определяется, прежде всего, личными симпатиями селекционера, его восприятием значимости исторической персоны. Однако авторы стремятся и к тому, чтобы внешний вид цветка тоже ассоциировался с человеком, в честь которого он назван. Порой селекционеры проводят такие параллели напрямую. Вот как описывает некоторые свои сорта А. Н. Громов: Алла Пугачева – «в сорте все напоминает образ Аллы Борисовны: пылающая окраска подобна искрометному горению певички на сцене, сильно гофрированные лепестки схожи с ее пышной шевелюрой» (Громов, Ардабьевская 2002, с.125); Королева Елизавета II – «королева Британии любит бежево-песочно-палевые тона, к которым и относится этот сорт» (Там же, с.138). Но даже если автор не объясняет ассоциаций, по которым возникло название сорта, в случаях удачной номинации они возникают сами собой. Например, при взгляде на сорт Марина Цветаева – оранжевый с ярко-красным пятном на нижнем лепестке – сразу вспоминаются известные строки: Красною кистью / Рябина зажглась. / Падали листья. / Я родилась; сорт Есенинская грусть и своим названием, и тепло-золотистым цветом вызывает в памяти образ Сергея Есенина.

Отдельную группу составили сорта, связанные с персонажами и названиями произведений искусства. Из 50 культиваров 23 носят имена литературных персонажей (Фауст, Эсмеральда, Анна Каренина, Наташа Ростова, Белоснежка, Багира, Русалочка и др.), 3 – героев народных сказок (Елена Прекрасная, Снегурочка, Сивка-Бурка), 1 – героя фильма (Фантомас). Названия произведений стали основой номинаций для 22 сортов, среди них 7 литературных (Пиковая Дама, Мастер И Маргарита, Легкое Дыхание, Гранатовый Браслет, Алые Паруса, Тихий Дон, Tris Musketieri/Три Мушкетера (лтш.)), 2 музыкальных (Лебединое Озеро, Сказки Венского Леса), 1 фильм (Свадьба В Малиновке), 1 мультфильм



(*Ну, Погоди!*) и 3 песни (*Lady In Red/Леди В Красном* (англ.), *Еще Не Вечер, Синий Лен*). Живописные произведения дали название 3 сортам. Интересно, что все они оказались связаны с именем Л. да Винчи: *Мона Лиза, Улыбка Джоконды, Тайная Вечеря*.

Выбор имен персонажей или названий произведений искусства происходит по тем же критериям, что и выбор имени известного человека: личные предпочтения селекционера и внешний вид сорта. Ряд названий является цветовыми метафорами: *Лебединое Озеро, Снежная Королева, Белоснежка, Снегурочка* - белые (лексемы «лебединое», «снег», «снежный» содержат сему «белый»), *Капитанка* – гладиолус коричневого цвета, *Гранатовый Браслет* – красный сорт. Некоторые названия описывают общее впечатление, которое производит цветок: *Легкое Дыхание* – гладиолус воздушного сиренево-малинового цвета с более яркой окраской по краям; *Черномор* - темно-малинового цвета, гофрирован крупными складками, ткани лепестков плотные, *Melynbarzdis/Черная (Синяя) Борода* (лит.) - сиренево-голубой с черно-фиолетовым пятном-«бородой» на нижних лепестках. Название, вызывающее ассоциацию с персонажем или произведением искусства, звучит более поэтично, помогает создать цветку яркий образ, столь необходимый, чтобы сорт запомнился. Для этого выбор названия должен быть правильным с ассоциативной точки зрения. Удачными, на наш взгляд, номинациями являются *Melynbarzdis, Легкое Дыхание, Белоснежка, Гранатовый Браслет* и др. Внешний вид цветка в этих случаях соответствует связанному с данной номинацией образу, благодаря чему легко запоминается и сам цветок.

Можно говорить о популярности некоторых произведений и авторов в гладиолусоводстве. В частности, мы обнаружили 3 сорта, связанных с именем Леонардо да Винчи (*Мона Лиза, Улыбка Джоконды, Тайная Вечеря*). А самым популярным литературным произведением оказался роман «Три мушкетера» А. Дюма: помимо одноименного гладиолуса мы обнаруживаем сорта, посвященные отдельным героям романа – *Д'Артаньян, Атос, Портос*. Примечательно, что они похожи: *Д'Артаньян, Атос, Портос* – красные, *Trīs Mušketieri* - розовый с золотисто-красным пятном на нижних лепестках.

Таким образом, можно выделить несколько принципов, по которым осуществляется отбор имен собственных и нарицательных со значением «человек» для сортов гладиолусов.

1. Следование традиционным, общепонятным ассоциациям: в выборе личных имен – зависимость от восприятия имени в окружающей культурной среде; в выборе имен нарицательных предпочтение отдается словам, содержащим семы «величественный», «красивый» и т.п., т.е.



позволяющим опосредованно описать внешний вид цветка.

2. Личные симпатии и предпочтения селекционера, его восприятие той или иной известной личности, произведения искусства и т.д.

3. Метафорическое построение названия на основе внешнего вида цветка.

Громов А.Н., Ардабьевская Т.В. Гладиолусы. – М.: ОЛМА-Пресс, 2002. – 176 с.

Лисянский Б.Г., Ладыгина Г.Г. Гладиолусы. Определитель. - М., 2002. - 251 с.

Vēriņš A. Gladiolu avīze. - Rīga, 1997. – 41 с.

Zaķis L. Selekcija – tā ir atlase // Gladiolas Latvijā un pasaulē. – Rīga, 1997.g. – 68 с.

## Бытовой дискурс

Н.А. Лемяскина

### Бытовой дискурс в коммуникативном поведении младшего школьника

Развитие антропоцентрической лингвистики, отмечает К.Ф. Седов, совпало с тем, что в отечественной и зарубежной науке называют «дискурсивным переворотом в гуманитарных науках». Перефразируя известное высказывание Ю.Н. Караулова «за каждым текстом стоит языковая личность, владеющая системой языка» (Караулов 1987, с.27), К.Ф. Седов поясняет: «можно сказать, что за каждой языковой личностью стоит множество производимых ею текстов (дискурсов)» (Седов 1999, с.15). В современной науке нет единства в толковании понятия «дискурс» (Н.Д. Арутюнова, В.И. Карасик, М.Л. Макаров и др.). Н.Д. Арутюнова в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» дает такое определение: «Дискурс (от франц. *discours* - речь) - связный текст в его совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психолингвистическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимоотношении людей и



механизмах их сознания (когнитивных процессах). Дискурс – это речь, «погруженная в жизнь» (Арутюнова 1990, с.136-137).

В.И. Карасик определяет дискурс как явление промежуточного порядка между речью, общением, языковым поведением, с одной стороны, и фиксируемым текстом, остающимся в «сухом» остатке общения, с другой стороны. С позиций лингвистики речи, дискурс – это процесс живого вербализуемого общения, характеризующийся множеством отклонений от канонической письменной речи, отсюда внимание к степени спонтанности, завершенности, тематической связности, понятности разговора для других людей (Карасик 2002, с. 276-277). Многие исследователи, констатирует В.В. Красных, разграничивают национальные дискурсы (русский, английский, испанский и т.д.), с одной стороны, а в рамках одного национального дискурса – дискурс поэтический, научный, педагогический, юридический и др. (Красных 2001, с. 114)

Такого подхода придерживается В.И. Карасик, он близок и нам. Дискурс, понимаемый как текст в ситуации реального общения, по мнению В.И. Карасика, допускает различные измерения. Так, в рамках социолингвистики дискурс – это общение людей, рассматриваемое с позиций их принадлежности к той или иной социальной группе применительно к той или иной типичной речеповеденческой ситуации. В этом случае все виды дискурса распадаются на личностно и статусно ориентированные, которые в свою очередь, подразделяются на бытовой и бытийный и институциональный и неинституциональный дискурсы (научный, военный, медицинский и др.).

Институциональное общение В.И. Карасик определяет как речевое взаимодействие представителей социальных групп или институтов друг с другом, с людьми, реализующими свои статусно-ролевые возможности в рамках сложившихся общественных институтов, число которых определяется потребностями общества на конкретном этапе развития (Карасик 1998, с. 277).

Бытовой дискурс диалогичен, является генетически исходным типом общения. Одной из его разновидностей можно считать семейный дискурс.

Исследование семейной речи началось сравнительно недавно (А.Н. Байкулова, Л.А. Капанадзе, Л.П. Крысин, Е.Ю. Кукушкина и др.). Многоаспектное описание речевого общения в семье впервые представлено в кандидатской диссертации А.В. Занадворовой «Функционирование русского языка в малых социальных группах. (Речевое общение в семье)» (Занадворова 2001). В связи с тем, что семейное общение происходит, в основном, в устной форме, здесь



действуют законы разговорной речи. Это относится к фонетике и словообразованию, словоупотреблению и синтаксису, структуре текста (Земская 1988).

Изучение языка семьи представляет большой интерес, поскольку именно в семье начинается развитие личности, процесс социализации: освоение родного языка, основных навыков речевого общения. Семья - это место, где закладываются и культурные, и поведенческие стереотипы. Человек по мере взросления приобретает все новые социальные (семейные) роли. Семья - место непринужденного общения, где человек имеет большую свободу для проявления своей индивидуальности, в том числе и в языковом отношении, чем в других социальных группах, членом которых он является в течение своей жизни (Занадворова 2003). В семье ребенок, прежде всего, получает признание своего «Я», находит круг людей, с которыми может поделиться своими переживаниями. При определении семейной речи мы опираемся на работу А.Н. Байкуловой, писавшей: «Под семейной речью мы будем понимать домашнюю разговорную речь совместно проживающих людей, связанных кровно родственными связями или вступивших в родственные отношения» (Байкулова 1999, с.142).

Для развития коммуникативной личности младшего школьника семейное общение занимает, наряду со школьным, ведущее место в структуре общения. Формирование культуры речи начинается именно в сфере семейного общения, и от того, как этот процесс будет происходить, зависит очень многое: в частности, коммуникативная и речевая компетенция личности, тип ее речевой культуры. Пока же, по справедливому замечанию И.А. Стернина, от поколения к поколению передается бескультурие (Стернин 2000). Речевая и физическая грубость в быту стала распространенным явлением.

В семейной речи преобладают дисгармонизирующие речевые стратегии, что проявляется в повышенной эмоциональности, агрессивности речи, ее огрублении. Для общения в современной семье характерны ироничный тон высказываний (Сиротинина 1998), многочисленные перебивы, недостаточное использование слов категории вежливости в их прямом значении, тенденция к использованию сниженных номинаций (*Серезжа*), употреблению ненормативной лексики, мата (Байкулова 2003). Взрослые требуют, делают замечания, звучит ирония (*ну, додумался*), угрозы, запреты (*я тебе покажу, как матери грубить; нет, вы посмотрите на него, герой*).

Так, А.Н. Байкулова пишет: «Нельзя не видеть негативных последствий снижения культуры в сфере семейных отношений вообще



и в речевом поведении членов семьи, в частности. Записи закрытых семейных бесед даже в благополучных семьях культурных людей свидетельствуют о явном преобладании стратегий дисгармоничного речевого поведения. Подобное речевое поведение противоречит этикетным нормам. Малоупотребительными оказываются и этикетные формы *извините, спасибо, пожалуйста* и др. (Байкулова 1999, с. 142). Наше исследование подтверждает это.

Пример. 3 класс

- *Иди отсюда* (брат сестре).
- *Сам иди.*
- *Чтоб больше не заходила сюда, поняла?*
- *Щас прям.*
- *Вот ослица, ничего не понимает, я уроки учу, не мешай.* (2004)

Не все авторы согласны с такой оценкой. По их мнению, этикет прежде всего служит для обеспечения нормального бесконфликтного общения между малознакомыми людьми. Семейное общение не нуждается в этикетной подпорке для установления контакта (Современный русский язык 2003, с. 388).

Однако проводимое нами многолетнее исследование показывает, что младшие школьники очень хотят слышать «вежливые» слова в свой адрес, в первую очередь от близких им людей, такие слова дети называют *добрыми, ласковыми*. Конечно, нельзя сказать, что в семье совсем не соблюдаются этикетные нормы, просто они сильно редуцированы по сравнению с другими сферами коммуникации. Некоторые стандартные этикетные формулы имеют свои семейные аналоги. Например, вместо формул извинения нередко, иногда с иронией употребляются иноязычные (*sorry, pardon* и т.п.).

В семейном общении часто встречается редукция этикетных формул (например, поцелуй и фраза *очень вкусно* вместо привычного *спасибо* после приема пищи), такое явление можно считать нормальным для бытового общения. Однако плохо, справедливо замечает А.Н. Байкулова, когда этикетные нормы не соблюдаются вообще. Это происходит в самых различных семейных ситуациях (при переключении телевизионных каналов, использовании без разрешения вещей другого члена семьи и др.).

Пример.

Дети смотрят телевизионную передачу. Подходит папа, переключает на ту телепередачу, которая его интересует, и начинает смотреть.

- *Пап! Ну ты что!?*



- *Так, быстро, уроки учить!*
- *Ну мы ж смотрим передачу!*
- *Ничего в ней интересного нет, чепуха какая-то. Вот у меня «Квартирный вопрос» идет, рассказывают, как ремонт делать.*
- *Дай нам досмотреть, тут семь минут осталось!*
- *Все, я сказал. (2004)*

Авторы предлагают собственно лингвистические (речевые) показатели вежливости, релевантные для семейного общения.

1. Запрет на употребление грубых слов и выражений в адрес собеседника.

2. Запрет на повышение тона.

3. Обязательность употребления этикетных формул (приветствия, прощания, извинения, благодарности и т.п.) или их семейных аналогов.

4. Запрет на высказывание необоснованного или слишком резкого осуждения человека или предмета, принадлежащего к его личной сфере (Современный русский язык 2003, с. 390).

В семье часто действует двойной стандарт общения: 1) с маленькими детьми и при детях; 2) между взрослыми. Например: *«Когда папа прольет чай, мамочка говорит: «Ничего», а мне всегда попадает»* (Корчак 1991).

Теоретически наибольшей степени вежливости требуют в семье от незрелых детей. Прежде всего, должны пресекаться сквернословие и повышенный тон (*черт, блин*). Но как замечает А.В. Занадворова (Занадворова 2003), это скорее всего теоретический эталон (когда обратят внимание, когда нет). По ее мнению, общение с детьми не охарактеризуешь в терминах вежливости. Взрослые могут быть тактичными по отношению к детям, могут быть не грубыми, но и не вежливыми. Уважение к ребенку в семье - это редкое исключение, а не норма, замечает исследователь. К сожалению, вполне справедливо.

Особенностью семейного общения, отмечает А.В. Занадворова, является наличие широкой общей апперцептивной базы у партнеров коммуникации. Из их коллективного опыта возникает феномен прецедентности (Ю.Н. Караулов, Д.Б. Гудков, В.В. Красных).

Современный человек в процессе речевого общения часто использует разного рода «готовые», не создаваемые в данном акте коммуникации выразительные средства, начиная от фразеологизмов и заканчивая разного рода художественными текстами, при условии, что эти тексты известны и адресату. В работах Ю.Н. Караулова и его последователей (Ю.Н. Караулов, Ю.Е. Прохоров, Д.Б. Гудков, В.В. Красных) достаточно ясно показано, что в цивилизованном



обществе велика роль разного рода прецедентных текстов, высказываний и имен, которые составляют определенный культурный фон данного социума. В работе (Гудков 1999) показано, что прецедентные феномены имеют не только национальную (этническую), но и социальную обусловленность: в разной социальной среде могут существовать свои прецедентные феномены, отличные от тех, что характерны для иных социальных слоев и групп.

Д.Б. Гудков выделяет 4 уровня прецедентности: автопрецеденты, социумно-прецедентные феномены, национально-прецедентные феномены, универсально-прецедентные феномены (Гудков 1999, с. 25-26). Нас в первую очередь интересуют социумно-прецедентные (внутрисемейные) феномены, а также роль национально-прецедентных феноменов в семейном общении. Для получения статуса прецедентности важны: известность членам данного социума (сообщества); значимость для них; частота обращения. Рассматривая национально-прецедентные феномены, Д.Б. Гудков выделяет следующие их разновидности: прецедентный текст (ПТ) - «обращение к нему многократно возобновляется в процессе коммуникации через связанные с этим текстом высказывания и символы»; прецедентное высказывание (ПВ - «сюда входят цитаты (в традиционном понимании), а также название произведения»; прецедентная ситуация (ПС) - «некая «эталонная», «идеальная» ситуация с определенными коннотациями»; прецедентное имя (ПИ) - «индивидуальное имя, связанное или 1) с широко известным текстом, относящимся, как правило, к числу прецедентных, или 2) с ситуацией, хорошо известной носителям языка и выступающей как прецедентная» (Гудков 1999, с. 27-28).

На уровне внутрисемейного общения можно обнаружить все указанные типы прецедентных феноменов.

Примеры.

1. - *А я сегодня пятерку по - английскому получил, меня учительница хвалила.*

- *Молодец, сынок, молоток, скоро будешь кувалдой.*

- *Ой, не могу, умница, ну прям Ломоносов какой-то.*

- *Да вот, а ты как думал? (2003)*

2. (вечером обсуждают прогулку в лес всей семьей).

Папа. *Ну, мы, конечно, сегодня хорошо отдохнули, воздухом подышали. Правда, находился я с не привычки, ноги гудят.*

Света. *Да уж, это ты точно сказал, что ноги гудят, я вообще не могу пошевелить ни рукой, ни ногой. Это Санек нас так «угулял»,*



*пойдемте туда, пойдемте сюда, там полянка лучше, Иван Сусанин ты наш.*

Саша. *И ниче не Сусанин, я ж привел вас на то место, которое хотел, вам же понравилось? Че, скажешь, не понравилось?*

Папа. *Все нормально, сынок, все хорошо.* (2003)

Прозвища также составляют важную часть внутрисемейных прецедентных имен. При этом с положительной оценкой связан ласковый или нейтральный вариант имени (*Машенька, Леопольдик*), специальные ласковые обращения типа: *золотко, солнышко, киска, зайчик* и др., шуточные - *обезьянка, слоник*, при отрицательной оценке - нейтральный или подчеркнуто официальный вариант имени (*Света, быстро уроки делай*) или специальные неласковые обращения: *наказанье ты мое*.

Прозвища, которые дети дают своим родителям, как правило, имеют ласковый, иногда ироничный оттенок (маме - *чудо ты наше*). Дети нередко дают прозвища братьям и сестрам, но они далеко не всегда бывают ласковыми, поскольку дети, по мнению, А.В. Занадворовой, видят друг в друге соперников, конкурентов в борьбе за внимание родителей. Поэтому многие такие прозвища - это дразнилки и обзывалки, они ближе к школьным или дворовым кличкам, есть и нейтральные прозвища (*повторюшка-хрюшка, деточка*). При появлении новой роли - новое обращение, например, первокласснику: *Ну, ученик, рассказывай, как дела в школе?*

Функционирование цитат в семейной речи существенно отличается от употребления в других сферах коммуникации, в непринужденном домашнем общении человек более свободно может эксплицировать свои ассоциации, может произносить вслух то, что пришло ему в голову, не заботясь о том, чтобы цитата обязательно была уместна или правильно воспроизведена.

В семейной речи стимулом для произнесения цитаты (в отличие от речи публичной) может явиться определенное слово, сочетание слов или ритмический рисунок произнесенной фразы (*все кипятите?*). Цитата может претерпевать очень сильные изменения: заменяются отдельные слова, словосочетания, иногда от исходной цитаты может остаться только «каркас», коммуникативный контур. «Целостный прототипический образ, непосредственно узнаваемый говорящими в качестве эскиза конкретных высказываний, обладающий конкретной ритмико-мелодической конфигурацией, словесным потенциалом, коммуникативной направленностью, стилевой и жанровой



принадлежностью», Б.М. Гаспаров называет «коммуникативным контуром высказывания» (Гаспаров 1996, с. 192).

Пример.

*Мама – она и в Африке мама* (говорит сын, обнимая маму, он приехал из деревни и соскучился). (2003)

В отличие от публичной речи, где цитата, как правило, имеет обязательный метатекстовый ввод или последующую ссылку на источник, в семейной речи цитаты часто вводятся в речь «без предупреждения» и опознаются без указания на источник. Знаком того, что произнесенная реплика является цитатой, может служить изменение тона, употребление нехарактерной для обычной речевой манеры человека интонации. Это особенно хорошо заметно при цитировании звучащего текста: реплики кинофильма, мультфильма, рекламы, песни.

Примеры.

1. *Спать пора...* (с особой интонацией) *уснул бычок.*

2. Дети ссорятся.

Папа: *Ребята!*

Они: *Давайте жить дружно.*

3. Дети долго собираются в школу.

Мама: *Ну сколько же вы будете возиться?*

Д: *Уходим, уходим, уходим...* (из песни)

4. Утром перед завтраком, мама накладывает кашу в тарелки.

Сын: *Скоко вешать в граммах?*

Практически в каждой семье существуют часто используемые в различных коммуникативных ситуациях только в данном кругу людей фразы, слова, так называемая семейная фразеология (Занадворова 2003).

Примеры.

*Дети, в школу собирайтесь, петушок пропел давно.*

*О, какие люди!*

*Понедельник - день-бездельник.*

*Горячо сыро не бывает.*

*Бей своих, чтоб чужие боялись* (в случае разбитой посуды).

*Кто там женится?* (упал с грохотом предмет).

Важное место в языке семьи занимают и прецедентные феномены общенационального уровня; круг прецедентных текстов в интеллигентской среде достаточно широк (детские книги, произведения школьной программы, популярные песни, реклама,



любимые кинофильмы и пр.). Некоторые клишированные выражения подвергаются изменениям, сознательным игровым переделкам; другие, находящиеся в стадии становления, строго воспроизводятся в той форме, в которой возникли.

В дружных семьях, замечает исследователь семейного общения А.Н. Занадворова, заложен огромный потенциал творчества, в том числе и языкового. Атмосфера непринужденного семейного общения открывает широкий простор для языковой игры. Л.П. Крысин пишет: «Роль языковой игры в жизни малых групп гораздо более значительна, чем в деятельности больших человеческих совокупностей» (Крысин 1989, с.83-84). Носители «семейного диалекта» даже не замечают его существования - особых словечек (нестандартных номинаций), необычных синтаксических конструкций, семейных фразеологизмов и даже особых черт семейной морфологии (*тебе в ежики накладывать кашу*) или *в лисичку*).

В семейном языке действует принцип: дома - как хочу, так и говорю. Он родствен языковой игре, но в отличие от ее установки на неповторимость эстетического эффекта, семейный язык обладает устойчивостью. Многие семейные словечки и выражения - это как бы понравившиеся шутки, ставшие знаками семейного общения. Особую, широко разветвленную сферу домашнего языка составляет фразеология. Источники ее разнообразны (Кукушкина 1989, с. 97). Один из них - любимый круг чтения взрослых и детей, а в последнее время - увиденных фильмов (*у природы нет плохой погоды*).

Таковы особенности бытового дискурса, репрезентируемые в речи младших школьников.

Арутюнова Н.Д. Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 136–137.

Байкулова А.Н. Общее и специфическое в речевом общении разных семей/ А.Н. Байкулова // Вопр. стилистики. Саратов, 1999. – Вып. 28. – С. 142.

Байкулова А.Н. Культура семейного общения как залог культуры общества в целом / А.Н. Байкулова // Проблемы речевой коммуникации : сб. науч. тр. / под ред. М.А. Кормилициной. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2003. – Вып. 2. – С. 103–106.

Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б.М. Гаспаров. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 352 с.



Гудков Д.Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности / Д.Б. Гудков. – М., 1999.

Занадворова А.В. Отражение социальной дифференциации языка в языковой жизни малых социальных групп (на примере семьи) / А.В. Занадворова // Современный русский язык : Социальная и функциональная дифференциация. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – С. 277–340.

Земская Е.А. Городская устная речь и задачи ее изучения / Е.А. Земская // Разновидности городской устной речи. – М. : Наука, 1988. – С. 5–43.

Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 263 с.

Корчак Я. Педагогическое наследие / Я. Корчак. – М. : Педагогика, 1991.

Красных В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации / В.В. Красных. – М. : Гнозис, 2001. – 270 с.

Крысин Л.П. Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка / Л.П. Крысин. – М. : Наука, 1989. – 187 с.

Кукушкина Е.Ю. «Домашний язык» в семье / Е.Ю. Кукушкина // Язык и личность. – М. : Наука, 1989. – С. 96–100.

Седов К.Ф. Становление структуры устного дискурса как выражение эволюции языковой личности : Дис. ... д-ра филол. наук / К.Ф. Седов. – Саратов, 1999. – 436 с.

Сиротинина О.Б. Обыденная риторика: проблемы и способы изучения / О.Б. Сиротинина // Риторика и речевая коммуникация: теория–практика–преподавание. – М., 1998 – С. 55–56.

Современный русский язык: Социальная и функциональная дифференциация / Рос. академия наук. Ин-т рус. яз. – Ч. 3. – Гл.3. – М., Языки славянской культуры, 2003. – С. 385–402.

Стернин И.А. Что происходит с русским языком? Очерк изменений в русском языке конца XX века. / И.А. Стернин. – Туапсе, 2000. – 71 с.



## Научное наследие

**И.Я.Чернухина**

**как исследователь художественного текста**

Представляем в сборнике фрагменты теоретических исследований доктора филологических наук, профессора И.Я.Чернухиной, долгое время работавшей на кафедре общего языкознания и стилистики.

И.Я.Чернухину справедливо можно отнести к учёным, стоявшим у истоков нового направления в лингвистике – лингвистики текста. Предметом её научных интересов был художественный текст, который она трактовала как специфическую форму опосредованной коммуникации, выдвигая на первый план в его определении эстетический и изобразительно-выразительный аспекты. Развивая концепции В.В.Виноградова, Ю.Тынянова, М.М.Бахтина, И.Я.Чернухина справедливо полагала, что художественный текст воплощает универсальные для него смысловые категории – персонаж, время, пространство. Задачу исследователя она видела в том, чтобы, во-первых, выявлять речевые способы воплощения названных категорий в рамках конкретного отдельно взятого текста; во-вторых, на основе обобщения полученных данных определить существующие в художественном тексте типы моделей реализации этих универсальных смыслов. Исследование воплощения универсальных смысловых категорий в произведениях различных авторов (как поэтических, так и прозаических), представленные в работах Инны Яковлевны, можно расценивать как образцы тщательности и тонкости анализа текстового материала и глубины теоретического осмысления.

Чрезвычайно оригинальной и новаторской была выдвинутая И.Я.Чернухиной концепция поэтического речевого мышления как уникального проявления творческой интеллектуальной деятельности, основанной на универсальных мыслительных процессах. Согласно её концепции, существует три конструктивно-семантических типа поэтического речевого мышления – семемный, семно-семемный и семный, которые могут проявляться в тексте обособленно или совмещённо. В основу данной классификации положен принцип корреляции доречевого мыслительного континуума, состоящего, по мнению Инны Яковлевны, из неорганизованного множества сем, с воплощающими их в поэтической речи вербальными единицами. Индивидуальность каждого поэта, с её точки зрения, проявляется в



использовании определённых типов речемышления и в создании разных типов универсальных смыслов и поэтических трансформаций.

В данном сборнике представлены отдельные теоретические фрагменты из ее основных, наиболее теоретически значимых книг «Элементы организации художественного прозаического текста» (Воронеж, 1984, с.3-15) и «Общие особенности поэтического текста» (Воронеж, 1987, с.6-11). Обе книги были написаны Инной Яковлевной в расцвете ее творческих сил и давно стали библиографической редкостью.

Инна Яковлевна была ярким и неординарным ученым, оригинальным и творческим мыслителем, она была полна новых идей и умела блестяще воплощать их в конкретных исследованиях, многие из которых были на стыке науки и искусства. Это, с одной стороны, делало ее научное творчество очень ярким явлением в лингвистике и привлекало к ней, но порой вызывало затруднения у тех, кто пытался следовать ее идеям, поскольку многое из сформулированного Инной Яковлевной отражало ее уникальное, можно сказать – вдохновенно-субъективное видение проблемы.

Приведем ее основные работы:

1. И.Я.Чернухина. Очерк стилистики художественного прозаического текста. Воронеж, 1977. 10 п.л.
2. И.Я.Чернухина. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984. 10 п.л.
3. И.Я.Чернухина. Общие особенности поэтического текста. Воронеж, 1987. 8,5 п.л.
4. И.Я.Чернухина. Основы контрастивной поэтики. Воронеж, 1990. 12 п.л.
5. И.Я.Чернухина. Поэтическое речевое мышление. Воронеж, 1993 г. 11 п.л.

Приведем также список аспирантов Инны Яковлевны, в той или иной степени воплотивших в своих исследованиях отдельные стороны ее концепции художественного текста. После кончины Инны Яковлевны сотрудники кафедры «довели» до защиты всех ее аспирантов, поэтому у последних аспирантов Инны Яковлевны два научных руководителя:

1. Ховаев В.И. Textoобразующая роль ассоциативных рядов слов в художественных текстах малого жанра (на материале рассказов Ю.Нагибина). Воронеж, 1987. 10.02.01 - русский язык.
2. Чан Дык Нгон (Вьетнам). Типология универсальных смыслов в фольклоре. Воронеж, 1988. 10.02.01 - русский язык.



3. Нанси Портильо (Куба). Семантика заглавий как обособленных образований и как компонентов текста. Воронеж, 1989. 10.02.01-русский язык.

4. Квасова Л.В. Межиндивидуальное и индивидуальное при воплощении универсальных смыслов в поэтических текстах. Саратов, 1989. 10.02.19 - общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика.

5. Семмаш Ямина (Алжир). Отражение специфики пространства в переводной литературе североафриканских писателей (с французского и арабского языков). Воронеж, 1990. 10.02.01- русский язык.

6. Брауда Н.В. Семантическая структура образов в рассказах К.Г.Паустовского. Воронеж, 1992. 10.02.01- русский язык.

7. Садчикова Л.В. Компонентный состав семантики образа лирического героя в трех циклах стихотворений А.С.Пушкина. Воронеж, 1993. 10.02.01- русский язык.

8. Чернышева Е.Ю. Типология причин в художественном прозаическом тексте (на материале романа Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание"). Воронеж, 1994. 10.02.01- русский язык.

9. Болквадзе Б.И. Олицетворение как феномен речевого художественного мышления (на материале русской и грузинской лирики XIX в.). Воронеж, 1995. 10.02.01-русский язык.

10. Сизова К.Л. Типология портрета героя (на материале художественной прозы И.С.Тургенева). Воронеж, 1995. 10.02.01- русский язык.

11. Сандлер Л.Л. Речевое воплощение эпохи Петра I в художественной прозе (на материале произведений XIX-XX вв.). Воронеж, 1995. 10.02.01- русский язык.

12. Рисина О. В. Поэтическая трансформация универсальных смыслов текста (на материале русской лирики и басни XIX-XX вв.). Воронеж, 1996. 10.02.01- русский язык.

13. Кацевал А.А. Речевое воплощение художественного времени в прозе о Великой Отечественной войне /На материале романов К.Симонова и Ю.Бондарева/. 10.02.01. Руководители И.Я.Чернухина, А.Г.Лапотько. Воронеж, 1998.

14. Мамута И.А. Пространство как феномен поэтического речевого мышления (на материале лирики А.Блока). 10.02.19. Научные руководители И.Я.Чернухина, И.А.Стернин. Защищена 17.6.99.

15. Артемова О.Г. Семантическая корреляция образов персонажей, окружающего мира и времени как концептуально значимый аспект художественного текста (на материале текстов Р.Брэдли и их



переводов на русский язык). 10.02.19. Научные руководители И.Я.Чернухина, И.А.Стернин. Защищена 18.6.99.

У Инны Яковлевны было свое, оригинальное авторское видение лингвистики и проблематики художественного текста. Не со всеми высказанными ею в свое время положениями можно было полностью согласиться, по многим вопросам лингвистика текста уже заметно шагнула вперед, возникли новые подходы; но вместе с тем мы полагаем, что оригинальные творческие поиски Инны Яковлевны заслуживают того, чтобы с ее теоретическими идеями познакомился современный исследователь текста и дискурса.

И.А.Стернин, О.Н.Чарыкова

И.Я.Чернухина

### **Теоретические проблемы изучения художественного текста**

Из книги: И.Я.Чернухина.

Элементы организации художественного  
прозаического текста. Воронеж, 1984, с.3-15.

#### **1. К понятию «текст»**

Текст является важнейшим способом коммуникации, в особенности на нынешнем этапе развития общества. Советская лингвистика текста бурно прогрессирует. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к работам последних лет. Это прежде всего исследования по структурно-смысловому анализу текста ной (Акишина 1979А, 1979Б, Гальперин 1981, Зарубина 1981, Купина 1980, 1981, Кухаренко 1979); исследования, относящиеся к изучению стилистических особенностей текста (Анализ... 1975, 1976, Аспекты... 1980, Исследования 1979, Лингвистика текста 1974, 1976, 1978, Одинцов 1980, Пелевина 1980, Синтаксис текста 1979, Русский язык 1982, Стиль ... 1972, Структура 1980), книги по отдельным проблемам текста (Ардентов 1975, Борботько 1981, Всеволодова 1975, Гиршман 1973, Доблаев 1966, Жолковская 1966, Индивидуально-художественный стиль ...1980, Коммуникативно-художественный...



1980, Краснянский 1972, Лосева 1980, Меншутина, Феоктисова 1975, Нечаева 1974, Нигматуллина 1976, Новиков 1979, Попович 1980, Свинцов 1979, Смелкова 1980, Хованская 1975, Шмелев 1977), многочисленные статьи, замечания о текстовых категориях в некоторых монографиях (Золотова 1982, Колшанский 1975); к категории текста обращается «Русская грамматика»-80 (с. 83, 84). Советские и зарубежные исследователи (Новое ... 1978) охватывают широкий круг проблем от теории текста до практики его исследования и преподавания. Сказанное отнюдь не означает, что трудности становления позади, но новая дисциплина получила необходимую инерцию для поступательного развития.

Трудности, возникающие перед лингвистикой текста, видны уже при попытке дать определение объекту исследования — тексту. Родовыми признаками текста называют структуру, сообщение, поток предложений, речевое единство, уровень и систему, многоаспектный феномен, вторичную семиотическую коммуникативную систему, верхний предел в иерархии языковых единиц, продукт речи, протяженные синтагматические единицы, последовательность высказываний (фраз), образующую систему, феномен человеческой коммуникации, фрагмент языка, речевое произведение, продукт речевой деятельности, продукт письменного варианта языка, результат языковой реализации, смыслообразование, продукт речемыслительной деятельности людей и др. (Лингвистика текста 1974). Достаточно разнообразны и видовые признаки текста.

Трудности в определении текста не могут рассматриваться как некий показатель, свидетельствующий не в пользу лингвистики текста, уже по той причине, что они подобны трудностям, возникающим при дефиниции слова или предложения. Несмотря на наличие неодинаковых определений этих единиц, лингвистика успешно оперирует понятиями слова и предложения; достижения языкознания в области изучения этих единиц общеизвестны.

По поводу конкретных результатов речемыслительной деятельности возможны споры, являются ли они текстами. Может ли текст состоять из одного предложения? Когда же начинается текст? После двух слов? После двух предложений?

Исходя из потребности в таком определении конкретных текстов, которое служило бы аргументом при отнесении конкретного речевого образования к категории текста, считаем возможным следующее: конкретный текст - объективно данное речевое произведение определенного стиля в единстве формы и содержания, являющееся средством непосредственной или опосредованной коммуникации,



цель которой есть полное раскрытие темы, и состоящее из самостоятельных единиц, выполняющих коммуникативную функцию. Таким образом, родовым признаком понятия «конкретный текст» считаем речевое произведение в единстве формы и содержания. Видовыми признаками называем три: а) средство непосредственной или опосредованной коммуникации, цель которой есть полное раскрытие определенной темы; б) стилистически маркированное средство коммуникации; в) единицы, образующие текст, самостоятельны с точки зрения грамматики и выполняют коммуникативную функцию. При этом слово «цель» используем в смыслах, «во-первых, как известную пользу для человека, для общества и, во-вторых, как фиксированную в определенных материальных объектах информацию» (Караулов 1979: 97).

Видовые признаки противопоставляют текст другим единицам речи. Текст противопоставляется высказываниям (фразам); во-первых, высказывания (фразы), обладая семантикой, не преследуют цели раскрытия определенной темы; во-вторых, никакие высказывания не состоят из самостоятельных единиц, выполняющих коммуникативную функцию. Оба названных признака релевантны для текста, В-третьих, не всякое высказывание имеет определенную стилистическую отнесенность.

По первому и третьему видовым признакам текст противопоставляется сверхфразовым единствам, сложным синтаксическим целым и абзацам: в этих единицах раскрываются лишь фрагменты определенных тем, данные образования могут не иметь стилистической маркированности.

В нашем определении нет указания на количественные параметры. Это означает, что количество единиц, из которых образован текст, не играет роли. Важно иное: чтобы в речевом произведении была раскрыта определенная тема и чтобы это произведение состояло хотя бы из одной самостоятельной единицы, выполняющей коммуникативную функцию.. Правда, такое произведение, как афоризм, может быть изучено в синтаксисе предложения с его формальной и семантической сторон. Однако синтаксис предложения недостаточно для изучения этого произведения, так как важной стороной афоризма является индивидуальное содержание, его тема. Это признак текста, следовательно, афоризм может изучаться и как текст. Таким образом, афоризм понимаем как переходное явление от предложения к тексту. Границы конкретного текста задаются автором произведения.



В нашей дефиниции нет также указания на устную или письменную форму: считаем текстом любое речевое образование, удовлетворяющее названным в определении признакам, независимо от его устной или письменной формы. Специфика изучения устных и письменных текстов подобна специфике изучения устной и письменной речи; аналогичны и черты сходства и различия названных явлений.

Данное определение, естественно, не исчерпывает всех признаков конкретных текстов. Нашей целью было иное: назвать важнейшие, на наш взгляд, родовые и видовые признаки конкретного текста.

Как теория предложения иллюстрируется конкретным речевым материалом, так и теория текста должна опираться на анализ конкретных текстов. Понятие «текст», которым должна оперировать лингвистика текста, может и должно быть определено на основании дефиниции конкретного текста.

Переходя к понятию «текст», мы должны подчеркнуть, что текст — это абстракция, обладающая типизированными признаками конкретных текстов. Поэтому считаем возможным дать следующее определение этому понятию: текст — стилистически маркированное средство непосредственной или опосредованной коммуникации, цель которой есть полное раскрытие темы, представленное в единстве ее формы и содержания и состоящее из языковых единиц, выполняющих коммуникативную функцию.

Насколько формула предложения, языкового знака, отличается от представления специфики словесного языкового знака, настолько языковой принцип организации текста и, следовательно, способ ее представления должен отличаться от формулы предложения. Поиски типизированных принципов этой организации — главная задача лингвистики текста.

Важнейшим признаком текста считаем то, что он состоит из единиц, выполняющих коммуникативную функцию, будучи сам средством непосредственной или опосредованной коммуникации. Это единственное языковое образование, обладающее такой особенностью. Функции составляющих его единиц и функция самого текста совпадают в этом отношении, отличие состоит в том, что цель текстовой коммуникации — полное раскрытие некоторой темы. Эта цель может быть достигнута, в таком случае мы имеем дело с завершенным (полным) текстом; текст может быть неполным (незавершенным), если тема его по каким-либо причинам раскрыта не до конца. Наконец, суть темы может быть представлена в свернутом, «сконденсированном» виде — мы получаем редукцию текста по сравнению с его естественными границами и особенностями. Полный,



неполный и редуцированный текст — явления речи; как языковое образование — абстракция — текст постоянно обладает названными в определении признаками.

## 2. Особенности текста

Исследователями названы и определены многие важнейшие особенности текста. Так, Г. Г. Почепцов различает два уровня текста — дискурсивный и композитный. Дискурсивный уровень — это речевая связность текста, а композитный — это текстовое целое со своей жанрово-специфической организацией (Лингвистика текста 1974, ч. 2: 9).

Мнение И. В. Арнольд, что «всякий текст внешне организуется как линейная последовательность знаков, но восприятие его не может быть чисто линейным процессом» (там же, ч. 1: 29), также можно рассматривать как развитие идеи, сходной с идеей Г. Г. Почепцова. С этими точками зрения соотносятся взгляды А. А. Леонтьева, утверждающего, что связность текста и его цельность — разные понятия. Связность текста проявляется в связи предложений, а цельность — это характеристика текста как смыслового единства, как единой структуры и определяется на всем тексте (Лингвистика текста 1976: 64). Положение А. А. Леонтьева развивается авторами монографии, посвященной смысловому восприятию речевого потока: «Следует различать связность и цельность текста. Связность обычно является условием цельности, но цельность не может полностью определяться через связность» (Смысловое ... 1976: 46).

И. Я. Харитоновна отмечает, что письменный текст развернут во времени и пространстве, так как в нем имеются ретроспективные отношения — ретроспективная «память» и перспективные отношения — предсказуемость (Лингвистика текста 1974, ч. 1: 126).

Многими исследователями называются такие признаки текста, как литературная или стилистическая обработка, распадение его на ряд особых единств или единиц, единицы и отношения разных планов и уровней, парадигматические, синтагматические и интегративные отношения между единицами, смысловая дискретность дискурса, модальный характер, прагматическая установка, предикативность (Лингвистика текста 1974, 1976). Особо подчеркивается наличие содержательной стороны текста. Отмечается процессуальность содержания текста и необходимость изучения содержательной структуры текста через анализ его формальной структуры (Лингвистика текста 1974, ч. 2: 15—17). Исходя из особенностей



связного текста выделяют аспекты его описания - структурный, коммуникативный, денотативный (Лингвистика текста 1976: 71).

Понимание особенностей текста можно представить путем описания их, а также показать как ряд аспектов, т. е. точек зрения, на основе которых может рассматриваться, анализироваться это явление. Особенности текста могут быть отражены в лингвистических категориях. Представим наше понимание особенностей текста в соответствии с его определением, данным в начале главы.

Как средство коммуникации текст имеет содержательный аспект. Изучение содержательного аспекта может вестись в плане поисков смысловых единиц, из которых складывается целое содержание, и в плане выделения смысловых категорий, которые имеют или могут иметь воплощение в определенных видах текстов.

Как средство коммуникации текст имеет формальный аспект. При изучении этого аспекта должны быть выявлены составляющие текст единицы и способы их связи в целое.

Наконец, как средство коммуникации текст обладает функционально-стилистическим аспектом, при изучении которого необходимо выяснить средства созданий той или иной окраски текста, определяющие его функциональную отнесенность. Стиль - релевантный признак любого объективно данного конкретного текста. Если лингвистике известна нейтральная, межстилевая лексика или синтаксические конструкции, лишенные определенной стилистической отнесенности, то не существуют и теоретически не могут существовать нейтральные, межстилевые тексты, тексты вне специфики функционирования. Поэтому изучение текста в любом аспекте - это непременно изучение его стилистической организации.

Так как текстовая коммуникация осуществляется с определенной целью, то текст имеет прагматический аспект. «Цель по своей природе предполагает наличие определенного прагматического эффекта, определенного результата» [29, с. 99],

В качестве средства коммуникации текст должен обладать такими признаками, как цельность, связность. Без этих признаков коммуникация не могла бы осуществляться, а текст не мог бы быть объектом изучения лингвистики: никакое аморфное образование, состоящее из случайных, бессвязных, невзаимообусловленных компонентов, не может претендовать на роль лингвистического объекта. Цельность и связность текста — аксиоматические понятия, подобные понятию связности предложения. Тем не менее изучение средств связи компонентов текста (мы предпочитаем говорить о факторах текстообразования) считают важным как представители



лингвистики текста, так и исследователи синтаксиса предложения, и это мнение представляется убедительным.

Как средство коммуникации текст должен обладать в своей формально-смысловой структуре указанием на отправителя сообщения. Можно предположить наличие в тексте смысловой категории «источник информации». По той же причине можно предположить в тексте наличие смысловой категории «получатель информации», «адресат».

Формальная организация текста характеризуется линейностью, однонаправленностью, подобной организации предложения от начала к концу. Содержательная организация текста является разнонаправленной: подчиненной принципам линейности, обратной связи и ассоциативности (контрастности). Это значит, что восприятие содержания, во-первых, последовательно, во-вторых, ретроспективно, так как новые смыслы постоянно соотносятся со смыслами, уже известными из текста; в-третьих, оно эвристично, так как отдельные смыслы могут вступать в неожиданные ассоциативные связи с определенными ранее данными смыслами или с пресуппозицией читателя, и такие ассоциации могут оставаться в сознании читателя до конца знакомства с текстом или угасать.

Возникает противоречие между однонаправленностью формальной и разнонаправленностью содержательной организации. Это обстоятельство делает текст специфическим явлением, создавая дополнительные трудности при его изучении.

Письменный текст есть явление одновременно статичное и динамичное. Статичным оно оказывается в силу того, что является неизменным в своих формально-содержательных особенностях. Динамичность же его сказывается в разворачивании его содержания - в процессе восприятия содержания читателем. Как явление статичное текст существует вне времени. Как явление динамичное он раскрывается во времени. Это противоречие также делает текст особым явлением в ряду лингвистических объектов.

Единство формы и содержания текста позволяет выделить в нем такие уровни, как лексический, синтаксический и композиционно-синтаксический. Эти срезы обнаруживают себя в тексте как уровни его структуры, принципы организации которой мы попытаемся показать далее.

Лексический уровень текста — уровень прямых и переносных номинаций, представленный в первую очередь словами, а также сочетаниями слов.



Синтаксический уровень текста – уровень, единицы которого организованы из единиц лексического уровня и воплощают отдельные смыслы общей темы, – это фразы, сверхфразовые единства, сложные целые и абзацы. В определении синтаксического уровня текста мы подчеркиваем факт образования его единиц из единиц лексического уровня этого же текста — во-первых, и воплощение синтаксическими единицами отдельных смыслов общей темы — во-вторых.

Композиционно-синтаксический уровень текста — уровень, воплощающий развиваемую тему и организующий единицы лексического и синтаксического уровней в собственные единицы: эпизоды, главы, целый текст. Из определения видно, что единицы композиционно-синтаксического уровня образуются не только из единиц синтаксического, но и из единиц лексического уровня. Необходимо подчеркнуть этот последний момент: отдельное слово часто оказывается важным компонентом целого текста, что имеет особое значение для художественных произведений.

Текст как объект лингвистического анализа изучается обычно вне контекста. Единицы текста могут исследоваться как в контексте, так и вне его. Для анализа единиц любого уровня текста можно использовать его фрагменты, лишенные постоянных структурных признаков и выделяемые по принципу достаточности; фрагменты должны обладать свойствами, необходимыми для объяснения особенностей исследуемых единиц, т. е. являться контекстом анализируемых образований. Анализ целого текста возможен и в контексте, которым для него, как указывал Г. О. Винокур, может служить собрание сочинений данного автора (Винокур 1927: 111).

Перечисленные особенности текста характеризуют любой конкретный текст и поэтому могут быть рассмотрены как типизированные признаки текста.

### **3. Особенности художественного прозаического текста**

Несмотря на то, что в советской лингвистике под влиянием работ прежде всего В. В. Виноградова сложилась традиция изучения художественных произведений, в трудах последних лет четко прослеживается стремление осмыслить особенности художественного текста с новых позиций. «Текст художественный, и особенно поэтический, представляет собой концептуальную карту со значительным элементом проекции» (Лингвистика текста 1976: 93). «Общие особенности художественного текста, вероятно, следует видеть в основных свойствах художественного образа, к которым



можно отнести целостность, оценочность и динамичность» (Лингвистика текста 1974, ч. 2: 73).

В последние годы Л. И. Баранникова, Б. Н. Головин М. Н. Кожина, О. Б. Сиротинина высказывают мнение о том, что в художественных произведениях, при всем своеобразии каждого конкретного текста, можно вычленить определенную основу, которая оказывается «рядоположенной» (Б. Н. Головин) функциональным стилям, и что художественный стиль поэтому можно рассматривать как стиль функциональный. Наши наблюдения, которые будут раскрыты позднее, позволяют сделать вывод, что при всей «единичности», неповторимости каждого конкретного прозаического художественного текста в них имеются общие признаки, позволяющие говорить об их типизированных особенностях, в том числе о типизированных особенностях лексического, синтаксического и композиционно-синтаксического уровней, являющихся репрезентантами определенных стилей.

Наше понимание особенностей художественного текста начнем излагать с его определения. Художественный текст - это эстетическое средство опосредованной коммуникации, цель которой есть изобразительно-выразительное раскрытие темы, представленное в единстве формы и содержания и состоящее из речевых единиц, выполняющих коммуникативную функцию.

Это определение художественного текста отличается от определения текста вообще указанием на эстетический и изобразительно-выразительный аспекты. Наличие названных аспектов считаем важнейшим отличием художественного текста от любого другого.

Из определения вытекает, что художественный текст обладает всеми особенностями, свойственными тексту вообще. Это значит, что художественный текст может изучаться в содержательном, формальном, стилистическом, прагматическом аспектах. Это значит также, что формальная организация художественного текста характеризуется линейностью, однонаправленностью, а это противоречит организации содержательной стороны, подчиненной принципам линейности, обратной связи и ассоциативности (контрастности). Восприятие содержания художественного текста последовательно, ретроспективно и эвристично - как восприятие любого другого текста. Художественный текст является одновременно статичным и динамичным образованием, подобно текстам иной стилистической отнесенности. Как в тексте вообще, в



художественном тексте можно выделить три уровня - лексический, синтаксический, композиционно-синтаксический.

Однако художественный текст обладает и специфическими признаками, отличающими его от текстов нехудожественных. Прежде всего это изобразительность и эстетичность художественного текста, что подчеркнуто в определении. Эта сторона художественного текста постоянно привлекает внимание исследователей и изучена достаточно детально. В одного этого признака мало, чтобы дифференцировать художественные и нехудожественные тексты.

Структурные особенности художественного текста, как и любого другого, обуславливаются его содержательными особенностями, так как структура - не что иное, как средство выражения определенного содержания. Поэтому ключ к структурным отличиям художественных текстов от нехудожественных полезно искать в специфике содержания художественного текста.

Принципиально важной содержательной особенностью художественного текста является его абсолютный антропо-центризм: он антропоцентричен не только по форме выражения, как все тексты вообще, но и по содержанию, в отличие от некоторых, скажем, научных текстов: химических физических, астрономических и под. Абсолютная антропоцентричность практически противопоставляет художественные тексты нехудожественным. Из этой особенности художественного текста вытекает его особенность, эмпирически хорошо известная исследователям: объектом изображения художественного текста всегда является герой во времени и пространстве. Если внимательно отнестись к этой простой истине, можно получить важные для ученого выводы, в значительной степени облегчающие выбор пути исследования текста.

Художественный текст воплощает универсальные для него смысловые категории: 'персонаж', 'время', 'пространство', 'источник информации', 'образ автора', 'образ читателя' (последние два термина, как известно, принадлежат В. В. Виноградову). Любые другие, нехудожественные, тексты воплощают обязательно три из названных смысловых категорий: 'источник информации', 'образ автора', 'образ читателя'.

Образ читателя - это направленность текста на известный круг читателей, которая проявляется в отборе речевых средств, а следовательно, имеет формальные и содержательные признаки.



Источник информации - это содержащееся в тексте указание на субъект определенной мысли.

Такие категории, как персонаж, время, пространство воплощаются исключительно в художественных текстах, только эти смыслы не являются темой соответствующих научных текстов - философских, географических и др. Тема художественных текстов обычно шире смысловых категории персонажа, времени и пространства, она опирается на эти смыслы, вырастает из них, но далеко не исчерпывается ими. В первую очередь сказанное относится к произведениям большого жанра, но и тексты малого жанра содержат не только индивидуальное воплощение и индивидуальные варианты универсальных смыслов, но и особые, единичные смыслы, присущие только одному конкретному тексту. Тема художественного текста раскрывается через эксплицитное и имплицитное его содержание, что также противопоставляет художественные тексты нехудожественным, так как последние обладают только эксплицитным содержанием. Такая «двуплановость» в раскрытии темы - особое «измерение» художественного текста.

Мысль о наличии в художественных текстах определенных общих смыслов высказывали исследователи еще в двадцатые — тридцатые годы. Современнно звучит следующее утверждение Ю. Тынянова: «Крупнейшей семантической единицей прозаического романа является герой — объединение под одним внешним знаком разнородных динамических элементов» (Тынянов 1977: 56). М. М. Бахтин подчеркивал большое значение воспроизводимых в художественных произведениях смыслов «пространство» и «время». Он отмечал неразрывность художественно освоенных в литературе пространства и времени и предложил для их названия составной термин - хронотоп: «Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы». «Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ существенно хронотопичен» (Бахтин 1975 : 235).

Задача лингвистики художественного текста — найти речевые способы воплощения смысловых категорий персонажа, времени, пространства в конкретных текстах и обнаружить языковые модели реализации этих универсальных смыслов в художественном тексте вообще. Метод поиска средств воплощения определенных смыслов достаточно широко используется в современной лингвистике: в лексикологии - определение тематических групп слов, семантических



полей; в лексикографии - составление идеологических словарей; в синтаксисе — выявление конструкций, выражающих известное значение, что особенно важно в методике преподавания языка.

Начало изучения категории образа автора, как известно, положено В. В. Виноградовым. Лингвистическое изучение смысловых категорий персонажа, времени, пространства, источника информации, образа читателя можно считать пока не начатым. Поиски речевых средств воплощения этих категорий пополнят наше представление об особенностях художественных текстов.

Названные смысловые категории находят реализацию на трех уровнях художественного текста - лексическом, синтаксическом и композиционно-синтаксическом. Кроме того, в некоторых текстах для воплощения названных смыслов привлекается и фонетический уровень (звукопись). Можно проделать такой эксперимент: для каждой смысловой категории выбрать определенный цвет и соответственно положить краски на письменный текст. Тогда мы увидим мозаику, в которой цветные пятна будут сгущаться, рассеиваться, смешиваться. Мы заметим, что окрашенные одинаково куски представляют собой большие или меньшие фрагменты, иногда же эта краска одной точкой попадает в кусок текста, имеющий другой цвет, — слово, относящееся, например, к смысловой категории пространства, попадает в пределы фрагмента, где изображается герой. Это приводит к мысли, что художественный текст организуется по крайней мере в двух измерениях —линейном и объемном.

Линейная организация текста — организация, проявляющаяся в лексических и синтаксических закономерностях, в типе повествования и форме изложения, а также определенном соположении эпизодов и глав. Это формирование текста на лексическом, синтаксическом и композиционно-синтаксическом уровнях, взаимообусловленность и взаимопроницаемость этих уровней. Изучая линейную организацию, можно проводить сопоставление художественных и нехудожественных текстов, выявляя их сходства и различия.

Особое место среди текстов занимают самостоятельные произведения небольшого объема — афоризмы, сентенции — лишенные композиционно-синтаксического уровня. Каждый из таких текстов антропоцентричен, имеет собственную тему. Но, как правило, в них не воплощаются названные универсальные смыслы. Тема таких текстов представлена так сжато, что может выражать только индивидуальные смыслы. Это еще раз подчеркивает, что подобные образования есть переходное явление от предложения к тексту. Афоризмы, сентенции занимают также промежуточное



положение между художественными и нехудожественными текстами: им не всегда присуща изобразительно-выразительная функция, они не выражают универсальных для художественных текстов смысловых категорий.

Объемная организация текста — способ воплощения универсальных и индивидуальных смыслов текста с использованием для выражения каждого универсального смысла элементов композиционно-синтаксического, синтаксического и лексического уровней. Способ выражения каждого универсального смысла имеет подуровни: лексический подуровень - прямые и переносные номинации данного смысла; синтаксический подуровень - конструкции, выражающие данный смысл; композиционно-синтаксический подуровень — фрагменты, в пределах которых воплощается данный смысл. Таким образом, объемная организация пронизывает все линейные уровни текста от композиционно-синтаксического до лексического (и фонетического).

Поддержку нашим взглядам мы находим в следующих словах В. В. Виноградова, высказанных им еще в 20-е гг.: «Учение о поэтической речи не может выйти из лингвистического учения о слове и словесном ряде, хотя бы последнее вращалось в пределах индивидуально-творческого говорения под углом «эстетического». Ведь лингвистика, инстинктивно отпавшая от норм социально-речевой деятельности, всегда говорит об элементах языка. В индивидуальном творчестве поэты могут изучать «символический» налет лишь на этих элементах. Но она не в состоянии открыть своеобразие более сложных поэтических форм речи, которые нуждаются еще в параллельном или даже в предварительном морфологическом изучении. **А это изучение удобнее производить на развернутых словесно-художественных структурах**, где морфологические отличия поэтических явлений должны выступать значительно и резко. И тут путь исследования обратен социально-лингвистическому изучению элементов языка: **от сложных структур - к «стилистическим» единицам**, а не обратно от слова и словосочетания - к его сложным объединениям» (выделено нами. — Я. Ч.) (Виноградов 1927: 8).

Полагаем, что объемная организация - особенность исключительно художественных текстов и в этом плане сопоставительное изучение текстов проводится, как правило, не может. Исключение составит только воплощение общих универсальных смыслов, например источника информации. Но в способах воплощения этого смысла в художественных и нехудожественных текстах можно ожидать принципиальные различия.



Подлинно художественный текст является непреходящей ценностью, его существование имеет значение для многих поколений. Однако восприятие читателями разных поколений одних художественных произведений, как известно, не адекватно. Изучение различий в восприятии художественного текста во времени – это один из аспектов исследования образа читателя. Образ читателя считаем, как было сказано, категорией текста, следовательно, художественный текст имеет еще одно измерение – во времени. Все сказанное позволяет назвать художественный текст многомерным феноменом.

- 
1. Акишина А.А. Структура целого текста. –М., 1979А. –Вып. 1
  2. Акишина А.А. Структура целого текста. - М., 1979Б. –Вып. 2
  3. Анализ художественного текста. –М., 1975. –Вып. 1; 1976. – Вып. 2.
  4. Ардентов Б.П. Выражение времени в русском языке: Лекции по спецкурсу. –Кишинеу, 1975.
  5. Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. – М., 1982.
  6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. –М., 1975.
  7. Борботько В.Г. Элементы теории дискурса. –Грозный, 1981.
  8. Виноградов В.В. К построению теории поэтического языка // Поэтика. –Л., 1927. –Вып. 3.
  9. Винокур Г.О. Критика поэтического текста. –М., 1927.
  10. Всеволодова М.В. Способы выражения временных отношений в современном русском языке. –М., 1975.
  11. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. –М., 1981.
  12. Гишман М.М. Проблемы целостного анализа художественной прозы (ритмическая организация прозаического художественного текста). –Донецк, 1973.
  13. Доблаев Л.П. Логико-психологический анализ текста. – Саратов, 1966.
  14. Жолковская И. Обозначение времени действия. –М., 1966.
  15. Зарубина Н.Д. Текст: лингвистический и методологический аспекты. –М., 1981.
  16. Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. –М., 1982.
  17. Индивидуально-художественный стиль и его исследование. – Киев, 1980.



18. Исследования по теории текста. Реф. сборник. –М., 1979.
19. Караулов Ю.Н. Лингвистическое конструирование. –Изв. АН СССР, ОЛЯ, 1979. –Т. 38, №2.
20. Колшанский Г.В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. –М., 1975.
21. Коммуникативно-синтаксический и стилистический аспекты анализа текста. –М., 1980.
22. Краснянский В.В. Стилистика художественной речи (повествовательная речь). –М., 1972.
23. Купина Н.А. Лингвистический анализ художественного текста. –М., 1980.
24. Купина Н.А. Структурно-смысловой анализ художественного произведения. –Свердловск, 1981.
25. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. –Л., 1979.
26. Лингвистика текста и обучение иностранным языкам. –Киев, 1978.
27. Лингвистика текста. Материалы научной конференции. –М., 1974. –Ч. 1, 2.
28. Лингвистика текста. Сб. науч. трудов МГПИИЯ им. М. Тореза. –М., 1976. –Вып. 103.
29. Лосева Л.М. Как строится текст. –М., 1980.
30. Меншутина О.И., Феоктистова А.С. Пособие по лингвистическому комментированию художественного текста. –М., 1975.
31. Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). –Улан-Удэ, 1974.
32. Нигматуллина Ю.Г. Методология комплексного изучения художественных произведений. –Казань, 1976. –Ч. 1.
33. Новикова Л.А. Лингвистическое толкование художественного текста. –М., 1979.
34. Новое в зарубежной лингвистике. –М., 1978. –Вып. 8.
35. Одинцов В.В. Стилистика текста. –М., 1980.
36. Пелевина Н.Ф. Стилистический анализ художественного текста. –Л., 1980.
37. Попович А. Проблемы художественного перевода. –М., 1980.
38. Рудяков Н.А. Основы стилистического анализа художественного произведения. –Кишинев, 1972.
39. Рудяков Н.А. Стилистический анализ художественного произведения. –Киев, 1977.
40. Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. –М., 1982.
41. Русская грамматика. –М., 1980. –Т.2.



42. Свинцов В.И. Смысловый анализ и обработка текста. –М., 1979.
43. Синтаксис текста. –М., 1979.
44. Смелкова З.С. Слово в художественном тексте. –М., 1980.
45. Смысловое восприятие речевого сообщения. –М., 1976.
46. Стил ь и контекст. –Л., 1972.
47. Структура текста. –М., 1980.
48. Тынянов Ю.Н. Поэтика литературы. Кино. –М., 1977.
49. Хованская З.И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. –Саратов, 1975.
50. Шмелев Д.Н. Русский язык в его функциональных разновидностях (к постановке проблемы). –М., 1977.

*Подготовка текста к публикации –Ж.И.Фридман*

**И.Я.Чернухина**

### **Типология универсальных смыслов и тема поэтического текста**

Из книги: И.Я.Чернухина.  
Общие особенности поэтического  
текста. Воронеж, 1987, с.6-11.

Представим наше понимание текстовых означаемых.

Содержание текста - авторское отражение определенного отрезка действительности, существовавшей объективно или вымышленной писателем. Примером художественных произведений, отражающих объективно существовавшую действительность, являются повести А. Крона «Капитан дальнего плавания», В. Карпова «Полководец». В качестве художественных текстов, воплощающих вымышленную действительность, назовем романы И. Тургенева «Отцы и дети», Н. Чернышевского «Что делать?». Классическим примером произведения, воплотившего объективно существующую действительность в сочетании с вымышленной, является «Война и мир» Л. Толстого.

Содержание любого лирического текста также может быть отнесено к одному из названных типов. При этом авторская, субъективная интерпретация отрезка реальной действительности в лирике выражена наиболее ярко, тогда как в прозе художник



может поставить перед собой задачу быть максимально объективным (названная повесть В. Карпова).

Тема текста — такая ступень абстрагирования его содержания, при которой вычлняются идеальные сущности, соотносимые с содержанием группы конкретных текстов одного или разных авторов. Так, тема войны раскрывается в произведениях Ю. Бондарева, К. Симонова, Б. Васильева. Тема нравственного перерождения героя свойственна последним повестям Ю. Трифонова. Тема гражданской ответственности перед павшими в годы Великой Отечественной войны постоянно присутствует в послевоенной лирике А. Твардовского.

Смыслы текста — такая ступень абстрагирования его содержания, при которой вычлняются идеальные сущности, соотносимые с содержанием всех конкретных художественных текстов. Такие смыслы текста называем универсальными. Это смыслы «время», «пространство», «человек», «событие». В совокупности с речевыми средствами их воплощения (Чернухина 1977: 86-105, 1984: 41-112) эти смыслы образуют соответствующие текстовые категории — категории времени, пространства, героя, события.

Семантизация каждой текстовой категории в конкретном тексте трансформирует универсальные смыслы в индивидуальные. Так, семантика образов героев повестей Ю. Трифонова делает их уникальными среди современных литературных персонажей. Семантика образа русской природы в произведениях В. Распутина отличается от семантики образа природы в произведениях В. Астафьева, несмотря на то, что оба автора отражают одну существующую действительность — природу Сибири.

Объектом лингвистического анализа могут быть тема текста, его универсальные и индивидуальные смыслы (мы не считаем обязательным разграничение выделенных Н.А. Купиной предметного и образного смыслов, хотя в отдельных случаях их раздельное описание может оказаться полезным, подробнее см.: Купина 1983). Изучение универсальных текстовых смыслов приведет к созданию их типологии; изучение темы текста и особенностей семантики текстовых категорий (индивидуальных смыслов) помогает понять особенности образа автора.



## 1. Общее понятие о художественных универсальных смыслах

Интерес к семантике целого текста находим в ранних работах В. В. Виноградова. Так, анализируя поэзию Анны Ахматовой, ученый говорит об особых разновидностях времени, в том числе о «психологическом времени» в произведениях поэта, называя соответствующий раздел «Игра времен» (Виноградов 1976). Позднее В. В. Виноградов напишет: «Существо поэтической речи определяется не количеством и даже не качеством метафор, сравнений и других видов тропов, а общей направленностью на словесное эмоционально-образное выражение и воспроизведение «действительности» в свете тех или иных эстетических задач и требований» (Виноградов 1981).

Отдавая себе отчет в большой сложности содержательных особенностей поэтических произведений, считаем, что в поэтическом тексте можно вычленить основные и дополнительные смыслы, воплощение которых — цель поэта. Ранее мы называли такие универсальные смыслы для прозаического художественного текста (Чернухина 1984: 41-112). Полагаем, что подобные же смыслы являются универсальными и для поэтического текста. Это смыслы «пространство», «время», «человек», «событие». В реальных текстах они причудливо переплетаются, но анализ показывает, что разработка типологии универсальных поэтических смыслов — вполне разрешимая задача. При этом нужно учитывать, что, «только пройдя через множество «стилистических точек», можно оказаться в «царстве идей» (Григорьев 1973).

Воплощение универсальных смыслов при создании художественной прозы нами уже описано (Чернухина 1984: 41-112). Априорно можно утверждать, что принципы воплощения сходных универсальных смыслов в прозе и поэзии не одинаковы. Так, в лирическом стихотворении не создается сфера героя (Чернухина 1977: 98-105), воплощается только его внутренняя или внешняя особенность, его состояние, размышления. Поэтому говорить о лексической структуре образа персонажа, как мы это делали применительно к художественной прозе (там же: 88-98), для лирического стихотворения нужно несколько иначе. Универсальные смыслы «время», «пространство», «событие» также могут иметь различия при воплощении в прозе и лирике.

«Лингвистическим аспектом категории времени, или лингвистическим временем (темпоральностью), мы называем всю совокупность способов выражения средствами языка сущности



физического и философского аспектов рассматриваемой категории» (Дешериева 1975, об осмыслении человечеством сущности времени см.: Мурьянов 1978). Художественное время — продукт творчества автора, эстетический способ речевого воплощения физического и философского аспектов времени в пределах прозаического или поэтического текстов (Ржевская 1970, Колобаева 1975, Просвирина 1974, Сезов 1979).

Для выявления речевых средств воплощения художественного времени в тексте полезно ориентироваться на языковые способы его лексического выражения. Словами-ориентирами будут служить лексемы, семемы которых включают сему «время». Такие слова делим на три группы.

Слова, семантическая структура которых включает семы «время» и «количество»: *миг, мгновение, секунда, минута, час, сутки, неделя, месяц, год, век, столетие, эпоха* и др.

Слова, семантическая структура которых включает семы «время» и «пространство»: *день, ночь, утро, вечер, рассвет, весна, распутица, лето, осень, зима*. Так, слово *день* ассоциируется с представлением о пространственных признаках: солнце (объект в пространстве), свет (ясно видимое пространство); слово *ночь* также ассоциируется с пространственными признаками: звезды, луна (объекты в пространстве), темнота (неразличимое пространство). Такие же ассоциации можно указать и для других слов этой группы. Так, слова *весна, лето, осень, зима* передают информацию об особенностях пространства (зеленое или заснеженное пространство и т. д.).

3. Слова, включающие в свою семантику семы «время» и «человек»: *младенчество, детство, отрочество, юность, молодость, зрелость, старость* и др. Каждое из этих слов передает информацию «период жизни человека» (реже — животного). Третья группа слов-ориентиров может непосредственно встречаться в поэтическом тексте, или же выражаемый ими смысл находит имплицитное воплощение. Впрочем, имплицитно могут воплощаться в тексте и некоторые из ранее названных смыслов, содержащих компонент «время» (о некоторых способах воплощения имплицитного смысла см.: Федосюк 1983, Кухаренко 1974, Долинин 1983, Арнольд 1982, Белая 1983).

Художественное пространство — продукт творчества автора, эстетический способ речевого воплощения физического и философского аспектов пространства в пределах прозаического или поэтического текстов (Иоаннисян 1974).



Аргументом в пользу того, что именно этот смысл выражен в художественном тексте, служат слова-ориентиры со значением «пространство». Эти слова делим на пять неравных групп.

Слова со значением «пространство-пейзаж», включающие сему «ровное пространство» (*равнина, луг, степь, поле, долина, пустыня*, и др.); слова, включающие сему «возвышенное пространство» (*гора, холм, гряда, плато, бугор, утес, скала, вершина, склон, подножие, хребет* и др.); слова, включающие сему «растение» (*лес, роща, парк, огород* и др.); слова, включающие сему «вода» (*океан, море, ручей, озеро, болото, отмель, коса, водопад* и др.).

Слова со значением «урбанистическое (сельское) пространство»: *город, село, деревня, поселок, хутор, улица* и др.

Слова со значением «пространство-помещение» (интерьер): *комната, спальня, горница, коридор, сени* и др.

Условно можно говорить и о словах, относящихся к группе «космическое пространство»: *небо, солнце, месяц, луна, звезды* и др. Но особенности содержания основной части художественных текстов позволяют чаще говорить о воплощении не космического пространства, а пространства «над человеком».

Сему «пространство» содержат в своей семантической структуре слова, называющие различного рода предметы: *стол, диван, дерево, куст* и т. д. Ее же включают в свою семантическую структуру глаголы движения и бытия: *идти, бежать, плыть, лететь* к др.; *жить, спать, быть, находиться, лежать* и др. (Особый интерес представляет изучение так называемого художественного значения этих и других слов-ориентиров. Данная проблема не входит в круг наших задач. На ограниченном материале ее решение можно найти в: Вознесенская 1984).

Художественное состояние или особенности человека — продукт творчества автора, эстетический способ речевого воплощения духовных, нравственных и физических особенностей человека, его размышлений в прозаическом или поэтическом тексте (Хижняк 1974, Васильева 1976, Глушкова 1977, Кожевникова 1977). В книге «Элементы организации художественного прозаического текста» мы поместили полный список слов из словаря С.И. Ожегова, называющих положительные, отрицательные и нейтральные особенности человека, которые в совокупности отражают общенародное представление о «положительном» и «отрицательном» «образе героя». С этими особенностями соотносятся особенности создаваемых писателями образов персонажей. Названные слова являются словами-ориентирами



для выделения в тексте смысла «состояние или особенности человека» (Чернухина 1984: 81-89).

Художественное событие — продукт творчества автора, эстетический способ речевого воплощения фактов общественной или личной жизни человека, а также фактов существования природы в прозаическом или поэтическом тексте (темам «событие», «ситуация» посвящены статьи: Николаева 1977, Демьянков 1983, Арутюнова 1983, Якушкин, Ярославцева 1980).

«События литературно-художественного произведения существуют в данном тексте, они конструируются текстом, особенностями «отбора и расстановки слов». От особенностей словесной организации художественного произведения зависит характер описываемого, изображаемого. Вне самих строк стихотворения «Я помню чудное мгновенье...» этого события нет. То, что описывается в научном произведении, представляется существующим (существовавшим и т. д.) независимо от данного текста, так же как от 1-го или 2-го лица» (Шмелев 1977).

Словами-ориентирами, указывающими, что в тексте воплощено художественное событие, являются глаголы, отглагольные существительные, а также собственно событийная лексика, которую мы делим на несколько групп, т. е. слова, называющие:

1) отвлеченное событие: *трагедия, драма, случай, происшествие, событие* и др.

2) событие, связанное с военными действиями: *бой, штурм, сеча, поражение, победа, оккупация, наступление, отступление, наскок, нападение, паяет, набег, война, мобилизация* и др.

3) гражданские социальные события: *бунт, ратификация, путч, мятеж, крушение, крах, дебош, конфликт, арест, агрессия, казнь, эксцесс* и др.

4) события, связанные с началом и концом жизни человека: *рождение, смерть, кончина, гибель* и др.

5) события личного характера: *свадьба, разлука, встреча, развод* и др.

Все эти слова требуют текстовой информации о субъекте события, а также о пространстве его протекания и времени свершения. Минимальным контекстом, передающим эту информацию, является предложение, максимальным — текст. Слово-ориентир — свернутая информация о событии, воплощенном в тексте, оно часто выносится в его заголовок.

6) Выделяем группу слов-ориентиров, которые называют событие в природе и требуют текстовой информации только



о пространстве и времени его протекания: *шторм, снегопад, пожар, падеж, наводнение, мороз, мор, ливень, катастрофа, дождь, гроза, буря, бедствие, ураган* и др. Эта группа слов (за исключением слов *мор, падеж, пожар*) не требует названия субъекта событий.

Смыслы, выражаемые словами-ориентирами, в художественном тексте могут иметь эксплицитное (точечное или развернутое) и имплицитное воплощение. Семантический анализ каждого конкретного текста позволяет выяснить, какие универсальные смыслы нашли в нем воплощение, какие являются доминирующими, а какие — сопутствующими.

- 
1. Арнольд И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. —1982. -№4.
  2. Арутюнова Н.Д. Сравнительная оценка ситуаций // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. —1983. -№4.
  3. Белая Г.А. О «внутренней» и «внешней» теме // Филологические науки. —1983. -№2.
  4. Васильева А.Н. М.Шолохов. Судьба человека: опыт стилистического анализа // Вопросы стилистики. —Саратов, 1976 — Вып. 11.
  5. Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. —М., 1976. —С. 427 - 434.
  6. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. —М., 1981. —С. 148.
  7. Вознесенская И.М. Лексика поэтических описаний русской природы: Дис. ... канд. филолог. наук. —Л., 1984.
  8. Глушкова М.В. Словесно-ассоциативные мотивы природы и образ в трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» // Вопросы стилистики. —Саратов, 1977. —Вып. 12.
  9. Григорьев В.В. Введение // Поэт и слово. —М., 1973. —С. 51.
  10. Демьянков В.З. «Событие» в семантике, прагматике и в координатах интерпретации текста // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. —1983. -№4.
  11. Дешериева Т.И. Лингвистический аспект категории времени в его отношении к физическому и философскому аспектам // Вопросы языкознания. —1975. -№2. —С. 111.
  12. Долинин К.А. Имплицитное содержание высказывания // Вопросы языкознания. —1983. -№6.



13. Иоаннисян Д.В. Структура образа и пространство – время в пейзаже раннего Гоголя // Известия АН СССР. –Сер. лит. и яз. – 1974. -№4.
14. Кожевникова Н.А. О сквозных мотивах в пьесах М. Булгакова // Вопросы стилистики. –Саратов, 1977. –Вып. 12.
15. Колобаева Л.А. Категория времени в структуре романов Л. Леонова 30-х годов // Вестник МГУ. Филология. –1975. -№4.
16. Купина Н.А. Смыслы художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа. –Красноярск, 1983. –С. 106.
17. Кухаренко В.А. Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи // Филологические науки. –1974. -№1.
18. Мурьянов М.Ф. Время (понятие и слово) // Вопросы языкознания. –1978. –№2.
19. Николаева Т.М. «Событие» как категория текста и его грамматические характеристики // Структура текста. –М., 1980.
20. Николаева Т.М. Функциональная нагрузка неопределенных местоимений в русском языке и типология ситуаций // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. –1983. -№4.
21. Просвирнова А.Н. Современная лирическая повесть и категория времени (о некоторых тенденциях развития советской повести конца 60-х годов – начала 70-х годов) // Филологические науки. – 1974. -№6.
22. Ржевская Н.Ф. Концепция художественного времени в современном романе (Функция «ретроспекций» в романе) // Филологические науки. –1970. -№4.
23. Сезов А.Ф. Своеобразие временных отношений в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» и проблема развития образа героя // Филологические науки. –1979. -№4.
24. Федосюк М.Ю. Способы передачи новой информации в художественном тексте // Филологические науки. –1983. -№6.
25. Хижняк Л.Г. О внутренней форме имен собственных в произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина // Вопросы стилистики. – Саратов, 1974. –Вып. 8.
26. Чернухина И.Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста. –Воронеж, 1977.
27. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. –Воронеж, 1984.
28. Шмелев Д.Н. Русский язык в его функциональных разновидностях. –М., 1977. –С. 63.



29. Якушкин Б.В., Ярославцева Е.И. Критерий близости текстов по содержанию (ситуативный критерий) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. –1980. -№6.

*Подготовка текста к печати Ж.И.Фридман*



## Содержание

От редколлегии с.3

### Проблемы теории

- Попова З.Д., Стернин И.А. (Воронеж) Текст, дискурс и проблема эффективности коммуникации с.4
- Чарыкова О.Н. (Воронеж) Текст в аспекте новой научной парадигмы с.8
- Карасик В.И. (Волгоград) Перформативность: факт и действие.13
- Колодина Н.И. (Тамбов) К проблеме распознавания и формирования мыслительных форм с.23

### Художественный дискурс

- Инютин Вл. В. (Воронеж) К философской трактовке постмодернистского дискурса с.29
- Борисова Л.М. (Воронеж) Метакоммуникативные действия как средство диалогизации в художественном дискурсе (на материале русскоязычной малой прозы) с.35
- Попова Л.Г.(Мичуринск) О прагмалингвистическом подходе к изучению художественного текста в сопоставительном аспекте с.41
- Чечина О.А. (Воронеж) Образ двери в художественном дискурсе Серебряного века с.47
- Дьякова Л.Н. (Воронеж) Коммуникативный аспект русской бардовской песни с.52
- Быкова С.А. (Воронеж) Семантические сферы реализации коллизии «мачеха – падчерица» в сказке о Золушке (немецкий, русский, французский варианты) с.61
- Савченко А.Л. (Воронеж) Общечеловеческое, социально-историческое и национальное в поэтическом дискурсе Д.Р.Киплинга с.64
- Варушкина А.В. (Воронеж) Взаимодействие разных видов дискурса в романе Ч.Р.Метьюрина «Мельмот Скиталец» с.72

### Язык художественного текста

Литвинова М.М. (Москва) Ассоциативные связи ключевого



слова *любовь* в повести А.И.Куприна «Гранатовый браслет» с.78

Чубур Т.А. (Воронеж) Лексемы со значением *«отдых»* в произведении Ф.С.Фицджеральда «Великий Гетсби» с.83

Разуваева Л.В., Чарыкова О.Н (Воронеж) Предмет сравнения в художественном тексте и способы его номинации с.86

Мамлеева Э.Р.(Воронеж) Лексические единицы со значением «отсутствие видимых физических пределов» в художественном тексте с.90

Ильинская Е.Ю. (Воронеж) Роль категории противоположности в художественном тексте с.93

Зотова А.Б. (Воронеж) Восклицательные предложения в американском художественном тексте с.97

### **Художественная картина мира**

Синкина Е.Д. (Воронеж) Концепт «дар» в одноименном романе В.В. Набокова с.101

Сапрыкина В.И. (Воронеж) Национальная специфика объективации концепта «музыка» в русской и немецкой поэтических картинах мира 19-20-го веков с.108

Попова Н.С. (Воронеж) Образ времени как текучей субстанции в русской и немецкой поэтических картинах мира с.115

Калугина В.А. (Воронеж) Лексико-фразеологические способы репрезентации концепта «тепло» в русских и англоязычных художественных текстах с.120

Ипполитов О.О. (Воронеж) Этапность в когнитивной структуре «Процесс перемещения по дороге» (на материале прозы В.Катаева) с.124

Вобликова А.В. (Липецк) Специфика репрезентации концепта «католицизм» в романе Г.Бёлля «Глазами клоуна» с.132

Зорина Н.В. (Глазов) Категория времени в романе Т.Мэлори «Смерть Артура» как фактор репрезентации средневековой картины мира с.134

Чирков И.И. (Глазов) Специфика средневековой картины мира и её отражение в английском рыцарском романе XIV века (на примере аллитерационной поэмы «Сэр Гавейн и Зелёный Рыцарь» с.142

Фомичёва Ж.В.(Воронеж) Духовные стихи как жанр и их



### **Рекламный дискурс**

- Красикова Д. В. (Елец) Экспрессивная лексика в рекламном дискурсе с.156
- Прохоров А.В. (Тамбов) Умозаключение в процессе интерпретации рекламного дискурса с.160
- Новичихина М.Е. (Воронеж) Об относительности понятия «эффективность коммерческой номинации» в рекламном дискурсе с.168

### **Научный дискурс**

- Адонина О.С., Садретдинова Л.В. (Кемерово) Концепт «шаровая молния» в научном дискурсе с.172
- Вьюшина В.И. (Воронеж) «Беллетристика» и «массовая литература» - соотношение понятий и терминов в русском и американском литературоведении с.185
- Джасин М., Чарыкова О.Н. Лингвистическая терминология с точки зрения постулата об идеальном термине с.189

### **Профессиональный дискурс**

- Антипина И.В. (Воронеж) Номинация гладиолусов в профессиональном подязыке с.192

### **Бытовой дискурс**

- Лемяскина Н.А. (Воронеж) Бытовой дискурс в коммуникативном поведении младшего школьника с.198

### **Научное наследие**

- И.Я.Чернухина как исследователь художественного текста (Стернин И.А., Чарыкова О.Н.) с.208
- Чернухина И.Я. Теоретические проблемы изучения художест-



венного текста	с.211
Чернухина И.Я. Типология универсальных смыслов и тема поэтического текста	с.226
<b>Содержание</b>	с.235