

Н.Н. Бочегова, Л.В. Гришкова, Д.В. Портнягин,  
О.А. Степаненко, Н.Н. Цыцаркина

# ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА И ДИСКУРСА

Монография

Н.Н. Бочегова, Л.В. Гришкова, Д.В. Портнягин, О.А. Степаненко, Н.Н. Цыцаркина  
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА И ДИСКУРСА



ISBN 978-5-4217-0106-4



9 785421 701064

Курганский  
государственный  
университет



редакционно-издательский  
центр

43-38-36

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
КУРГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**Н.Н. Бочегова, Л.В. Гришкова, Д.В. Портнягин,  
О.А. Степаненко, Н.Н. Цыцаркина**

**ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО  
АНАЛИЗА ТЕКСТА И ДИСКУРСА**

**Монография**

**Курган 2011**

УДК 81'42

ББК 81.07

Т 33

Рецензенты:

д-р филол. наук, профессор кафедры английской филологии РГПУ им. А.И. Герцена С.В. Киселева;

зав. кафедрой немецкой филологии РГПУ им. А.И. Герцена, д-р филол. наук, проф. Л.Б. Копчук;

д-р филол. наук, проф. КГУ Е.Р. Ратушная.

*Печатается по решению научного совета Курганского государственного университета*

Т 33 Теория и практика филологического анализа текста и дискурса: Монография/ Н.Н. Бочегова, Л.В. Гришкова, Д.В. Портнягин, О.А. Степаненко, Н.Н. Цыцаркина. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2011. – 250 с.

В монографии освещаются актуальные проблемы теории и практики филологического анализа текста и дискурса. В пяти разделах книги представлен обзор публикаций отечественных и зарубежных ученых, обосновывающих необходимость целостного анализа литературных произведений, и собственные исследования авторов.

В материалах исследования находит отражение одна из ведущих стратегий научного познания в сфере изучения языка, текста и дискурса – синтез когниции и коммуникации.

На обширном и разнообразном материале различных дискурсивных практик и текстов на русском, английском и немецком языках рассматриваются базовые понятия современного лингвистического знания, такие, как текст, текстовая категория, дискурс, концепт, интертекстуальность, диалогизм, и проблемы текстопорождения и текстовосприятия.

Книга адресована специалистам-филологам, читающим курсы филологического анализа, теории литературы и лингвистики текста, студентам старших курсов филологических факультетов и аспирантам.

Библиограф. – 265 назв.

ISBN 978-5-4217-0106-4

© Курганский государственный университет, 2011

© Авторы, 2011

*Авторы посвящают  
эту книгу светлой памяти  
Ирины Владимировны Арнольд,  
выдающегося ученого,  
мудрого педагога и прекрасного  
человека.*

## ВВЕДЕНИЕ

Филологический анализ текста – сравнительно новая филологическая дисциплина, включенная в учебные планы филологических факультетов в соответствии с Государственным стандартом высшего образования. По замыслу разработчиков программы она представляет собой интегративный курс, углубляющий и систематизирующий знания студентов, полученные при изучении различных лингвистических и литературоведческих курсов лексикологии, теоретической грамматики, интерпретации текста, стилистики, теории и истории литературы. Новый курс реализует естественную взаимосвязь лингвистики и литературоведения в филологическом образовании. Практическая направленность новой дисциплины способствует выработке навыков комплексного анализа текста, объединяющего литературоведческий и лингвистический подходы.

В чисто научном плане одной из задач новой дисциплины стало преодоление разногласий между литературоведами и лингвистами в вопросе о методах исследования художественных текстов. О необходимости преодоления одностороннего подхода (речь идет в данном случае о литературоведении) писал в свое время Л.В. Щерба, подчеркивая, что целью толкования художественных произведений «является показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений. Что лингвисты должны уметь приводить к сознанию все эти средства, в этом не может быть никакого сомнения. Но это должны уметь делать и литературоведы, так как не могут же они довольствоваться интуицией и рассуждать об идеях, которые они, может быть, неправильно вычитали из текста».\*

Помимо формирования целостного знания о тексте как лингвистическом феномене и навыков комплексного анализа текста новая дисциплина предусматривает ознакомление студентов с новейшими российскими и зарубежными теориями изучения текста и его категорий, а также вопросов лингвистического анализа текста в советской и зарубежной лингвистике 60 - 80-х гг. В связи с этим следует отметить (не в плане критики пунктов программы, конечно), что современная филология представляет собой пестрый калейдоскоп идей, а убеждение исследователей в том, что всякое новое обязательно лучше старого, ведет к беспорядочному метанию от одной новой идеи к другой. Это зачастую приводит к недооценке отечественного филологического наследия и фундаментальных знаний прошлого вообще.

Первый шаг на пути сближения позиций литературоведения и лингвистики был сделан И.В. Арнольд. В 1973 году вышла «Стилистика декодирования». Впоследствии книга неоднократно переиздавалась с учетом тех перемен, которые происходили в лингвистическом знании в целом, и в последующие издания учебного пособия (а именно так и определяется статус книги) были включены

---

\* Щерба Л.В. Опыт лингвистического толкования стихотворения «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М., 1957. – С. 7.

разделы «Текст как объект изучения стилистики» и «Интертекстуальность».

В книге четко определяются причины недостаточного и неполного понимания художественного текста:

1. Изолированное восприятие отдельных элементов, неумение учесть влияние контекста, в том числе грамматические особенности построения текста.

2. Лексические трудности. Невнимание к стилистическим, эмоциональным, оценочным, экспрессивным коннотациям. Невнимание к необычной сочетаемости слов. Непонимание слов, употребленных в редких, устаревших или специальных значениях.

3. Поверхностное понимание прочитанного, неумение заметить отношение автора к изображаемому, его иронию или сарказм, нечувствительность к подтексту, неспособность самостоятельно дополнить недосказанное.

4. Предвзятое мнение. Читатель нередко ожидает, что воображаемое им решение той или иной проблемы совпадает с решением автора. Такому читателю трудно воспринимать новое, неожиданное для себя. Он заранее упрощает и огрубляет текст, не может реагировать на новые для себя мысли и чувства, попросту не замечает их. Само собой разумеется, что в этом случае чтение обогатить не может.\*

Все эти проблемы обучения анализу существуют и сегодня. Как шаг на пути преодоления недостаточного и неполного понимания текста была предложена методика поуровневого анализа текста. Уровень при этом рассматривается как «иерархическая ступень в организации формы и содержания текста», а само произведение может рассматриваться таким образом, что каждый предыдущий уровень оказывается содержанием последующего, а каждый последующий – формой для предыдущего. Иерархия этих уровней (движение от высшего уровня к низшему) выглядит следующим образом:

1. Идеино-тематическое содержание литературного произведения — весь комплекс философских, нравственных, социальных, политических, психологических и других проблем и жизненных фактов и событий, которые изображает художник, а также тех эмоций, которые эти факты и идеи в нем вызывают.

2. Композиция и система образов, в которых это содержание раскрывается: фабула, характеры, обстановка. Выражение «раскрывается» привычно, но неточно. В действительности на этом уровне происходит компрессия полученной от жизни информации.

3. Лексическое и грамматическое выражение системы образов — речевые изобразительные и выразительные средства. На этом уровне происходит дальнейшая компрессия информации и ее кодирование.

4. Звучание текста и его графическое изображение, т.е. следующий уровень кодирования [там же].

Любой филолог знает, что первые два уровня до последнего времени традиционно относились к сфере литературоведения, а два последних – к сфере лингвистики. Об этом можно было бы и не говорить, если бы в некоторых ра-

---

\* Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 6-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 9 -10.

ботах последних лет не мелькала мысль о преодолении поуровневого анализа текста.\*

Книга И.В. Арнольд остается современной по сей день, о чем свидетельствует высокий коэффициент ее цитирования. Талант ученого и опыт педагога сделали свое дело: «риторика художественной речи» (а именно так определяет редактор последнего по времени переиздания книги П. Е. Бухаркин научную ориентацию книги), написанная простым и ясным языком, доступна и специалисту, и студенту, только осваивающему азы филологической науки.

Программа курса «**Филологический анализ**» имеет статус рекомендации и не исключает возможности быть дополненной в рамках учебного процесса, о чем свидетельствуют опубликованные в последнее время работы, получившие статус учебных пособий.\*\*

Базовыми понятиями современного лингвистического и гуманитарного знания в целом являются **текст** и **дискурс**, причем **текст** рассматривается на современном этапе как явление словесной культуры, а сама культура – как **текстовая** система.

Что же касается **дискурса**, то традиционно он определяется как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь рассматривается как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)»\*\*\*. Существуют и другие определения, о которых речь пойдет в материалах разделов монографии.

Важно отметить, что элементы дискурса теперь принимаются во внимание при определении понятия **смысла текста** – цели филологического анализа. Приводимое ниже определение принадлежит А.В. Бондарко:

«Речевой смысл (смысл высказывания и смысл целостного текста) трактуется как та информация, которая передается говорящим (пишущим) и воспринимается слушающим (читающим) на основе выражаемого языковыми средствами содержания (ПСТ), взаимодействующего с контекстом и речевой ситуацией, с существенными в данных условиях речи элементами опыта и знаний говорящего (пишущего) и слушающего (читающего), со всем тем, что входит в понятие дискурса.

Таким образом, источниками речевого смысла являются: 1) языковое содержание текста, 2) контекстуальная информация, 3) ситуативная информация, 4) энциклопедическая информация, 5) все прагматические элементы дискурса, существенные для передаваемого и воспринимаемого смыслового со-

---

\* Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 10.

\*\* Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: Учебное пособие. – 4-е изд. - М.: Флинта: Наука, 2009; Сулименко Н.Е. Текст и аспекты его комплексного анализа. – М.: Флинта: Наука, 2009.

\*\*\* Арутюнова Н.Д. Дискурс // Языкознание. Большой энциклопедический словарь/ Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. - С. 136 – 137.

держания (включая не только референциальные, но и эмоционально-экспрессивные аспекты)».\*

Ученый особо выделяет **аффективный компонент смысла** - «целостный информационный результат, к которому приводит взаимодействие коннотативных элементов ПСТ», и эстетическую функцию – источник художественной выразительности и неповторимости способа языкового представления того или иного смысла. Исследование языковых значений в высказывании и целостном тексте А.В. Бондарко соотносит с понятием **интенциональности**, имея в виду связь языковых значений с намерениями говорящего, с коммуникативными целями речемыслительной деятельности.

Авторы не ставили своей задачей освещение всех проблем филологического анализа текста, сделав объектом анализа концептуальную триаду «Человек – Язык – Культура». В фокусе внимания находятся аспекты взаимоотношения языка, мышления, текста и культуры, недостаточно освещенные в других работах этого плана, что отражено в тематике разделов.

Монография адресована в первую очередь студентам, изучающим зарубежную филологию – англистику и германистику, что находит отражение в содержании разделов.

**В первой главе** монографии «Культура и текст», авторами которой являются Л.В. Гришкова и Д.В. Портнягин, рассматриваются проблемы типологии экфрастических и поликодовых текстов на материале произведений русской, английской и американской литературы и киносценария (Л.В. Гришкова), а также значимость фоновых исторических знаний для филологического анализа художественных текстов (Д.В. Портнягин).

**Вторая глава** «Возможный мир как игра воображения писателя» написана О.А. Степаненко и посвящена в основном проблемам современного литературоведения. Литературный текст характеризуется здесь как мир художественной реальности, соотносимой с действительной реальностью, но не равной ей. Современные текстопорождения (проблемы «возможных и невозможных миров») рассматриваются автором на материале рассказов немецкой писательницы Кристи Вольф.

**Третья глава** «Национально-культурное своеобразие как универсальная текстовая категория», написанная Н.Н. Бочеговой, имеет комплексный характер. Ее основное содержание – определение категориального статуса и способов объективации полистатусной (языковой и текстовой) категории национально-культурного своеобразия на различных уровнях структуры художественного текста.

**Четвертая глава** монографии «Структура фрейма конфликтных социальных отношений и его вербализация в информационном политическом дискурсе» также имеет комплексный характер. Рассмотрев вербализацию фрейма «социальный конфликт» на уровне предложения, автор раздела Н.Н.Цыцаркина показывает, как он переходит на качественно иной уровень (повышается в ранге),

---

\* Бондарко А.В. Лингвистика текста в системе функциональной грамматики: Текст. Структура и семантика. -Т. 1. - М., 2001. - С. 4-13.



реализуясь в информационном политическом дискурсе как когнитивный фрейм.

Теоретический материал сочетается в монографии с образцами анализа различных типов текстов, что позволяет использовать ее в практике преподавания целого ряда филологических дисциплин, прежде всего, филологического анализа.

Тексты для самостоятельного анализа, помещенные в приложении, подобраны с учетом обсуждаемых в монографии проблем.

## ГЛАВА 1. КУЛЬТУРА И ТЕКСТ

### 1.1. Концепты христианской культуры в художественной литературе

«Пишущий (рисующий, ваяющий, сочиняющий музыку) всегда знает, что он делает и во что это ему обходится. Он знает, что перед ним – задача. Толчок может быть глухим, импульсивным, подсознательным. Ощущение или воспоминание. Но после этого начинается работа за столом, и надо исходить из возможностей материала. В работе материал проявит свои природные свойства, но одновременно напомним и о сформировавшей его культуре (“эхо интеркстуальности”»». Эти слова принадлежат У. Эко, и они как нельзя лучше характеризуют творческий процесс и его связь с культурой [Эко 2002:13 - 14].

Современная культура представляет собой пестрый калейдоскоп противоречивых идей и тенденций развития, о чем свидетельствует цитируемое ниже предисловие редактора к американскому изданию книги К. Элама «The Semiotics of Theatre and Drama»: «Change is our proclaimed business, innovation our announced quarry, and the accents of the future the language we deal. So we have sought, and still seek, to confront and respond to those developments in literary studies that seem crucial aspects of the tidal waves of transformation that continue to sweep across our culture. Areas such as structuralism, poststructuralism, feminism, Marxism, semiotics, subculture, deconstruction, dialogism, post-modernism and the new attention to nature and modes of language, politics and way of life that these bring, have already been the primary concern of a large number of our volumes» [Hawkes 1980: ix].

Суть дела не только в количестве и разнообразии тематики публикаций, хотя это тоже важно. Важна цель: «The effect is to make us ponder **the culture we have inherited; to see it, perhaps for the first time, as an intricate and continuing construction** (выделено нами. – Л. Г.)» [Hawkes op. cit.: x].

Одно из первых определений культуры принадлежит Э. Б. Тейлору: «Культура – комплекс, включающий знания, верования, искусство, мораль, законы, обычаи, а также иные способности и навыки, усвоенные человеком как членом общества»\*. Ю.М. Лотман ссылается на это определение в статье «Культура и информация» и предлагает более обобщенный его вариант, рассматривая культуру как «совокупность всей ненаследственной информации, способов ее организации и хранения» [Лотман 2000: 395]. Но культура – не склад информации, а механизм, который «хранит информацию, постоянно вырабатывая для этого наиболее выгодные и компактные способы, получает новую, зашифровывает и дешифровывает сообщения, переводит их из одной системы знаков в другую» [там же]. Определяя культуру как «гибкий и сложно организованный механизм познания», ученый одновременно поставил вопрос об отношении культуры к основным категориям передачи и хранения информации

---

\* В оригинале: «Culture is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society» [Taylor E.B. Primitive Culture. – L., 1871].

– о ее отношении к понятиям **языка и текста**.

Антропоцентрическая парадигма современного знания внесла существенные коррективы в понимание термина «культура». Большинство исследователей соглашается с тем, что это понятие имеет различные аспекты. Под культурой подразумевается и способ поведения человека, и результаты творческой человеческой деятельности, касающиеся, прежде всего, области гуманитарной, точнее, «духовной», когда речь идет о различных видах искусства - о литературе, музыке, живописи и т.д.

С понятием культуры Ю.С. Степанов связывает определение концепта, выделяя две его функции в жизни социума: «Концепт - это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не “творец культурных ценностей” – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Степанов 2004: 43].

Священное Писание – часть культурного наследия, и отсылки к нему в художественной литературе – далеко не редкость. Библия короля Иакова, к примеру, занимает в англоязычной литературе второе место (после произведений Шекспира) по цитируемости [Гюббенет 2001: 20 – 21].

При анализе объективации концептов христианской культуры в художественной литературе необходимо учитывать два важных обстоятельства. Во-первых, следует иметь в виду, что в христианской и светской культуре духовность понимается по-разному. Христианская духовность – это святость, иными словами, это наличие всех тех положительных свойств, которые в христианстве именуется заповедями, то, что мы находим в учении Христа, в посланиях и проповедях его учеников.

Мирское (светское) понимание духовности совершенно иное. В нем под духовностью понимается и высокая нравственность (и это один из важных атрибутов духовности вообще), но есть и характеристики, о которых христианство не говорит, – это «эрудиция, образованность человека, уровень эстетического развития, то есть приобщенность к тем видам искусств, которые, так сказать, утончают душу, делают ее особенно восприимчивой к поэзии, к музыке, — к такого рода творческой деятельности и видам культуры» [Осипов 2009]. К этому нужно добавить, что в большинстве определений культуры, даже если они включают всю совокупность творческой деятельности человека и способов самовыражения человека, по мнению А.И. Осипова, «забывается главное - ведь дух творит себе формы и, говоря о культуре, по-видимому, прежде всего, нужно говорить о состоянии того духа, который выражает себя тем или иным образом вовне» [там же].

Христианство предложило миру свою модель происхождения мира и человека, а также определенную систему ценностей. Научное мировоззрение опровергает божественное происхождение мира. Что же касается системы ценностей, то исторически внутри христианского мира сложились два типа этой культуры – «две системы ценностей, имеющие одно происхождение, сходные, а во многом и одинаковые по составу и формальной иерархии, но решительно различные в практической ориентированности, в отношениях... с “идеалом” и

“действительностью”» [Непомнящий 1996]. В.С. Непомнящий определяет две эти ветви как «рождественскую» и «пасхальную»: «Общеизвестно, что на Западе, у католиков и протестантов, главный церковный праздник — Рождество, а у нас в православии — Пасха. В этом и эксплицировано, как говорят ученые люди, наше глубокое ментальное различие. Нет гнезда выше орлиного, нет праздника выше Рождества — это немецкая пословица. Почему “нет выше”? Да потому, что Рождество Христово есть Боговоплощение: Бог *вочеловечился*, говорится в Символе веры. То есть Бог так любит меня, что уподобился мне! Значит... я этого достоин (вспомним рекламные слоганы). Это лестно мне, а главное: стало быть, я имею право осознать себя, человека, точкой отсчета и мериллом всего. Не случайно именно на Западе после Ренессанса родилась, а позднее вошла в силу идея несовершенства мира — причины всех бед и несчастий людей. В конце концов, к XX веку окружающий мир был фактически признан чем-то вроде груды строительного материала, из которого мне, человеку, надлежит создать нечто “совершенное”, то есть совершенное на мой вкус. Такой земной рай: без “усовершенствования” самого человека — только условие его существования.

Пасха и Воскресение не льстят мне, а призывают стать лучше: “Последуй за Мною, взяв крест”. Свой крест, который тебе достался в жизни. Отсчитывай не от себя любимого, а от Бога, от Христа, от идеала, наконец... Короче говоря, в “рождественском” христианстве главное событие — наличный факт уподобления Бога человеку, а в “пасхальном” — призыв Христа к человеку уподобиться Ему, Богу; “отсчет” ведется с противоположных концов» [там же].

Во-вторых, концепты христианской культуры объективируются в литературе в рамках **модуса художественности**, под которым подразумевается «всеобъемлющая характеристика художественного целого», то есть «тот или иной род целостности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику» [Тюпа 2000: 469]. Благодаря этому данные концепты трансформируются.

С. Аскольдов определял концепт как «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов 2002: 85]. Специфическая особенность художественных концептов заключается в «неопределенности возможностей». Концепты образны, символичны и подчиняются особой прагматике **художественной ассоциативности**: то, «что они означают, больше данного в них содержания и находится за их пределами» [цит. по: Аскольдов: 91].

Ассоциативная запредельность художественных концептов сближает их с символами.\* «Символ... может не включаться в какой-либо синтагматический ряд, а если и включается в него, то сохраняет при этом смысловую и структур-

---

\* См.: Символ – универсальная категория эстетики, соотносимая с категориями образа, с одной стороны, и знака – с другой; Это образ, взятый в аспекте своей знаковости, и знак, наделенный неисчерпаемостью образа. Символ есть образ, в котором всегда присутствует определенный смысл, слитый с образом, но несводимый к нему (Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – С. 311 – 312).

ную самостоятельность, – пишет Ю.М. Лотман. – Он легко вычленяется из семиотического окружения и столь же легко входит в новое текстовое окружение» [Лотман 2001: 241]. С этим, как полагал ученый, связана его существенная черта – символ «никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры – он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее» [там же].

Система вечных ценностей в христианской культуре выражена в символах, причем часто более древних, чем само христианство. Пересказывая историю Христа, Уайльд упоминает: «...the terrible death by which he gave the world its most eternal symbols». Но крест – один из древнейших символов человеческой культуры – изначально не имел отношения к смерти. Люк Бенуас приводит в книге «Знаки, символы и мифы» два основных значения этого символа: «В горизонтальном плане крест являет собой человека, вытянутого во весь рост во всех направлениях его индивидуальности. В вертикальном направлении крест объединяет высшие иерархические состояния человека, на которые он может претендовать» [Бенуас 2004: 56 - 57].

Эстетическая ценность книг Священного Писания несомненна. Поразительно их жанровое и стилевое многообразие: это и притчи, в которые Христос облакает свое учение в беседах с учениками, и послания апостолов, и поэзия «Экклезиаста» и «Песни песней». О. Уайльд сравнивал историю Христа с греческой трагедией: «When one contemplates all this from the point of view of art alone one cannot but be grateful that the supreme office of the Church should be the playing of the tragedy without the shedding of blood: the mystical presentation, by means of dialogue and costume and gesture even, of the Passion of her Lord; and it is always a source of pleasure and awe to me to remember that the ultimate survival of the Greek chorus, lost elsewhere to art, is to be found in the servitor answering the priest at Mass» [Wilde 2002: 70].

Человек, не знакомый со слогом Священного Писания, возможно, воспримет приведенные ниже строки из него просто как образец высокой поэзии:

«Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий.

Если имею *дар* пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что *могу* и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто.

И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы.

Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится,

не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла,

не радуется неправде, а сорадуется истине;

все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит.

Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» [1 Кор. 13: 4-8].

А между тем в этих строках Первого послания святого апостола Павла к коринфянам сформулирован один из базовых концептов христианской культу-

ры – концепт «любовь». Христианское понимание любви исключает господство страстей. Если у человека нет христианской любви – той, о которой говорит апостол Павел, нет у него и надлежащей культуры, потому что в сложной жизненной ситуации это отсутствие любви проявит себя в таких его деяниях по отношению к другим людям и миру, которые могут быть расценены как злые. «Где нет любви, там, следовательно, присутствует другое: природа не терпит пустоты, природа души человеческой — тем более. Или — или» [Осипов 2009].

Концепт «мессия» – одна из важнейших констант христианской культуры. По определению Ю.С. Степанова, константа в культуре – это «концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долгое время, или некий постоянный принцип культуры» [Степанов 2004: 84]. Исследователи выделяют в структуре концепта ядерную и периферийную зоны. В ядерную зону входят словарные значения той или иной лексемы. Периферия включает субъективный опыт, различные прагматические составляющие лексемы, коннотации и ассоциации [Маслова 2004: 30].

При определении ядерной зоны концепта «мессия» нужно учитывать, во-первых, его этимологические характеристики: лексема восходит к древнееврейскому «машиах», буквально – помазанник; греческий перевод – Христос. Во-вторых (и это главное), в христианской религии мессия – Спаситель, ниспосланный Богом на землю [Терра-Лексикон 1998: 351].

При анализе периферийной зоны полезно обратиться к приведенному ниже комментарию к Новому Завету американского издания Библии на русском языке, в котором говорится о неоднозначности истолкования евангелистами личности Христа. В комментарии также приводятся семь истин, которые лежат в основе четырех Евангелий. Мы остановимся на двух из них.

Истина первая: «В каждом из Евангелий открывается одна и та же уникальная Личность. Тот же Иисус у Матфея – Царь, у Марка – Раб, у Луки – Человек и у Иоанна – Бог. Но нигде Он не является чем-то одним, потому что у Матфея Он и Царь, и Раб, и Человек, и Бог. Раб у Марка – также и Царь, и Человек, и Бог. Человек у Луки – одновременно Царь и Раб, и Бог. У Иоанна вечный Сын является и Царем, и Рабом, и Человеком».

Истина седьмая: «Все евангелисты предсказывают Его Второе Пришествие» [Библия 1990: 1086 – 1087].

Из комментария следует, что каждый евангелист предлагает свою иерархию ипостасей Богочеловека, и поскольку всякий литературный текст оказывается лишь одним из звеньев непрекращающегося социально-литературного дискурса (термин Е.А. Гончаровой), трансформации могут подвергаться не только периферийная зона концепта «мессия», но и его ядро\*.

Роман С. Кинга «Зеленая миля» («The Green Mile») повествует о втором пришествии. Действие романа разворачивается в Америке в годы Великой депрессии, о чем свидетельствует уже начало этого произведения: «This happened

---

\*Гончарова Е.А. Когнитивно-коммуникативные параметры ситуации порождения, восприятия и интерпретации художественного текста// Studia Linguistica XVI. Язык. Текст. Культура: Сборник. – СПб., 1997. – С. 6 – 15.

in 1932, when the state penitentiary was still in Cold Mountain. And the electric chair was there, too, of course» [King 1993: 3]

Место действия – замкнутое пространство блока смертников (E Block). Рассказчик Пол Эджкомб и его сослуживцы нарушают первую заповедь – «не убий»: они приводят в исполнение смертные приговоры: «I presided over seventy-eight executions during my time in Cold Mountain (that’s one figure I’ve never been confused about; I’ll remember it on my deathbed)» [King 1993: 3].

Завязка (и одновременно загадка) сюжета – появление в блоке смертников Джона Коффи (John Coffey). Американские критики сразу же обратили внимание на начальные буквы его имени, созвучные с именем Христа (Jesus Christ).

«Перемещение центра тяжести из области небесного идеала в координаты земного житья-бытья помогало христианству укрепляться в “дольней” жизни и стать основой мощной европейской цивилизации, – отмечает В.С. Непомнящий. – Но зато осложнялись — чем дальше, тем больше — отношения с “горним”, с небесным, с неотступно свойственной человеку тягой к идеальному, вечному». Отсюда, по мнению ученого, свойственная западной цивилизации «доминанта нарастающего трагизма», приводящая «к скепсису, фатализму, цинизму и прочим разнообразным “цветам зла” вплоть до американских кинобоевиков с разной чертовщиной, которая, помимо прочего, выдает инфернальный ужас перед жизнью...» [Непомнящий 2006].

Мессия в романе С. Кинга приходит в образе огромного, физически сильного афроамериканца («big boy») с душой потерявшегося ребенка: «He looked like he could have snapped the chains that held him as easily as you might snap the ribbons on a Christmas present, but when you looked in his face, you knew he wasn’t going to do anything like that. It wasn’t dull... but *lost*. He kept looking around as if to make out where he was. Maybe even who he was» [King 1993: 11].

Пол Эджкомб сравнивает его с библейским Самсоном, у которого отрезали волосы, лишив тем самым его силы. Он не только не осознает, где он, но даже и *кто он*: «My first thought was he looked like a black Samson... only after Delilah had shaved him smooth as her faithless little hand and taken all the fun out of him» [King 1993:11].

Последнее замечание рассказчика очень важно, равно как и выделенное ранее автором слово «lost» («потерянный», «заблудившийся»). Причину этого бессилия и потерянности читателю еще предстоит узнать.

Джон Коффи – мессия, но он не Христос («Спаситель» в полном смысле этого слова). Он наделен всеведением пророка, но он не пророчествует, не проповедует и не учит. Он творит добро «вслепую» («in his blind way»). Цитируя булгаковского героя, можно сказать даже, что он «малодушно помышляет о смерти» подобно Пилату, но причина тому не телесные муки, как у прокуратора, а страдания духа, не выдержавшего тягот земного бытия: он страдает от одиночества и бездомности.

«I’m rightly tired of the pain I hear and feel, boss. I’m tired of being on the road, lonely as a robin in the rain. Not never having no buddy to go on with or tell me where we’s coming from or going to or why...»

Обвиненный в убийстве, которого он не совершал, Джон Коффи спасает других, но не может (или не хочет) спасти себя. Он хочет уйти из жизни, потому что устал от человеческой жестокости («I' tired of people being ugly to each other»), от собственной беспомощности («I' tired of all the times I tried to help and couldn't»), от непонимания того, зачем пришел он в этот мир («I am in the dark»). Он готов принять казнь как избавление: «There's too much. If I could end it, I would. But I can't».

Ю. Н. Караулов подчеркивает, что введение в дискурс прецедентных текстов «всегда означает выход за рамки обыденности, ординарности в использовании языка, и отсылка к прецедентным текстам ориентирована не на обычную коммуникацию, не на сообщение какой-то информации в первую очередь, но имеет, прежде всего, прагматическую направленность, выявляя *глубинные свойства языковой личности, обусловленные либо доминирующими целями, мотивами, установками, либо ситуативными интенциональностями* (курсив наш. – Л.Г.)» [Караулов 1988].

Слова Ю.С. Караулова в полной мере могут быть отнесены и к литературной коммуникации. Вопрос может быть поставлен следующим образом: что призвана дать обычному, рядовому человеку встреча с мессией?

Голгофа в романе – блок смертников, крест – электрический стул, но это не меняет сути происходящего – казнь невиновного – убийство. Герой романа, казнивший мессию, наказан как Агасфер, будучи обреченным на долгую одинокую жизнь в «чужом» пространстве дома для престарелых: «In 1932 John Coffey inoculated me with life. Electrocuted me with life, you might say. I will pass on eventually – of course, I will any illusions of immortality I might have had died with Mr. Jingles – but I will have wished for death long before death finds me» [King 1993: 534].

Он вновь и вновь перелистывает страницы своего дневника, где описаны драматические события тех далеких дней: «I look back over these pages, leafing through them with my trembling, spotted hands, and I wonder if there is some meaning here as in those books which are supposed to be uplifting and ennobling. I think back to the sermons of my childhood, booming affirmations in the church of Praise Jesus. The Lord is Mighty, and I recall how the preachers used to say that God's eye is on the sparrow, that He sees and marks even the least of His creations. When I think of Mr. Jingles, and the tiny scraps of wood we found in that hole in the beam, I think that it is so. Yet this same God sacrificed John Coffey, who tried only to do good in his blind way, as savagely as any Old Testament prophet ever sacrificed a defenseless lamb... as Abraham would have sacrificed his own son if actually called upon to do so. I think of John saying that Wharton killed the Detterick twins with their love for each other, and that it happens every day', all over the world. If it happens, God *lets* it happen, and when we say "I don't understand", God replies, "I don't care"» [King 1993: 35].

«Возвышающие и облагораживающие» («uplifting and ennobling») книги, с которыми он сравнивает свои заметки, – жизнеописание Джона Коффи, призванного творить добро («помогать», как он сам говорит) и казненного за чужое преступление – это, конечно же, четыре Евангелия, написанные учениками



Христа. Похоже, Пол Эджкомб написал пятое, в котором рассказал о втором пришествии. И все повторилось.

История Христа в произведении М. Булгакова «Мастер и Маргарита» представлена как роман в романе. И роман этот не только о Христе, но и о «жестоком пятом прокураторе Иудеи всаднике Понтийском Пилате». Евангельский Пилат – это стереотип человека, который сомневается в существовании Истины: «Сказал Ему тогда Пилат: значит Ты все-таки Царь? Ответил ему Иисус: ты говоришь, что Я царь. Я на то и родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине. Всякий, кто от истины, слушает Моего голоса.

Говорит Ему Пилат: что есть истина? И сказав это он снова вышел к Иудеям и говорит им: я никакой не нахожу в Нем вины» [Иоанн 18: 37 – 38].

У Марка Пилат принимает решение о казни Иисуса из страха перед толпой: «И Пилат, желая угодить толпе, отпустил им Варавву, и предал Иисуса по бичеванию, на распятие» [Марк 15: 15].

У Матфея он еще при этом еще и умывает руки, снимая с себя вину: «Пилат взял воды, умыл руки перед народом и сказал: невиновен я в крови Праведника Этого, смотрите сами; и весь народ ответил: кровь Его на нас и детях наших» [Матфей 27: 24 – 25].

Трудно сказать, текст какого Евангелия послужил основой для булгаковского романа. Вероятнее всего автор опирался на книги Нового Завета в целом, но в приводимом ниже диалоге Иешуа Га Ноцри и Пилата текстом-источником, несомненно, является Евангелие от Иоанна.

Парадокс этой ситуации в том, что Истина стоит перед прокуратором, а он задает ей вопрос о том, что она такое.

«– А вот что ты все-таки говорил про храм толпе на базаре?

– Я, игемон, говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины. Сказал так, чтобы было понятнее.

– Зачем же ты, бродяга, на базаре смущал народ, рассказывая про истину, о которой ты не имеешь представления? Что такое истина?» [Булгаков 1988: 18].

У Булгакова Пилат получает на свой абстрактный риторический вопрос весьма конкретный ответ – правду о самом себе: истина в том, что он – больной и одинокий человек: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти. Ты не только не в силах говорить со мной, но тебе даже трудно глядеть на меня. И сейчас я невольно являюсь твоим палачом, что меня огорчает. Ты не можешь даже думать о чем-нибудь и мечтаешь только о том, чтобы пришла твоя собака, единственное, по-видимому, существо, к которому ты привязан. Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет» [Булгаков 1988: 18].

Измученный побоями Иешуа думает о муках Пилата и сострадает ему.

Повествование и монологическую речь (поучения и проповеди Иисуса) евангельских текстов М. Булгаков заменяет диалогами между язычником и христианином:

«– Так ты утверждаешь, что не призывал разрушить...или поджечь, или

каким-либо иным способом уничтожить храм? – Я, игемон, никого не призывал к подобным действиям, повторяю. Разве я похож на слабоумного? – О да, ты не похож на слабоумного, – ответил прокуратор и улыбнулся какой-то страшной улыбкой, – так поклянись, что этого не было.

– Чем хочешь ты, чтобы я поклялся? – спросил, очень оживившись, развязанный.

– Ну, хотя бы жизнью твоею, – ответил прокуратор, – ею клясться самое время, так как она висит на волоске, знай это! – Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон? – спросил арестант, – если это так, ты очень ошибаешься.

– Я могу перерезать этот волосок.

– И в этом ты ошибаешься, – светло улыбаясь и заслоняясь рукой от солнца, возразил арестант, – согласишься, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?» [Булгаков 1988: 14].

Пилат предстает перед читателем как авторитарная личность, как человек, привыкший повелевать, казнить и миловать, но Иешуа говорит ему, что «жизнь его скудна», потому что он «окончательно потерял веру в людей». И это он здесь – пленник и раб, он, прокуратор Иудеи. Он не может принять самостоятельного решения, потому что боится доносов первосвященника, гнева кесаря, а еще потому, что никому не доверяет. В речах его собеседника Иешуа, убежденного в том, что «злых людей нет на свете», находят свое выражение основные ценности и вечные истины христианства – концепты Веры, Истины, Добра и Любви.

В образе Пола Эджкомба, как отмечают критики, воплощены сразу три евангельских персонажа: он и Пилат, и сотник, и Агасфер. Давно похоронив всех своих друзей и близких, потеряв любимую жену, погибшую в автомобильной катастрофе, он желает смерти, а она не приходит к нему: «We each owe a death, there is no exception, I know that, but sometimes, oh God, the Green Mile is so long» [King 1993: 536].

Что же дала встреча с Джоном Коффи Полу Эджкомбу? Итогом его встречи с мессией и даже всей его долгой последующей жизни становится мысль о том, что «иногда нет абсолютно никакой разницы между спасением и проклятием» («no difference between salvation and damnation») [King 1993: 533]. В том, что произошло с Джоном Коффи, он обвиняет не американское правосудие, которое не провело должного расследования и с легкостью осудило на смерть чернокожего, не себя самого, узнавшего правду и ничего не сделавшего, чтобы спасти невинного. Виноват Бог. Почему позволил?

В отечественной литературе все иначе. Вспомним, к примеру, заключительные строки стихотворения М.Ю. Лермонтова «Смерть поэта»:

«Но есть и божий суд, наперсники разврата!

Есть грозный суд: он ждет;

Он не доступен звону злата,

И мысли и дела он знает наперед».

В поэме «Демон» ангел уносит душу Тамары в рай, потому что она «страдала и любила»:

«Ценой жестокой искупила  
Она сомнения свои...  
Она страдала и любила -  
И рай открылся для любви!»

«Обратите внимание: ведь и распятия у нас разные, – пишет В.С. Непомнящий. – На православных распятиях Распятый изображается условно — Его руки словно распахнуты для объятия, — а на западных — реалистично: тяжело провисшее тело. То есть, если для восточного христианства крест — орудие нашего спасения, то для западного — орудие пытки» [Непомнящий 1996]. Пилат Булгакова идет навстречу «распахнутым объятиям», сначала во сне, после казни Иешуа, о которой он хочет забыть: «И лишь только прокуратор потерял связь с тем, что было вокруг него в действительности, он немедленно тронулся по светящейся дороге и пошел по ней вверх прямо к луне. Он даже рассмеялся от счастья, до того все сложилось прекрасно и неповторимо на прекрасной голубой дороге. Он шел в сопровождении Банги, а рядом с ним шел бродячий философ. Они спорили о чем-то очень сложном и важном, причем ни один из них не мог победить другого. Они ни в чем не сходились друг с другом, и от этого их спор был особенно интересен и нескончаем. **Самой собой разумеется, что сегодняшняя казнь оказалась чистейшим недоразумением – ведь вот же философ, выдумавший столь невероятно нелепую вещь вроде того, что все люди добрые, шел рядом, следовательно, он был жив. И, конечно, совершенно ужасно было даже подумать о том, что такого человека можно казнить. Казни не было! Не было. Вот в чем прелесть этого путешествия по лестнице луны** (выделено нами. – Л.Г.» [Булгаков 1988: 251].

Сон прокуратора сбывается через «двенадцать тысяч лун», потому что «за него просил тот, с кем он так стремился разговаривать», и он обретает прощение и желанное общение.

Еще с одной трансформацией концепта «мессия» мы встречаемся в письме-исповеди О. Уайльда, которое вошло в литературу под названием «De Profundis»: «I see a far more intimate and immediate connection between the true life of Christ and the true life of the artist; and I take a keen pleasure in the reflection that long before sorrow had made my days her own and bound me to her wheel I wrote in “The Soul of Man” that he who would lead a Christ-like life must be entirely and absolutely himself, and had taken as my types not merely the shepherd on the hillside and the prisoner in his cell, but also the painter to whom the world is a pageant and the poet to whom the world is a song» [Wilde 2002: 70].

Жизнь Христа, по мнению Уайльда, сопоставима с жизнью художника или поэта («the painter to whom the world is a pageant and the poet to whom the world is a song»). И жить жизнью Христа совсем несложно – надо просто «быть собой»: «he who would lead a Christ-like life must be entirely and absolutely himself». Концепт «мессия», таким образом, переводится в сферу искусства, эстетизируется и лишается божественного начала: «Nor is it merely that we can discern in Christ that close union of personality with perfection which forms the real distinction between the classical and Romantic Movement in life, but the very basis of

his nature was the same as that of the **nature of the artist – an intense and flame-like imagination. What God was to the pantheist man was to him. He was the first to conceive the divided races as a unity. Before his time there had been gods and men, and, feeling through the mysticism of sympathy that in himself each had been made incarnate, he calls himself the Son of the one or the Son of the other, according to his mood** (выделено нами. – Л.Г.)» [Wilde 2002: 70].

В эстетизированном пересказе евангельского текста, где Тайная вечеря представлена как «the little supper with his companions», а Моление о чаше в Гефсиманском саду – как «the anguish in the quiet moon-lit garden», нет ни слова о Воскресении, зато есть «the terrible death by which he gave the world its most eternal symbol; and his final burial in the tomb of the rich man, his body swathed in Egyptian linen with costly spices and perfumes as though he had been a king's son» [Wilde 2002: 71]. Но главный вывод читателя ждет впереди, в самом конце письма: «And incomplete and imperfect as I am, yet from me you may have still much to gain. You came to me to learn the pleasure of life and the pleasure of art. **Perhaps I am chosen to teach you something much more wonderful – the meaning of sorrow and its beauty**» [Wilde 2002: 114].

Здесь все о себе любимом и как раз потому, что «центр тяжести» оттянут из «пасхальной» сферы в «рождественскую», из области небесного идеала в область реальной действительности с ее земными критериями.

Трансформации подвергается и концепт **первородного греха** – первопричина всех бед рода человеческого. Примером может служить сонет А.Д. Хоупа «Спасенный рай»:

PARADISE SAVED

(another version of the Fall)

Adam, indignant, would not eat with Eve,

They say, and she was driven from his side.

Watching the gates close on her tears, his pride

Upheld him, though he could not help but grieve

And climbed the wall, because his loneliness

Pined for her lonely figure in the dust:

Lo, there were two! God who is more than just

Sent her a helpmeet in that wilderness.

Day after day he watched them in the waste,

Grow old, breaking the harsh unfriendly ground,

Bearing their children till at last they died;

While Adam, whose fellow god had not replaced,

Lived on immortal, young, with virtue crowned,

Sterile and impotent and justified [Hope 2002: 292].

Рассмотрим для начала сильные позиции сонета, к которым относятся заглавие, начало и конец текста, поскольку, как показывают исследования, в произведениях малой формы они в значительной мере определяют стратегию читательского восприятия. Заглавие сонета - «Paradise Saved» - аллюзивно и вместе с подзаголовком *another version of the Fall* отсылает читателя сразу к двум прецедентным текстам мировой культуры – Библии и поэме Джона Мильтона «По-

терянный рай» («Paradise Lost»). Читателю предлагается еще одна (помимо мильтоновской) версия грехопадения. Но какая? Ответ на этот вопрос читатель находит в двух начальных строках сонета:

«Adam, indignant, would not eat with Eve,  
They say, and she was driven from his side».

Ю.Н. Караулов определяет прецедентность как включенность текста в фонд знаний данной национальной культуры. Под прецедентными текстами понимаются явления культуры, «хрестоматийно известные всем (или почти всем) носителям данного языка» [Караулов 1999: 44]. Библия в англоязычной литературе занимает второе место (после произведений Шекспира) по цитируемости [Гюббенет 1991: 20 - 21].

История грехопадения Адама и Евы хрестоматийно известна. Библейский текст излагает её предельно кратко: «И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его и ела, и дала также мужу своему, и он ел».

Это проступок. Далее следует наказание. Сначала Еве: «Жене же сказал: умножая, умножу скорбь твою в беременности твоей; в болезни будешь рожать детей; и к мужу твоему влечение твое, и он будет господствовать над тобою».

Затем Адаму: «Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены своей и ел от древа, о котором Я заповедал тебе, сказав “не ешь от него”, проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от неё во все дни жизни своей».

И, наконец, изгнание: «И выслал его Господь Бог из сада Эдемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят» [Бытие 3: 7; 3: 20].

Библейскому тексту свойственны эпическая строгость, простота и отсутствие какой бы то ни было эмоциональной окраски. Чувства Адама и Евы – вне внимания. У женщины до грехопадения даже имени не было, и только после изгнания из Эдема Адам «нарек её Ева, ибо она стала матерью всех живущих» [Бытие 3: 20].

Теперь обратимся к «Потерянному раю» Мильтона. Любовь Адама и Евы находится в центре внимания поэта. Адам упрекает Еву за неблагоразумный поступок, но как он это делает? Речь его, обращенная к Еве, полна восхищения и любви:

«O fairest of creation, last and best  
Of all God's works, Creature in whom excell'd  
Whatever can to sight or thought be form'd,  
Holy, divine, good, amiable, or sweet!  
How art thou lost, how on a sudden lost  
Defac'd, deflowr'd, and how to death devote?  
Rather how hast thou yielded to transgress  
The strict forbiddance, how to violate  
The sacred fruit forbidd'n? some cursed fraud  
Of enemy hath beguil'd thee, yet unknown  
And me with thee hath ruin'd, for with thee».

[Milton 1805: 88].

Жизнь без Евы для него страшнее смерти:

«How can I live without thee, how forego  
Thy sweet converse and love so dearly join'd  
To live again in these wild woods forlorn  
Should God create another Eve, and I  
Another rib afford, yet loss of thee  
Would never from my heart; no, no, I feel  
The link of nature draws me: flesh of flesh,  
Bone of my bone thou art, and from thy state  
Mine never shall be parted, bliss or woe».

И Адам сам, по собственной воле (это его выбор!) вкушает запретный плод:

«She gave him of that fair enticing fruit  
With liberal hand: he scrupled not to eat,  
Against his better knowledge; not deceiv'd,  
But fondly overcome with female charm» [Milton 1805: 94].

Здесь нам хотелось бы отметить, что среди существующих в литературоведении версий истолкования «Потерянного рая» одна заслуживает особого внимания, потому что согласно этой версии главная роль в созданной Мильтоном ситуации (а она, как мы только что отметили, существенно отличается от библейской) принадлежит именно Адаму: «The true, if unadmitted hero of the epic is not God, still less Christ, and not Satan, in spite of the romantic view that Milton was really 'of the Devil's party'; it is Adam, man who faces a world he never made amid the horrors involved in his own naturee with dignity and resolution. The final lines of the poem express with peculiar beauty this combination of gloom and chastened hope – despair mutating into resolution» [The Penguin Companion to Literature 1971: 367].

Анализ начальной и конечной строк сонета подтверждает мысль И.В. Арнольд о том, что вследствие компрессии информации в поэтическом тексте «первая строка вместе с последней... могут содержать весь сюжет, а средняя часть в этом случае будет его развитием, детализацией» [Арнольд 1999: 23]. Отказавшись вкушать запретный плод, «негодующий» Адам обрекает себя на одиночество:

«Adam, indignant, would not eat with Eve,  
They say, and she was driven from his side».

Спутником жизни Евы стал другой мужчина. С ним и прошла ее жизнь за пределами Рая:

«Lo, there were two! God who is more than just  
Sent her a helpmeet in that wilderness».

Адаму же была уготовлена роль пассивного наблюдателя:

«Day after day he watched them in the waste,  
Grow old, breaking the harsh unfriendly ground,  
Bearing their children till at last they died».

Новую спутницу жизни ему не дали, хотя он сохранил бессмертие, но для чего? Его уделом помимо одиночества стали еще безволие и бесплодие:

«While Adam, whose fellow god had not replaced,  
Lived on immortal, young, with virtue crowned,  
Sterile and impotent and justified».

Последняя строка сонета (а это, как было отмечено выше, - сильная позиция текста) заслуживает особого внимания: на общем фоне хотя и эмоционально окрашенной, но стилистически не маркированной лексики эпитеты «sterile», «impotent», «justified» выделяются, прежде всего, тем, что они лишены поэтичности. Это абсолютно иностилевой элемент текста. Все три слова – термины: два первых – медицинские, последнее слово – термин юридический.

Языковое явление, автоматизированное и даже шаблонизированное в одном функциональном стиле, в высшей степени актуализируется в другом, в данном случае поэтическом, что приводит к «приращению смысла». Стилистически нейтральные в традиционных для них контекстах эти слова приобретают эмоциональную окраску (явный негативный оттенок) в сонете Хоупа, становясь одним из средств выражения текстовой категории модальности, скрепляющей весь текст единой оценочностью.

Специфика интертекстуальных включений в сонете Хоупа состоит в том, что связь принимающего текста возникает сразу с двумя прецедентными текстами – Библией (идея «первородного греха») и поэмой Мильтона, повествующей о любви и преданности Адама. Ситуация Адама, отказавшегося вкусить запретный плод, воспринимается читателем на фоне двух других. Рай спасен, но в нем нет ни любви, ни самой жизни. И это тоже автор считает грехопадением («another version of the Fall»).

Таким образом, в результате взаимодействия трех концептуально различных текстов возникает «новая значащая структура, которая постулирует иную, отличную систему ценностей» [Щирова, Тураева 2005: 67]. С одной стороны, Хоуп продолжает начатое Мильтоном, с другой – предлагает иную версию библейского сюжета, одновременно пародийную и драматичную.

Нечто подобное предлагает читателю и Джулиан Бернс в своей жестко-пародийной версии Всемирного потопа и Ноева ковчега в романе «The History of the World in 10 / 5 Chapters»: «As far as we were concerned the whole business of the Voyage begun when we were invited to report to a certain pace by a certain time that was the first we heard of the scheme we didn't knew anything of the political background. God's wrath with his own creation was news to us; we just got up in it willy-nilly. We weren't in any way to blame (**you don' believe that. story about the serpent' do you? – it was Adam's black propaganda**) (выделено нами. – Л.Г.), and yet the consequences for us were equally severe: every species wiped out except for a single breeding pair' and that couple consigned to the high seas under the charge of an old rogue with a drink problem who was already into his seventh century of life» [Barnes 1989: 7].

Здесь так же, как и в сонете Хоупа, под сомнение ставится Божий промысел – человеку не оставляют выбора. Но у мильтоновского Адама этот выбор был, и он выбрал любовь:

«They looking back, all th' Eastern side beheld

Of Paradise, so late thir happie seat,  
Wav'd over by that flaming Brand, the Gate  
With dreadful Faces throng'd and fierie Armes:  
Som natural tears they drop'd, but wip'd them soon;  
The World was all before them, where to choose  
Thir place of rest, and Providence thir guide:  
They hand in hand with wandring steps and slow,  
Through Eden took thir solitarie way».

Основное свойство любого вида цитирования – это его узнаваемость предполагаемым адресатом (читателем). Узнаваемость прецедентного текста позволяет использовать его элементы (сюжет, образную систему и т.д.) без подчеркивания первоначального авторства. Но роль прецедентных текстов не сводится только к узнаваемости. Н.А. Щирова и З.Я. Тураева отмечают, что в континууме мировой культуры интертекстуальность может реализовывать разные функции. Это может быть либо развитие ассоциативного ряда, либо его отрицание, т.е. текст может быть либо показателем принадлежности к определенной культуре, либо демонстрировать отгороженность от нее [Щирова, Тураева 2005: 64 – 65].

Булгаковского Пилата освобождает Мастер: «Он сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам:

– Свободен! Свободен! Он ждет тебя!

Горы превратили голос Мастера в гром, и этот же гром их разрушил. Проклятые скалистые горы упали» [Булгаков 1988: 301]

Эти строки романа, предвещающие его концовку, несомненно, навеяны Посланием апостола Павла коринфянам: «И если я имею пророчество и постигаю все тайны и все знание, если я имею веру так, чтобы и горы переставить, но любви не имею, – я ничто».

## 1.2. Экфрасис в контексте культуры

Обращение филологов к анализу **экфрасиса** связано, с одной стороны, с возрастающим интересом современной филологии к междисциплинарным исследованиям, а с другой – с его частым применением в литературе постмодернизма. Д. Бавильский называет экфрасис «бичом и отрадой» нынешнего мироощущения: «Вторая молодость древнего стилистического приема, вероятно, вызвана еще и тем, что постмодернистский канон исчерпал возможности текста в тексте. Ибо нынче к подобным переливаниям внутренних сосудов, кажется, не прибегал только ленивый. Тем более что текст, заявленный внутри другого текста, необходимо же еще и предъявить. Это сужает силу воздействия. Другое дело, что картины, которые описывает писатель, передать невозможно. Здесь автор вынужден целиком полагаться на развитость воображения читателя, ибо как бы талантлив писатель ни был, невозможно хоть в какой бы то ни было полноте передать визуальное ощущение.

Таким образом, писатель, применяющий экфрасис, призывает читателя



стать активным соучастником творения текста. Писатель, таким образом, оказывается лишь мастером подсказок, всю прочую (основную?) работу доделывает соавтор. Очень своевременная и современная, между прочим, метода. Истинно демократическая, креативная, уважительная. Ибо экфрасис, подобно прочим рефлексиям третьего-четвертого уровня, - бич и отрада нынешнего мироощущения, запутавшегося в связях между означающим и означаемым, с его тотальной метафоризацией и мышлением готовыми блоками» [Бавильский 2001].

Несмотря на общий иронический тон, то, о чем пишет автор «Мастера подсказок», представляет интерес для филолога. Здесь затрагиваются две основные проблемы исследования экфрасиса:

а) с какой степенью полноты и какими средствами можно передать визуальное ощущение;

б) какую функцию при этом выполняет сам экфрастический текст. Упомянутые выше проблемы будут рассмотрены нами далее.

Пристальное внимание к этому феномену культуры привело, как это часто случается, и к многочисленным определениям самого термина, и к разногласиям по поводу того, что считать экфрасисом. При всем многообразии исследовательских работ в этой области в них можно четко обозначить два основных подхода. Экфрасис истолковывается либо как «вербальное представление визуального изображения» («the verbal representation of a visual representation») [Hefferman 1993: 3 –5; Абиева 2001: 80 – 94], либо как любое взаимодействие между разными видами искусства [Bruhn 1997; Hsuan Hsu 2002].

Большинство исследований экфрасиса в отечественной филологии осуществляется в рамках первого подхода, причем жесткое разграничение «прав и обязанностей» литературоведения и лингвистики, бытовавшее в теоретических исследованиях в течение многих лет, и, как следствие, упорное нежелание литературоведов заниматься проблемами языкового выражения, сказалось и на изучении экфрасиса. Существующие в этой области работы имеют преимущественно литературоведческий характер, а лингвистические аспекты этого феномена культуры изучены недостаточно.

В научных работах также проводится разграничение двух видов экфрасиса – действительного («actual») и отвлеченного («notional»), хотя подобное разделение признается не всеми исследователями. Например, Н.А. Абиева категорически отвергает тенденцию переноса этого понятия на широкие явления языковых практик. Неоправданным, по ее мнению, является и разделение экфрасиса на и действительный и отвлеченный: «Вряд ли правомерно считать явлением экфрасиса собственно поэтическое творение, даже если в нем содержится описание некоего вымышленного артефакта, поскольку признание равнозначности реального изображения и некоего ментального представления, реализуемого только в тексте, уничтожает собственно экфрасис» [Абиева 2001: 85 – 86].

Иной точки зрения придерживается известная исследовательница музыкального экфрасиса Зиглинда Брун (S. Bruhn). Избрав в качестве термина немецкое слово «Bildgedicht», она приводит его широкое («encompassing») определение как вербального представления реально существующего или вымыш-

ленного текста, принадлежащего к невербальной знаковой системе («the verbal representation of a real or factitious text composed in a non-verbal sign system») [Bruhn 1997: xvi].

### 1.3. Экфрасис – риторика – стиль

Исследования последних лет убедительно доказывают, что ограничение возможных объектов экфрастического описания произведениями изобразительного искусства произошло лишь во второй половине XX века [Смолярова 2003; Web 1999]. Основопологающей в этом отношении стала характеристика этого феномена, данная Лео Шпитцером в работе, посвященной анализу стихотворения Дж. Китса «Ode to a Grecian Urn»: «... ecphrasis has been known to Occidental literature from Homer to Theocritus to the Parnassians and Rilke, as the poetic description of a pictorial or cultural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, “une transposition d'art”, the reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible objets d'art» [Francis 2009: 3].

Античный экфрасис был более широким понятием: «In antiquity, ecphrasis was a rather uncommon and late-developing term defined, not as a description of art, but as evocative description pure and simple, "laying out the subject before the eyes" (*sub oculos subiectio*) as Quintilian says, citing Cicero. Examples given are often from Homer and relate to accounts of battle, while no definition found in surviving rhetorical handbooks, with one exception, gives describing a work of art as an example. It is almost certain that the description of art objects was not considered a distinct genre in antiquity, and that ecphrasis itself was not so much a genre as a technique or quality of both literary and oral composition» [там же].

Ссылаясь на труды Квинтилиана и Цицерона, Дж. Френсис подчеркивает, что экфрасис был не жанром, а техническим термином, характеризующим сочинения устной или письменной речи («a technique or quality of both literary and oral composition»), риторическим упражнением в визуализации, зрительном воскрешении описываемого предмета. Цель подобного упражнения — *заставить читателя своими глазами увидеть то, о чем идет речь*.

Р. Барт связывает экфрасис как риторическое образование с современным понятием **дискурса** как типа речи: «Нужно, прежде всего, напомнить, что в одном из важнейших течений западной культуры описание не выводилось за рамки смысловых категорий, и ему приписывалась цель, вполне признанная литературой как социальным институтом. Течение это – риторика, а цель эта – “красота”; на протяжении многих веков описание выполняло эстетическую функцию. Уже в античности к двум открыто функциональным жанрам красноречия, судебному и политическому, очень рано прибавился третий, эпидейктический, – жанр торжественной речи, имеющей целью вызвать у слушателей восхищение (а не убедить их в чем-либо); независимо от ритуальных правил его употребления, будь то восхваление героя или надгробное слово, в нем содержалась в зародыше сама идея эстетической направленности языка. В александрийской неориторике (II в. н.э.) культивировался экфрасис – жанр блестя-

щего обособленного отрывка, самоценного, не зависящего от какой-либо функции в рамках целого и посвященного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства. Такая традиция сохранялась на всем протяжении средних веков;... описание не подчиняется никакому реалистическому заданию; мало существенна его правдивость, даже правдоподобие; львов и олiven можно с легкостью помещать в страны Севера – существенны одни лишь нормы описательного жанра. Правдоподобие имеет здесь не референциальный, а открыто дискурсивный характер, все определяется правилами данного типа речи» [Барт 1994: 395]\*.

Ниже мы приводим единственное из многочисленных определений экфрасиса, в котором прослеживается его связь с риторикой: «...a painting may re-present a sculpture, and vice versa; a poem portray a picture; a sculpture depict a heroine of a novel; in fact, given the right circumstances, any art may describe any other art, especially **if a rhetorical element, standing for the sentiments of the artist when she/he created her/his work, is present** (выделено нами. – Л.Г.). For instance, the distorted faces in a crowd in a painting depicting an original work of art, a sullen countenance on the face of a sculpture representing a historical figure, or a film showing particularly dark aspects of neo-Gothic architecture, are all examples of ecphrasis» [Wikipedia].

**Риторический элемент** («a rhetorical element»), о котором идет речь, – это три признанных риторикой средства возвышения стиля: **отбор слов, сочетание слов и стилистические фигуры**. Классическим примером в этом отношении может служить монолог Гертруды из трагедии Шекспира «Гамлет»:

«There is a willow grows aslant a brook,  
That shows his hoar leaves in the glassy stream;  
There with fantastic garlands did she come  
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples  
That liberal shepherds give a grosser name,  
But our cold maids do dead men's fingers call them:  
There, on the pendent boughs her coronet weeds  
Clambering to hang, an envious sliver broke;  
When down her weedy trophies and herself  
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;  
And, mermaid-like, awhile they bore her up:  
Which time she chanted snatches of old tunes;  
As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and indued  
Unto that element: but long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pull'd the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death» (Hamlet, Act IV, Scene VII)

[Shakespeare 1992: 100].

---

\* См. одно из современных определений дискурса, приводимое Е.А. Гончаровой, – цитату из книги Д. Филипс и М. В. Йоргенсен «Дискурс-анализ. Теория и метод»: «Дискурс есть особый способ общения и понимания окружающего мира (или какого-то аспекта мира) [Гончарова 2007: 8].

Монолог Гертруды содержит элементы повествования. Королева сообщает о смерти Офелии, что, кстати сказать, побудило Лаэрта принять решение о не вполне честных условиях дуэли с Гамлетом. Но по форме это монолог-описание, и функция его чисто эстетическая: «прекрасное безумие» шекспировской героини завершается прекрасной смертью:

«There, on the pendent boughs her coronet weeds  
Clambering to hang, an envious sliver broke;  
When down her weedy trophies and herself  
Fell in the weeping brook».

Описание изобилует тропами. Это эпитеты: «cold» maids, «weedy» trophies, the «weeping» brook, an «envious sliver» broke. Сама же поющая, не осознающая близкой гибели девушка уподобляется речной нимфе:

«And, **mermaid-like**, awhile they bore her up:  
Which time she chanted snatches of old tunes;  
As one incapable of her own distress.  
Or like a creature native and indued  
Unto that element».

Красота этого описания вдохновила Александра Блока, и монолог пережил свой «праздник возрождения» в его стихотворении:

Офелия в цветах, в уборе  
Из майских роз и нимф речных  
В кудрях, с безумием во взоре,  
Внимала звукам дум своих.  
Я видел: ива молодая  
Томилась, в озеро клонясь,  
А девушка, венки сплетая,  
Все пела, плача и смеясь.  
Я видел принца над потоком,  
В его глазах была печаль.  
В оцепенении глубоком  
Он наблюдал речную сталь.  
А мимо тихо проплывало  
Под ветками плакучих ив  
Ее девичье покрывало  
В сплетеньи майских роз и нимф.

Отказать этому стихотворению в праве называться экфрасисом (одно произведение литературы описывает другое) – отрицать очевидное. Красота напрямую связана с понятием **стиля**. «Стиль всегда характеризуется принципом отбора и комбинации языковых средств, их трансформаций, - пишет Ю.С. Степанов. – Различия стилей определяются различиями этих принципов» [Степанов 1990: 494]. Понятие стиля не сводится, разумеется, только к красоте, но экфрасистические тексты всегда субъективно модальны, и красота или, выражаясь современным языком, концепт «красота» является их существенным компонентом.

Начало прошлого века с полным правом можно назвать эпохой экфраси-

са. Особенностью языка культуры того времени был синкретизм. Во многих эстетических трудах провозглашались принципы взаимодействия и взаимопроникновения искусств. Характерной стала тенденция к расширению традиционно замкнутых границ видов и жанров, к обогащению каждого выразительными средствами другого. Целью многих мастеров были поиски «большого стиля», и они находили его в музыке. «Не будут ли стремиться все формы искусства, – вопрошал А. Белый, – все больше занять положение обертонов по отношению к основному тону, то есть к музыке?» [цит. по: Эткинд 1970: 18].

Столь пристальное внимание к музыке обычно связывают с творчеством Р. Вагнера. Немецкий композитор в продолжение всей своей многолетней художественной деятельности постоянно стремился к созданию идеальной оперы, в которой «целью выражения должна быть драма, а средством – музыка» [Соловьев 2001: 7]. В основе опер Вагнера лежит идея синтеза драмы и музыки, когда «оперная форма сильнее охватывает драму, имея с нею неразрывную органическую связь, представляя собой нечто цельное, закругленное, не распадающееся на арии, дуэты, хоры, ансамбли» [там же]. Приводимый ниже экфрастический текст-вставка в повести К. Паустовского «Романтики» органично вписывается в культурный контекст того времени. Текст имеет заглавие «Свечи и лампы»: «Керосин, электричество и ацетилен, - писал я как-то ночью, - изгнали свечи восемнадцатого века. Когда глаза жжет свет, когда электрические лампы надоедают, как хроническая болезнь, начинаешь тосковать по свечам и запаху воска, и чугунные фонари над стертymi порогами – это век свечей.

Тесные венецианские часовни, запах каналов, напевы Чимарозо и Тронутые воздушными красками, словно напудренные голубой пудрой наивные плафоны Ватто, серебряный блеск тяжелых подсвечников в Сан-Суси, красноватый отблеск люстр в окнах Версаля, когда у чугунных решеток стоят вычурные кареты и дождь сечет косыми струями плащи лакеев, пышные магические иллюминации восемнадцатого века, сальные огарки в притонах Марсея, где к палубам линейных кораблей привинчены медные пушки и матросы заматывают шеи клетчатymi шарфами, – все это век свечей.

Свет ламп и свечей заливал страницы книг наших писателей и поэтов.

Мопассан писал при свете красного абажура, густом, как кровь и страсть, писал в те часы, когда его уже подстерегало безумие.

Верлен писал в кафе при жалком свете газовых рожков, на обороте залитых кофе счетов, и из его как будто бы наивных стихов сочится ядовитый светильный газ.

Бодлер знал только черный колпак над лампой. Колпак просвечивал коричневым светом, как желчь. Опухшее лицо луны вызывало брезгливость. Париж дышал сточными трубами, и путаница символов рождала тоску по скромному закату в деревне, в резеде, в полях. Кружились легкие вальсы, но плясали их не девушки в ляпах с длинными лентами, а старухи в грязных полосатых чулках.

Чехов писал за простым письменным столом, светила лампа с зеленым абажуром, пальцы его холодели от спокойной жалости к людям. Мохнатые зи-

мы, бубенцы смешная нелепость старой России и – как стон скрытой тоски – песни цыганок у Яра – “Не вечерняя заря...”

Достоевский писал при кухонной лампочке с треснутым стеклом, прикрытым листом обгорелой газеты. Смрадные ночи, безденежье, жестокие женщины, загнившая человеческая душа рождали истеричную петербургскую тоску. Артур Рембо любил писать в тесной каюте при краденой свече на полях книги со скабресными стихами. Свеча была воткнута в бутылку. Рембо мечтал о том, чтобы омыть всю землю в пузырящемся сидре.

Уайльд любил сверкающие лампы и камин, золотые, как цветок подсолнечника в его петлице, в туманный и весенний лондонский день.

Келлерман писал за грубо сколоченным деревянным столом при свете очага в рыбацкой хибарке, когда тихо шипела на жаровне рыба, мерцал за окном маяк и гремел океан.

Роса и пчелы Метерлинка в утреннем блеске каналов, сотни торговых флагов во мгле и закатах антверпенского порта в стихах Верхарна.

Осеннее солнце Булонского леса в дни великой революции, когда женщины носили кольца с профилем Марата, пышное солнце на страницах Анатоля Франса» [Паустовский 2002: 73 – 74].

Раннее творчество К. Паустовского нередко противопоставляется его более поздним произведениям как образцам «творческой зрелости».

Привычка нашей отечественной критики оценивать творческий опыт писателя с социологических позиций приводит иногда к весьма странным суждениям. «Чувствовал ли Константин Паустовский, что в его тогдашних поисках, в ориентации то на один, то на другой литературный стиль угадывалась и незрелость метода, и неопределившееся мировоззрение?» – читаем мы в предисловии Г. Трефиловой к собранию сочинений писателя, вышедшему в издательстве «Терра». Автор предисловия цитирует при этом самого К. Паустовского: «Мы знаем, что корабли Магеллана обошли вокруг света, а адмирал Нельсон был убит в Трафальгарском бою. Но с такой же достоверностью мы знаем, что существовал Гамлет, а леди Макбет не могла отмыть со своих рук кровавые пятна» [Трефилова 2002: 10].

«Незрелость метода» и «неопределившееся мировоззрение» – вне всякого сомнения реликты недавнего прошлого, когда аргументы в научном споре (дискуссии или, пользуясь современной терминологией, диалоге мнений) зачастую черпались из области идеологии. Приведенная выше оценка «Романтиков» объясняет в какой-то мере отрицательное отношение Р. Барта к литературной критике, поскольку она, по мнению ученого, не «изучает смыслы», как это делает наука о литературе, а «сама эти смыслы производит» [Барт 1994: 361].

Очарование «Романтиков» К. Паустовского не в пресловутой «зрелости метода», а в неповторимом своеобразии стиля, основы которого – ассоциативность и насыщенная интертекстуальность, что в большей мере свойственно поэзии, а не прозе.

Такой же поэтичностью пронизан и другой экфрастический текст, который посвящен Полю Гогену: «Солнце растапливало краски на его картинах.

Сок красок, блестящий и радостный цвет, лился с его холстов. Черная синева, песок, коричневый, как тело ребенка, девушки с острыми сосками, тяжелые стены прибоев. Золото в лимонах, в мимозах, в вечерах, на бедрах женщин.

Он писал, и лихорадка трясла его руку. Он остановился, взглянул на свои холсты, на эти гигантские перья птиц, и впервые поверил в библейскую повесть о первых днях творения. Молчаливый невиданный мир, перегруженный густыми мазками, жадно смотрел на него, на его слишком слабое для гения тело» [Паустовский 2002: 63 – 64].

Цитируя Р. Барта (см. выше), можно сказать, что экфрастический текст К. Паустовского **самоценен, не подчиняется никакому реалистическому заданию, мало существенна его правдивость. И самое главное: правдоподобие имеет здесь не референциальный, а открыто дискурсивный характер, все определяется правилами данного типа речи.** Речь эта – романтический дискурс.

Эстетический опыт писателей, поэтов и художников и открытия представителей русской «формальной школы» в сфере языка и стиля художественных произведений – так ли уж они далеки друг от друга? «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание, – писал В. Шкловский. – Приемом искусства является прием *остранения* вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи*» [Шкловский 1983: 15].

«Свечи и лампы» построены по принципу «остранения». Ключевая фраза – «свет ламп и свечей заливает страницы книг наших писателей и поэтов» – задает тему фрагмента, в котором упоминаются имена известных писателей и поэтов конца XIX – начала XX вв.: Мопассана, Бодлера, Верлена, Рембо, Чехова, Достоевского, Уайльда, Келлермана, Метерлинка, Верхарна и А. Франса. Каждый из них оставил свой неповторимый след в литературе.

Прием остранения в данном тексте – это символизация, установление ассоциативной связи между источником света и характером творчества, например, лампы с зеленым абажуром (известно, что зеленый цвет успокаивает) и холодеющими от «спокойной жалости к людям» пальцами Чехова или свечой в тесной каюте, воткнутой в бутылку, и мечтой Артура Рембо о том, чтобы «омыть всю землю в пузырящемся сидре».

Текст апеллирует к культурной памяти читателя. Бодлеровский «черный колпак над лампой» и «опухшее лицо луны» ассоциируются в читательском сознании с «Цветами зла». Текст подчеркнуто живописен, наполнен игрой света и тени: полумрак «тесных венецианских часовен» соседствует в нем с «ярким солнцем Булонского леса». «Живописания посредством слов организуются более по законам воспоминания о виденном, нежели как непосредственное, мгновенное претворение зрительного восприятия, – отмечает В. Е. Хализев. – В этом отношении литература – своего рода зеркало “второй жизни” видимой реальности» [Хализев 2000: 108].

Экфрастический текст, созданный К. Паустовским, вводит читателя в границы мира, заданного заглавием, и заставляет поверить в его истинность,

потому что в **образном инобытии действительности** отсылки к реальности тесно переплетены в нем с вымыслом, а элементы вымысла – с отсылками к реальности.\*

У этого текста есть еще одна особенность – ритм. Однотипность синтаксических структур – одно из проявлений категории связности – создает также и определенный ритмический рисунок, регулирующий восприятие текста читателем. Исследования в области ритма показывают, что существует соответствие эмоционального фона, возникающего при восприятии художественного произведения, ритмическим характеристикам этого произведения, иными словами, процесс создания художественного произведения изначально ориентирован на его восприятие [Шноль, Замятин 1974: 289 – 297].

Подобного рода построения, как правило, ассоциируются с музыкой. «До Вагнера музыка пляшет; вокруг – неподвижны иные искусства, - писал А. Белый, - теперь – она остановилась; вокруг же все стало как ... музыка; строчка словесная прядает ритмом и распевает оркестрами звуков; аккордами складываются полотна художников; и ритм движения сворачивает неподвижную каменность статуй в Родене; “*ритм*” – всюду; все музыкой строится» [Белый 1999: 251].

Смена парадигмы в современном лингвистическом знании позволяет по-новому рассматривать многие языковые практики вообще и процесс порождения текста в частности. «Развитие лингвистики в последние годы отличается постоянно усиливающимся влиянием на все ее области антропоцентрического подхода, при котором языковые явления и процессы трактуются с позиций: ”присвоения” их человеком – носителем языка», – пишет Е.А. Гончарова в статье «Стиль как антропоцентрическая категория» [Гончарова 1999: 146 – 154]. Ссылаясь на работу немецкого лингвиста Г. Антоса «Grundlagen einer Theorie des Formulierens», где речевое формулирование рассматривается как «решение проблемы с помощью особой организации текста», автор статьи к двум сторонам формулирования, выделенным Г. Антосом, – производству текста и представлению предмета коммуникации – добавляет третью – «представление или самовыражение речевого субъекта текста» [Гончарова 1999: 147 – 148]. Диалектика отношений этих трех сторон формулирования создает, по мнению Е.А. Гончаровой, **модус формулирования** текста. Модус формулирования отражает сложную диалектику субъектно-объектных отношений в процессе создания текста автором и восприятия его адресатом. Поэтому, как полагает Е. А. Гончарова, понятие «стиль» нуждается в уточнении. В этом уточнении важна непрерывная соотнесенность стиля в любом его истолковании (как функционального стиля или как индивидуального способа речевого выражения и др.) с **текстом и дискурсом**.

Второе уточнение связано со спецификой эстетической информации – в ней «всегда заключено определенное, более или менее опосредованное отношение единиц текстовой структуры и всего к **структуре языковой личности**

---

\* См. также: Щирова Н.А., Тураева З.Я. Текст и интерпретация: взгляды, концепты, школы: Учебное пособие. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005.



(выделено нами. – Л.Г.), которая системно и целенаправленно (с разной степенью осознания системности и целенаправленности) использует текст в одном из видов своей деятельности» [Гончарова 1999: 150].

Сравним два экфрастических текста. Оба они являются образцами так называемого **действительного** («actual») экфрасиса, поскольку их появление было инициировано реально существующим произведением живописи – картиной Диего Веласкеса «Портрет инфанты Маргариты».

Первый текст принадлежит перу О. Уайльда. Это отрывок из его сказки «The Birthday of the Infanta»: «But the Infanta was the most graceful of all, and the most tastefully attired, after the somewhat cumbrous fashion of the day. Her robe was of gray satin, the skirt and the wide puffed sleeves heavily embroidered with silver, and the stiff corset studded with rows of fine pearls. Two tiny slippers with big pink rosettes peeped out beneath her dress as she walked. Pink and pearl was her great fan, and in her hair, which like an aureole of faded gold stood out stiffly round her pale little face, she had a beautiful white rose» [Wilde 1979: 109].

Второй экфрастический текст – стихотворение Павла Антокольского «Портрет инфанты»:

Художник был горяч, приветлив, чист, умен.  
Он знал, что розовый застенчивый ребенок  
Давно уж сух и желт, как выжатый лимон;  
Что в пульсе этих вен — сны многих погребенных;  
Что не брабантские бесценны кружева,  
А верно, ни в каких Болоньях иль Сорбоннах  
Не сосчитать смертей, которыми жива  
Десятилетняя.  
Глел перед ним осколок  
Издерганной семьи. Ублюдок божества.  
Тихоня. Лакомка. Страсть карликов бесполох  
И бич духовников. Он видел в ней итог  
Истории страны. Пред ним метался полог  
Безжизненной души. Был пуст ее чертог.

Дуэньи шли гурьбой, как овцы. И смотрелись  
В портрет, как в зеркало. Он услышал поток  
Витиеватых фраз. Тонуло слово «прелесть»  
Под длинным титулом в двенадцать ступеней.  
У короля-отца отваливалась челюсть.  
Оскалив черный рот и став еще бледней,  
Он прокрипел: «Внизу накормят вас, Веласкец».  
И тот, откланявшись, пошел мечтать о ней.  
Дни и года его летели в адской пляске.  
Всё было. Золото. Забвение. Запой  
Бессонного труда. Не подлежит огласке  
Душа художника. Она была *собой*.  
Ей мало юности. Но быстро постареть ей.

Ей мало зоркости. И всё же стать слепой.  
Потом прошли века. Один. Другой, И третий.  
И смотрит мимо глаз, как он ей приказал,  
Инфанта-девочка на пасмурном портрете.  
Пред ней пустынный Лувр. Седой музейный зал.  
Паркетный лоск. И тишь, как в дни Эскуриала.  
И ясно девочке по всем людским глазам,  
Что ничего с тех пор она не потеряла —  
Ни карликов, ни царств, ни кукол, ни святых;  
Что сделан целый мир из тех же матерьялов,  
От века данных ей. Мир отсветов золотых,  
В зазубринах резьбы, в подобье звона где-то  
На бронзовых часах. И снова — звон затих.  
И в тот же тяжкий шелк безжалостно одета,  
Безмозгла, как божок, бесспорна, как трава  
Во рвах кладбищенских, старей отца и деда, —  
Смеется девочка. Сильна тем, что мертва

[Антокольский 1966: 93 – 94].

При анализе текста Уайльда нужно иметь в виду, что писатель считал задачей искусства создание недоступной действительной жизни красоты: «Art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. This is the first stage. Then Life becomes fascinated with this new wonder, and asks to be admitted into the charmed circle. Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and **keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment**\* (выделено нами. – Л.Г.)» [Wilde 2002: 152].

Тяжелое, шитое серебром и жемчугом шелковое платье инфанты не позволяло ей не только бегать быстро, но даже ходить. Надев его, уже нельзя было опустить руки. Описание наряда инфанты ничего общего с этими неудобствами не имеет: «But the Infanta was the most graceful of all, and the most tastefully attired, after the somewhat cumbrous fashion of the day».

Грациозная девочка у него одета с большим вкусом по немного неуклюжей моде того времени. В основе экфрасического текста Уайльда лежит эстетизм и сильная тяга к декоративной стороне искусства: «Pink and pearl was her great fan, and in her hair, which like an aureole of faded gold stood out stiffly round her pale little face, she had a beautiful white rose».

Стихотворение Павла Антокольского «Портрет инфанты» вызывает в памяти другой «Портрет» – стихотворение Н. Заболоцкого:

---

\* Пер.: «Искусство начинает с абстрактного украшения, с чисто изобразительной приятной работы над тем, что недействительно, чего не существует. Жизнь приходит в восторг от этого нового чуда и просит, чтобы ее пустили туда, в этот очарованный круг. Искусство берет жизнь как часть своего сырого материала, пересоздает ее, перевоплощает ее в новые формы; оно совершенно равнодушно к фактам, оно изобретает, фантазирует, грезит и между собой и реальностью ставит высокую преграду красивого стиля».

«Любите живопись, поэты  
Лишь ей единственной дано  
Души изменчивой приметы  
Переносить на полотно»

[Заболоцкий 1957: 94]:

Души в портрете Веласкеса как раз и нет:

«Тлел перед ним осколок  
Издерганной семьи. Ублюдок божества.  
Тихоня. Лакомка. Страсть карликов бесполох  
И бич духовников. Он видел в ней итог  
Истории страны. Пред ним метался полог  
**Безжизненной души** \*. Был пуст ее чертог».

Антокольский отчасти прав: официальный испанский портрет никогда не выходил за рамки раз и навсегда установленных канонов и был чрезвычайно строг, не допуская никакой интимности в выражении чувств. Но дело не только в этом. Стихотворение было написано в 1928 году и отражает эстетику того времени. Отличительные черты стиля – подчеркнутая деэстетизация, что находит отражение в цепочке кореферентных номинаций: «осколок издерганной семьи», «ублюдок божества», «страсть карликов бесполох», «бич духовников». Главная фигура в этом стихотворении не инфанта Маргарита, а художник, и все положительные оценки относятся только к нему, точнее, к его таланту:

«Художник был горяч, приветлив, чист, умен»».

И далее:

«Дни и года его летели в адской пляске.  
Всё было. Золото. Забвение. Запой  
Бессонного труда. Не подлежит огласке  
Душа художника. Она была *собой*.  
Ей мало юности. Но быстро постареть ей.  
Ей мало зоркости. И всё же стать слепой».

Специфика модуса формулирования в стихотворении в том, что поэт незаметно подменяет видение Веласкеса и его отношение к инфанте как к объекту изображения своим собственным видением. Деэстетизации сопутствует явная идеологическая подоплека:

«Он знал, что розовый застенчивый ребенок  
Давно уж сух и желт, как выжатый лимон;  
**Что в пульсе этих вен — сны многих погребенных;**  
**Что не брабантские бесценны кружева,**  
**А верно, ни в каких Болоньях иль Сорбоннах**  
**Не сосчитать смертей, которыми жива**  
**Десятилетняя\*\*».**

Экфрастический текст Антокольского по сути своей парадоксален – та, которая была мертва при жизни, получила бессмертие на портрете мастера:

---

\* Выделено нами. - Л.Г.

\*\* Выделено нами. - Л.Г.

«Потом прошли века. Один. Другой, И третий.  
**И смотрит мимо глаз, как он ей приказал,  
Инфанта-девочка на пасмурном портрете\***».

#### 1.4. Действительный экфрасис

Термин «действительный экфрасис» («*ecphrasis proper*») является общепризнанным применительно к параллельному бытованию визуального и вербального текстов (см. выше).

Здесь мы рассмотрим действительный экфрасис, прежде всего, как результат *межсемиотического перевода* и проанализируем лингвистические аспекты этого феномена. Выбранный нами термин был введен Р. Якобсоном в статье «О лингвистических аспектах перевода». Ученый определяет перевод как «косвенную речь» и вводит в теорию перевода понятие интерпретации. Вербальный знак может быть интерпретирован тремя способами:

1) знак переводится в другие знаки того же языка («внутриязыковой перевод»);

2) знак интерпретируется с помощью вербальных знаков другого языка («межъязыковой перевод»);

3) знак интерпретируется посредством невербальных знаков («межсемиотический перевод, или трансмутация») [Якобсон 1978: 17].

Термин «межсемиотический перевод» устоялся и широко используется в исследованиях экфрасиса, но лингвистические аспекты процесса трансмутации изучены недостаточно.

Межсемиотический перевод в экфрасисе сопоставим с переводом межъязыковым. В обоих случаях происходит смена кода. Возможность перекодирования в экфрасисе проистекает от того, что оба текста – исходный (живописный) и вербальный (результат трансмутации) – имеют между собой нечто общее, а именно образную природу. Есть и существенное различие – материал, из которого создаются вербальный и пластический образы. Это подчеркивают и искусствоведы, и лингвисты, да и сами художники. «Материал литературы – язык и как таковой он решительно отличен от материала, скажем, живописи, прежде всего тем, что он есть сам по себе, во-первых, определенная структура, а во-вторых, обладает собственной социальной и духовной активностью, – пишет И.Г. Сапего. – Материал, из которого создается живопись или скульптура, ничем подобным обладать не может. Свойства, которыми обычный язык владеет заранее, материал живописи приобретает лишь в процессе работы художника...**“Текст” в изобразительном произведении предметен, нагляден, и его образная структура существует только в этой неповторимой наглядности** (выделено нами. – Л.Г.)» [Сапего 1978: 256]. М. Волошин, художник и поэт, сравнивая живопись и литературу, писал: «Живопись имеет дело только с комбинациями зрительных впечатлений. Точное выяснение этого положения очень

---

\* Выделено нами. - Л.Г.

велико. Это отделяет мышление художника-живописца от обычных приемов мышления остальных людей. Между восприятием и воплощением у художника нет обычного промежуточного звена – слова. Поэтому художнику так трудно быть литератором, поэтому мысль, выраженная в картине, не может быть переведена на слова. А если это бывает, возможно, то доказывает только, что в данном произведении есть элементы, чуждые живописи и поддающиеся слову: т.е. рассказ, литературность» [Волошин 1988: 211].

По мнению У. Митчелла, экфрасический текст преодолевает это семиотическое несходство («semiotic otherness»): «Emphatic poetry is the genre in which texts encounter their own semiotic “others”, those rival alien modes of representation called the visual, graphic or spatial art. **The estrangement of the image / text division is overcome, and a sutured, synthetic form, a verbal icon, or image-text arises in its place** (выделено нами. – Л.Г.)» [Mitchell 1999: 154].

У. Митчелл называет актуальный экфрасис «синтетической формой» («synthetic form»), «словесным иконическим знаком» («verbal icon») или «текстом-образом» («image-text»).

Стихотворение Пита Моргана «Return of the Day», напечатанное в журнале «The Art Quarterly of the National Art Collection Fund», служит своеобразной рекламой аукциона Кристи:

Always in the mind's eye is the picture  
Of some event thought worthy to recall –  
Some incident, some accident, some moment  
When one split second froze home on the eye.  
It's never right, not quite. In that quick click  
From present into past the future fixes  
The fantasy of fiction onto fact –  
Right face, right smile, a wrong  
light through the window.

Year after year that picture will return  
From how things were to how they could have been –  
Of how they should have been to how they were  
And so the double image is created  
The one more right than wrong, the other wrong!

Year after year the two are readjusted  
Until both fact and fantasy collide –  
Wrong face, wrong smile,  
the right light through the window.

But in each rearrangement what is wanted  
Is something which secures the mood, the meaning  
Of each return, each other close to other –  
The two not a hundred miles apart.

[Morgan 1994: 80].

Анализ этого экфрастического текста целесообразно начать с описания виртуальной модели «Bildgedicht», предложенного З. Брун: «"Bildgedicht" представляет собой трехуровневую модель действительности и ее художественного воспроизведения: ситуацию – воображаемую или реальную, визуальную репрезентацию этой ситуации в картине, рисунке, фотографии, гравюре или скульптуре вербальное воплощение визуальной репрезентации в поэтическом тексте\* (перевод наш. – Л.Г.)».

В стихотворении Питера Моргана речь идет о двух версиях картины У.Ферта «С днем рожденьем» («Many Happy Returns of the Day»), одна из которых была найдена в 1957 году, другая – в 1991 году. Обыгрывая название картины «Many Happy Returns of the Day», которое является не чем иным, как традиционным английским поздравлением с днем рождения, Пит Морган озаглавливает свое стихотворение «Return of the Day», возвращая лексеме «return» ее исходное значение. День рождения, изображенный на картине, действительно **вернулся**, но в ином обличье:

«Always in the mind's eye is the picture  
Of some event thought worthy to recall».

Особенность ситуации в том, что зрительный образ двоится:

«Year after year that picture will return  
From how things were to how they could have been –  
Of how they should have been to how they were  
And so **the double image is created\*\***».

Что-то не понравилось художнику в одной из версий картины, но мы не знаем, ни что именно, ни в какой именно версии:

«Right face, right smile,  
a wrong light through the window.

Или напротив:

Wrong face, wrong smile,  
the right light through the window».

Отсутствие информации о том, какую версию картины считать окончательной, стало отправной точкой игры текста с читателем, а поскольку стихотворение играет роль комментария к картинам на аукционе Christie's, то и со зрителем, т.е. с потенциальным покупателем:

«But in each rearrangement what is wanted  
Is something which secures the mood, the meaning  
Of each return, each other close to other –  
The two not a hundred miles apart».

Действительный экфрасис базируется на **реальной зрительной основе**. Цель подобных описаний – с помощью средств языка представить читателю

---

\*В оригинале: What must be present in a *Bildgedicht* is a three- tiered structure of reality and its artful recreation: a scene- imagined oral; a visual representation of that scene – in painting or drawing, photograph, carving or sculpture; and the poetic rendering that visual representation/- Bruhn S. Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subject in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen// [http //www.google books](http://www.google books).

\*\* Выделено нами. – Л.Г.

насколько это возможно зрительный образ картины. В романе «Жажда жизни» И. Стоун подробно рассказывает о работе Ван Гога над картиной «Едоки картофеля». Рассказ завершается описанием самой картины: «He painted the whole thing in the colour of a good, dusty, unpeeled potato. There was the dirty linen table cloth, the smoky wall, the lamp hanging from the rough rafters, Stien serving her father with steamed potatoes, the mother pouring the black coffee, the brother lifting a cup to his lips, and on all their faces the calm, patient acceptance of the eternal order of things... He looked at his work. It reeked of bacon, smoke and potato steam. He smiled. He had painted his *Angelus*. He had captured that which does not pass in that which passes» [Stone 1954: 247].

Целостность художественного образа соответствует природе художественного мышления, которое захватывает действительность целиком, сплошь, сполна (И.П. Павлов). «Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кривых и к простейшим отношениям основного тона (выделено нами. – Л.Г.), – подчеркивает М. Волошин в «Ликах творчества». – Из обычной человеку, выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные двухмерные зрительные впечатления. В этом и состоит самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершенна, никакая творческая работа не возможна» [Волошин, цит. соч.: 211]. Сравним экфрастический текст из романа Стоуна с еще одним описанием «Едоков картофеля», которое можно назвать сугубо информативным: «Низкая мрачная комната крестьянской хижины освещена неярким светом керосиновой лампы. За столом – крестьяне в бедной одежде. Вокруг – убогая утварь и жалкий ужин перед сидящими. Один из них протягивает очищенную картофелину и делает это так нежно и бережно, как только может делать человек, знающий цену работе, доставившей ему этот скудный плод земли. Вместе с тем в этом жесте выражена полная мера теплоты и сердечности, которые связывают собравшихся за столом. Изнурительная работа с зари и до зари согнула их спины, сделала грубыми лица и руки. То, как Ван Гог изобразил эту сцену, едва ли позволяет назвать ее жанровой. Образ, им созданный, включает несоизмеримо большее, чем просто момент повседневного. В картине определена сущность бытия крестьян: они едят для того, чтобы работать, и работают для того, чтобы есть, – в этом заколдованный круг их жизни, нечто вечное и неизменное» [Смирнов 1973: 332].

В этом тексте, явно не претендующем на художественность, есть оценочность, но отсутствует образность. Прилагательные – «мрачный», «убогий», «жалкий», «изнурительный», «скудный» – эмоционально окрашены, экспрессивно оценочны; они описывают жизненную ситуацию, лежащую в основе картины, но не саму картину. Прежде всего, в этом описании отсутствует цвет.

В художественном (экфрастическом) описании И. Стоуна целостности живописного (пластического) образа соответствует лингвистическое единство текста, основанное на развертывании темы. Тема задана названием картины (сильной позицией текста) «Potato Eaters»: «He painted the whole thing **in the colour of a good, dusty, unpeeled potato** (выделено нами. – Л.Г.)».

Экфрастический текст Стоуна создается как **аналог** живописного, но на

совершенно иной основе – **вербальной** – по принципу вторичной номинации: картина выдержана не в «бурых и зеленоватых тонах», как говорится в книге А. Перрюшо о Ван Гоге [Перрюшо 1973: 147], а в цвете «доброе, пыльное, неочищенного картофеля». Первое место в описании автор отводит цвету: прилагательные *dirty, smoky, rough* с цветом напрямую не связаны, но в контексте описания сема цвета актуализируется в них благодаря первому предложению.

Далее одного за другим автор представляет читателю изображенных на картине персонажей:

... Stien serving her father with steamed potatoes...

... the mother pouring the black coffee...

... the brother lifting a cup to his lips...

Существование экфрасиса Н. А. Абиева объясняет стремлением поэтов преодолеть статику живописных образов [Абиева, цит. соч.: 91]. Но это не единственное объяснение, поскольку живопись часто стремится преодолеть это ограничение, пользуясь своими собственными средствами. Вот что пишет В.В. Бычков о работе Сурикова над картиной «Боярыня Морозова»: «Картина написана талантливым (если не гениальным) живописцем, виртуозно владеющим цветом (богатейшие цветовые оттенки позволяют любой фрагмент картины – например, снег под полозом саней – мысленно вырезать, поместить в раму, и получится прекрасная самостоятельная живописная работа), композицией (видно, например, что сани на картине движутся – Суриков сам замечал, что он долго бился над тем, чтобы “сани пошли”, и они, действительно, “пошли”...)» [Бычков 2003: 264].

Произведение живописи имеет еще один недостаток: оно немо. А.Тарковский в «Солярисе» «цитирует» (мы позволим себе употребить этот термин) картину Брейгеля «Охотники на снегу». Используя средства кинематографа, он представляет зрителю отдельные ее фрагменты, добавляя звук: мы слышим лай собак, хруст снега, шорохи, ощущаем особенную, неповторимую гулкость морозного зимнего утра.

Что может слово? У Стоуна это грамматическая форма Present Participle, сочетающая, как известно, свойства глагола и прилагательного – движения и признака: «*serving*», «*pouring*», «*lifting*». Художник **остановил мгновение: «He had captured that which does not pass in that which passes».**

Вербализация визуального изображения не сводится к простому описанию. Модус формулирования текста, как было отмечено выше, отражает сложную диалектику субъектно-объектных отношений в процессе создания текста автором и восприятия его адресатом. Наряду с производством текста и представлением предмета коммуникации он включает еще и самовыражение речевого субъекта текста. Вплетенный в эпическое повествование о жизни художника экфрасистический текст-вставка в романе И. Стоуна обладает всеми свойствами художественного текста – **целостностью, связностью, наличием эстетической информации.** Он отграничен от основного повествования маркерами начала и конца:

«He painted the whole thing in the colour of a good, dusty, unpeeled potato.

He had captured that which does not pass in that which passes».



Мы видим также, что эти маркеры образуют рамку. Экфрастический текст-вставка, с одной стороны, обладает относительной самостоятельностью, а с другой – связан с общей нитью повествования как этап в становлении личности художника, о чем свидетельствуют заключительные строки описания. Общий эмоциональный настрой описания можно определить как **эмпатию**.\*

Поэтический экфрасис строится иначе. Рассмотрим стихотворение А.Кушнера, посвященное Ван Гогу:

Зачем Ван Гог вихреобразный  
Томит меня тоской неясной?  
Как желт его автопортрет!  
Перевязав больное ухо,  
В зеленой куртке, как старуха,  
Зачем глядит он мне во след?

Зачем в кафе его полночном  
Стоит лакей с лицом порочным?  
Блестит бильярд без игроков?  
Зачем тяжелый стул поставлен  
Так, что навек покой отравлен,  
Ждешь слез и стука башмаков?

Зачем он с ветром в крону дует?  
Зачем он доктора рисует  
С нелепой веточкой в руке?  
Куда в косом его пейзаже  
Без седока и без поклажи  
Спешит коляска налегке?

[Кушнер 1969].

«Темой лирического стихотворения может быть любое событие или любое явление внешнего или внутреннего мира, – пишет Т.И. Сильман. – если оно **становится фактом напряженной душевной жизни поэта** (выделено нами. – Л. Г.), вовлекается им в эту жизнь» [Сильман 1973: 42]. «Ван Гог» А. Кушнера адресован образованному адресату, видевшему картины художника, и поэт не описывает их, а лишь концентрирует наше внимание на отдельных деталях, вероятно, поразивших его самого, и передает свое впечатление читателю.\*\* Здесь

---

\* Быть в состоянии эмпатии означает воспринимать внутренний мир другого точно, с сохранением эмоциональных и смысловых оттенков. Как будто становишься этим другим, но без потери ощущения «как будто (Rogers C. R. Empatic: an unappreciated way of being // The Counseling Psychologist. - 1975. - V. 5.- N 2. - Pp. 2—10). См. также: «The writer does not feel with; he feels in. It is not sympathy that he has, that too often results in sentimentality; he has what the psychologists: call empathy» (Maugham S. The Summing Up. - London, 1976. – P. 152).

\*\*См.: «Общепринято, что поэзия - это одновременная передача интеллектуального сообщения, возбуждение определенного чувственного эффекта, т.е. передача определенных чувств» (Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. – М.: Высш. школа, 1974. – С. 106 – 197).

уместно вспомнить введенное У. Эко понятие **интерпретанты**, которую ученый определяет как «иной способ представления того же самого объекта» [Эко 2004: 67]. «Иность» («otherness» по Митчеллу) стихотворения А. Кушнера возвращает нас к риторике. «Риторика предлагает набор правил конструирования “возможного события” при помощи определенных словесных операций», – пишет М.Я. Поляков. Филолог также подчеркивает, что «сконструированность вымышленного мира несет в себе дополнительный эффект – эстетическую убедительность» [Поляков 1978: 134].

Визуализация деталей («порочное» лицо официанта, «нелепая» веточка в руке доктора Гаше, «косой» пейзаж) представлена в цепочке риторических вопросов. Как известно, риторический вопрос не предполагает ответа. Его основная функция во всех стилях речи – «привлечь внимание, усилить впечатление, повысить эмоциональный тон, создать приподнятость» [Арнольд 2004: 225]. Так возникает эффект *остранения*, и хорошо известные читателю картины предстают перед ним не как узнавание, а как видение:

«Зачем он с ветром в крону дует?  
Зачем он доктора рисует  
С нелепой веточкой в руке?  
Куда в косом его пейзаже  
Без седока и без поклажи  
Спешит коляска налегке?»

Замечал ли кто-нибудь, что в спешащей куда-то коляске на картине Ван Гога нет ни седоков, ни поклажи? Отличительной чертой экфрасиса исследователи называют ослабление глагольности. Стихотворение А. Кушнера опровергает это утверждение. Глагольность («томит», «глядит», «стоит», «блестит», «ждешь», «дует», «рисует», «спешит») здесь если и не преобладает, то выступает на равных с предметностью, и статика уступает место динамике.

Размышляя о сущности творческого процесса перевода, А. Кундзич особо подчеркивал, что в данном случае «речь может идти как о сложнейшем, осуществляющемся **в материале двух языков, до сих пор не раскрытом, но безусловно едином, специфическом (сфера искусства) мыслительно эмоциональном процессе** (выделено нами. – Л.Г.)» [Кундзич 1973: 171]. Эти слова с полным правом можно отнести и действительному экфрасису, охарактеризовав процесс создания экфрастического текста как мыслительно-эмоциональный единый специфический процесс, осуществляющийся на материале языков искусства, принадлежащих к различным семиотическим системам.

## 1.5. Отвлеченный экфрасис

Отвлеченный экфрасис ближе всего стоит к своему античному прототипу. Из приводимого ниже определения видно, что к нему может быть отнесено большое количество языковых практик: «Notional ecphrasis may describe mental processes such as dreams, thoughts and whimsies of the imagination. It may also be one art describing or depicting another work of art which as yet is still in an inchoate state of creation, in that the work described may still be resting in the imagination of

the artist before he has begun his creative work. The expression may also be applied to an art describing the origin of another art, how it came to be made and the circumstances of its being created. Finally it may describe an entirely imaginary and non-existing work of art, as though it were factual and existed in reality» [Wikipedia].

Пример отвлеченного экфрасиса мы находим в новелле Э.По «Падение дома Эшеров». Рассказчик описывает одну из картин хозяина дома Родерика Эшера: «A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding below the surface of the earth. No outlet was observed in any portion of the vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendour» [Poe 2001:15 – 16].

Экфрастический текст Э. По – всего лишь небольшая часть обширного описания круга интересов и занятий Родерика Эшера, «беспредельная отвлеченность фантазии» («an excited and highly distempered ideality») которого «озаряла все каким-то фосфорическим светом» («threw a sulphureous lustre over all»).

Эшер был поэтом и музыкантом, но более всего рассказчика поражали его картины. Чувственная изощренность хозяина дома Эшеров позволяла ему выражать невыразимое – живописать мысль: «From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew, touch by touch, into vaguenesses at which I shuddered more thrillingly, because I shuddered knowing not why; - from these paintings (vivid as their images are now before me) I would endeavour to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words. By the utter simplicity, by the nakedness of his designs, he arrested and overawed attention. **I f ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher** (выделено нами. – Л.Г.)».

Эдгар По великолепно **обрисовывает** пустое пространство – «an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device». Но самое поразительное – это неизвестно откуда льющийся свет: «No outlet was observed in any portion of the vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendour».

Это как раз то, чего просто не может быть. Источник света всегда есть в любой картине. «Водопад яркого света» («a flood of intense rays») без видимого источника света - загадка картины.

Правила в данном описании предписаны романтическим дискурсом, суть которого прекрасно сформулировал В. Жуковский в риторическом вопросе «Невыразимое подвластно ль выраженью?»

Итак, цель экфрастического описания – **красота**. Описывается либо результат, либо процесс ее создания, как, например, в стихотворении Н. Заболоцкого «Бетховен»:

В тот самый день, когда твои созвучья  
Преодолели сложный мир труда  
Свет пересилил свет, прошла сквозь тучу туча,

Гром ринулся на гром, в звезду вошла звезда.

И яростным охвачен вдохновеньем,  
В оркестрах гроз и трепете громов,  
Поднялся ты по облачным ступеням  
И прикоснулся к музыке миров.

Дубравой труб и озером мелодий  
Ты превозмог нестройный ураган  
И крикнул ты в лицо самой природе,  
Свой львиный лик просунув сквозь орган.

И пред лицом пространства мирового  
Такую мысль вложил ты в этот крик,  
Что слово с воплем вырвалось из слова  
И стало музыкой, венчая львиный лик.

В рогах быка опять запела лира,  
Пастушьей флейтой стала кость орла,  
И понял ты живую прелесть мира  
И отделил добро его от зла.

И сквозь покой пространства мирового  
До самых звезд дошел девятый вал...  
Откройся, мысль! Стань музыкою слово,  
Ударь в сердца, чтоб мир торжествовал!

[Заболоцкий 1957: 47].

Музыкальные образы лишены изобразительности в обычном понимании этого слова, но за исключением тех редких случаев, когда они являются порождением творческой индивидуальности композитора (картины-сонаты Чюрлениса, «Прометей» Скрябина). «Изобрести мелодию, раскрыть в ней все глубочайшие тайны человеческого желания и ощущения – это дело гения, – писал А. Шопенгауэр, – здесь его творчество очевиднее, чем где бы то ни было: оно далеко от всякой рефлексии и сознательной преднамеренности и может быть вызвано вдохновением» [Шопенгауэр 1999: 226].

Особенность стихотворения Н. Заболоцкого в том, что он делает музыку **зримой**, переводя время (музыка – искусство временное) в пространство.

Прежде всего, это метафоры: орган – «дубрава труб», сама музыка – «озеро мелодий». Процесс творчества уподобляется грозе:

«И яростным охвачен вдохновеньем,  
В оркестрах гроз и трепете громов,  
Поднялся ты по облачным ступеням  
И прикоснулся к музыке миров».

Слово, ставшее музыкой, – это, конечно же, переложенная на музыку ода Шиллера «К радости» в финале Девятой симфонии Бетховена, смысл которой

композитор выразил в словах: «durch Leiden an die Freude» («через страдание к радости»).

Поэт насыщает стихотворение интертекстуальными включениями, отсылая читателя то к другим своим стихам («Гроза», «Я не ищущу гармонии в природе»), то к Библии. «Облачные ступени» появились в стихотворении не случайно. В Священном Писании сказано: «И увидел во сне: вот лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней» (Бытие, гл.28, 12-13).

Стихотворение «Бетховен» связано по смыслу с другим произведением поэта – «Я не ищущу гармонии в природе»:

«Я не ищущу гармонии в природе.  
Разумной соразмерности начал  
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе  
Я до сих пор, увы, не различал.  
Как своенравен мир ее дремучий!  
В ожесточенном пении ветров.  
Не слышит сердце правильных созвучий,  
Душа не чувствует стройных голосов»

[Заболоцкий 1957: 5].

Гармонию и стройность в природу вносит человек, и она в ожидании

«Лежит вокруг, вздыхая тяжело,  
И не мила ей дикая свобода,  
Где от добра неотделимо зло».

В итоге создание Девятой симфонии уподобляется сотворению мира, в котором царит Гармония:

«В рогах быка опять запела лира,  
Пастушьей флейтой стала кость орла,  
И понял ты живую прелесть мира  
И отделил добро его от зла».

В заключение приведем еще один пример экфрасиса – стихотворение О.Мандельштама «Кинематограф»:

Кинематограф. Три скамейки.  
Сантиментальная горячка.  
Аристократка и богачка  
В сетях соперницы-злодейки.

Не удержать любви полета:  
Она ни в чем не виновата!  
Самоотверженно, как брата,  
Любила лейтенанта флота.

А он скитается в пустыне,  
Седого графа сын побочный.  
Так начинается лубочный  
Роман красавицы-графини.

И в исступленье, как гитана,  
Она заламывает руки.  
Разлука. Бешеные звуки  
Затравленного фортепьяно.

В груди доверчивой и слабой  
Еще достаточно отваги  
Похитить важные бумаги  
Для неприятельского штаба.

И по каштановой аллее  
Чудовищный мотор несется.  
Стрекочет лента, сердце бьется  
Тревожнее и веселее.

В дорожном платье, с саквояжем,  
В автомобиле и в вагоне,  
Она боится лишь погони,  
Сухим измучена миражем.

Какая горькая нелепость:  
Цель не оправдывает средства!  
Ему - отцовское наследство,  
А ей - пожизненная крепость!

[Мандельштам 1991: 30 –31].

Осип Мандельштам был истинным поэтом экфрасиса. Характеризуя его творчество, В.М. Жирмунский писал: «Мандельштам не только не знает лирики любви или лирики природы, обычных тем эмоциональных и личных стихов, он вообще никогда не рассказывает о себе, о своей душе, о своем непосредственном восприятии жизни, внешней или внутренней. Пользуясь терминологией Фридриха Шлегеля, можно назвать его стихи не поэзией жизни, а поэзией поэзии (die Poesie der Poesie), то есть поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а художественное восприятие жизни» [Жирмунский 2001: 388].

Стихотворение воспроизводит расхожий сюжет кинематографа начала прошлого века, в котором был обязательный любовный треугольник («красавица-графиня», «соперница-злодейка» и романтический герой - «седого графа сын побочный»), традиционное усложнение и перипетии (разлука, похищение документов из неприятельского штаба, погоня), мелодраматическая развязка:

«Какая горькая нелепость:  
Цель не оправдывает средства!  
**Ему - отцовское наследство,**  
**А ей - пожизненная крепость!\***»

---

\* Выделено нами. – Л.Г.

Сюжет фильма незатейлив и банален. Банальность подчеркнута всего лишь одним словом - эпитетом «лубочный»<sup>\*</sup>.

Видеоряд представлен скухими деталями: дорожным платьем героини, саквояжем в ее руке, каштановой аллеей окружающего пейзажа и мчащимся автомобилем. «Великий немой» лишал актеров голоса. Ведущую роль в актерской игре приобретала пантомима – отсюда и «заламывание рук» как изображение страдания. Упомянута и существенная деталь кинопоказа того времени – присутствие в зале тапера. Немое кино демонстрировалось в сопровождении живой музыки, компенсирующей отсутствие звука на экране:

«И в исступленье, как гитана,  
Она заламывает руки.  
Разлука. Бешеные звуки  
Затравленного фортепьяно».

Подводя итог вышесказанному, отметим еще раз, что в пору своего возникновения экфрасис был риторическим упражнением в визуализации, зрительном воскрешении описываемого предмета. Именно **визуализация и зрительное воскрешение описываемого предмета, явления или события** являются отличительными чертами экфрастических текстов. Исследователи упоминают описания битв в античных текстах<sup>\*\*</sup>. Примеры таких описаний можно найти и в русской литературе, например, в пушкинской «Полтаве»:

«Тогда-то свыше вдохновенный  
Раздался звучный глас Петра:  
“За дело, с богом!” Из шатра,  
Толпой любимцев окруженный,  
Выходит Пётр. Его глаза  
Сияют. Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен,  
Он весь, как божия гроза.  
Идёт. Ему коня подводят.  
Ретив и смирен верный конь.  
Почуя роковой огонь,  
Дрожит. Глазами косо водит  
И мчится в прахе боевом,  
Гордясь могущим седоком».

Анализ текстов показывает, что виды и функции экфрасиса весьма многообразны и (что особенно важно) не сводимы только к описанию произведений пластических искусств. Более приемлемым является (пользуясь современной терминологией) «расширительное» толкование этого феномена культуры.

Разграничение двух разновидностей экфрасиса релевантно для анализа

---

<sup>\*</sup> Эпитет удивительно точный: немое кино с его несложным сюжетом и титрами действительно можно сравнить с лубками – дешевыми массовыми печатными изданиями для народа, появившиеся в России в XVIII веке.

<sup>\*\*</sup> См. также: Hsuan Hsu. War, Ecphrasis, and Elliptical forms in Melville's Battle Pieces//[http://www.nglish.ucdavis.edu/people/directory/hlhsu/Hsu\\_ekphrasis.pdf](http://www.nglish.ucdavis.edu/people/directory/hlhsu/Hsu_ekphrasis.pdf).

экфрастических текстов типа «Bildgedicht», поскольку они представляют собой факты межсемиотического перевода. Намного важнее для научных исследований в русле современной антропоцентрической парадигмы будет анализ процессов текстопорождения, текстовосприятия и связи экфрасиса с культурой.

Особого внимания заслуживает **риторические элементы** экфрастических текстов, так как «риторический Ренессанс» второй половины XX века отводит риторике роль претендента «на вакантную роль науки, способной интегрировать на своей основе весь спектр филологических дисциплин», поскольку она «прослеживает глобальный идеоречевой цикл от “мысли к слову”, получающий соответствующую рецептивно-герменевтическую разработку» [Ворожбитова 2005: 10].

### **1.6. Кинотекст как феномен культуры. Фильм Френсиса Форда Копполы «Apocalypse Now» как интертекст**

Широкое понимание текста как любого организованного знакового комплекса, несущего информацию, позволяет говорить о языках искусства и о произведениях искусства как о текстах. Иначе говоря, текст культуры может быть выражен как на естественном языке, так и на языках различных видов искусств.

Кинофильм представляет собой **креолизованный текст**. Термин был введен отечественными психолингвистами Ю.А. Сорокиным и Е.Ф. Тарасовым для характеристики текстов, «фактура которых состоит из двух негомогенных частей (вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык))» [Сорокин, Тарасов 1990: 180-181]. К креолизованным текстам авторы относят кинотексты, тексты радиовещания и телевидения, средства наглядной агитации и пропаганды, плакатов, рекламные тексты.

Е.Е. Анисимова определяет кинотекст как «особый лингвовизуальный феномен, текст, в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова 1992: 73]. Вербальные компоненты кинотекста включают титры и звучащую речь актеров (монологическую и диалогическую), закадровый текст и т.п. Невербальная составляющая кинотекста – это его звуковая часть (различного рода шумы, музыка) и видеоряд (игра актеров, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты). Специфической особенностью кинотекста являются и собственно кинематографические коды, такие, как ракурс, кадр, свет, план и монтаж. Каждый из этих кодов может актуализироваться, став специфической чертой режиссерского языка.

Язык современного кино (если это конечно не пресловутый голливудский боевик («action») или «мыльная опера»), как правило, сложен и неоднозначен и требует от зрителя не пассивного созерцания, а активного восприятия.

Следует заметить, что становление и развитие нового вида искусства на ранних стадиях связано с обретением своего собственного языка, отличного от



других. Кино было когда-то «движущейся фотографией» (в английском языке оно называется «movies» – сокращение от «moving pictures»). То, что фотография тесно связана со своим объектом, долгое время было препятствием для превращения кинематографа в самостоятельный (специфический) вид искусства. Кино получило свой язык и превратилось «из копии действительности в ее модель» лишь после появления монтажа и подвижной камеры, дававшей возможность фотографировать один объект разными способами, а «последовательность объектов в жизни перестала автоматически определять последовательность изображений ленты» [Лотман 1972: 35].

Возникший в начале прошлого века процесс взаимодействия и взаимопроникновения искусств коснулся и кино. Художественная литература берет на вооружение приемы кинематографа («camera eye» Дос Пассоса). Кинематограф, в свою очередь, активно использует образный арсенал художественной литературы: кинометафоры в фильмах А. Довженко, символика и интертекстуальные включения у А. Тарковского – режиссера, который, по словам Ингмара Бергмана, «оставил нам картины, похожие на сны, которые нам предстоит разгадывать».

На этом фоне странно выглядят некоторые суждения авторов монографии «Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа)». Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой: «Книга утрачивает свои позиции в дискурсе развлечений, ее вытесняют медиатексты. Среди восторжествовавших в культуре креолизованных текстов ведущее место принадлежит кинотексту. Кино стало “самым массовым из искусств”, поставщиком моделей поведения для среднего носителя современной культуры. Именно кинематограф и его позднейшее ответвление – телевидение – являются источником большинства текстовых реминисценций (цитат, аллюзий, упоминаний), функционирующих в повседневной коммуникации».

Большинство исследователей обращается к феномену элитарного (т.е. маргинального) кинотекста, с неоправданным высокомерием игнорируя “кино для всех”» [Слышкин, Ефремова 2004: 8].

О том, что происходит с миром, в котором «книга утрачивает свои позиции», можно узнать, прочитав роман Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту», так что вряд ли стоит восторгаться по этому поводу, а о том, во что постепенно превращается «кино для всех», можно судить, посмотрев (если хватит терпения) хотя бы один из телесериалов последних лет.

Фильм Френсиса Форда Coppola «Apocalypse Now» («Апокалипсис сегодня») не принадлежит к категории элитарных, тем более «маргинальных». Ориентируясь на «среднего носителя современной культуры» и, как следствие, на кассовый неуспех, критики после первого просмотра предрекали фильму провал. Предсказания не сбылись: фильм получил Золотую пальмовую ветвь на фестивале в Каннах в 1989 году. Американская премьера «Апокалипсиса сегодня», состоявшаяся 15 августа 1979 года, упрочила его успех. Фильм потряс как критиков, так и зрителей размахом, масштабностью, эпичностью и высочайшим техническим уровнем съемок. «Апокалипсис сегодня» получил восемь номинаций на премию «Оскар», но в итоге награды достались не режиссеру, а опера-

тору фильма Витторио Стораро – за лучший звук и за лучшую операторскую работу. «Фильму не аплодируют, зрители расходятся из кинотеатров мрачные, даже иногда — подавленные, — говорил тогда Ф. Коппола. — Но — и это для меня главное — идут на фильм. Пока что он более чем кассовый, хотя и по форме, и по содержанию не прост. Я буду очень рад, если такой фильм может ещё и приносить деньги. Если это случится, можно надеяться, что появится новое поколение подобных фильмов, режиссёры будут безбоязненно браться за серьёзные».

Фильм Копполы многим показался слишком мрачным, усложнённым и неясным по мысли именно потому, что он «живет в пересекающемся поле многих семантических систем». Ассоциативные поля (термин Г.А. Лесскиса) фильма настолько обширны, что «средний носитель современной культуры» действительно испытывает немалые трудности при просмотре. Речь идет об **интертекстуальных включениях**. В современной филологии термин Юлии Кристевой «интертекстуальность» используется для описания всех типов межтекстовых связей. Он постепенно вытеснил все остальные термины, которыми обозначалась открытость одной текстовой системы по отношению к другой.\*

Общеизвестно, что сама концепция интертекстуальности была сформулирована на основе переосмысления работы М. Бахтина 1924 года «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», в которой автор, описывая диалектику существования литературы, отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге», понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами. Но вот что пишет по этому поводу М.В. Никитин в статье «Диалогизм vs. Интертекстуальность: выбор плацдарма»: «Центральная идея М.М. Бахтина, безусловно, произвела самое глубокое впечатление на Ю. Кристеву и была справедливо оценена ею как открытие, если не прозрение, заслуживающее всемерного распространения и развития. Однако в ее интерпретации – и, по-видимому, незаметно для нее самой – принцип диалогизма претерпел неясную метаморфозу, подвергся существенному технологическому ограничению и был ею сведен к гораздо более узкой идее интертекстуальности. Бахтинский диалогизм как механизм глубокого взаимодействия и противодействия людей, поколений и культур был сведен к его внешней, поверхностной стороне. В механизмах духовного взаимодействия акцент был смещен с диалога идей посредством текстов на их внешнюю, поверхностную сторону и их редуцированное отображение в языковой форме текстов» [Никитин 2005: 117].

Концепция Ю. Кристевой была воспринята постмодернистской эстетикой и нашла отражение в известном определении интертекста, сформулированном Р. Бартом: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст

---

\* Более подробно об этом см.: Гришкова Л.В. Автор. Текст. Адресат. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2006.

представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нём, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [Барт 1989: 418].

Несмотря на известную популярность этой концепции, она все же не получила всеобщего признания среди филологов. «Если, как это нередко бывает, считать, что всё — интертекст, - пишет соотечественница Р. Барта Натали Пьеге-Гро, – то мы сильно рискуем лишиться интертекстуальность всякой специфики, а само понятие — эффективности» [Пьеге-Гро 2008: 44].

В.Е. Чернявская называет концепцию Р. Барта «радикальной» и со ссылкой на работы Ренаты Лахманн пишет о возможности двойного подхода к проблеме интертекстуальности, отождествляя при этом термины «**интертекстуальность**» и «**диалогичность**»:

а) диалогичность как всеобщее изменение текста, как его имманентная имплицативная структура;

б) диалогичность как особый способ построения смысла, как диалог с определенной чужой смысловой позицией, т.е. собственно интертекстуальность [Чернявская 2003: 30].

Иной точки зрения придерживается Н. Пьеге-Гро: «Интертекстуальность - это устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст, а интертекст - это вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того, соотносится ли он с произведением *in absentia* (например, в случае аллюзии) или включается в него *in praesentia* (как в случае цитаты). Таким образом, интертекстуальность — это общее понятие, охватывающее такие различные формы, как пародия, плагиат, перезапись, коллаж и т.д.» [Пьеге-Гро 2008: 44].

Общая классификация межтекстовых взаимодействий была дана французским литературоведом Жераром Женеттом в книге «Палимпсесты: литература во второй степени». Ж. Женетт предлагает пятичленную классификацию видов интертекстуальности:

1) интертекстуальность как соприсутствие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.);

2) паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, после словию, эпиграфу;

3) метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой претекст;

4) гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого;

5) архитектурность, понимаемая как жанровая связь текстов [цит. по: Пьеге-Гро 2008: 57].

В отечественной филологии проблема интертекстуальности в художест-

венной литературе была наиболее полно и объективно освещена И.В. Арнольд в статье «Интертекстуальность – поэтика чужого слова», где автор определяет этот феномен как «включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [Арнольд 1999: 151]. И.В. Арнольд связывала проблему интертекстуальности с принципом диалогизма М.М. Бахтина и, выделяя общий признак всех включений – смену субъекта речи, отмечала неразработанность теории интертекстуальности как композиционно-стилистической проблемы. Одной из причин, по ее мнению, является «большое разнообразие размеров, форм и функций включения, другой – большая сложность и разнообразие модальностей функций и импликаций – оценочных, характерологических, композиционных, идейных» [Арнольд, цит. соч.: 352].

Анализ видов и функций интертекстуальных включений в фильме «Апокалипсис сегодня» целесообразно начать с цитаты из «Эстетики словесного творчества» М.М. Бахтина, где принцип диалога сформулирован самим автором: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту - он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее. Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными, раз и навсегда завершенными, конченными. Они всегда будут меняться, обновляясь в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения. Проблема большого времени» [Бахтин 1979].

Свой «праздник возрождения» был и у романа Дж. Конрада «Сердце тьмы». Фильм Ф. Копполы, вольно пересказывая мотивы романа певца «затерянных цивилизаций», рассказал не только об ужасах бесчеловечной бойни, но и о битве между Добром и Злом, разумом и безумием, Дьяволом и Богом внутри человека, подвергаемого испытаниям жестокостью, насилием, а главное — безграничной властью над другими людьми. И абсолютно прав был М.В. Никитин, когда подчеркивал в упомянутой выше статье, что «не текст, а усвоенная из него мысль выполняет роль необходимого посредника в диалоге людей, времен и культур, в их духовном взаимодействии, включая диалоги человека с самим собой» [Никитин 2005: 116].

Возвращаясь к фильму Копполы, отметим для начала, что У. Эко выделяет в составе кинотекста три основополагающих кодовых системы: портретную (видеоряд), лингвистическую и звуковую [Эко 1976]. Интертекстуальные включения, поддерживающие различные уровни смысла, – неотъемлемая часть всех трех систем. Что касается видеоряда, то необходимо упомянуть оператора фильма Витторио Стораро, по-своему сформулировавшего идею фильма как «конфликт двух энергетических начал» («the conflict of two energies»), которые по замыслу природы должны быть в гармонии, но пришли в столкновение по воле людей. Стораро выразил это в противопоставлении искусственного света, который принесли с собой американцы (свет прожекторов, взрывы и т.п.), и ес-

тественного света Вьетнама [Storaro 2002].

Видеоряд также может содержать интертекстуальные включения. Достаточно вспомнить фильмы А. Тарковского, например, эпизод с картиной Питера Брейгеля «Охотники на снегу» (см. выше) в «Солярисе» и заключительную сцену этого фильма, в которой позы стоящего на коленях Криса Кельвина и обнимающего его отца «скопированы» с картины Рембрандта «Возвращение блудного сына».

Особый интерес в плане интертекстуальных включений представляют сильные позиции фильма – заглавие, начало и конец. У Копполы титры в начале фильма отсутствуют. Зритель слышит приглушённый шум вертолёт, который становится все громче. Потом на экране появляется и сам вертолет на фоне взрывов и горящего леса. В этот шум вплетаются звуки гитары и голос певца, поющего о том, как молодой человек убивает всю свою семью:

This is the end  
Beautiful friend  
This is the end  
My only friend, the end  
Of our elaborate plans, the end  
No safety or surprise, the end  
I'll never look into your eyes...again

Can you picture what will be  
So limitless and free  
Desperately in need...of some...stranger's hand  
In a...desperate land

Lost in a Roman...wilderness of pain  
And all the children are insane  
All the children are insane...\*

Песня отзвучала, оставив эхо – «all the children are insane» («все дети сошли с ума») – звуковой эпиграф фильма. На экране появляется лицо человека – главного героя, от имени которого повествует голос за кадром. Капитан Уиллард – агент спецназа – ждет очередного задания в гостинице Сайгона. Он чувствует себя загнанным в ловушку на этой войне – его семейная жизнь разрушена, он не может найти себе пристанища ни дома, ни в джунглях: «Saigon... shit; I'm still only in Saigon... Every time I think I'm gonna wake up back in the jungle. I'd wake up and there'd be nothing. I hardly said a word to my wife, until I said "yes" to a divorce. When I was here, I wanted to be there; when I was there, all I could think of was getting back into the jungle».

Чувство уверенности в себе, столь важное для его профессии, постепенно покидает его: «I'm here a week now... waiting for a mission... getting softer. Every minute I stay in this room, I get weaker, and every minute Charlie squats in the bush,

---

\* Цитаты из фильма приводятся по «Apocalypse Now» (1989) movie script by Francis Ford Coppola. Original screenplay by John Milius. Inspired by Joseph Conrad's «Heart of Darkness». December 3, 1975// [http //www. Screenplays for You](http://www.ScreenplaysforYou.com) – free movie scripts and screenplays.

he gets stronger. Each time I looked around the walls moved in a little tighter» («Charlie» – здесь условное обозначение противника).

Уиллард получает задание – разыскать полковника-ренегата Курца, который, по словам штабистов, сошел с ума и убивает всех подряд без разбора – и своих, и чужих. Генералы уклончиво приказывают Уилларду «положить конец его командованию» («terminate his command with extreme prejudice»). В переводе на обычный человеческий язык это означает «убить».

Название фильма вынесено авторами в его конец. Оно как бы подводит итог увиденному и услышанному. Апеллируя к культурной памяти читателя, заглавие отсылает последнего к прецедентному тексту – «Откровению» Иоанна Богослова, где говорится о каре небесной и Страшном суде: «И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить.

И когда он снял вторую печать, я слышал второе животное, говорящее: иди и смотри.

И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч.

И когда Он снял третью печать, я слышал третье животное, говорящее: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей.

И слышал я голос посреди четырех животных, говорящий: хиникс пшеницы за динарий, и три хиникса ячменя за динарий; еля же и вина не повреждай.

И когда Он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри.

И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя “смерть”; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертой частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными» [Откровение; 5: 1 - 8].

Уилларду, отправившемуся вниз по реке Нанг на поиски Курца, а вместе с ним и зрителю, предстоит увидеть различные виды безумия – истерику и грубую брань солдат, проклинаящих «грязную» войну, бессмысленные убийства и жестокость тех, кто привык убивать настолько, что это стало нравиться, о чем свидетельствует монолог одного из таких безумцев – подполковника Килгора, человека, «возлюбившего войну»: «I love the smell of napalm in the morning. You know, one time we had a hill bombed, for 12 hours. When it was all over, I walked up. We didn't find one of 'em, not one stinkin' dink body. The smell, you know that gasoline smell, the whole hill. Smelled like victory».

В фильме Копполы смерть несут не кони, а вертолеты. «Воздушная кавалерия» под командой Килгора расстреливает с воздуха мирную вьетнамскую деревушку под звуки «Полета валькирий» Вагнера. О музыке Вагнера в этом фильме надо поговорить особо. «Я работаю с Вагнером», - поясняет Килгор Уилларду, включая на полную мощность запись «Полета валькирий». В оригинале подполковник говорит: «I use Wagner», так что смысл фразы несколько

иной. Почему именно Вагнер? В фашистской Германии Вагнер был признан «арийским» композитором. Его музыка звучала на нацистских сборищах и даже в концлагерях. Разумеется, Вагнер не имеет к этому никакого отношения, но в Израиле по сей день существует негласный запрет на исполнение его музыки, о чем свидетельствует недавняя дискуссия в Интернете [Цодыкс 2000]. Фраза Килгора в таком контексте уже не кажется безобидной. После расстрела деревни он вызывает самолеты, которые сбрасывают на нее напалмовые бомбы. Ад следует за подполковником, куда бы он ни шел.

И как контрастируют со всем этим слова Курца в его монологе – исповеди: «I've seen horrors... horrors that you've seen. But you have no right to call me a murderer. You have a right to kill me. You have a right to do that... but you have no right to judge me. It's impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means. Horror. Horror has a face... and you must make a friend of horror. Horror and moral terror are your friends. If they are not then they are enemies to be feared. They are truly enemies... You have to have men who are moral... and at the same time who are able to utilize their primordial instincts to kill without feeling... without passion... without judgment... without judgment. Because it's judgement that defeats us».

Убивая других, человек опустошает себя. И Курц читает вслух поэму Элиота «The Hollow Men»:

«We are the hollow men  
We are the stuffed men  
Leaning together  
Headpiece filled with straw. Alas!

Our dried voices, when  
We whisper t  
Are quiet and meaningless  
As wind in dry grass».

Медленно движется камера, выхватывая из темноты детали бытия Курца: фотографии жены и сына, отглаженный и аккуратно повешенный мундир, награды и книги – Библию и «Золотую ветвь» Фрезера. Слова не нужны. Прошлая жизнь осталась за чертой. Его теперешнее существование – ужас не только для окружающих, но и для него самого.

«Я никогда не видел человека столь сломленного и опустошенного», – скажет о нем Уиллард перед выполнением задания и добавит потом, что Курц хотел умереть достойно: «I'd never seen a man so broken up and ripped apart. Everybody wanted me to do it, him most of all. I felt like he was up there, waiting for me to take the pain away. He just wanted to go out like a soldier, standing up, not like some poor, wasted, rag-assed renegade. Even the jungle wanted him dead, and that's who he really took his orders from anyway».

В рамках данного раздела мы попытались свести воедино две проблемы, которые обычно рассматриваются порознь – кинотекст как специфический тип текста и интертекстуальность. Насыщенная интертекстуальность современного кино – скорее норма, чем исключение. Использование интертекста в кинотек-

сте, равно как и в художественной литературе, предполагает определенную стратегию конструирования смысла. Появление более или менее явного текстового следа делает возможным косвенное выражение мысли, и зрителю приходится самому не только обнаруживать наличие интертекста, но и интерпретировать его эффекты. Тот способ, каким интертекстуальность активизирует память зрителя, та решающая роль, которая ему отводится, имеют первостепенное значение: декодирование интертекста не является привилегией одних только киноведедов; напротив, особенность интертекста в том, что он задает определенный режим просмотра, требующий от зрителя активного участия в выработке смысла.

### **1.7. О важности фоновых исторических знаний для филологического анализа литературного текста**

Результат творчества любого значительного автора, жившего в далёкие от нас времена, довольно трудно оценить в полной мере, не обладая определённым набором знаний. Этот набор не должен ограничиваться представлением о словаре анализируемого писателя. Необходимо быть знакомым с обычаями, политическими, религиозными и моральными установками, доминировавшими в эпоху, к которой относится исследуемое сочинение. «Правильность восприятия текста обеспечивается не только языковыми и графическими единицами и средствами, – пишет Н.С. Валгина, – но и общим фоном знаний, по-другому, “коммуникативным фоном”, на котором осуществляется текстообразование и его декодирование, поэтому восприятие связано с пресуппозицией» [Валгина 2003]. В современной теории текста пресуппозиция рассматривается как компонент смысла текста, который не выражен словесно, это предварительное знание, дающее возможность адекватно воспринять текст. Такое предварительное знание называют также **фоновым знанием**. Пресуппозиция может возникнуть при чтении предшествующего текста или оказаться вовсе за пределами текста.

Без такой информации в большинстве случаев оказывается невозможным уловить подлинную авторскую интенцию. Многие места в тексте могут показаться неясными и безжизненными, в то время как для современной сочинителю публики они имели чёткий смысл и оживляли всё произведение. Возможен ещё более худший вариант развития событий – когда принятая в наше время точка зрения на предмет берётся за стандарт интерпретации и идеи насильно «втискиваются» в авторские предложения, что ведёт к ложным умозаключениям. Даже обладающий опытом аналитического чтения человек периодически поддаётся искушению навязать сочинителям прошлых веков злободневные взгляды. Для рядового же читателя возможность воспринять авторские суждения в их первоначальной чистоте уменьшается с каждым десятилетием, всё более отделяющим его от момента написания произведения.

Особую трудность представляет анализ драматических произведений, само призвание которых – быть зеркалом своей эпохи. Конечно, если драматург претендует на то, чтобы его сочинения жили в веках, ему следует иметь дело с сущностями и понятиями, которые превосходят по масштабу сиюминутные ин-



тересы публики. Однако верно и то, что многие, в их числе величайшие, авторы драм говорят с нами на так называемые «вечные» темы в антураже своего времени.

Распознать скрытую под множеством конкретно-исторических деталей «вечную» проблематику подчас бывает очень нелегко. К примеру, некий мотив, носивший во время создания пьесы типологический характер, впоследствии становится гротескным, слабым и, в конце концов, совсем утрачивает художественное значение. Это, в свою очередь, делает основанное на этом мотиве драматическое действие неубедительным и малопонятным (слабомотивированным). Нагрузка по созданию драматического эффекта целиком ложится на актёров, однако далеко не каждый актёр способен вынести её. Как результат – пьеса, в своё время пользовавшаяся необычайным успехом, у теперешней публики терпит крах. То же касается и речи действующих лиц – допустим, сравнения, приходившиеся, по мнению современников автора, весьма «к месту», последующим поколениям могут показаться бессмысленными и смешными.

Незнание идей, занимавших умы прошлых поколений, равно как действий и обрядов, наполнявших их ежедневный быт, может привести интерпретатора в тупик.

Рассмотрим подобную ситуацию на примере романтической драмы Филипа Мэссинджера «Фрейлина» («The Maid of Honour», 1623). Героиня пьесы Камиола обручена клятвой с Бертольдо, единокровным братом короля Сицилии Роберто. Узнав о том, что Бертольдо собирается жениться на герцогине Сиенской, Камиола решает удалиться от мира и постричься в монахини. Но перед этим, не сообщив о своих намерениях никому, кроме исповедника, она устраивает весьма драматичную сцену с целью наказать лживого жениха. В присутствии короля и всего двора Камиола предъявляет договор о помолвке, провозглашает Бертольдо своим мужем и требует от Роберто справедливого решения:

«*Cam.* [...] Since you are a judge,  
As a delinquent look on him, and not  
As on a brother: Justice painted blind,  
Infers her ministers are obliged to hear  
The cause, and truth, the judge, determine of it;  
And not sway'd or by favour or affection,  
By a false gloss, or wrested comment, alter  
The true intent and letter of the law» [Massinger 1813: 99].

Современному читателю в большинстве случаев непонятно, на каком основании претензии Камиолы принимаются королём как *юридически* правомерные? Тем более, что почти сразу же после своего монолога она открыто признаёт, что сама не собирается выполнять обязательства по соглашению о помолвке и делает выбор в пользу монастырского пострига!?

Дело в том, что во времена Мэссинджера однажды заключённая помолвка имела для участвующих сторон серьёзные *юридические* последствия и накладывала *правовые* обязательства по заключению брака. Основанием для расторжения договора об обручении могла служить лишь внезапно открывшаяся родственная связь между женихом и невестой, либо – что имеет значение для по-

нимания действий Камиолы – вступление в религиозный орден. Камиола сначала отстаивает свою честь и утверждает своё право, а затем проявляет редкостное, на грани самопожертвования, милосердие. Уходя в монахини, она единственно возможным способом дарует Бертольдо свободу. Героиня драмы действует благородно, как и подобает её сословию, а в названии пьесы открывается второй смысл:

*Rob. She well deserves  
Her name, the Maid of Honour! May she stand,  
To all posterity, a fair example  
For noble maids to imitate! [Ibid: 107].*

Разумеется, затруднения при анализе текста могут носить и более узкий, к примеру, лингвистический характер, – вроде незнания точных значений слова в среднеанглийский период. К таким проблемам студент обычно готов и путём приложения небольших усилий (поиск в специализированных словарях, консультации с преподавателями) может их быстро решить. Другое дело трудности, вызванные нехваткой фоновых знаний. Зачастую студент даже не в состоянии определить, по какой причине звенья анализа не образуют у него стройную интерпретационную цепочку. Для качественного прочтения художественного текста почти всегда требуется подключение фоновых знаний по истории, искусству, юриспруденции, и чем далее текст отстоит от нас во времени, тем более специфичный характер эти знания носят.

Филологический анализ текста, таким образом, может оказаться нелёгким делом. Однако старания прилежного читателя будут вознаграждены. Однажды аналитически прочитанные Чосер, Шекспир, Мильтон зададут самые высокие стандарты для последующего чтения, а каждая обнаруженная и прослеженная до своего источника аллюзия скажет об авторе произведения не меньше, чем сухие строки биографии.

Некоторые, возможно, возразят, что великие писатели способны поведать многое самостоятельно и не нуждаются в комментировании своих строчек. На самом деле, скажем, персонажей Шекспира знает и стар, и млад, многие из них полюбили читателям разных стран и разных эпох, да и сам автор занимает в мировой культуре то самое место, которое ему отводил ещё Бен Джонсон: «He was not of an age, but for all time» [Jonson 1855: 815]. Вместе с тем, творчество Шекспира тесно связано с духом и бытом Елизаветинской эпохи. В подтверждение этому стоит процитировать Томаса Карлейля: «... Shakespeare, we may say, embodies for us the Outer Life of our Europe as developed then, its chivalries, courtesies, humors, ambitions, what practical way of thing, acting, looking at the world, men then had» [Carlyle 1866: 90].

Рассмотрим на примере пьесы «Гамлет» («Hamlet», 1600 – 01) как наличие фоновых исторических знаний (в данном случае о теологических дискуссиях эпохи Реформации) может представить в новом свете, казалось бы, хрестоматийные сцены – сцены с призраком отца Гамлета.

Призрак «мёртвого повелителя датчан» [Шекспир 1960: 10] заметно отличается от других фантомов шекспировских пьес, появление которых можно объяснить земными причинами. В своей сверхъестественной сути он абсолютно

реален. Это не тень убитого, явившаяся своему убийце во сне или, напротив, в состоянии сильного эмоционального возбуждения. Выходца с того света видит не убийца, а несколько «незаинтересованных» лиц (Бернардо, Марцелл, Горацио) и тот, кому предназначено стать орудием мести. Примечательно, что даже у Горацио, чьи уши вначале неприступны для рассказа Бернардо о духе старого короля [Там же: 9], после появления последнего на площадке перед замком не остаётся никаких сомнений в реальности происходящего.

Призрак отца Гамлета выступает в качестве «субъективного» фантома лишь в 4 сцене III акта. Гертруда не видит Призрака, говоря Гамлету: «This is the very coinage of your brain. // This bodiless creation ecstasy // Is very cunning in» [Shakespeare 1906: 919]. Вопрос о том, почему Гертруда не видит Призрака, по-разному решается шекспироведами.

Особенно же выделяет тень отца Гамлета из общего ряда шекспировских фантомов то, что в этой фигуре *наиболее полно* отразились современные автору представления о призраках.

В научной литературе уже неоднократно отмечалось, что в подходе к литературному воплощению образов привидений Шекспир весьма далеко отошел от атмосферы классического мифа. На смену условностям Сенеки пришли установки елизаветинцев. Затронул этот процесс и правила, по которым в пьесах изображались сцены с привидениями. Вот что писал, например, об этих правилах У.Х. Оден в лекции о «Гамлете»: «В отношении призраков елизаветинцы придерживались ряда условностей. Призрак мог явиться убийце или прийти, чтобы воззвать к отмщению. Призрак мог навещать место, где было не по обычаям погребено его тело. Его появление могло быть дурным предзнаменованием, а если при жизни он закопал клад и не успел сообщить об этом наследникам, он был обязан поставить их в известность. Горацио задаёт призраку все приличествующие ситуации вопросы» [Оден 2008: 288].

Однако, как показывает анализ, в образе тени старого короля нашли отражение не только театральные перемены, связанные с елизаветинской драмой, но и теологические дискуссии периода Реформации.

Представляется, что бытовавшие в шекспировское время взгляды на выходцев из потустороннего мира следует разделить на две части: первичный «призрачный» фольклор английского населения и базировавшиеся на этих популярных верованиях положения теологов. То, что духи преступников, самоубийц, невинных жертв могут посещать земной мир после смерти, что они могут заключать разного рода соглашения с живыми, что обычно они появляются в полночь и «исчезают с первым криком петуха» и что при их появлении тускнеет свет свечи, – все это общие для большинства европейских наций моменты примитивных рассказов о привидениях. Подобные суеверия пришлись кстати при обосновании средневековой церковью необходимости отслуживать мессу по покойному. Явление духа иногда отзывалось пополнением церковной казны. Это иллюстрирует первая часть средневековой рыцарской поэмы «Приключения Артура на озере Уодлинг» («The Awntyrs off Arthure at the Terne-wathelan», последняя четверть XIV в.), в которой призрак матери королевы Гейнор (Гвиневры) предстаёт перед ней и сэром Гавейном и среди прочего описывает свои

страдания в чистилище и просит отслужить 30 месс за упокой души:

«...iwys.

Were thritty trentales don

Bytwene under and non,

Mi soule were socoured with son

And brought to the blys»

[The Awntyrs off Arthur, 215-220].

На самом деле речь идёт о 900 (!) мессах, т.к. слово «trental» уже обозначает серию из 30 месс, то есть «thritty trentales» = 30 X 30 = 900 (см. прим. 218 Т. Hahn'a [Idem]).

Связь между народными поверьями и учением Римско-католической церкви отчётливо предстала перед глазами ученых мужей в эпоху Реформации. Томас Альфред Спалдинг в книге «Елизаветинская демонология» («Elizabethan Demonology», 1880) одним из первых обратил внимание на полемику между католиками и протестантами по «привиденческому» вопросу, равно как и на эффект, который эта полемика оказала на елизаветинскую драму. В качестве иллюстрации Спалдинг ссылается на переписку архиепископа Паркера, епископа Хупера, а также на «Демонологию» («Daemonologie», 1597) короля Якова.

На важность вопроса о природе и происхождении призраков в ходе Реформации указывает и анализ собрания сочинений Паркеровского общества. Сторонники Реформации, осознавая, что основания для веры в духов предоставляет само Священное Писание (конкретно эпизод с аэндорской волшебницей [1 Цар. 28]), не ставили под сомнение реальность визитов сверхъестественных сил. Их утверждения сводились лишь к тому, что привидения – это не тени томящихся в чистилище, а либо посланные Богом ангелы, либо зримые воплощения дьявола, манифестации зла. Томас Кранмер в Англии и Генрих Буллингер в Швейцарии уделяют этой проблеме много места в сочинениях, подкрепляя свои аргументы цитатами из Тертуллиана и Иоанна Златоуста. То, что дискуссия о фантомах носила затяжной характер, доказывает и погружённость в предмет короля Якова в «Демонологии», и добавление Реджинальдом Скотом в свой труд «Разоблачение колдовства» («Discovery of VVitchcraft», 1584) пространного «Рассуждения относительно чертей и духов» («A Discourse upon devils and spirits»), хотя во многих изданиях «Разоблачения...» после 1651 года данный отрывок отсутствует.

Пока теологи спорили, художественный образ привидения завоевал неслыханную до тех пор популярность. В елизаветинской драме господствует нечто вроде моды на призраков. «Привиденческая» тема занимает значительное место в недраматической поэзии эпохи и пробивает дорогу в дешёвые массовые издания (chap-books). Так, при написании сиквела о разбойных делах уже повешенного к тому времени Гамалиеля Ратсея анонимный автор использует заглавие «Призрак Ратсея» («Ratseis Ghost», 1605).

Думается, что вопрос о природе призраков был исчерпывающе подробно освещён швейцарским реформатором-протестантом Луи Лафатером в книге «Привидения и духи, являющиеся по ночам» («De Spectris, Lemuribus...», 1570), английский перевод которой вышел в Лондоне в 1572 году. Увидев призрака

(неважно, «доброе» или «злое»), христианин, по мнению Лафатера, не должен вступать с ним в разговор, ограничившись произнесением молитвы.

Как же заставляет поступать Шекспир своего Гамлета?

Гамлет (как и Горацио) – студент Виттенбергского университета, «колыбели Реформации», поэтому вполне естественно, что его взгляды отражают прогрессивные настроения эпохи. Реальность Призрака не вызывает у него сомнений, но принца мучают вопросы: дух ли это его отца, дьявол в его обличье или ангел? Ему хочется поговорить с Призраком, но это противоречит его протестантским представлениям:

*«If it assume my noble father's person (курсив наш. – Д.П.),  
I'll speak to it, though hell itself should gape  
And bid me hold my peace» [Shakespeare 1906: 899].*

Это слова студента Виттенберга. Однако мелкие детали в описании внешности Призрака настолько реальны, что пробуждают в Гамлете сыновние чувства. Кроме того, он полон ужасных подозрений и рад любой возможности узнать что-то о смерти старого короля:

*«My father's spirit in arms! All is not well;  
I doubt some foul play. Would the night were come!  
Till then sit still, my soul. Foul deeds will rise,  
Though all the earth o'erwhelm them, to men's eye» [Idem].*

В дальнейшем, столкнувшись с католической и протестантской доктринами по вопросу о привидениях, Шекспир в «Гамлете» принимает первую. Это, однако, не может служить доказательством того, что сам английский драматург был католиком, так как в данном случае выбор мог быть обусловлен тем, что католическое вероучение просто более подходило для воплощения художественного замысла. Представь автор призрак мёртвого короля не как «честного духа» [Шекспир 1960: 38], а как дьявола в очередном обличье, вся пьеса рассыпалась бы как карточный домик. И всё же Гамлет при первом явлении ему Призрака выражает протестантскую точку зрения:

*«Angels and ministers of grace defend us!  
Be thou a spirit of health or goblin damn'd  
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,  
Be thy intents wicked or charitable,  
Thou com'st in such a questionable shape»...*

Но, чувствуя противоречивость своих слов, делает резкий поворот к католической догме, добавляя:

*« ... That I will speak to thee. I'll call thee Hamlet,  
King, father; royal Dane, O answer me!» [Shakespeare 1906: 901].*

В дальнейшем разговоре между Гамлетом и Призраком последний, видя замешательство принца, делает акцент на том, что он на самом деле есть дух Гамлета-старшего: «Doom'd for a certain term to walk the night, // And for the day confin'd to fast in fires, // Till the foul crimes done in my days of nature // Are burnt and purg'd away» [Ibid: 902]. Эти и следующие строки воспринимаются как яркая иллюстрация католического догмата о чистилище, который был введён в 1439 г. и подтверждён в 1562:

«...But that I am forbid  
To tell the secrets of my prison-house,  
I could a tale unfold whose lightest word  
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood» [Idem].

Подобные заявления заставляют Гамлета поверить Призраку и взяться за отмщение.

Продолжение событий показывает, как важно было Призраку для развития хода пьесы «идентифицировать» себя перед принцем, ведь молодой Гамлет, уклоняясь от действия, будет искать во 2 сцене II акта оправдание в протестантской доктрине:

«...The spirit that I have seen  
May be the devil...» [Ibid: 910].

После сильнейшего душевного кризиса («быть или не быть») Гамлет готов подвергнуть слова Призрака окончательной проверке. Планируется постановка «убийства Гонзаго», и король будет зрителем. Гамлет объясняет свой план Горацио:

«...Observe mine uncle. If his occulted guilt  
Do not itself unkennel in one speech,  
It is a damned ghost that we have seen» [Ibid: 913].

Результат наблюдения позволяет принцу отбросить сомнения и сказать:

«...I'll take the ghost's word for a thousand pound» [Ibid: 915].

Таким образом, образ Призрака в «Гамлете» выходит за рамки технического вспомогательного средства, служащего целям развития сюжета. Суждения Гамлета о Призраке формируют базис всей истории. Кроме того, сомнения принца относительно сущности Призрака отчасти объясняют его промедление, а в художественном плане предоставляют убедительный мотив для ввода вставной пьесы о Гонзаго.

По словам А. Аникста, «...наличие сверхъестественных сил у Шекспира – факт, который имеет значение отнюдь не только поэтической условности» [Аникст 1960: 611]. Подтверждение тому – весь I акт «Гамлета», который можно рассматривать не только как арену, где сошлись две церковные доктрины, но и как энциклопедию всевозможных народных суеверий и преданий о призраках (ghost-lore). Марцелл, говоря «Thou art a scholar; speak to it, Horatio» [Shakespeare 1906: 895], выражает распространённое в то время поверье о том, что к духу надо обращаться по-латыни. В сцене также присутствуют крик петуха [Ibid: 896], упоминание о сокровище [Idem], мысль о том, что явление духа связано с тем, что «Something is rotten in the state of Denmark» [Ibid: 902]. Наконец, страх Горацио по поводу того, что Призрак может завлечь Гамлета («...to the dreadful summit of the cliff... // And there assume some other horrible form, // Which might deprive...of reason // And draw...into madness» [Ibid: 901]) основан на бытовавшем в то время суеверии.

Косвенно о распространённости этого поверья свидетельствует использование Шекспиром его варианта ещё в одной пьесе – «Короле Лире» («King Lear», 1604-1605). В самой трагедии Эдгар искусно использует суеверие для предотвращения самоубийства своего слепого отца, причём Глостер полностью

удовлетворён объяснениями: «**Edg.** This is above all strangeness.// Upon the crown o' the cliff, what thing was that // Which parted from you? // **Glou.** A poor unfortunate beggar. // **Edg.** As I stood here below, methought his eyes // Were two full moons; he had a thousand noses, // Horns whelk'd mand waved like the enridged sea. // It was some fiend; therefore, thou happy father, // Think that the clearest gods, who make them honours // Of men's impossibilities, have preserv'd thee.// **Glou.** I do remember now. Henceforth I'll bear // Affliction till it do cry out itself, // "Enough, enough", and die. That thing you speak of, // I took it for a man; often 't would say, // "The fiend, the fiend!" He led me to that place. // **Edg.** Bear free and patient thoughts» [Shakespeare 1906: 997 - 998].

«Самая заметная черта "Гамлета" – это наполненность трагедии мыслью» [Аникст 1960: 599]. Природа и происхождение бродячих духов занимали в эпоху Реформации умы и простонародья, и учёных мужей. Проблема призраков была одной из самых обсуждаемых в так называемом «елизаветинском спиритуализме». Можно предположить, что современникам Шекспира доставляло немалое удовольствие наблюдать, как решает эту проблему Принц Датский. Однако это только предположение. Но то, что по сравнению с нашим временем Призрак в «Гамлете» был для елизаветинской публики гораздо более реальной и значимой фигурой, можно утверждать наверняка.

## ГЛАВА 2. ВОЗМОЖНЫЙ МИР КАК ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ

### 2.1. Оппозиция «жизнь – искусство»

#### 2.1.1. Литературный текст - мир художественной реальности

Оппозиция «жизнь - искусство», включающая в себя самые разнообразные грани, может быть отнесена по праву к фундаментальным проблемам. В исследованиях, посвященных вопросам литературы и эстетики, совершенно правомерным считается тот факт, что, стремясь найти существенную связь между реальной действительностью и искусством, их, как правило, противопоставляют друг другу. При этом та действительность, которая противопоставляется искусству, отмечает М.М.Бахтин, «может быть только действительностью познания и этического поступка во всех ее разновидностях: действительностью жизненной практики – экономической, социальной, политической и собственно нравственной» [Бахтин 1975: 26]. В этой связи существенным, на наш взгляд, является замечание ученого о том, что «в плане обычного мышления действительность, противопоставляемая искусству, уже существенно эстетизована: это – уже художественный образ действительности, но гибридный и неустойчивый» [там же]. Смысл данного утверждения в том, что та действительность, которую мы противопоставляем искусству, нами определяется и оценивается, т.е. эта действительность уже не является нейтральной. В отличие от познания, которое не принимает этической оцененности и эстетической оформленности бытия, в искусстве, по мнению М.М. Бахтина, действительность познания и поступка воспевается, украшается и воспоминается.

В контексте рассматриваемой оппозиции «жизнь – искусство» Г.Г. Шпет также отмечает украшение действительности, как одну из функций искусства, ссылаясь при этом на так называемый «генетический факт» (искусство возникает из украшения). Ученый отмечает, что «... искусство, так или иначе, целиком или частично, между прочим или всецело, представляет красоту» [Шпет 2007: 180-182].

Оба исследователя – М.М. Бахтин и Г.Г. Шпет, говоря о значимости художественных произведений, акцентируют внимание на том, что они (произведения) входят в жизнь как факт. М.М. Бахтин подчеркивает, что «художественное произведение как вещь спокойно и тупо отграничено пространственно и временно от всех других вещей», но оно (произведение) «живо и художественно значимо в напряженном и активном взаимоотношении с опознанной и поступком оцененной действительностью. Живо и значимо произведение в мире, тоже живом и значимом, - познавательно, социально, политически, экономически, религиозно» [Бахтин 1975: 26].

Становясь частью нашей жизни, произведения искусства дают нам возможность по-другому взглянуть на эту жизнь, поскольку они изображают и «озвучивают» по-новому «узнаваемый и сопереживаемый мир познания и поступка». Возникают вопросы о том, чем объясняется эта «новизна», почему и кем реальный мир «сопереживаем».



Отвечая на первый вопрос, отметим, что автор, создавая то или иное произведение, «творит» свой неповторимый мир, представляет свою «версию», инсценируя реальную объективность. Богатая палитра красок, которой располагает автор, позволяет ему в результате эстетического преобразования существующей действительности создать иную ситуацию, соотносимую с реальной, но ни в коем случае не равную ей. Окружающая действительность воспринимается в каждом отдельном случае по – новому благодаря мироощущению самого автора, его манере изображать мир. В данном случае речь идет о субъективной модальности, через призму которой интерпретируются те или иные фрагменты мира.

Не углубляясь специально в освещение вопроса о модальности, подчеркнем справедливость мнения, согласно которому в модальности, как объективной, так и субъективной, всегда воплощается субъективное отношение говорящего [Бабушкин 2001: 13]. В отношении к создаваемой в искусстве иной ситуации представляется весьма актуальным не столько понятие модальности аксиологической (в качестве основы которой лежит ценностная картина: «хорошо», «плохо», «хуже» и т.д.), сколько модальности «странности» (термин Е.М.Вольф) [Бабушкин 2003: 17]. В качестве основы последней выступает не оценка, а норма. Известно, что «странность», понимаемая как отход от привычного и заурядного, гораздо «привлекательнее» для читателей.

Для автора художественного произведения в этой связи открыто широкое поле эстетической деятельности: писатель может использовать элементы, которые модифицируют, отрицают или идеализируют объективную реальность. Одна и та же фабула, один и тот же мотив могут вдохновить многих писателей, каждый из которых по-своему «озвучивает» тему в силу своего собственного творческого метода, принадлежности к тому или иному литературному течению, «духа» своего времени и т.д.

В качестве классического примера упомянем о Фаусте, герое немецкой легенды, прототипом которого был исторический персонаж XVI века. Как справедливо отмечается, «неисчерпаемость народной легенды вдохновляла с XVIII века множество немецких писателей» [Шишкина 2006: 13], среди которых Г.Э.Лессинг, П. Вейдман, Ф.Мюллер, Г.Гейне, А.Шамиссо, Н. Ленау и, наконец, – the last but not the least - И.В.Гете. Любимый персонаж немецких авторов (заметим - не только немецких!) трактуется ими по-своему. Различна композиция, иначе развиваются сюжетные линии, сам персонаж постоянно «обогащается» новым авторским видением, получая, на наш взгляд, в каждом новом контексте авторские коннотации.

Второй вопрос, сформулированный нами выше, требует тоже объяснения. Сравнивая мир реальный и мир художественной реальности, М.М.Бахтин отмечает такой важный момент, как «сопереживание». Художник, по его мнению, «не вмешивается в событие как непосредственный участник его, ... он занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, незаинтересованный, но понимающий ценностный смысл совершающегося; не переживающий, а сопереживающий его ...» [Бахтин 1975: 33]. Другими словами, не навязывая свое мнение читателю, автор, тем не менее, «пропускает» через себя те или иные события, о которых он пишет, и таким образом эксплицитно или имплицитно за-

являет о своей позиции.

Говоря о том, что «эстетическая деятельность не создает сплошь новой действительности» [Бахтин 1975: 30], ученый ведет речь, во-первых, о самостоятельности и своеобразии той действительности, которая возникает в результате эстетической деятельности; во-вторых, отмечает «как бы вторичный характер эстетического». С точки зрения семиотики художественная литература рассматривается в ряду вторичных моделирующих систем [Лотман 1998; Assmann, 1980]. Остановимся на этом вопросе несколько позднее, отметив лишь, что художественная модель действительности эпистемологически построена на модусе «as if» («как если бы»), другими словами, создавая художественное произведение, писатель занимается условно-реальным конструированием фрагмента действительного мира.

Уникальность литературно-художественного произведения проявляется в характере его соотнесенности с реальностью. Художественный текст – «материальный объект реального мира и в то же время содержит в себе отображенный художественными средствами и эстетически освоенный мир реальности» [Бабенко, Казарин 2004: 31]. Представляя собой «фикциональную» или вымышленную реальность, художественная реальность обладает своеобразием и самостоятельностью.

Если говорить об искусстве вообще, то едва ли можно подобрать более убедительные и яркие слова, чем слова великого И.В.Гете об искусстве и его роли в жизни человека: «... der Künstler wirkt als Mensch, um des Menschen willen. Aus dem, was uns die Natur darbietet, lesen wir uns im Leben das Wünschenswerte, das Geniessbare nur kümmerlich aus; was der Künstler dem Menschen entgegenbringt, soll alles den Sinnen fasslich und angenehm, alles aufreizend und anlockend, alles geniessbar und befriedigend, alles für den Geist nährend, leidend und erhebend sein; und **so gibt der Künstler, dankend gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück** (выделено нами. – О.С.)» [Goethe 1974: 296].

В выделенных словах заключена, на наш взгляд, квинтэссенция данного высказывания, т.к. искусство делает нашу жизнь насыщенной, наполняет смыслом и совершенством. Таким образом, Гете рассматривал искусство как самоценный элемент жизни, как ту ее часть, которая придает подлинную значительность бытию человека.

Остановимся кратко (для подробного освещения данной темы понадобилось бы не одна глава монографии) на наиболее общих принципах эстетических взглядов именитого немецкого писателя в контексте оппозиции «жизнь – искусство». Эстетика Гете является теоретическим выражением «художественного» периода в истории немецкой культуры. Трудно переоценить значимость высказываний писателя о поэзии, драме и других видах искусства, ибо все его работы проникнуты живой творческой мыслью. Основные положения об искусстве нашли свое выражение в многочисленных статьях, среди которых, например, ряд статей под общим названием «Über Kunst, Literatur und Natur»: «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil», «Für junge Dichter», «Zum Shakespearestag».

Важнейшим теоретическим документом, который знаменовал поворот в литературных и художественных взглядах Гете, была упомянутая статья «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil» («Простое подражание природе, манера, стиль»). Подчеркивая значение интуиции для художника, Гете в то же время обращает внимание и на важность «точного и углубленного изучения самого объекта»: «Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühungen, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch **genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst** (выделено нами. – О.С.) endlich dahin, dass sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennengelernt ...» [Goethe 1974: 296].

Рассматривая в этой статье три метода создания художественных произведений, Гете выступает против простого подражания, поскольку этот метод не открывает возможности познать «существо вещей», что достигается с помощью «стиля», который «покоится на глубочайших твердых познаниях»: «Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruht, ... , so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, ...» [там же: 297]. Художник должен стремиться к достижению «стиля», в «преддверии» которого «работает простое подражание (или – имитация)»: «Die einfache Nachahmung arbeitet also gleichsam im Vorhofe des Stils» [там же: 298].

Мысли о сущности искусства писатель выражает и в других своих статьях. Так, во «Введении в “Прописи”» он пишет о том, что художник должен быть «наделен одинаковым умением проникать как в глубь вещей, так и в глубь собственного духа и ... соревнуясь с природой, творить нечто духовно органичное, ...» [Аникст 1980: 438]. При этом Гете против натуральности и внешнего правдоподобия, т.к. только при соблюдении этого условия искусство способно выразить «высшую правду о жизни». Созвучность данной позиции мы видим в эстетике немецких романтиков (Новалис, Тика, Гофмана), которые стремились выявить скрытый смысл жизни, ее подлинную сущность. Свою задачу они видели не в копировании действительности, а в ее выражении, т.е. в том, чтобы, как отмечает А.Б.Ботникова, «схватывать не облик, а дух вещей» [Ботникова 1984: 485]. Таким образом, представители немецкого романтизма отказывались от принципа «подражания природе».

Одним из важнейших положений относительно сущности искусства является, с точки зрения Гете, значимость искусства для духовного воспитания человека, а это возможно благодаря художественной обработке жизненного материала, лишённого красоты. В результате возникнет тот эстетический элемент, который так необходим в процессе духовного воспитания. Конечной целью искусства является красота, т.е. художественная обработка материала составляет суть эстетической функции искусства, формирующей эстетические чувства читателя, зрителя и т.д. Видя красоту, люди получают эстетическое наслаждение, их жизнь становится богаче в духовном смысле, искусство вдохновляет. Даже если закончится мелодия, она будет звучать в сердцах людей: «Звуки отмирают, но гармония остается» [Гете 1980: 430]. Это одно из многих афористических суждений великого поэта, которое содержится в его «Максимах и рефлексиях».

Как любой другой вид искусства художественная литература помогает человеку постичь смысл жизни. Центром творчества Гете считал «человеческую душу» и всегда стремился к органичности построения художественного произведения. В течение всего своего творчества великий писатель искал средства для выражения объективной истины о жизни. Его слова, звучащие в статье «Введение в “Прописи”», в которых заключена «характеристика» подлинного художника, в первую очередь могут быть отнесены к нему самому: «Подлинный художник, диктующий законы искусству, стремится к художественной правде, тот же, который не подозревает об этих законах и следует только слепому влечению, стремится к натуральности; первый возносит искусство на его вершину, второй - низводит на самую низкую ступень» [Аникст 1980: 41]. Таким образом, для Гете **искусство неотрывно от жизни, но не тождественно ей**. Оно ярче, прекрасней, оно более концентрированно выражает закономерности бытия и делает их наглядными для каждого.

Обращает на себя внимание созвучность этих мыслей «великого немца» и мнения французского философа Ж.М. Гюйо. По его словам, «... искусство есть конденсация действительности, оно нам показывает человеческую машину под более сильным давлением. Оно (искусство) старается представить нам более жизненных явлений, чем их было в прожитой нами жизни» [цит. по: Выготский 2000: 341]. Концентрированная жизнь в искусстве оказывает большое влияние на чувства и волю. Подчеркивая значимость искусства в обществе, французский философ прибегает к яркой метафоре, которая, на наш взгляд, в не менее «концентрированной» форме выражает силу искусства. Искусство, по Гюйо, «выговаривает слово, которого мы искали, заставляет звучать струну, которая была только натянута и нема» [там же].

Чрезвычайная сложность взаимоотношений между искусством и жизнью объясняет непреходящий интерес к этой проблеме со стороны ученых и мыслителей, писателей и других деятелей искусства. По образному выражению одного из мыслителей, на которого мы ссылаемся вслед за известным психологом Л.С.Выготским, «искусство относится к жизни как вино к винограду» [Выготский 2000: 332].

По мнению ученого, эти слова указывают на то, что искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала не содержится. Речь в данном случае идет о том, что искусство исходит из определенных жизненных чувств, перерабатывая их, поскольку «... настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство» [там же]. Таким образом, действие искусства заключается в том, что какая-то сторона нашей психики, которая не находит себе исхода в обычной жизни, «изживается» (термин Л.С.Выготского) в искусстве.

Речь идет о взгляде на искусство как на катарсис, поскольку благодаря искусству осуществляется очищение самых жизненно важных потрясений нашей души. Катарсис - термин «Поэтики» Аристотеля. Под этим понималось очищение духа при помощи «страха и сострадания» как цель трагедии. Понятие катарсиса имело различные трактовки. Так, в психоанализе З.Фрейда катарсис -

один из методов психотерапии (вспомним известную всем фразу - «искусство лечит»).

Аристотель рассматривал художественное произведение с его вымышленной реальностью не только как инструмент познания мира, но и признавал за вымыслом, содержащимся в произведении искусства, психотерапевтическое воздействие.

Обращение к искусству в самые критические моменты нашей жизни не случайно. Слушая музыку и читая произведения художественной литературы, мы не только испытываем определенные чувства, но, перефразировав слова Л.С.Выготского, получаем возможность преодолеть эти чувства, одержать победу над ними. Данное мнение известного советского психолога, который занимался проблемами в области психологии искусства, позволяет считать его приверженцем взглядов Аристотеля на искусство: «Гораздо сильнее все те теории, которые показывают, что искусство есть необходимый разряд нервной энергии и сложный прием уравнивания организма и среды в критические минуты нашего поведения» [Выготский 2000: 339].

Попытаемся убедиться в этом, анализируя стихотворение современного немецкого поэта Вольфганга Вейрауха «Der Deutsche» («Немец») [Weyrauch 1999: 674]. В этом стихотворении автор подсознательно стремится к преодолению конкретного чувства, подавляющего его, – чувства вины. Заметим, что тема «вины» («Schuld») и «преодоления прошлого» («Bewältigung der Vergangenheit») для немецких авторов является одной из лейтмотивных, наряду с темой «национального вопроса», «национальной, культурной идентичности». Можно сказать, что тема «вины» проходит красной нитью в произведениях Г.Белля, В.Штейнберга, Уве Йонсона, Г.Герлиха и многих других. Итак, обратимся к строкам стихотворения «Der Deutsche»:

Er kam in seine heimatliche Stadt,  
da sah er nichts als eine Schädelstatt.  
Er kam in seine Strasse. Was sah er?  
Er sah die Häuser, tot und schwarz und leer.  
Er kam ins Haus, das ihm das Leben war,  
und sah das Blut in seines Kindes Haar.  
Er kam ins Zimmer. Wo war seine Frau?  
Sie war verweht. Dafür sah er den Tau  
Von ihren Tränen, ihrem Blut. Er ging  
ins Bett, allein, schlief mit der Einsamkeit.  
Als er erwachte, war er doch zu zweit.  
Auf seinem Lager sass ein Schmetterling.  
Der sah ihn an, und er, er sah das Tier.  
In ihm sah er die Unschuld ohnegleichen,  
er sah die Einfalt, und er sah das Zeichen:  
Wo Unschuld ist, ist Schuld. Die Schuld ist hier:  
So dachte er und wusste: das ist Wahrheit.  
Im Falter schwebte sternenhafte Klarheit.  
Die Stadt ist tot und ich bin schuld daran.

Wir alle haben Schuld. Du, Nebenmann,  
du tötest die Straße und das Haus.  
Du, Nachbar, branntest Bett und Zimmer aus.  
Indem wir's aber wissen, senkt sich nieder  
Der Gnade schimmernd-tröstliches Gefieder  
Doch Reue ist niemals genug. Im Munde,  
im Herzen bebe täglich eine Stunde,  
da schreie ohnemaßen unsre Schuld.  
Vergib uns, bitte, ewige Geduld.

Смысловая квинтэссенция, как нам представляется, заключена в строке «Wir alle haben Schuld» («Мы все виновны»), которая, несмотря на свой лаконизм, а может быть благодаря ему, звучит пронзительно и страстно - как обвинение всем немцам, при этом автор не исключает и себя самого. Используя яркую метафору о «безмерной кричащей вине», поэт беспощаден, не оставляет своим согражданам шансов на прощение, поскольку он убежден в том, что раскаяния недостаточно и «никогда не будет достаточным» («Doch Reue ist niemals genug»).

Это стихотворение наполнено метафорическими образами «мертвого города», «вины, которая кричит», «одиночества», «мертвых, черных и пустых домов», которые вызывают смятение, страх и наводят ужас. Так, читаем: «Die Stadt ist tot», «Die Schuld ist hier», «da schreie ohnemassen unsre Schuld», «Er ging ins Bett, allein, schlief mit der Einsamkeit», «Er sah die Häuser, tot und schwarz und leer». Этой «эмоциональной тьме» противопоставлен один светлый образ – образ мотылька: «Im Falter schwebte sternenhafte Klarheit».

С помощью этого образа, символизирующего невинность, в данном случае невинность, автор создает яркую антитезу, эксплицированную антонимами Unschuld: Schuld, подчеркивая виновность тех, кто убивал, разрушал, и к кому это сторицей вернулось - разрушен родной город, улица, дом, самые близкие люди погибли. Автор стремится выразить целую палитру чувств, переполняющих его: боль, отчаяние, стыд, раскаяние. Испытываемые им чувства связаны с тем, что он – тоже немец, и все сказанное относительно немцев касается непосредственно и его. При чтении этих полных драматизма строк испытываешь сильное эмоциональное потрясение, достойное, на наш взгляд, настоящего произведения искусства. Метафорически выражаясь, «выплеснутое» автором состояние души приносит ему, как и всем тем, кто столь сурово им обличен и клеймен, очищение души через сострадание, которое несмотря ни на что рождается в душе читателя. С помощью искусства предпринята попытка «изжить» то безмерное чувство вины, которое давит над автором и многими другими, кто вынужден жить с этим чувством и кто с трудом преодолевает прошлое. Потребность покаяться перед самим собой, своими близкими и обществом в целом – та движущая сила, которая побудила поэта создать стихотворение, название которого выполняет, на наш взгляд, символизирующую и оценочную функцию.

### 2.1.2. Оппозиция «вымысел – реальность»

В контексте соотношения «жизнь - искусство» закономерно обращение к двум реальностям - реальности жизненной и реальности фикциональной, вымышленной. Прежде чем подробно рассмотреть их достаточно сложные взаимоотношения, обратимся к понятию «вымысел», позволив себе вслед за Алейдой Асман, известной немецкой исследовательницей, краткий исторический экскурс [Assmann 1980: 9-13]. Уже с античных времен понятие «вымысел» было весьма спорным, вызывающим противоположные мнения. Определение данного понятия не осталось в стороне от внимания известного древнегреческого философа Платона и его ученика Аристотеля. Платон сыграл особую роль в дискредитации понятия «вымысел», назвав его «имитацией, подражанием, копированием», поскольку просто копирование действительно не считалось искусством и не могло считаться таковым, т.к. не давало возможности познать «сущность вещей» (сравни приведенное ранее мнение Гете).

Считая понятие «вымысел» равнозначным понятию «подражание» («Nachahmung» или термин древнегреческой философии «Mimesis» - «мимесис», характеризующий сущность человеческого творчества, в том числе искусства), Платон полагал в связи с этим, что искусство, основанное на подражании, является низкопробным и может принести вред: «Solche Kunst kann aufgrund der erwiesenen Minderwertigkeit auch in ihrer Wirkung nur Schaden anrichten» [Assman 1980: 9]. «Нелестную» характеристику философ дает художникам, которые занимаются подражанием, поскольку их творения достаточно удалены от истины и «в смысле пригодности уступают продукции ремесленников»: «Die Schöpfungen der Künstler, die sich einer Mimesis der Mimesis befleißigen, sind in dritter Reihe von der Wahrheit entfernt und deshalb im Bezug auf ihre Tauglichkeit noch den Produkten der Handwerker weit unterlegen» [там же].

Аристотель, в свою очередь, не видел ничего дурного в том, что любой писатель имитирует реальную действительность: в любом произведении изображаются какие-то поступки и действия. Однако, на его взгляд, **подражание обязано следовать**, как пишет А. Асман, не закону исторической правды, а **закону поэтической вероятности**. Приведем далее слова Аристотеля (перевод с немецкого языка здесь и во всех других случаях наш. - О.С.): «Man muss das Unmögliche, das wahrscheinlich ist, dem Möglichen vorziehen, das unglaublich ist», т.е. следует предпочитать невозможное, которое вероятно, возможному, которое невероятно (недостаточно). Это далеко не игра слов, данное мнение заключает в себе глубокий смысл, который подтверждает и следующая фраза философа о вымысле, где подчеркивается тесная связь его (вымысла) с реальной действительностью: все невероятное («unwahrscheinlich») должно выглядеть вероятным, т.е. правдоподобным: «... einen Anschein von Wahrscheinlichkeit haben, selbst wenn es unwahrscheinlich ist». Другими словами, Аристотель идет на «явный дипломатический компромисс», как справедливо считает Алейда Асман. Великий ученик Платона гарантирует писателю право не только на присущие его произведению закономерности, но и на тесную связь художественного произведения с реальной действительностью. Знаменитый философ указыва-

ет не только на психотерапевтические возможности, присущие художественному произведению, но и на роль искусства (в его различных проявлениях) в процессе познания мира.

Не останавливаясь подробно на проблеме современного переосмысления аристотелевской категории мимесиса, отметим непреходящую актуальность данной проблемы, на что указывает А. В. Белобратов [2009: 113].

В полной мере разделяем справедливое мнение Алейды Асман о том, что едва ли есть в литературоведческой практике более неопределенная, известная и одновременно спорная оппозиция, чем оппозиция «вымысел - реальность»: «*Fiktion und Realität: in der literaturwissenschaftlichen Praxis gibt es kaum ein vages, geläufigeres und zugleich umstritteneres Begriffspaar. Beide sind engstens aufeinander angewiesen, das Problem der Fiktion lässt sich nicht denken, beschreiben oder werten ohne den Bezug auf ein noch so verhohlenes Wirklichkeitsbild*» [Assmann 1980: 7]. Спорные моменты, возникающие в связи с данной оппозицией, объясняются рядом причин. Что же мешает выявить соотношение вымысла и реальности (в последнем случае имеется в виду реальная действительность)? Вслед за авторитетным немецким исследователем отметим причины, «тормозящие» понимание взаимоотношений вымысла и реальности [Assmann 1980: 7]:

1. Реальность (или действительность) воспринимается как статическая постоянная величина, как исторически инвариантный стабильный предмет художественного освоения. Однако, на взгляд М. Макропулоса [Макропулос 1997: 69-70], представляется логичным говорить о «множественности» понятия «действительность» в современном обществе, причем он имеет в виду XX век. Данная идея не случайно вынесена автором в сильную позицию – статья называется «*Wirklichkeiten zwischen Literatur, Malerei und Sozialforschung*». Лексема «действительность» во множественном числе акцентирует внимание на том, что едва ли возможно обойтись единичностью понятия «действительность». Это понятие развивалось в ходе социально-исторического развития общества, так что новое время (XX век) перестало быть, с точки зрения М. Макропулоса, «эпохой гомогенного понятия действительности». При этом автором все же подчеркивается господство определенного ярко выраженного осознания действительности. Таким образом, гораздо логичнее рассматривать действительность в динамике, а не как некую статичную величину.

2. Превращение реальности в вымысел рассматривается как само собой разумеющийся метод, не учитывающий всей сложности данного процесса. Под реализмом понимается отсутствие преувеличения или искажения. При этом обе величины – вымысел и действительная реальность - воспринимаются как некие конгруэнтные фигуры, другими словами, утверждается изоморфизм реальной действительности и художественной. Так ли это? Обратимся к авторитетному мнению И. А. Щировой, которая отмечает в этой связи следующее: «Уникальность произведения искусства подразумевает модификацию оригинала и противоречит изоморфизму изображенного и реального» [Щирова 2006: 49]; другими словами, реальность в художественном тексте всегда является изображенной.

3. В качестве третьей причины рассматривается тезис о том, что реализм



ассоциируется с правдой. Приводится ряд таких эпитетов, как *empirisch*, *anschaulich*, *authentisch* (эмпирический, наглядный, аутентичный), выступающих в качестве синонимов к лексеме «*realistisch*» («реалистичный»). Справедливо ли это? Как полагает А. Асман, происходит ограничение понятия «реалистичность» определенными рамками, которые сводят всю сложность мира познания к доказуемым данным и возводят лежащие на поверхности эмпирические факты в норму реального.

Указанные причины, затрудняющие понимание сути взаимоотношений вымысла и жизненной реальности, начинают постепенно терять свою актуальность благодаря так называемым «новым веяниям». На взгляд А. Асман [1980: 10], эти новые тенденции исходят от аналитической философии и лингвистической прагматики. Происходит смена самого понятия «действительность» [Makropulos 1997: 70]. В связи с изменениями структуры этого понятия изменяется и понятие «вымысел». Мир, обоснованный в художественных контекстах, предстает как дискурс, над которым властвует человек. При этом отмечаются следующие характеристики фикциональных (или художественных) текстов: полифункциональность и поливалентность. В первом случае имеется в виду, что вымысел не «задает» определенных участников коммуникации (в нашем случае – читателей) и адаптируется к различным контекстам. Во втором случае речь идет о создании художественными текстами «бесконечного горизонта значения»: «*Sie* (имеются в виду художественные тексты. – О.С.) *konstituieren einen unabschließbaren Bedeutungshorizont*» [Assmann 1980: 12].

Кроме указанных выше свойств, присущих художественным текстам, еще большую значимость, с нашей точки зрения, представляет исторический аспект. Каждая эпоха имеет определенный образ мира, находящий отражение во всех культурных творениях данного периода. В процессе создания художественного произведения происходит определенный отбор того значимого, что актуально для определенного времени. Таким образом, художественные произведения размещаются, если можно так сказать относительно творчества, в рамках соответствующего образа мира.

Анализируя взаимодействие двух реальностей - жизненной и фикциональной (или вымышленной), убеждаешься в том, что неизбежны вопросы о том, перед каким выбором стоит любой писатель, чем обоснован такой выбор и каковы его критерии.

Все эти вопросы представляют на имплицитном уровне в качестве исходной действительности в данной ситуации окружающую нас действительность, подчеркивая ее «неисчерпаемость». Таким образом, прежде всего, не без основания отмечается, что понятие «реальная действительность» представляет собой нечто гораздо большее по сравнению с реальностью вымышленной. Известный английский писатель эпохи Просвещения Генри Филдинг «сокрушался», если можно так сказать, по поводу того, что невозможно полностью «переложить на текст» хотя бы одну - единственную сцену из жизни, даже при условии возможности писать «сорока перьями». Об этом невыполнимом желании английского художника слова пишет А. Асман: «**Die Realität erweist sich gegenüber der Fiktion als ein Zuviel** (выделено нами. – О.С.). Selbst wenn er -

wie Fiedling sich dies wünscht – mit vierzig Federn zugleich schreiben könnte, die Totalität auch nur einer einzigen Szene lässt sich nicht vertexten» [Assmann 1980: 14]. Данная яркая гипербола относительно 40 перьев достаточно однозначно акцентирует неисчерпаемость окружающей нас реальности. Благодаря такой «неисчерпаемости» писатель стоит перед выбором: какие-то моменты должны быть опущены, какие-то - непременно отражены.

Над вопросами относительно отбора жизненного материала размышлял и великий немецкий писатель И.В. Гете: «Aber die Natur, wie sie vor uns liegt, kann doch nicht nachgeahmt werden: sie enthält so vieles Unbedeutende, Unwürdige, man muss also wählen; **was bestimmt die Wahl** (выделено нами. – О.С.)? Man muss das Bedeutende aufsuchen; was ist aber bedeutend» [Goethe 1974: 294]. Смысл данного высказывания заключается в следующем: в природе существует много незначительного, недостойного (имеется в виду внимания писателя), поэтому нужно постоянно делать выбор, но при этом возникает не менее «мучительный» вопрос о том, каковы критерии этого выбора. Писатель должен отыскать в жизни - реальной действительности - нечто важное, но как определить, что именно **это** - самое важное и значительное? Вопрос скорее риторический, на наш взгляд, поскольку едва ли найдется самый гениальный ум, чтобы ответить, причем ответить однозначно.

Итак, как рассмотрено выше, реальная действительность превосходит реальность вымышленную в силу своей многогранности. В этом случае нельзя не согласиться с мнением немецкой журналистки и критика Верены Ауферман, которая утверждает, что «вымышленная реальность создается из передвижных декораций реального мира, ....»: «Die fiktiven Welten setzen sich aus Versatzstücken der wirklichen Welt zusammen, .... » [Auffermann 2002: 13].

Однако существует иное мнение (например, Ж. М. Гюйо), согласно которому действительная реальность «уступает» реальности вымышленной, поскольку искусство стремится представить нам реальную жизнь в концентрированной форме, предлагая больше жизненных явлений, чем их было в прожитой жизни [Выготский 2000: 341]. Корректна ли вообще такая постановка вопроса?

В качестве «примиряющего» данные взгляды мнения можно привести слова Д.С.Лихачева об отсутствии четких границ между литературой и реальностью. В книге «Литература – реальность – литература» ученый подчеркивает двойную обусловленность художественного текста реальностью. С одной стороны, «в любом литературном явлении, так или иначе многообразно» и «многообразно» «отражена и преображена реальность ...». С другой стороны, «реальность – как бы комментарий к произведению, его объяснение. Наиболее полное и конкретное восприятие нами прошлого происходит через искусство и больше всего через литературу. Но и литература отчетливее всего воспринимается при знании прошлого и действительности» [Лихачев 1987: 221].

Дискурсивный характер литературного текста отмечает и Е.А.Гончарова [Щирова, Гончарова 2006: 110], не без основания подчеркивая, что эта особенность художественного текста объясняется тесным двусторонним характером взаимодействия действительной реальности и вымышленной. Другими слова-

ми, постоянно происходит движение не только в направлении от реальной действительности к художественной реальности, но и наоборот [Зотова 2005: 133]. Что имеется в виду? Аналогично тому, как писатель, создавая свое произведение, опирается на личные переживания, личный опыт, вымышленные события и ситуации могут влиять на реальность. Художественная реальность может влиять на отношения между людьми в реальной действительности. Экстраполируя определенные события на реальную ситуацию, читатель пытается анализировать свою жизнь и находить ответы на занимающие его вопросы. Таким образом, художественные коллизии дают определенный толчок к размышлениям и попытке разобраться в собственной жизни.

В этой связи процитируем слова Кеннета Бурке, который, на наш взгляд, точно выразил суть интерактивных отношений, существующих между двумя реальностями – вымыслом и жизнью: «*Kritische und dichterische Werke sind Antworten auf die Fragen, welche die jeweilige Situation stellt, aus der das Werk hervorgegangen ist*» [Assman 1980: 16]. К.Бурке утверждает, что художественные произведения – это своего рода ответы на вопросы, которые задает жизненная реальность, из которой и «вышли» эти произведения. Именно такие отношения позволяют процитированному автору говорить об искусстве как помощи в жизни - «*Kunst als Lebenshilfe*». Однако здесь следует сделать оговорку в связи с «драматизированным» восприятием художественных текстов со стороны К.Бурке, который, по словам А. Асман [1980: 16], рассматривает художественные тексты как «стратегические модели действия». Более «спокойно» высказывается Ю.М.Лотман по поводу отношений между вымыслом и реальностью, подчеркивая их диалогизм.

## 2.2. Вымысел как модель реальности

### 2.2.1. Художественный текст - вторичная моделирующая система

Общепризнанным является тот факт, что искусство вообще и литературу в частности следует рассматривать в ряду вторичных моделирующих систем. Притязание вымысла на то, чтобы быть реальностью вне сомнений утопично, т.к. вымысел имеет совершенно иную природу. В работе «Эстетические фрагменты» Г. Г. Шпет отмечает: «Искусство – модус действительности, и слово – архетип этой действительности, **недействительной действительности** (выделено нами. – О.С.)» [2007: 186]. Свое внимание ученый фокусирует на иной природе вымышленной реальности.

Аналогичное мнение выражает М.М. Бахтин, отмечая статус преобразованной «действительности познания и поступка» в результате «эстетической деятельности» [Бахтин 1975: 29]. В каждом случае вымысел устанавливает модель реальности. Использование понятия «модель», которое имеет, на наш взгляд, функцию вспомогательного средства, облегчает, по мнению многих исследователей, постижение сути отношений между вымыслом и реальностью (о сложности взаимоотношений между вымыслом и реальностью и причинах этого речь в нашей работе шла выше). Интересной и заслуживающей внимания в

этой связи представляется идея двух уровней моделирования, когда различают «первичный» и «вторичный» уровни. Используя понятия «реальность» и «вербальная реальность», А. Асман [1980: 16-17] рассматривает вымышленную (или художественную) реальность как результат «вторичного моделирования» - «das sekundäre Modell (die Fiktion)». Данная модель, по Асман, «индивидуальна», создана писателем сознательно. Кроме того, эта модель «эксплицитна», она перерабатывает подсознательный образ мира в мета-дискурсе: «Das von der Fiktion erstellte Modell unterscheidet sich von diesem in beiden genannten Punkten: es ist individuell, von einem bewussten und persönlichen Geist geschaffen, und es ist explizit, es verarbeitet das unbewusste Bild in einem Meta-Diskurs». Благодаря своему так называемому «объяснительному» характеру эта «вторичная» модель может воздействовать на «первичную» (вербальную реальность), возникающую на первом уровне моделирования. Другими словами, речь идет о воздействии, исходящем от вымышленной реальности и направленном на действительную реальность.

Как модель реальности вымысел выполняет различные функции, среди которых отмечают функцию модификации существующей реальности, созидательную функцию: в ходе творческого процесса возникает новая реальность. Кроме того, установленная вымыслом модель реальности выступает инструментом познания окружающей действительности. Говоря о вымысле как о модели, Ю.М.Лотман сравнивает эту модель с моделью игры: если игра, на его взгляд, представляет собой приобретение навыка в фиктивной (выдуманной) ситуации, то искусство – это приобретение мира или моделирование мира в подобной ситуации. Игра по отношению к искусству предстает бессодержательной. Таким образом, вымысел как модель реальности гораздо глубже игровой модели.

### 2.2.2. Художественный текст и элементы игры

В качестве аксиомы можно рассматривать тот факт, что игровые элементы присущи любому художественному тексту, причем как в отношении построения художественного текста, так и в отношении его понимания в целом. Возникает вопрос о том, какова роль игровых моментов в искусстве вообще и в художественной литературе в частности? Вариантом ответа можно считать, на наш взгляд, мнение немецкого литературоведа Х. Плавюса, для которого игра в силу возникающего отчуждения открывает возможность «дополнительного» познания, поскольку «действует как дополнительный орган чувств и познания». Он пишет: «Das Spielerische ist sinnerfüllt, die in ihm entfaltene Verfremdung **wirkt wie ein zusätzliches Sinnes – und Erkenntnisorgan** (выделено нами. – О.С.), mit dem wir unsere Angelegenheiten betrachten und ihnen durch den verfremden Blick zusätzliche Seiten abgewinnen» [Plavius 1976: 145].

В контексте художественной литературы роль игры и ее элементов трудно переоценить. Так, по справедливому замечанию В.А.Андреевой [2004: 13], игра является важнейшим принципом и стратегией когнитивного моделирования ментального художественного пространства. Поскольку ментальность ху-

дожественной литературы подтверждается многочисленными данными в области психологии художественного творчества, можно сказать, что писатель представляет в своем литературном произведении ментальное художественное пространство.

Художественное произведение – плод вымысла писателя, здесь все придумано исключительно автором, который распоряжается жизнью и судьбой своих персонажей. Известны случаи, когда по просьбе читателей автор «передумывал» и оставлял, например, жизнь тому или иному персонажу, особенно полюбившемуся читателям, написав продолжение истории героев. Аналогичный «ход событий» практикуется и в кино, где это совсем несложно, особенно если это «мыльная опера». Как это объяснить, если не игровыми моментами или элементами игры?

Речь идет о понятии «игры воображения» (a game of make – believe). Читатель позволяет себя убедить, пусть временно и частично, в существовании Анны Карениной и в том, что она несчастна и любит Вронского. Таким образом он (читатель) признает истинность этих фикциональных пропозиций в мире данной конкретной игры, игры воображения [Walton 1990: 175; цит. по: Тимофеева, 2005: 181]. Этот феномен объясняют психологи как «феномен слияния с миром вымысла, когда граница между внешним и внутренним миром стирается». Интереснейший пример, ссылаясь на Умберто Эко, выдающегося итальянского писателя, приводит З.М.Тимофеева [2005: 181]. Читатель попытался «исправить» писателя (У.Эко), поскольку тот, с его точки зрения, описывая «реальный» Париж, «почему-то» (!) не упомянул о пожаре, который действительно имел место в реальной жизни. Это подтверждает в очередной раз наличие весьма прозрачной границы между вымыслом и реальностью благодаря игре воображения.

В этой связи уместно упомянуть о концептуальном выражении «Мир как Текст», которое, по словам Е.А.Гончаровой [2009: 246], «широко используется в постмодернистской исследовательской парадигме». Что подразумевает данное выражение? Вымышленный мир, созданный автором, и действительная реальность, не зависящая от автора, постепенно «перетекают», метафорически выражаясь, друг в друга. (Об отсутствии четких границ между литературой и реальностью утверждал и Д.С.Лихачев, как уже было отмечено выше.) В результате границы между вымыслом и реальной жизнью, между реальностью действительной и реальностью художественной оказываются размытыми. Вслед за Е.А.Гончаровой поясним, что значение «текста» в данной концепции получает «созданный автором мир», а действительная реальность рассматривается как материал.

Игра воображения присуща не только читателю, в чем мы убедились, но в первую очередь писателю, автору художественного произведения. Игровые элементы присущи не только восприятию художественного текста, но и его построению. Как правило, автор стремится к максимальной достоверности своего художественного произведения, увлекается так, что начинает «видеть» и «слышать» своих героев. В качестве таких примеров В.А.Андреева ссылается на известного русского писателя И.А.Гончарова и норвежского драматурга Генрика

Ибсена [Андреева 2004: 12]. Или еще один пример: для придания достоверности английская писательница Джейн Остин работала с макетом, который помогал ей представить воображаемую деревню при создании ее романов.

Добавим, что немецкая писательница Криста Вольф, основным принципом творчества которой была «субъективная аутентичность» (достоверность), прибегала к использованию в своих произведениях заметок из рабочего дневника, автобиографических материалов, чтобы читатели почувствовали «дух времени» и по возможности глубже осознали все происходившее. Однако, используя автобиографический или исторический материал, как, например, в произведениях «Kindheitsmuster», «Kassandra», писательница исключительно редко вводила реальные факты прямо в сюжетную канву вымысла. Другими словами, подтвержденный документально аутентичный материал получал художественную переработку, что, с одной стороны, обеспечивает связь с реальностью, а с другой стороны, выражает творческий принцип писательницы. Не случайно исторический материал воспринимается как современный, что дает основание Николине Бурневой говорить о «полифоническом звучании» прошлого и настоящего в прозе Кристи Вольф [Burneva 1989: 214]. При «полифоническом звучании», по ее словам, прошлое и настоящее как бы приближаются друг к другу, однако каждый голос при этом сохраняет присущее ему своеобразие.

В своем произведении «Störfall. Nachrichten eines Tages» Криста Вольф приближается к публицистическому стилю, ведя дневник. Реальное событие обсуждается в ее произведении вымышленными персонажами. Таким образом, стираются границы между реальной действительностью и вымышленной реальностью или, как было уже отмечено выше, имеет место «перетекание» одной реальности в другую. Необыкновенная достоверность новой реальности, которую создавали и создают мастера художественного слова, позволяет соотносить ее с виртуальной реальностью. Здесь уместно заметить, что любой писатель хотел бы оказаться на месте Умберто Эко, произведения которого воспринимались настолько реалистично, что граница между вымыслом и реальностью не просто становилась прозрачной, как было отмечено, она (граница), образно говоря, «растворялась».

### **2.2.3. К понятию художественной реалистичности**

Отметим, что художественная картина мира – это особая художественная система, «воссоздающая децентрализованный от реального художественный ментальный мир, вторичную моделирующую систему» [Андреева 2004: 12]. Свое внимание на сложность понятия «реалистичность» в отношении искусства (искусства театра) обращает в своих трудах по философии искусства Г.Г. Шпет. Данная точка зрения в полной мере, как нам представляется, приемлема и относительно литературных произведений. На взгляд ученого, не следует забывать о том, что «художественная реалистичность есть только некоторая искусственная условность. Игнорировали ту самоочевидную истину, что художественный реализм не есть реализм бытия, что это – омонимы, два разных термина, один – эстетики, другой – философской онтологии. Художественно-реальное не есть

ни окружающая нас действительность, ни точная ее копия» [Шпет 2007: 26]. Положение о том, что «действительность», создаваемая искусством, является действительностью «особых свойств и особого восприятия – действительностью отрешенной» [Шпет 2007: 27], должно напомнить основное положение эстетически оправданной теории всем, кто это забывал и забывает. Заметим, что под «отрешенностью» философ понимает «невключаемость в мир» [Шпет 2007: 119]. Кроме того, справедливо отмечается наличие омонимов не только в отношении понятия «реализм», но и в отношении понятия «действительность».

В этом случае имеет место «омонимическая игра». Так, в театре идет представление **действительности**, но возникает вопрос – действительности какой, «обыденно **существующей или возможной**, воображаемой?» Нет сомнений в том, что речь идет о последней, т.е. о «действительности недействительной», другими словами, воображаемой. Когда актер в театре «творит из себя в двойном смысле» [Шпет 2007: 28], имеется в виду прежде всего то, что он исходит из творческого воображения, будучи художником, деятелем искусства, и создает определенный художественный образ из материала, который имеет в собственном лице. В литературном произведении воображением писателя создается новая реальность – художественная, тоже «недействительная», однако воздействующая на читателей порой настолько правдоподобно, что трудно сдержаться от восклицания «Как в жизни!» Т.е. настолько правдоподобны события, персонажи, что читатель не сомневается и верит, что так и есть на самом деле. Вспомним небезызвестного Пигмалиона, легендарного скульптора из греческой мифологии, царя Кипра, который влюбился в изваянную им статую Галатеи. Это ли не доказательство великой силы искусства! Однако доказательства такой силы можно извлечь не только из мифологии.

Обратимся к латинским поговоркам: *ars adeo latet arte sua* («так искусство само скрывает себя») и *ars est celare artem* («искусство – в умении скрыть искусство»). Смысл обоих приведенных изречений в следующем: искусство так велико, что его не видно, произведение искусства не отличишь от живой действительности. Джон Голсуорси, известный английский писатель, автор знаменитых во всем мире трилогий «Сага о Форсайтах», «Современная комедия», отстаивавший в литературной публицистике принципы реализма, отмечает существование «главных законов мастерства»: силы воображения, четкой композиции, отбора нужного и устранения лишнего. От этих законов «зависит жизненность и интерес реалистической драмы – так же как и самой романтической или возвышенно-поэтической пьесы» [Голсуорси, Т.16: 305-306]. Обратим внимание на то, что писатель, говоря о жизненности произведения, не ограничивается одним жанром – реалистической драмой, поскольку ни одно романтическое произведение, лишенное жизненности или реалистичности, не найдет отклика в сердцах читателей.

Как возникает это ощущение реальности в художественном пространстве литературного произведения? На этот вопрос можно ответить словами немецкого литературоведа Клауса Ярмаца, характеризующими творчество Анны Зегерс: «In ihrer erzählten Wirklichkeit soll das Wirkliche stärker rauschen als in der einfach vorhandenen Realität, und zwar rauschen wie ein Waldbrand, mit einer ge-

wissen Elementarmacht, der sich niemand entziehen kann. Die Autorin erstrebt eine gestaltete Welt, die über uns kommt. Eine Erzählweise, die also mit den Emotionen der Leser rechnet» [Jarmatz 1976: 76].

Автор не стремится к простой имитации реальной жизни, она рассчитывает на способность читателя воспринимать через призму собственного мироощущения как окружающий мир, так и мир художественной реальности. Художественная реальность «захватывает» читателя, заставляет его сильнее чувствовать и глубже размышлять, «проецируя» при этом все его мысли и чувства на реальную жизнь. Однако стремясь к принципам поэтики Аристотеля, к катарсису, писательница в то же время не хочет «навязывать» читателю определенные эмоции или тем более «учить» читателя. Этим, по-видимому, объясняется ее отказ от целенаправленного использования средств и приемов, вызывающих какие-то определенные эмоции.

В романе «Vertrauen», завершающей части трилогии, Анне Зегерс удается, по словам К.Ярмаца [Jarmatz 1976: 75], быть своего рода «летописцем», не уподобляя две реальности – действительную реальность и реальность художественную: «So versteht sie sich als Chronist des Wirklichen, ohne jedoch das Abbild des Wirklichen mit dem Wirklichen zu identifizieren» [Jarmatz 1976: 75]. О жизненной правдивости описанных событий свидетельствуют и слова главного героя романа Роберта Лозе, когда он, читая строки испанского дневника своего друга Герберта Мельцера, поражается правдивости описания тех лет. Он заново переживает события, страдая и умирая: «Es muss wohl so gewesen sein. Ich litt. Ich war am Sterben. Es ist die reine Wirklichkeit. ... **Wahrhaftig, in diesem Buch knistert und rauscht die Wirklichkeit** (выделено нами. – О.С.)» [Jarmatz 1976: 75]. Яркая метафора, создающая образ «живой» действительности, которая «хрустит, шуршит или шелестит», передает ощущения главного героя во время чтения книги, его впечатления. Следует подчеркнуть, что мнение, озвученное персонажем романа, в полной мере может быть отнесено и к произведениям самой писательницы, жизненная правдивость которых подкупает читателей.

Секрет творческого успеха писателя заключается еще и в простоте, но эта простота является только кажущейся. На самом деле так называемые «простые слова» заключают в себе глубокий смысл, которым их наделяет автор. Именно об этом мы читаем в стихотворении замечательного австрийского поэта-лирика Р.М.Рильке «Arme Worte» (в переводе Т. И. Сильман «Слова простые» [Silman 1969: 201]):

Die armen Worte, die im Alltag darben,  
die unscheinbaren Worte, lieb ich so.  
Aus meinen Festen schenk ich ihnen Farben,  
da lachen sie und werden langsam froh.

Слова простые, сестры-замарашки,  
я так люблю их будничным наряд.  
Я дам им яркость красок, и бедняжки  
меня улыбкой робкой одарят.



Поэт признается в любви к простым, «невзрачным», невидным словам (*unscheinbare Worte*), которые он может преобразить, подарив им краски жизни. Сравнивая творчество Б.Пастернака и Р.М.Рильке, Н.Павлова справедливо замечает: «Bei beiden Dichtern beschränkte sich das Wort nicht auf seinen direkten Inhalt, es füllte sich mit anderen Gehalten» [Pavlova 2009: 13]. При всей поразительной схожести с реальной действительностью их поэзии было чуждо подражание, они по-своему интерпретировали окружающий мир или, цитируя великого Гете, «на свой лад трактовали» его [Гете 1980: 426].

#### **2.2.4. Семантические и прагматические игровые принципы**

Не будем забывать о том, что литературное произведение представляет собой своеобразный идейно-художественный комплекс, который охватывает определенные явления действительности и выражает отношение писателя к этой действительности, т.е. имеет место как объективный, так и субъективный момент. В литературном произведении переплетаются коммуникативный и экспрессивный моменты. Создавая свое произведение, писатель «пропускает» фрагменты реального мира через себя, т.е. интерпретирует реальный мир через призму своего мировосприятия.

Однако как все начинается (имеем в виду творческий процесс писателя)? Известно, что тот вымышленный мир, которому суждено стать новой литературной реальностью, возникает в воображении автора. Так начинается «главная ментальная литературная игра» [Андреева 2004: 13] – игра воображения автора, сопровождающая его в процессе создания литературного произведения. Читатель, будучи «текстовоспринимающим субъектом» (термин Е.А.Гончаровой [Гончарова 2009: 253]), принимает «правила игры». Чем это продиктовано? Наверное, тем, что литература, по утверждению Р. Детвайлера [цит. по: Тимофеева 2005: 179], представляет собой «утонченный вид притворства, а притворство является фундаментальным элементом игры». Суть «притворства», как отмечает З.М.Тимофеева, становится понятнее, если обратиться к понятию игрока. Таким игроком в данном случае является читатель. По выражению Е.Финка, на мнение которого ссылается упомянутый автор, читатель живет одновременно в двух мирах – игровом и реальном, осознавая свое двойственное состояние и отличая таким образом «реальность» и «иллюзию». Другими словами, имеет место «игровая конвенция» или «кооперативная игра воображения». В ее основе чего лежит феномен, который известен как «сознательная отмена неверия или воздержание от недоверия».

Ранее мы рассматривали понятие «игра воображения» со стороны читателя и приводили примеры, которые как раз основаны на «воздержании от недоверия». Данное понятие получило широкое освещение в психологии, семиотике, лингвистике и поэтике. Не останавливаясь подробно на данном понятии, отметим, что читатель осознает иллюзорность вымышленного мира, но тем не менее соблюдает правила «кооперативной игры воображения». Возникает вопрос о том, что помогает читателю распознавать мир иллюзий и ориентироваться в пространстве двух реальностей – действительной и вымышленной.

Вне сомнений существуют определенные научные методы [Бабушкин 2001: 18-19], с помощью которых распознаются иллюзорные миры. Основным методом, на наш взгляд, является логика здравого смысла, которой руководствуется каждый, кто хочет отделить истину от вымысла. В основе такой логики лежит простейший принцип – «Так в жизни не бывает».

Художественный текст, по мнению исследователей, обладает особым логическим статусом, который состоит в парадоксальности восприятия этого текста – с одной стороны, художественный текст не является истинным (в собственном смысле этого слова), с другой стороны, он не является и ложным. Читатель одновременно и «не верит», и «воздерживается от недоверия», как отмечает Ф. Мегрел [Тимофеева 2005: 181]. Процесс чтения художественного текста, по Меррелу, представляет собой парадокс постоянного движения от одного модуса восприятия к другому, причем эти модусы взаимно исключают друг друга.

Самое интригующее в процессе восприятия художественного текста заключается в том, что автор ведет себя так, как будто говорит правду, а читатель со своей стороны, соблюдая конвенцию, делает вид, что события, о которых ему повествуют, действительно имели место. Такую прагматическую позицию занимает известный американский ученый Джон Серль. По образному выражению В. Ауферман, подобная формулировка - не что иное, как «договор о вымысле» («Fiktionsvertrag») [Auffermann 2002: 8]. Однако подобная точка зрения Дж. Серля не находит поддержки у многих исследователей, т.к. о художественном тексте создается впечатление как о высказываниях «понарошку».

Следует подчеркнуть, что любой художественный текст как моделирующая система порождает у читателя собственный «возможный» мир, отличный от мира художественного текста, который является плодом воображения автора. Восприятие художественного текста - «кооперативная игра воображения», в которой читатель участвует вместе с автором. Такая возможность у читателя появляется в связи с игровым соглашением о «временной отмене недоверия». Элемент моделирования действительности представляет собой игровой семантический принцип, находящий выражение в модусе «как будто» («as if»).

Таким образом, поскольку любой художественный текст является моделью реальной действительности (как было рассмотрено нами выше), разделяем мнение З.М.Тимофеевой [2005: 184] относительно того, что литературному тексту всегда присущ игровой элемент, а это в свою очередь связано с таким свойством текста, как «принцип системности». Однако выделение лишь игрового элемента в художественной модели явно недостаточно, поскольку творчество «без правил» невозможно. Именно поэтому логичной представляется следующая формулировка цели искусства: достижение правды (истины), выраженной на языке вымышленных правил [Лютман 1998: 278].

Теми элементами игры, которые были упомянуты выше, не исчерпывается уровень коммуникации, как изображенной, так и реальной. В первом случае речь идет о коммуникации между персонажами, во втором – между автором и читателем. В контексте игровых элементов, характеризующих художественный текст, нас интересует прежде всего второй вид коммуникации, т.к. речь идет о «кооперативной игре воображения», имплицитно включающей воображение автора и

читателя. Реальная коммуникация часто представляется как игра в свете математической теории игр. Как отмечает Ю.М.Лотман [Лотман 1998: 273], «восприятие художественного текста – всегда борьба между слушателем и автором», что проявляется в возможности и способности читателя «достраивать» целое, «восприняв некую часть текста».

Эта мысль находит, на наш взгляд, поддержку у Е.А.Гончаровой, выстраивающей по отношению к литературному тексту схему субъектно-объектных отношений и называющей читателя не только «текстовоспринимающим», но и «текстопродолжающим» субъектом [Гончарова 2009: 253]. Приведем далее не менее важные, на наш взгляд, слова Ю.М.Лотмана о литературном тексте как «тексте, многократно закодированном», включенном в разные системы отношений, сосуществующих, «мерцающих», создающих игровой эффект и возможность «насладиться обилием смыслов и возможных истолкований текста» [Андреева 2004: 18]. Каждый автор закладывает в свое произведение, несвободное от игровых тенденций, определенную интерпретационную программу. При этом нельзя не согласиться с тем, что в отдельных художественных произведениях заложена «особая интерпретационная программа», которая находит выражение в эксплицитных игровых элементах текста. Эти элементы игры могут быть значимы для понимания текста и получения эстетического удовольствия со стороны читателя.

В отношении художественного литературного текста отмечают не только так называемую «главную ментальную литературную игру» [Андреева 2004: 13] - игру воображения автора, но и ряд других игр, семантических и прагматических. Не ставя задачей дать полный перечень этих игр, остановимся на некоторых из них, которые, на наш взгляд, имеют отношение к художественным произведениям, выступающим в качестве объекта нашего анализа: имеем в виду «невероятные истории» Кристы Вольф, т.е. ее рассказы под общим названием «*Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten*». Итак, к семантическим играм, которые организует автор художественного произведения, относим:

1. **Игру воображения или создание возможных (альтернативных) миров.** Нидерландский философ-идеалист Йохан Хейзинг называл эти миры «воображаемыми» или «необычными». Для французского философа-идеалиста Поля Рикёра это - «гипотетические пространства». Как вариант первой игры рассматривается приглашение читателю «войти» в этот альтернативный мир.

2. **Мимесис** (подражание действительности). Однако подобный характер ментальной реальности подвергается, например, со стороны П. Рикёра сомнению, поскольку вымышленный мир художественного произведения не является «зеркальным отражением». Ученый называет миметический или подражательный характер воображаемой реальности «метаморфозой», обогащенным отражением реального мира [Андреева 2004: 14]. Следует напомнить, что вымышленный мир представляет собой «вновь созданную реальность». Особая ситуация в художественном произведении лишь соотносима с реальной ситуацией, но не тождественна ей (см. мнение М.М.Бахтина, Г. Г. Шпата и других ученых).

3. **Игра с различными перспективами повествования** – от автора, по-

вествователя, персонажей. Причем аналогично многоголосью в музыке, основанному на равноправии голосов, в художественных произведениях равноправно звучат голоса автора, рассказчика (нарратора) и персонажей, в результате чего можно говорить о полифонии прозы того или иного автора [Степаненко 2010: 342].

4. **Игра с языком** - предполагает использование стилистических средств, прежде всего, метафор.

5. **Обогащение языка** собственным авторским опытом предполагает прежде всего использование авторских лексических, фонетических и синтаксических средств. Как справедливо считает Е.А.Гончарова [Гончарова 2009: 252], в процессе создания писателем композиции и структуры художественного текста происходит «поэтическое переосмысление традиционных языковых элементов с их неизбежными семантико-прагматическими модификациями иращениями смыслов».

6. **Интертекстуальность.** Подробно рассматриваем явление интертекстуальности в процессе конкретного анализа художественных произведений, здесь отметим лишь суть интертекстуальности как «открытости одной текстовой (смысловой) системы по отношению к другой» [Чернявская 2009: 185]. Интертекстуальность понимается как «коррелирование текстов между собой» в «общей памяти либо социально-языковой, либо мировой общности», причем отмечается прототипическое, или текстотипологическое, и смысловое, или референциальное, коррелирование [Гончарова 2006: 128].

7. **Обман читателей, софистика.** Под софистикой понимается рассуждение, основанное на преднамеренном нарушении законов логики [СЭС 1981: 1257]. Это предполагает употребление так называемых «софизмов», т.е. мнимых доказательств, в которых заключение только кажется обоснованным. Это субъективное впечатление может быть вызвано недостаточностью логического или семантического анализа.

8. **Метатекстуальность** – художественный текст явно и детально представляет фабулу (рассказ) о реальном сочинении другого рассказа (фабулы).

9. **Эмпатия**, вовлечение читателя в мир эмоций. Поясним, что эмпатия понимается как постижение эмоционального состояния, «проникновение - вчувствование» в переживания другого человека. Поскольку такое определение и описание повторяется во многих статьях и словарях психологических терминов, конкретной ссылки не делаем. Различают такие формы эмпатии, как сопереживание и сочувствие. В первом случае субъект переживает те же эмоциональные состояния, которые испытывает другой человек, например, персонаж художественного произведения, т.к. эмпатия проявляется и в отношении к вымышленным персонажам.

Во втором случае речь идет о переживании собственных эмоциональных состояний по поводу чувств другого, т.е. того или иного действующего лица в литературном произведении. Читатель способен сопереживать тому или иному герою художественного произведения настолько, насколько хорошо он этот персонаж понимает или ему кажется, что понимает. Задача писателя, на наш взгляд, - пробудить чувства, вызвать определенные эмоции по отношению к

своим героям. В случаях восприятия субъективного мира героя так, как если бы сам читатель был этим героем, происходит отождествление с этим персонажем, что в результате может быть небезопасным (например, в случаях криминальных действий или определенных состояний в виде тяжелых расстройств и т.д.). Поэтому читатель должен помнить об этом - «как если бы».

Под прагматическими играми в контексте литературного произведения вслед за В.А. Андреевой [2004: 15] рассмотрим следующие игры, предполагающие вовлечение читателя:

**1. Вхождение в мир художественного текста благодаря вчитыванию в данный текст.**

**2. Понимание текста и самопознание.** Благодаря созданному автором художественному миру читатель значительно глубже осознает отдельные моменты своей внутренней и внешней реальности, поскольку получает возможность соотнести эти моменты с иной реальностью, представленной автором. Понимание текста, как и его интерпретация, является своего рода доказательством получения авторского «посыла».

**3. Представление себя в разных ролях и ситуациях.** Читатель может вообразить себя в роли кого-то из персонажей, которые, по выражению Е.А.Гончаровой, как «квинтэссенция авторской картины мира» [Гончарова 2009: 253] представляют собой «художественно обобщенные аналоги определенных форм бытия, сознания, драматического действия и лирического переживания людей».

**4. Раскрытие авторского смысла.** Это требует от читателя максимальной ментальной и чувственной концентрации для «вхождения» в созданный писателем художественный мир и при этом для «присвоения» этого мира себе. Таким образом, вымышленный мир становится частью индивидуального мира читателя.

**5. Расширение горизонта текста.** Как известно, для художественных или фикциональных текстов характерны полифункциональность и поливалентность. В первом случае это отсутствие привязанности к определенным участникам коммуникации (в нашем случае – к читателям): вымысел «адаптируется», по словам А. Асман [Assmann 1980: 12], к различным контекстам.

Во втором случае речь идет о создании «бесконечного горизонта значения», другими словами, возможна «полиперспективная» интерпретация художественного текста, т.е. различное толкование текста со стороны читателя. Вспомним о «текстопродолжающем» субъекте, т.е. читателе [Гончарова 2009: 253]. Однако при этом следует подчеркнуть, что «свобода» личностных читательских смыслов ограничена, т.к. существует «лишь в рамках заданных автором интерпретативных процедур» [Гончарова 2006: 125]. Таким образом, автор определяет «диапазон» возможных интерпретаций текста со стороны читателя, когда задает структурные параметры своего произведения и придает своему замыслу материальную форму. При этом видение читателя, тем не менее, может не совпадать с авторским видением изображаемых в произведении событий.

**6. Раскрытие дополнительного значения,** которое создается метафорами и другими стилистическими средствами. Писатель использует разнообраз-

ные стилистические средства для выражения определенных художественных смыслов, что свидетельствует о творческом овладении со стороны автора произведения «реальными» формами бытия языка в мире [Гончарова 2009: 247]. Язык в данном случае является предметом познания и отображения.

7. **Предугадывание**, основанное на логике неуверенности, возможности. Не будем забывать тот факт, что автор и читатель порой значительно удалены друг от друга в различных отношениях: пространственно-временных, культурно-исторических, социальных и, как результат, в чувственно-эмоциональных. Не всегда читатель в состоянии, несмотря на все свои усилия, «расшифровать» авторский «код».

8. **Уменьшение дистанции** между читателем и автором произведения. Выше было отмечено наличие взаимной «удаленности» между автором и читателем. Однако имеющая место дистанция может быть сокращена, на наш взгляд, благодаря существованию так называемых вечных образов культуры (типа доктора Фауста). Эти образы, несмотря на креативную природу культурной памяти, суть которой выражена в словах Ю.М.Лотмана: «Смыслы в памяти культуры не “хранятся”, а “растут”» [Лотман 2000: 675], объединяют в своей инвариантности, по справедливому замечанию Д.М. Дреевой [2009: 328], целый ряд контекстов и культурных эпох. Благодаря такой связи читатели, опираясь на инвариант соответствующего образа, «извлекают» из художественного текста свой смысл, представляющий собой вариант информации, поскольку художественные тексты «не могут быть пассивными хранилищами константной информации» [Лотман 2000: 675].

Кроме перечисленных нами семантических и прагматических игр, отмечают ряд игр, объединяющих автора и читателя. Ограничимся только перечислением этих игр, т.к. выше дан комментарий к каждой из них:

1. **Общее воображение**, благодаря которому автор и читатель входят в иную реальность, реальность художественного произведения.
2. **Интертекстуальность**.
3. **Слияние «горизонтов»** при общем понимании текста.
4. **Эмпатия** как игра эмоций.

## **2.3. Возможный мир как ментальное и дискурсивное пространство**

### **2.3.1. К понятию возможного мира**

Несомненным представляется тот факт, что все перечисленные выше игры связаны непосредственно с главной ментальной литературной игрой – игрой воображения, в результате которой возникают так называемые возможные (термин Я. Хинтикки) миры. Автор, создавая свой художественный мир, «приглашает» читателя вместе с ним «войти» в этот мир. Прежде чем нам, перефразируя слова Ю.М.Лотмана, «погрузиться в тайный смысл» возможного мира замечательной немецкой писательницы Кристи Вольф, попытаемся разобраться в сути понятия «возможный мир».

Проблема возможных миров - сложнейшая проблема философии, логики

и математики. Обращение к этой проблеме не претендует с нашей стороны на подробное ее освещение. В контексте данной проблемы мы задаемся рядом вопросов, пытаюсь поразмышлять и по возможности найти на них ответ. Вот эти вопросы: как соотносится создаваемый писателем художественный мир с данной нам реальностью, объективным миром, в который мы все включены; что истинно и что ложно в мире вымысла; есть ли способы сформулировать истины, которые благодаря какому-то художественному произведению заинтересовали нас как читателей; в чем истина художественного произведения; и, наконец, в чем познавательное значение художественной литературы и являются ли художественные произведения средством обнаружения или сообщения истины. Отдавая себе отчет в достаточной сложности затронутых нами вопросов, неожиданно для себя находим поддержку в словах, изреченных американским философом Дэвидом Льюизом в его работе «Истинность в вымысле»: «... задать вопрос уже значит узнать ответ» [Льюиз 1995: 16].

Идея возможных миров возникла в связи с развитием модальной логики, одного из разделов математической логики. Нельзя не упомянуть имя немецкого философа – идеалиста, математика, физика и лингвиста Готфрида Вильгельма Лейбница, который «инспирировал», фигурально выражаясь, саму постановку вопроса о возможных мирах в процессе размышления над существующим миром. В своем научном труде «Теодицея» (1710г.) философ утверждал о том, что существующий мир создан богом как «наилучший из всех возможных миров». Таким образом, немецкий ученый предвосхитил не только принципы современной математической логики, но и теоретические изыскания философов и лингвистов в сфере возможных миров. Г.В.Лейбниц сформулировал принцип примата возможного над действительным (или существующим), утверждая априорность этого принципа, т.е. независимость его от опыта. Он считал априорным и тот факт, что существует именно данный мир, а не какой-нибудь другой из возможных миров. Идеи Лейбница были развиты такими учеными (подчеркнем - философами-идеалистами), как Поль Рикёр и Йохан Хейзинг. Возможные миры определяются как набор альтернатив, из которых Создатель делает свой выбор. Возможность иных миров объясняется тем, что они логически состоятельны. Эти миры имеют завершённую форму, т.к. содержат всю совокупность живых существ, включают «свою» Вселенную в ее пространственных границах и временной истории [Adams 1996: 633; цит. по: Бабушкин 2001: 5].

Основоположниками семантики возможных миров называют С.А. Крипке, С. Кангера, Я. Хинтикку. В рамках аналитической философии ряд авторов озвучили проблему логической природы вымышленного дискурса, среди которых были Дж. Сераль, Б.Миллер, Дэвид Льюиз [Каюров 2005: 4]. После того как С. Крипке и Я Хинтикка разработали семантику возможных миров для модальных логик, понятие возможных миров приобрело научную и философскую популярность. Произошло это в начале 1970-х годов [Друк, Руднев 1995]. В.Я. Друк и В.П.Руднев отмечают согласно этой семантической теории, что «в качестве значений пропозиций принимались их истинность или ложность - не только в действительном мире, но и во всех возможных мирах, соотносимых с действительным».

Интересно отметить, что понятие возможных миров было отчасти вытеснено в конце 1980-х годов понятием «виртуальные реальности», которое осветило старые проблемы по-новому. Австрийский философ и логик Людвиг Витгенштейн не рассматривал в качестве синонимов понятие «мир» (Welt) и понятие «реальность» (Wirklichkeit). Реальность - это осмысленная часть мира. Виртуальную реальность можно в связи с этим определить как «осмысленную часть мира, преломленную через измененное состояние сознания (радость, тоску, апатию и т.д.). Поскольку любое состояние сознания можно рассматривать как измененное, то любая реальность в этом смысле является виртуальной, так же как действительный мир – лишь один из возможных миров» [Друк, Руднев 1995].

В самом общем виде, по словам А.П.Бабушкина, теория возможных миров сводится к постулированию наличия множества «миров», среди которых есть один реальный мир, в котором мы живем, другие миры представляют собой «возможные миры» [Бабушкин 2001: 6].

Вполне логично полагать, что в «возможном мире» может не существовать то, что существует в мире реальном, и наоборот. В контексте философских проблем семантики возможных миров имеют место различные рассуждения. Возникают, например, вопросы о том, как интерпретировать возможные миры: или это миры, отличные от реального мира, или это другой вариант видения реального мира.

Все точки над «и», на наш взгляд, расставляет Соул Крипке, подчеркивая метафоричность выражения «возможные миры». Ученый отмечает слишком буквальное понимание этого выражения, «как будто “возможный мир” - это что-то вроде другой страны или отдаленной планеты, а действующие в нем лица едва различимы через телескоп» [Бабушкин 2001: 6]. Таким образом, возможный мир следует рассматривать как ментальный мир, в связи с этим данный мир интерпретируется как возможное положение дел или направление развития событий.

Важно уяснить, на каких основаниях человек ориентируется в возможных мирах. Одним из основополагающих моментов семантики возможных миров, как считают многие ученые (Н.Д.Арутюнова, Е.В. Падучева), является выбор со стороны личности, не принимающей любого возможного мира в качестве альтернативы тому миру, в котором находится. Другими словами, подчеркивается мысль о распознавании реального мира и его вариантов. Кроме того, в научный обиход было введено понятие «ближайший возможный мир». Как писал Л. Витгенштейн, воображаемый мир, как бы он ни отличался от реального, должен иметь нечто общее с действительным миром, «некоторую форму» [там же: 8]. «Реальный мир», по мнению Дэвида Льюиза, «определяет миры коллективных представлений того сообщества, в котором возникло художественное произведение, и затем подвергается анализу. Мы остались с двумя множествами миров: мирами, в которых художественное произведение рассказывает как достоверный факт, и мирами коллективных представлений сообщества, в котором возникло произведение. Первое множество задает содержание произведения; второе задает фон господствующих представлений» [Льюиз 1995].



### 2.3.2. Теория возможных миров в лингвистике и литературоведении

Рассмотрев кратко сущность теории возможных миров, отметим факт ее применения этой теории в лингвистике и литературоведении. О продуктивном приложении этой теории пишет М. Назаренко, преломляя теорию возможных миров в своих исследованиях по исторической прозе [Назаренко 2006: 105]. Он ссылается на работы Умберто Эко (2005г.), В.Руднева (1991г.), Т. Павела (1986г.) и других ученых, каждый из которых по-разному соединяет в своих трудах логико-философскую проблематику и теории фикциональности, в центре внимания которых - соотнесение текстового и внетекстового миров и критерии разграничения художественного и нехудожественного (фактуального) повествования. Упомянутые литературоведы, мнение которых разделяет и М. Назаренко, убеждены в том, что возможный мир как «возможное положение дел» и «фикциональный мир как эстетическая конструкция не тождественны друг другу» [Назаренко 2006: 105]. Это не означает серьезных сомнений в плодотворности приложения логических категорий к художественному тексту для раскрытия специфики художественной литературы как таковой.

Рассмотрев оппозицию «мир» - «миры», Ю.С.Степанов одним из первых в отечественной лингвистике анализирует ментальные или возможные миры в связи с понятием «Мир – Вселенная». Языковые данные рассматриваются ученым через призму семантики и референции. В семантическом ракурсе процесс освоения мира осуществляется в аспекте грамматической категории «личности – безличности», в референции заложена идея логической определенности вещи. Мир осваивается человеком по направлению от «себя» как ближайшего пространства к более далекому, которое находится «вне себя». Как пишет Ю.С. Степанов, мир, в котором мы живем, связан с Вселенной отношениями расширения в пространстве. Однако когда физическое расширение становится невозможным, освоение пространства продолжается мысленно. Человек экстраполирует уже известные параметры на более отдаленные расстояния.

На разговорном языке, по мнению А.П. Бабушкина [Бабушкин 2001: 9], этот процесс «освоения» ментального пространства может быть описан так, как это сделал Ю.С. Степанов [Степанов 1994: 11]: «Подобно миру, в котором я действительно живу (хожу, действую), устроен также более отдаленный мир, в котором я могу жить (двигаться, действовать), и еще более отдаленный мир, в котором я никогда не могу быть, т.к. он слишком отдален, но который я могу себе представить точно таким же образом, как и все предыдущие, - но только лишь – и единственно – в мысли» [Степанов 1994: 11]. Более доходчивое объяснение, на наш взгляд, действительно едва ли возможно. Приведенная выше трактовка возможных миров Ю.С.Степановым восходит к возможным мирам как вероятностному положению дел по отношению к субъекту, который, находясь в реальном мире, проецирует свое «я» в иные ментальные пространства, другими словами, этот подход «вписывается» в рамки данной проблемы, поставленной Я. Хинтиккой. Кстати, заметим вслед за М. Назаренко [Назаренко 2006: 7] следующее: если в теории возможных миров по С.А. Крипке первичен индивид, то для Я.Хинтики – сам мир.

Литературоведы, обращаясь к теории возможных миров, трактуют ее по-разному (выше мы упомянули о наличии не одной, а нескольких теорий фикциональности). При этом они используют важный для Я. Хинтикки тезис о взаимосвязи некоторого множества миров и семантики языка, причем число и характер этих миров имеют свои строгие пределы, что объясняется наличием границ языка, на котором мы говорим. Этот тезис может быть реализован при анализе художественных произведений поэтов или писателей, создающих свой новый язык благодаря возможностям уже существующего языка (в русской литературе В. В. Хлебников, отчасти Б. Пастернак, И. Мандельштам). Несмотря на границы языка не будем забывать о том, что богатство и возможности языка присущие, прежде всего художественной прозе как наиболее утонченному виду прозы, по мнению В. П. Руднева [Руднев 1995: 6].

Поскольку определенный интерес для нас представляют художественные литературные тексты в плане изучения способов представления мира или множества миров для выявления индивидуально-художественной и национальной картины мира, обратимся к интерпретации теории возможных миров, воплощенной в авторских текстах. Таковую интерпретацию дает А. Д. Шмелев, т.к. его, как и Дэйвида Льюиза, интересует логический и референциальный характер утверждений в содержании художественных произведений. Эта проблема решается путем обращения к особому роду «действительности» - вымышленной действительности, автором которой выступает тот или иной писатель.

А. Д. Шмелев повторяет термин «притворство», которым оперирует Д. Льюиз в своей работе «Истинность в вымысле» (1983г.). Так, читаем у Д. Льюиза: «Повествование включает в себе притворство. Повествователь делает вид, что рассказывает правду о вещах, которые он знает. Он делает вид, что говорит о персонажах, которые ему известны и к которым он осуществляет референцию, в типичном случае, посредством их обычных имен. Но если его рассказ представляет собой художественный вымысел, он не делает всего этого на самом деле. Обычно его притворство ни в малейшей степени не направлено на то, чтобы кого-нибудь обмануть, и он не имеет ни малейшего намерения кого-либо обманывать. Тем не менее, он играет роль обманщика. **Делает вид, что рассказывает известные ему факты, тогда как сам этого не делает** (выделено нами. – О.С.)» [Льюиз 1995]. Говоря об истинности в действительном мире и мире вымысла, Д. Льюиз отмечает: «В нашем мире ложно, что имя Шерлок Холмс, как оно используется в этих рассказах (имея в виду рассказы Конан Дойла), имеет референцию к какому-либо лицу. В то же время истинно, что в рассказах данное имя, как оно используется в этих рассказах, имеет референцию к некоторому лицу».

Таким образом, существует «истинность в вымысле», по мнению цитируемого автора. Возможность существования отвлеченной истины по отношению к вымышленному миру отрицается и А. Д. Шмелевым. На данный факт указывает И. А. Щирова, подчеркивая по отношению к художественным текстам релевантность логик, основанных «на подвижном понимании истинности – истинно то, что может быть истинно лишь по отношению к одному из возможных миров», ссылаясь при этом и на напоминовение З. Я. Тураевой [Щирова 2006: 49-50].

Анализируя интерпретации теории возможных миров применительно к художественным литературным текстам, разделяем мнение исследователей (Тураевой З.Я., Шмелева А.Д., Льюиза Д.), апеллирующих к вымышленным мирам (возможным мирам, возникающим в результате игры воображения писателей) как особой реальности. Представляется вполне оправданным употребить в отношении художественного текста термин «реальность», понимая в этом случае под «реальностью» «осмысленную часть мира» [Друк, Руднев 1995] и рассматривая действительный мир как один из возможных миров (сравни в этой связи мнение И.А.Щировой) [Щирова 2006: 49].

Далее имеет смысл, на наш взгляд, озвучить ряд методов, с помощью которых, кроме поиска языковых знаков, по образному выражению А.П. Бабушкина [Бабушкин 2001:18], «цепляющих» возможные миры, лингвист сможет распознать и описать возможные миры. Первый метод – это когнитивный анализ языковых выражений, который в широком смысле понимается как когнитивная обработка информации, поступающей к читателю во время чтения художественного произведения. Когнитивная обработка информации, по мнению Е.С. Кубряковой [Кубрякова 1996: 64], имеет место как во время понимания, так и во время порождения текста. Роль знаний о мире или фоновых знаний трудно переоценить в процессе определения характера возможного мира и его удаленности от реальной действительности.

В качестве второго не менее важного метода отметим метод контекстуального анализа, который сводится к анализу пресуппозиций («предположений» в переводе с латыни). Этот термин, введенный в научный обиход Г. Фреге, обозначает компонент смысла предложения, который, как поясняет В.Е. Падучева [1998: 396], должен быть истинным для того, чтобы предложение не воспринималось как семантически аномальное или неуместное в данном контексте. Вслед за А.П. Бабушкиным [Бабушкин, 2001: 19] понимаем пресуппозицию как имплицитную информацию, которую мы, несмотря на необъективированность этой информации, воспринимаем благодаря необходимому запасу знаний (необходимой пресуппозиции).

Третий метод – логика здравого смысла. Под здравым смыслом понимается совокупность взглядов людей на окружающую действительность, которые используются в повседневной житейской практике. Б.Уорф не случайно предложил назвать логику здравого смысла «природной логикой», данной человеку с момента его рождения [Whorf 1993: 31]. Всем известен принцип «Так не бывает» или «Этого не может быть», на котором и основана данная логика, позволяющая отделять истину от вымысла и фантазии.

Однако в случае с художественными произведениями все обстоит гораздо сложнее. Изначально мы понимаем, что художественный текст – это плод вымысла писателя, но в каких-то случаях вымышленная реальность представляется нам «аномальной», противоречащей логике здравого смысла – вспомним так называемые «невероятные истории» Кристи Вольф. Но и в других случаях, когда в художественном тексте речь идет о событиях, поступках и т.д., которые нам вполне представляются логичными, все это лишь фантазия писателя. Как справедливо подметил Д. Льюиз, «... логически ошибочно начинать рассужде-

ния, исходя из смеси утверждений, истинных в реальном мире, и утверждений, истинных в мире художественного вымысла, и делать выводы об истине в художественном произведении» [Льюиз 1995]. Хотя, с другой стороны, по мнению этого же автора, «такая ошибка ни к чему дурному не приводит». Предпосылки из реальной действительности в подобном «смешанном» рассуждении могут быть «частью фона», на котором происходит восприятие художественного произведения. Эти предпосылки могут переноситься в произведение только потому, что там (в произведении) нет ничего, «что бы делало их ложными».

Таким образом, с помощью перечисленных методов и опираясь на определенные языковые индикаторы, в роли которых выступают различные языковые средства, можно определить, является ли то или иное выражение вербальной манифестацией возможного мира.

## **2.4. Криста Вольф и ее возможный мир**

### **2.4.1. «Невероятные истории» Кристи Вольф**

Анализируя то или иное литературно-художественное произведение, невозможно не обратиться к понятию «дискурс», под которым согласно хрестоматийному определению Н. Д. Арутюновой мы понимаем «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, погруженная в жизнь» [БЭС 1990: 136-137]. Для максимально адекватного понимания художественного произведения, его адекватной интерпретации необходимо рассмотреть это произведение в контексте всего творчества писателя, учитывая при этом конкретную социально- историческую ситуацию, всю атмосферу той эпохи, из которой «вырос» сюжет художественного текста. На уровне дискурса текст обогащается экстралингвистическими факторами, т.е. именно через дискурс художественный текст соотносится с жизнью общества. Включение понятия «дискурс» в парадигму исследования литературного текста не только не исключает рассмотрения текста в качестве самостоятельного предмета исследования, на наш взгляд, но и предполагает обогащение текста в рамках диады «текст-дискурс».

Осознавая факт возможного «проецирования» текста, его смыслового пространства на нашу современную действительность, представляются весьма вероятными приращение или утрата каких-то смыслов. Это вполне объяснимо прагматической открытостью текста, который под воздействием окружающей среды допускает изменение своей смысловой структуры. Следует отметить, что под окружающей средой в данном случае мы понимаем не только реальную действительность, но и определенную литературную традицию. Так, по мнению В. Г. Зусмана, литературный дискурс устанавливает связи между произведением и автором, произведением и читателем, автором и реальностью, включающей литературную традицию, читателем и реальностью [Зусман 2007: 459].

Как для любого писателя, для известной современной немецкой писательницы Кристи Вольф, которую Йорг Магенау совершенно справедливо на-

зывает «общегерманской писательницей» («gesamtdeutsche Schriftstellerin») [Magenau 2002: 302], смысловое пространство ее художественных произведений служит средством выражения мироощущения. Литература для Кр. Вольф является средством «самоутверждения», «самореализации» («Mittel zur Selbstbehauptung, Selbstbestimmung und ebenso als Sehnsuchtsorgan»). Содержание ее произведений представляет реализацию определенных эстетических эмоций, присущих писательнице и ее идиостилю.

По мнению В. П. Беянина, творческий стиль писателя – это проявление «психологических (когнитивных и эмоциональных) предпочтений писателя как личности», его доминанты [Беянин 2000: 56]. На взгляд А.А.Ухтомского, доминанта «представляет собой не просто очаг возбуждения, а является организующим принципом поведения» [Ухтомский 1966: 30]. Однако доминанта определяет не только поведение, но и характер восприятия мира, который автор выражает в своих произведениях. В контексте художественных произведений речь идет об эмоционально-смысловом характере доминанты. Мироощущение Кр. Вольф становится более близким и понятным благодаря ее произведениям, каждое из которых отвечает основным принципам ее эмоционально-смысловой концепции. Каковы эти принципы? Данные принципы озвучены самой Кристой Вольф и исследователями ее творчества.

Прежде всего, это стремление писательницы «вырваться» из ограничений, которые накладывают те или иные формы на «живой» материал (имеется в виду материал, взятый из реальной действительности. – О.С.). Приведем цитату из произведения «Kassandra»: «... ich empfinde selbst sehr scharf die Spannung zwischen den Formen, in denen wir uns verabredungsgemäss bewegen, und dem lebendigen Material, das meine Sinne, mein psychischer Apparat, mein Denken mir zu leitete und das sich diesen Formen nicht fügen wollte» [Wolf 1984: 8].

В качестве авторского кредо можно рассматривать принцип аутентичности (Authentizität), т.е. принцип достоверности, подлинности. По мнению писательницы, в литературном произведении должны «просвечивать факты, переживания, наблюдения, почерпнутые автором из первых рук» [Мотылева 1979: 18].

Интересно в этой связи непосредственное обращение автора к читателю, когда Кр. Вольф говорит о своем стремлении стереть переходы между вероятным и невозможным ради достоверности: «Für dich, damit du mir glauben kannst, gehe ich nun daran, die Übergänge zwischen dem Glaublichen und dem Unglaublichen zu verwischen» [Wolf 1975: 17]. Конечно, обращаясь к предметному миру, писательница предлагает свое видение окружающей действительности, т.е. уместнее говорить все-таки о **субъективной аутентичности**.

Ради достоверности, как бы парадоксальным это ни звучало, писательница отказывается от достоверности. Осмелимся предположить в этом случае некую «рациональную» парадоксальность, сославшись на рассуждения известного немецкого богослова, философа и переводчика, основоположника современной филологической герменевтики Фридриха Шлейермахера. Говоря о научном знании, Фр. Шлейермахер считал, что для приближения к истине «надо уметь выйти за пределы непосредственной данности, в известном смысле освободиться от логики, диктуемой частным знанием, и увидеть часть в свете цело-

го» [Вольский 2004: 26]. Что происходит, когда писатель обращается к использованию семантических и прагматических игр, используя метод отчуждения от реальной действительности? С какой целью он это делает? Казалось бы, «фантазийный» вымысел (назовем это так) далек от логики действительной реальности, однако выход за пределы нашего действительного мира открывает нечто такое, что позволяет нам представить данную реальность в ее большей целостности.

Вспомним мнение о роли игры в художественной реальности: игра, как отмечается многими, открывает возможности дополнительного познания. Формальная автономия вымышленного мира отвергается в пользу иронической игры и фантазии. Подчеркнем, что писательница ни в коей мере при этом не стремится увести читателя от реальной жизни, поскольку именно благодаря элементам фантастики и романтики Криста Вольф рассматривает в своих фантастических историях серьезные нравственные проблемы еще более ярко и пронзительно, чем в самых реалистичных произведениях. Использование подобных элементов, названных Х. Плавиусом «неприкрыто вымышленными элементами», т.е. элементами фантастики, только способствовало растущей субъективности в немецкой художественной литературе [Plavius 1976: 144]. В отличие от прежнего понимания реализма, который рассматривался только как простое подражание действительной реальности, писатели стали обращаться к игровым элементам искусства, что открыло новые возможности для освоения и оценки этой реальности.

Цикл фантастических историй под названием «Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten» вышел из-под пера писательницы в 1974 году [Wolf 1975]. Уже в самом названии сборника, повторяющем название первой «невероятной истории» «Unter den Linden», автор настраивает читателя на нечто необычное, фантастическое, с чем он (читатель) должен «смириться», разбираясь в достаточно непростом переплетении реальности и вымысла. Эти истории выражают, на наш взгляд, стремление автора к новой эстетике, конструированию вымышленного мира, к «вымыслу в вымысле». Эти три небольшие по объему, но достаточно глубокие по своему содержанию истории предстают перед нами как «острова» вымышленного мира Кр. Вольф (метафора Н. Бурневой), связанные между собой своеобразным невидимым мостом - мироощущением автора, находящим свое имплицитное и эксплицитное выражение.

#### **2.4.2. Рассказ «Unter den Linden»**

Итак, первая история называется «Unter den Linden». Начало истории - «Unter den Linden bin ich immer gerne gegangen» [U: 7] - анафорически соотносится с названием. С одной стороны, использование конкретной реалии, названия одной из центральных улиц восточного Берлина в сильной позиции вполне уместно, т.к. задается «бытийная координата изображаемого мира» [Гончарова, Шишкина 2005: 96] - одна из трех главных координат повествования в классической художественной прозе (когда, где и кто). С другой стороны, появление лексемы «Unter den Linden» в нескольких сильных позициях - в названии рас-

сказа, в начале и в конце – свидетельство ее лейтмотивного характера: рассказчика (нарратора) постоянно сопровождает либо упоминание улицы (Unter den Linden), либо описание ее достопримечательностей [U: 7, 8, 10, 16, 17, 27, 46, 57, 60]. Кроме того, первые два предложения (так начинается произведение) и последние два (в конце) звучат следующим образом: «Unter den Linden bin ich gerne gegangen. Am liebsten, du weißt es, allein» [U: 7, 60]. Благодаря эксплицитному архитектурному параллелизму [Ризель 1975: 269]) возникает рамочная композиционно - сюжетная структура произведения, что придает не только смысловую завершенность, но и служит определенным намерениям автора. Данная стилистическая фигура, использованная Кр. Вольф, должна указывать на равенство высказываний. Однако можно ли в полной мере говорить в данном случае об их тождестве? Представляется, что едва ли: несмотря на буквальный лексический и синтаксический повтор, читатель иначе воспринимает «заложенную в них эстетическую информацию» [Гончарова, Шишкина 2005: 103]. Одной из причин является более широкий контекст, в рамках которого актуализируется повтор. Если в начале истории выражена лишь надежда рассказчика на то, чтобы быть счастливым (скорей, счастливой), то в конце ощущение счастья эксплицируется с помощью субстантивированного прилагательного - «Ich Glückliche» [U: 60] – «счастливица». В новом контексте (имеем в виду конец рассказа) звучание повтора, на наш взгляд, совсем иное – мажорное, бодрое, радостное. Субстантивированное прилагательное буквально притягивает внимание читателя, акцентируя тем самым авторскую позицию: следует не только надеяться и мечтать о счастье, но и пытаться быть счастливым.

Как видно из приведенных контекстов, уже в начале истории автор пытается создать доверительную атмосферу, обращаясь к воображаемому собеседнику фразой «du weißt es» [U: 7], которая в полной мере имеет отношение к читателю, сокращая дистанцию между ним и повествователем. Отметим, что Кр. Вольф использует местоимение первого лица «ich» для фикционального повествователя (одновременно являющегося и персонажем) с явной печатью субъективного авторского начала, вводя читателя в свой эмоциональный, субъективно-окрашенный мир.

Переплетение вымысла и реальности является настолько тесным в продолжении всей истории, что порой очень сложно разграничить сон и явь, явь и сон. Вполне справедливым представляется вопрос: «Не чрезмерно ли то умственное напряжение, которого требует от нас автор»? [Мотылева 1979: 17]. Попробуем разобраться в авторских хитросплетениях. Возникает вопрос о том, почему автор, затрагивая достаточно серьезные проблемы, обращается к такому варианту возможного мира, как сон. Что есть наш сон? Человек во сне склонен думать, что все происходящее – явь, хотя на самом деле он просто спал и видел все во сне. Этот случай называют нейтрализацией по сновидению [Руднев 1995]. Естественно, что существует и нейтрализация по реальности: человеку кажется, что он спит, в то время как все происходит наяву (в качестве примера для второго случая приводят повесть Ф.М.Достоевского «Дядюшкин сон»). В нашем случае такой выбор со стороны автора неслучаен, в этом нас убеждает следующая фраза: «Im Traum holt man nach, was man immer versäumt hat» [U: 9].

Повествователь ситает, что во сне можно наверстать упущенное. Если сон нам кажется явью, то почему бы не свершиться тому, что снилось, наяву? В самом начале истории мы понимаем, что не все просто в жизни рассказчика, который по воле автора является и главным персонажем. Иначе зачем бы рассказчику отказываться от прогулок по любимой улице Unter den Linden?

Наверное, когда-то героиня была счастлива здесь, где все близко ее сердцу: «Dann überquere ich achtlos **meine Strasse** und erkenne sie nicht. Jüngst erst mied ich sie viele Tage lang und **suchte anderswo mein Glück, aber finden konnte ich es nicht** (выделено нами. – О.С.)» [U: 8]. Переплетение вымысла и реальности начинается уже со строк, когда повествователь не узнает знакомые места, как бывает порой во сне. Героиня внезапно оказывается там, где и хотела оказаться: «... fand mich, kaum noch überrascht, genau da, wo sie mich hinhaben wollten: vor der Staatsoper, Unter den Linden» [U: 8]. Странные события сопровождают нашу героиню. Она оказывается свидетельницей не совсем обычной смены караула: происходит настоящая катастрофа, т.к. место, на котором должен стоять часовой, оказывается пустым и осиротевшим (verwaist) [U: 9]. Чувствуется ироничность авторского подтекста и далее, когда военные называются главными актерами – «beide Hauptakteure» (9), поскольку контекст не обеспечивает однозначности.

С первых строк этой истории ощущается глубоко переживаемый писательницей личностно-эмоциональный фон, что эксплицируют эмоционально окрашенные лексемы, передающие внутренне состояние героини, когда она сравнивает улицу реальную и улицу, которую видит во сне: «durch Zeitungsbilder und Touristenfotos **misssbraucht**»; «... hält sich ... **unbeschädigt für mich** (выделено нами. – О.С.) bereit» [U: 7]. С одной стороны, рассказчик не хочет делиться своей улицей с толпой туристов (см. пример выше), но, с другой стороны, когда видит влюбленных на этой улице, причем иностранцев, то ведет себя весьма дружелюбно и великодушно - «grosszügig», называя при этом молодых людей «странными птицами, нашедшими свои зернышки»: «Grosszügig stellte ich ihnen **meine Strasse** (выделено нами. – О.С.) zur Verfügung, da sie von weither gekommen waren, sie anzusehen. Mir gefiel, dass auch fremde, merkwürdige Vögel hier ihr Körnchen fanden» [U: 10]. Прибегнув к метафоре, звучащей, на наш взгляд, в данном контексте тепло и лирично, автору удалось выразить и уважение к приехавшим издалека туристам, и гордость за свою улицу, свой город, к достопримечательностям которого туристы проявляют живой интерес. На имплицитном уровне ощущается грусть и даже ностальгия по тем временам, когда героиня была влюблена и счастлива.

Лейтмотивная для Кристи Вольф тема любви и дружбы звучит и в этой истории, во сне и наяву. На протяжении всего рассказа повествователь обращается к девушке, которая приснилась - «Das Mädchen trat in meinen Traum, und ich dachte: Jetzt träume ich schon von ihr. Ein dunkles Motiv, was hat das zu bedeuten?» [U: 11]. Интересно то, что наш рассказчик, видя сон, отдает себе отчет в том, что девушка эта только снится, об этом следующая фраза: «Du weißt, dass man in Traum begreifen kann, man träumt». Обращают на себя внимание и слова о том, что никто кроме этой девушки не вписался бы лучше в сон. Несколько



позднее читатель понимает, почему образ девушки настолько важен. Рассказчик видит во сне и своего старого друга Петера, который когда-то обидел эту девушку, бросив ее. Конечно, как было сказано теми, кто осуждал девушку за ее страсть («Leidenschaft») и связь с преподавателем (Петер был доцентом университета), совершала она все осознанно: «das Mädchen sei nicht blind in sein Unglück geschlittert» [U: 34-35]. Мало кто ее поддержал, исключение составляла наша героиня - рассказчик, которую забросали вопросами: автор использует лексему «Fragerei» с явно отрицательной коннотацией (суффикс «erei»), эксплицируя свое субъективное мнение к тому, что происходило. Сцена с допросом, когда различные комиссии считали себя вправе вмешиваться в личные дела, поражает своей бесцеремонностью и равнодушием. Представляется, что именно такие чувства стремилась вызвать Криста Вольф у читателя. Разбирательства означали крушение надежд юной студентки на поддержку и понимание. Из-за черствости и равнодушия она ушла из университета.

Описывая моральное состояние девушки, Криста Вольф использует яркие метафоры, вызывая тем самым сопереживание читателя, который проникается соответствующими чувствами и эмоциями, разделяя тем самым авторскую позицию. Обращаясь к бывшему другу, главная героиня обвиняет его в трусости и черствости, что выражено в следующем диалоге:

«- Du bist nie aufs Seil gegangen?

- Welches Seil?

- Das Seil über dem Abgrund. Du hast immer auf die Brücke gewartet.

- Ich habe immer versucht, die Brücke mit zu bauen.

- Das weiss ich. Und hast keine Minute deiner kostbaren Zeit darauf verschwendet, auf die Stimme zu lauschen? Auf die dünne, begeisterte oder warnende Stimme dessen, der schon drüben war – gegen deinen Rat aufs Seil gegangen?» [U: 53].

Автор использует яркие метафоры «aufs Seil gehen», «auf die Brücke warten», «das Seil über dem Abgrund», гиперболу «keine Minute deiner kostbaren Zeit», ироничное звучание которой объясняется несоответствием положительной коннотации словосочетания и общим негативным фоном ситуации, в которой это словосочетание использовано. Ироничность подкрепляется и глаголом «verschwenden» в силу его семантики. Диалог вызывает соответствующее мотивированное восприятие у читателя, который в полной мере осознает малодушие и даже предательство со стороны Петера по отношению к девушке. Интересен тот факт, что подобный случай взят Кристой Вольф из жизни, о чем автор пишет в своей статье «Дневник – рабочие заметки и память писателя». Причем в жизни у девушки все складывается более оптимистично, в отличие от ее судьбы в рассказе, т.к. в реальности она снова была принята в университет. Таким образом, автор поднимает в своем рассказе серьезные морально-этические проблемы, как бы показывая возможность перетекания одного возможного мира в другой и подчеркивая зыбкость границ между миром вымысла и миром реальности. В этом, на наш взгляд, проявляются те принципы, которые исповедует Криста Вольф в своих произведениях. Прежде всего, речь идет о принципе субъективной аутентичности, причем, как было уже сказано ранее, в произведении должны «просвечивать факты, переживания и наблюдения, почерпнутые

из первых рук» [Мотылева 1979: 18].

Рассматривая лейтмотив, связанный с девушкой, мы затронули тему дружбы, которой автор уделяет огромное внимание, что проявляется эксплицитно и на уровне подтекста. В центре внимания повествователя находится Петер, друг, о котором героиня высказывает различное мнение. Если вначале она доверяла другу – автор использует экспрессивное и эмоционально-окрашенное разговорное выражение «mit ihm konnte ich Pferde stehlen» [U: 11], то постепенно в силу различных причин их пути расходятся. Основная причина, отталкивающая повествователя от друга, – это его малодушие, неумение услышать другого, особенно в трудные минуты. Кроме того, Петер – «не боец», он быстро уступил руководству, которое предложило вместо одной научной темы («ein bisschen heikles» Thema – «щепетильной») другую, более спокойную [U: 22]. Больше всего героиню удручал тот факт, что Петер подыгрывал всем остальным, играл по их правилам. Называя друга бывшим, повествователь не употребляет обычный атрибут «**ehemalig**», вместо этого автор использует определение, выраженное причастием II от глагола «sein» («быть») – «**gewesener Freund**». Необычность данной грамматической формы в роли определения придает экспрессивность и большую эмоциональную глубину, выражает целую гамму чувств, связанных с потерей друга.

Размышляя над жизнью, автор сравнивает отношения между бывшими друзьями с правилами уличного движения, ассоциируя улицу и все, что там происходит, с нашей жизнью: «So können wir nebeneinander leben durch das, was wir nicht tun (Nach den Grundregeln des Strassenverkehrs: Vorsicht und gegenseitige Rücksichtnahme ...)» [U: 26]. После внутренней борьбы мучительный вопрос о том, как себя вести с бывшими друзьями, остается. Можно попытаться понять и простить друга, найти в себе силы общаться с ним, хотя прежних отношений уже быть не может – таков вердикт автора.

С первых страниц звучит и тема любви, что вполне понятно: героиня рассказа достаточно молода и несмотря на жизненные трудности и разного рода разочарования мечтает вновь обрести любовь и быть счастливой.

Любовь – это, к сожалению, то, что, по мнению автора, связывает нас всех с миром: «Wir, bedauerlicherweise, können uns nur durch Liebe mit der Welt verbinden» [U: 57]. Почему, к сожалению? Любовь не всегда приносит счастье, иногда это чувство сопровождается разочарованиями, но надо верить в лучшее, ведь печаль тоже проходит: «Keine Bange - unser Kummer verkümmert» [U: 57]. На этом автор хотел бы заострить наше внимание, используя повтор лексемы «Kummer», значение которой нейтрализуется, смягчается в силу семантики однокоренного глагола. Одним словом, следует надеяться!

Героиня ведет разговор о любви с воображаемым собеседником. Разговор этот происходит во сне, но ощущается значимость каждого сказанного слова о любви, жажда любви: «Ich kann die Liebe nicht vertagen. Nicht auf ein neues Jahrhundert. Nicht auf das nächste Jahr. Um keinen einzigen Tag» [U: 57]. Аналогично художнику, который использует разнообразные краски для выражения своего мироощущения, Кр.Вольф подбирает такую «палитру» стилистических средств, с помощью которых читатель невольно вовлекается в эмоционально-

чувственный мир автора (что это, если – не игры эмпатии?). В четырех предложениях используется и особый вид обособления - изолирование, и перечисление, причем в каждом последующем предложении заключен более значительный смысл по сравнению с предыдущим (климакс), и синтаксический параллелизм, и анафорический повтор отрицания. Все эти стилистические средства выражают субъективное восприятие не только со стороны повествователя, но и автора. Читатель ощущает необыкновенную страстность, убежденность, внутренний огонь благодаря эмоциональному настрою, исходящему из этих слов. Зададимся вопросом о том, случайно ли это. На память приходит фраза, прозвучавшая еще в начале рассказа: «Im Traum holt man nach, was man immer versäumt hat» [U: 9], т.е. «во сне можно наверстать упущенное». Другими словами, часто в жизни мы не можем решиться на что-то важное, претворить свои мечты в жизнь, проявляем малодушие, о чем потом горько сожалеем. Во сне можно почувствовать себя счастливым, вновь обрести друга и при этом думать, что так обстоят дела на самом деле, т.е. в реальном мире.

Размышления о любви и дружбе неразрывно связаны с мыслями о счастье. В самом начале речь идет о тех, кто уверен в жизни, а уверенность, по мнению героини, удастся или подвластна только тем, кто счастлив и входит в так называемый «союз счастливых» - «Unbeschreiblich liebe ich diese sicheren Anfänge, die nur denen gelingen, die glücklich sind» [U: 7]. В финале истории героиня предается философским размышлениям относительно людей, которых она встречает на улице (это еще происходит во сне). Все куда-то спешат, мало задумываясь над проблемами морали или духовными ценностями, поэтому автор задает скорее риторический вопрос: «Oder haben auch sie, die ihr Leben zu Millionen unter Wert verkaufen, die geheime Sehnsucht nach dem wirklichen Fleisch bewahrt, nach dem saftigen, roten Fleisch?» [U: 58]. Собственно говоря, писательница вводит читателя таким образом в заблуждение, сбивает с толку, заставляя его помучиться, прежде чем он понимает, где сон, а где явь.

Внезапно наша героиня видит перед собой молодую женщину, все в которой вызывает восторг и зависть: и одежда, и внешность, и особенно состояние ее души. Независимая, красивая, смеющаяся, она выглядела так, что было понятно – идет счастливый человек: настолько она была уверена в себе, свободна в своем выборе и чувствовала в себе силы преодолеть трудности. От нахлынувших на нее чувств (зависти, печали) героиня внезапно начинает плакать и (наконец!) ... просыпается. С мокрым от слез лицом она вдруг чувствует облегчение, пока не понимая причин. В своем воображении она снова старается вспомнить образ той молодой и счастливой женщины и внезапно осознает, что это была она сама - та, которая ей приснилась. Ощущение радости, свободы, счастья переполняет ее уже в реальной жизни: настолько прозрачна та грань, отделяющая два мира: реальный и вымышленный. Все, что происходит в нашем воображении, может материализоваться и осуществиться в действительности. Проснувшись, героиня, исполненная новых сил, окрыленная новыми надеждами, понимает, что все зависит в первую очередь от нее самой. Она снова должна найти себя, поверить в свои силы, т.к. только так можно почувствовать себя счастливой: «Nun klärte sich mit einem Schläge alles auf. **Ich sollte mich wie-**

**der finden** - das war der Sinn der Bestellung. Zelle für Zelle füllte sich mein Körper mit der neuen Freude... Ich **Glückliche** (выделено нами. – О.С.) wusste gleich, wem ich es erzählen könnte, ...» [U: 60]. Тема самореализации, самоутверждения («Selbstverwirklichung, Selbstbehauptung»), проходящая красной нитью в произведениях Кр. Вольф, звучит и в этой не совсем обычной истории.

Обращает на себя внимание в этой связи эпиграф, выбранный писательницей: «Ich bin überzeugt, dass es mit zum Erdenleben gehört, dass jeder in dem gekränkt werde, was ihm das Empfindlichste, das Unleidlichste ist: **Wie er da heraustritt, ist das Wesentlichste** (выделено нами. – О.С.)» [U: 7]. Смысл этих слов, автор которых - Рахель Варнгаген (немецко-еврейская писательница конца XVIII - начала XIX вв.), глубок и философичен, на наш взгляд. Речь идет о том, что на земле каждый страдает и терпит обиды, которые ранят его в сердце. **Как** человек преодолевает трудности, какой выход он находит – вот что самое важное. Не случайно Криста Вольф обратилась именно к этим словам, поскольку именно они подкрепляют ее собственную позицию как личности и как художника. Эта позиция находит выражение в каждом произведении писательницы, рассматривающей сложные философские и морально-этические проблемы. Вспомним слова И.В.Арнольд о сути эпиграфа: «Эпиграф – перспективен. Предваряя текст, он служит преднастройкой к пониманию его содержания» [Арнольд 2008:23]. Как мы действительно убедились, «семантически и функционально эпиграф передает главную общую идею, тему и оценку текста» [там же]. В случае с рассказом «Unter den Linden» писательнице несомненно удалось подобрать эпиграф, не только в полной мере соответствующий сюжету, но и проявляющий полную с ним эмоционально-смысловую гармонию.

### 2.4.3. Рассказ «Neue Lebensansichten eines Katers»

Обратимся ко второй, еще в большей степени «невероятной» истории Кристи Вольф «Neue Lebensansichten eines Katers», написанной в 1970 году и увидевшей свет в 1974 году. Может возникнуть закономерный вопрос о том, что побудило писательницу, для которой один из основных принципов творческой деятельности - принцип субъективной аутентичности, позволяющий, на ее взгляд, максимально приблизить литературу к действительности, обратиться к миру фантазии, иронической игры, другими словами, к новой эстетике, где стирается художественное «Я». Ответ на этот вопрос очевиден: Криста Вольф высоко ценит значение фантазии в художественном творчестве, поскольку элементы игры и фантазии помогают раскрывать дополнительные стороны реальной действительности, глубже осознавать отдельные стороны жизни, привлекая к ним большее внимание благодаря пародии, гротеску, парадоксу. Новая реальность, сконструированная писателем с помощью фантазийно-романтических элементов, помогает также прийти к достоверности.

В стремлении использовать элементы фантастики можно усмотреть желание автора прикоснуться к новым эстетическим возможностям художественной литературы, которые были открыты благодаря таланту Э. Т.А. Гофмана и не менее талантливых немецких романтиков Новалиса, Тика, Brentano.

Произведения Кристи Вольф, как и других современных немецких писателей (Г. Грасса, Г. Бёля), являют собой примеры, по словам Ю.И.Архипова, «животворной традиции» Гофмана [Архипов 1984: 19]. Представляется уместным привести в этой связи высказывание Х. Плавиуса, с юмором заметившего, что не будет удивлен, если повстречает после выхода произведения Кристи Вольф, в котором фигурирует «**восставший** кот Мурр», и других «оживших» персонажей животного мира Гофмана, Тика и Гейне: «Nachdem z.B. in Christa Wolfs “Neuen Lebensansichten eines Katers“ **der Kater Murr aufgestanden ist** (выделено нами. – О.С.), würde es nicht wunder nehmen, auch anderem Getier von Hoffmann, Tieck und Heine neu zu begegnen» [Plavius 1976: 144]. Если говорить серьезно, то речь идет о преемственности литературных традиций, о диалоге различных эпох, о связи времен. Чем объясняется живой интерес современных писателей к творчеству писателей - романтиков?

Остановимся кратко на специфических чертах немецкого романтизма, которые объяснимы определенными экономическими и политическими условиями, существовавшими в Германии. Поэзия (имеется в виду поэзия в Германии), по словам А. Б. Потниковой, воспарила «в высокие области духа», что «явилось формой протеста против условий социального бытия» [Ботникова 1980: 7]. Поэт-романтик не стремился воссоздать действительный мир, он пытался «пересоздать» его и выразить заключенную в нем тайну. Главная роль отводилась воображению. При этом тайна мира могла быть воплощена лишь в фантастических образах. Достаточно вспомнить некоторые из них: карлик Цахес, Щелкунчик, кот Мурр и другие. Неудивительно, что романтическая сказка более всего подходила для выражения нового мироощущения. Именно сказка открывала простор для игры фантазии, «смешивала невероятное с обыденным, стирала грани между ними, изображала желаемое, а не сущее» [Ботникова 1980: 8]. Таким образом, романтики каждый раз создавали новую действительность.

Со временем меняется романтическое мироощущение: мечты романтиков сталкиваются с разочаровывающей реальностью, как результат, появляется современная проблематика. Однако для романтиков с их субъективизмом в острой форме существуют два мира – реальный (внешний) мир и внутренний мир, резко противопоставленные друг другу [Stössel 1984: 164]. Подчеркивая осознание романтиками практической несовместимости идеала и реальности, литературоведы говорят о двоemiрии.

Герои романтических произведений стремятся к свободе, счастью, любви, недаром в качестве одного из излюбленных слов романтиков отмечают слово «Sehnsucht» (тоска, стремление, жажда). Своеобразна и структура произведений, когда наблюдается смешение жанров, прерывается сюжетная линия. Образы лишены исторической обусловленности и могут быть взяты из других эпох, сказок и легенд [Stössel 1984: 172]. Благодаря фантастическому сюжету присутствует некая тайна, мистика, загадка. Главный герой либо тонкий, благородный по своей природе человек, либо исчадие ада. Характерно и присутствие иронии, поскольку искусство для романтиков стоит над реальностью и художник, как бы возвышаясь над повседневностью, может позволить себе шутку, иронию, насмешку, высказать презрение.

«Невероятные истории» Кристи Вольф проникнуты, на наш взгляд, духом романтизма: лирические мотивы, поэтический язык, яркая эмоциональность и субъективность, герои, жаждущие свободы, радости, любви и счастья. Такой предстает рассказчик и одновременно главная героиня рассказа «Unter den Linden», которая пытается познать важные жизненные истины о дружбе, любви и счастье, что и происходит, но во сне. Вспоминается в этой связи романтическая сказка Новалиса о Гиацинте и Розенблют, включенная Новалисом в незаконченную повесть «Die Lehrlinge zu Sais» («Ученики в Саисе»). К герою тоже приходит во сне познание истины. Финал сказки заключает в себе символический смысл: истина рядом, за ней не надо далеко ходить. Так и в рассказе Кристи Вольф героиня понимает, что все зависит от нее - она может снова обрести уверенность в себе и быть счастливой.

В «невероятных историях» Кристи Вольф мы видим, кроме того, приверженность автора одному из главных заветов романтизма: как и романтики, писательница верит в высокую предназначенность человека, в его способность не поддаваться обстоятельствам и несмотря ни на что сохранять свою духовную независимость. Нельзя не упомянуть и о принципе романтической иронии, которая помогает романтикам в борьбе с окружающим убожеством, заурядностью, обывательскими взглядами на жизнь. Этот принцип близок и Кристе Вольф.

Вторая история «Neue Lebensansichten eines Katers», где главный герой – кот Макс, не оставляет ни малейших сомнений в том, какое огромное влияние на творчество Кристи Вольф оказала смысловая и эмоциональная концепция Гофмана. В фигуре великого романтика, если можно так сказать, «уживаются» одновременно один из последних немецких романтиков и «первый реалист в новом, почти бальзаковском смысле» [Архипов 1984: 14]. Одержимый вымыслом, он не отказывается от созерцания и познания мира. По замечанию А.Б.Ботниковой [1984: 487], термин «двоемирие» в отношении Гофмана не вполне точен. Мир у него один, но ему свойственна двойственность, правильнее сказать, множественность. Другими словами, в своих произведениях писатель передает сложность открывшегося ему мира. Его отличает близость к реальной действительности. По мнению А.Б.Ботниковой, даже его страшная фантастика замешена на реальности [Ботникова 1984: 491]. В отношении творчества Гофмана подчеркивается способность художника к самоиронии. В фокусе его авторской иронии находится «сама восторженная устремленность к запредельным высотам», оторванная от реальной действительности. Иронизируя, Гофман не пытается бежать от действительности: его фантастика «закрепила» в художественном творчестве закономерности жизни, «еще не познанные логически, но уже обнаружившие себя» [Ботникова 1984: 491].

Обращение Кристи Вольф к творческим принципам немецких романтиков, что особенно ярко проявилось в истории «Neue Lebensansichten eines Katers», реализует так называемую переключку времен, являясь диалогом эпох. Понятие диалога тесно связано с понятием интертекстуальности (термин Ю. Кристевой). Не рассматривая подробно данное понятие, отметим, что в многочисленных дефинициях интертекстуальности присутствует инвариантный

признак, а именно маркированность определенными языковыми сигналами, диалог текстов. По мнению И.П.Смирнова [1985: 12], это явление следует рассматривать как способность текста полностью или частично формировать свой смысл посредством ссылки на другие тексты. Говоря об интертекстуальности как категории открытости текста, подчеркиваем смыслообразующий потенциал интертекстуальности, ее способность выступать средством построения смысла произведения. В.Е.Чернявская отмечает специфику межтекстовой открытости, которая обеспечивает диалог смысловых позиций и мнений, являющийся по своей сути моделью «виртуального общения авторов» [Чернявская 2009: 189]. Несмотря на то, что авторы разделены пространственно-временной реальностью, они могут «общаться» в процессе своего «текстотворчества».

Наличие определенной интертекстуальной компетенции дает нам (сеем надеяться) право более или менее адекватно декодировать определенный интертекстуальный потенциал, заложенный в анализируемом тексте. Другими словами, мы надеемся на успешный «диалог» с Кр.Вольф, которая вне сомнений внесла в текстовую ткань определенные индикаторы интертекстуальности. Наша задача как читателя и тем более как исследователя - идентифицировать эти индикаторы нашим «воспринимающим сознанием» [Чернявская 2009: 190]. Один из основных вопросов, возникающих при этом: как, с помощью системы каких средств Кр. Вольф, будучи автором, «открывает» нам в рассказе свой замысел? В поисках ответа обратимся к «необычной истории» Кр. Вольф, главным персонажем которой является кот Макс. Необычность истории заключается уже в самом персонаже, странном и абсурдном, если учесть, что этот кот, объявив себя поэтом, занимается писательской деятельностью в надежде внести «скромный, но добротный или солидный вклад в изучение сущности современного кота». Итак, читаем у Кр.Вольф: «Die gebildete Welt weiss es aus der älteren und neueren Literatur, und sie wird, wie ich zuversichtlich hoffe, weitere Beweise durch meine bescheidenen, aber gediegenen Beiträge zur Erhellung des zeitgenössischen Katerwesens erhalten» [N: 65].

Прежде чем рассмотреть «активно» используемую Кр. Вольф семантическую игру «Интертекстуальность», ее различные грани, отметим такое понятие, как «маркированные интертекстуальные связи». Маркированность, по Чернявской, «подразумевает наличие на фонетическом, лексическом, синтаксическом, стилистическом, композиционном уровне лингвистических сигналов межтекстового диалога» [Чернявская 2009: 197]. Данная проблема тесно связана с концепцией выдвижения И.В.Арнольд [Арнольд 2002: 98]. Маркированность вне сомнений связана с интенциями автора, эксплицирующего соединение «своего» и «чужого». Анализируя индикаторы или маркеры интертекстуальности в рассказе «Neue Lebensansichten ...», исходим из намеренного и целенаправленного интертекстуального «соприкосновения» автора посредством своего произведения с романом Гофмана «Lebensansichten des Katers Murr». Учитывая, что маркированность - необходимый компонент интертекстуального взаимодействия, рассмотрим эту соотнесенность двух произведений в различных формах.

Как отмечает И.В.Арнольд, «каждый текст, по Бахтину, является трансформацией множества других текстов, и эта трансформация может начинаться

уже с цитатного заглавия и связанного с ним эпитафия» [Арнольд 2008: 24]. Уже на уровне заголовков рассматриваемых произведений осуществляется диалог двух эпох: века XIX, когда был создан роман Гофмана «*Lebensansichten des Katers Murr*» (1819-1821гг.), и века XX (рассказ Кр. Вольф «*Neue Lebensansichten eines Katers*» написан в 1970 году).

Как справедливо считает Николина Бурнева, в рассказе Кр. Вольф имеет место «скрытое или замаскированное цитирование Е.Т.А. Гофмана: “*Das verkappte Zitieren von E.T.A.Hoffmann*“ ...» [Burneva 1989: 214]. Действительно, нельзя не согласиться, что отсылка к чужому смыслу может осуществляться как намек, рассчитанный на интертекстуальное знание читателя. Имплицитные сигналы интертекстуальности дают широкие возможности для интерпретации. Остановимся однако на этих маркерах несколько дальше, обратив свой взгляд прежде всего на распознаваемые лингвистические сигналы, которые отличаются своей «броскостью» и наибольшей интенсивностью [Чернявская 2009: 199].

На наш взгляд, заголовок выступает в роли средства, эксплицитно обозначающего интертекстуальную соотнесенность: некоторая трансформация заголовка претекста не может скрыть или завуалировать намерение автора, который в данном случае дает явно понять читателю ожидаемую сюжетную линию. Согласимся с мнением Н. Бурневой о том, что один такой намек переводит актуальные масштабы описываемых событий на историко-парадигматический уровень мышления и восприятия [Burneva 1989: 214]. Вынося в заголовок персонаж, правда, без конкретного имени, который является потомком кота Мурра, Кр. Вольф тем самым подчеркивает связь времен. Хотя атрибут «neu» акцентирует внимание на имеющих место изменениях, поскольку жизнь продолжается, однако благодаря упоминанию персонажа есть некий авторский подтекст – так ли уж все «ново»?

Главный персонаж - кот Макс, имя которого читатель узнает лишь в тексте произведения, - не только поэт «... dass ich ein Dichter bin» [N: 63], но и большой философ. Макс очень доволен выбором имени для себя, поскольку узнает из лексикона, что полное имя «*Maximilian*» - имя императора [N: 74]. Лейтмотивным можно назвать постоянное напоминание Макса о том, что он – достойный потомок кота Мурра. Кр. Вольф использует при этом однозначные и отчетливые маркеры соотнесенности своего текста с претекстом, приведем примеры:

1. «“*Seele*“ sage ich, obwohl ich weiss – nicht zuletzt durch das sorgfältige Studium der Werke **meines grossen Vorfahren, des Katers Murr** (выделено нами. – О.С.) - ...» [N: 64]

2. «Wie auch **mein grosser Vorfahr, der Kater Murr** (выделено нами. – О.С.), dem ich äusserlich wie ein Zwilling gleiche und von dem ich mich indirekter Linie ableite, in seiner liebenswerten, wenn auch wissenschaftlich nicht stichhaltigen Manier sich ausgedrückt hat: ...» [N: 69]. Интересно попутно отметить ту иронию, которую автор дает почувствовать читателю на протяжении всего рассказа, причем приведенные примеры не являются исключением. Вначале кот Макс уважителен к своему предшественнику, называя его великим. Однако постепенно он как бы незаметно характеризует своего родственника более сдержан-



но. «Потомок» подчеркивает несколько «необоснованную в научном плане манеру выражения» кота Мурра. Таким образом, на уровне главного персонажа осуществляется авторская стратегия Кр. Вольф, которая обращается к эксплицитным маркерам интертекстуального взаимодействия.

Большими возможностями для реализации интертекстуальности обладает эпиграф в силу того, что занимает сильную позицию в художественном произведении. Эту возможность Кр. Вольф использует в полной мере. Образно говоря, Кр. Вольф включает «другой голос» [Арнольд 2002: 72] – «голос» Гофмана, фразу из его романа, смысл которой в следующем: чем больше культуры, тем меньше свободы:

Je mehr Kultur,  
desto weniger Freiheit,  
das ist ein wahres Wort.  
E.T.A. Hoffmann,  
«Lebensansichten des Katers Murr».

Что происходит в таком случае? Эпиграф осуществляет связь прошлого, настоящего и будущего. В контексте диалога эпох рождается общий эмоциональный настрой. В данном случае, на наш взгляд, этот настрой имеет вне сомнений ироничную окраску. Несмотря на смену субъекта речи (Кр. Вольф цитирует Гофмана), сохраняется общая, присущая обоим произведениям эмоциональная тональность. Следует заметить вслед за И.В. Арнольд, что заглавие и эпиграф, являясь метатекстовыми включениями, значительно влияют на осмысление текста [Арнольд 2002: 75]. Этим объясняется внимание Кристи Вольф к маркерам интертекстуальности на уровне заголовка и эпиграфа.

Еще одним средством выражения интертекстуального соотношения можно рассматривать эксплицитное маркирование на уровне композиции, хотя с некоторой вариацией. Рассказ Кр. Вольф завершается (критическими) замечаниями издателя, который, несмотря на неожиданные выдумки, по его мнению, автора – кота Максимилиана, принимает решение напечатать произведение «одаренного существа» [N: 95-96]. У Гофмана, в отличие от Кр. Вольф, есть не только постскрипtum издателя, но и его предисловие.

На уровне сюжетной связи интертекстуальное взаимодействие реализуется через заимствование персонажа и сюжетные линии. Криста Вольф намеренно тематизирует взаимодействие между своим произведением и произведением Гофмана. В современном рассказе о коте рядом с главным персонажем находятся ученые, в то время как рядом с котом Мурром – капельмейстер Крейслер. Интересно отметить повествовательную перспективу сравниваемых произведений. Повествование ведется от лица кота, считающего себя прекрасно образованным и талантливым [N: 65-66]. Он наблюдает со стороны за людьми и называет их предсказуемыми, в отличие от него, окруженного ореолом тайны: «Der Kater ist geheimnisvoll. Dagegen der Mensch! Wie durchsichtig ist er mir und sich selbst!!» [N: 65]. Можно сказать, что «материал стилистически един с его повествовательной перспективой: повествующее лицо становится одновременно и объектом повествуемого» [Гончарова, Шишкина 2005: 194-195]. В романе Гофмана возможно говорить о «вариационной повествовательной перспекти-

ве», т.к. кроме рассуждений кота Мурра роман содержит рассказ о жизни музыканта Крейслера.

Обращение писательницы к абсурдности, элементам фантазии отнюдь не случайно. Ранее было отмечено, что при создании вымышленного мира писатель сознательно отказывается от достоверности, стремясь при этом через пародию или гротеск добиться достоверности. Издавна известно, что именно средства выражения комического отличаются богатой стратегией в аспекте полемики. Благодаря этим средствам (неожиданным эпитетам, оксюморонам, ярким метафорам, сравнениям, гиперболам, игре слов и т. д.) автору удается выразить свое субъективное, эмоционально-окрашенное мнение в отношении разного рода явлений, чтобы заострить на них внимание читателя.

Касаясь старого, как мир, спора физиков и лириков, Кр. Вольф старается не просто привлечь внимание к этому спору, но и поднимает при этом важные проблемы морально-нравственного характера – о бездуховности, фальсификации научных результатов, завуалированности истинных намерений, фальши в поведении, попытках все упорядочить и т.д. Приведем ряд примеров, подтверждающих сказанное выше. Художественная литература для кота Макса - «unproduktiver Wirtschaftszweig» (лишний жанр) [N: 66]. Душа для обывателя – «помеха в достижении материальных благ», «reaktionäre Einbildung» (реакционная выдумка) [N: 66]. Отвергая духовность, наш персонаж рассуждает о том, сколько сил тратится зря, которые бы могли быть использованы для производства материальных благ: «Wie viele Kräfte, in nutzlose Tragödien verwickelt, wären für die Produktion materieller Güter frei geworden, ...» [N: 66].

Автор высмеивает противоестественность попыток все упорядочить и исключить любое отклонение от нормы путем создания так называемой системы полного человеческого счастья - «Totales menschliches Glück», сокращенно «TOMEGL» [N: 68]. Активное участие в создании этой системы принимает наряду с учеными и наш Макс. Попытка просчитать все случаи несчастий и избавиться от них терпит полный крах, оказавшись на деле смехотворным занятием. Не удалось псевдоученым и заменить лексему «Leben» (жизнь) на лексему «Zeitfolge» (временная последовательность) [N: 80]. Кр. Вольф вовлекает читателя в свой эмоционально-романтический, полный фантазий мир благодаря средствам пародирования. Она заостряет внимание читателя на очень важных проблемах современности. Да, ошибки неизбежны, но пусть они будут! Пародийно звучит вопрос, заданный доктору Фетбаку (используется «говорящее» имя Fettback: Fett (жир) и backen (печь)), занимающемуся проблемами питания, о том, как отнесется конференция к постановке вопроса о сущности человеческой личности. Не менее пародийно звучит и ответ. Большинство голосов было решено, что «личность имеет право на творческое мышление и что эту идею необходимо пропагандировать в литературе и искусстве, в научных же целях можно от этого воздержаться» [N: 91].

Пародийно звучат из уст кота правила, которые им составлены и названы «руководством для подрастающих котов по обращению с человеком»: «Leitfaden für den Umgang heranwachsender Kater mit dem Menschen» [N: 64]. Кот изрекает жизненные шаблоны, испытывая гордость за себя, свой ум. Так, правило

первое гласит: «Halte die Mitte!» («Держись золотой середины!») [N: 63], правило второе «Nichts Menschliches ist mir fremd!» («Ничто человеческое мне не чуждо!») [N: 66] звучит тем более пародийно, т.к. эту мысль высказывает кот.

Авторская ирония пронизывает буквально каждую страницу. Улыбку и смех вызывает описание разного рода тестов, например, «Hungertest» [N: 72], когда кота вынуждают голодать и вести «размеренную жизнь по секундомеру». Используя для этого периода жизни нашего героя лексему «Reaktionszeit», писательница прибегает к языковой шутке, обыгрывая двойной смысл первого компонента и слова в целом. Смех вызывают разглагольствования кота в результате его наблюдений за своими хозяевами и их коллегами. Так, описывая свою хозяйку, фрау Аниту, Макс с оговоркой, но тем не менее не считая ее интеллектуалкой, говорит: «Frau Anita ist **sehr, sehr blond** (выделено нами. – О.С.)» [N: 71]. Видя, как улыбается дочка хозяев Иза, кот пускается в «философские размышления» относительно людей и животных, подчеркивая, что животные уже пережили те моменты, которые переживают люди в возрасте до 25 лет, беспричинно улыбаясь и плача. Чувства для него - «инфантильные пережитки» - «... dass Lächeln und Weinen infantile Überbleibsel ... sind ...» [N: 84].

Особую роль в плане выражения интертекстуального взаимодействия играет, на наш взгляд, стилизация. Она определяется как «сознательное изображение характерных черт “не своего стиля”, имитация чужого слова» [Чернявская 2009: 98]. Особенностью стилизации как художественного приема В.Е.Чернявская считает сознательную имитацию «чужого слова» в понимании М.М.Бахтина. Подчеркнем, что Кр. Вольф обращается именно к подобному приему: говорит «своими словами», но использует подобие «чужих слов». Прежде всего, чужое слово имитируется писательницей на лексическом, синтаксическом и композиционном уровне.

В каких целях использует Кр. Вольф прием стилизации в рассказе «Neue Lebensansichten eines Katers»? Представляется, что писательница намеренно строит свое произведение в соответствии «с принципами организации языкового материала и характерными внешними речевыми приметам, присущими определенному литературному направлению» [Чернявская 2009: 98], а именно – романтизму. Напомним самые излюбленные слова и выражения немецких романтиков: Sehnsucht, Gemüt, süß, reine Innerlichkeit, sehndes Wort, geheimnisvolle Regungen. Теперь обратимся к рассказу Кр. Вольф, в котором могут считаться, на наш взгляд, лейтмотивными такие лексемы, как geheim, geheimnisvoll. Приведем конкретные примеры: streng geheim [N: 68], halten geheim [N: 65], der geheimnisvolle Kater [N: 65], das geheimste aller Geheimnisse [N: 68] и др.

На примере рассказа Кр. Вольф «Neue Lebensansichten eines Katers» мы убедились в том, что главной ментальной игрой писателя является его воображение. Силой своего воображения писатель увлекает за собой читателя в ту «эстетическую конструкцию», где достаточно сложно разобраться в переплетениях совершенно немислимых и возможных элементов. Используя в процессе создания художественного произведения различные семантические и прагматические игры, писательница отдает предпочтение в разных случаях различным

играм. Если в первой истории очень тесно переплетены сон и явь как варианты художественной реальности, наполненные разнообразными эмоциями и чувствами, особая роль отведена эмпатии, то во второй истории писательница прибегает к приемам стилизации и пародии, делает видимым соединение «своего» и «чужого» благодаря формам маркированной интертекстуальности

Криста Вольф не декларирует творческие принципы немецких романтиков: их теоретические постулаты, говоря метафорически, обретают художественную плоть в ее произведениях. Как и романтики, писательница видит свою задачу в борьбе с пошлостью, убожеством меркантильных воззрений, стремясь, в отличие от романтиков, не только вообразить, но и преобразить реальный мир. Духовность, морально-нравственные качества приоритетны для Кр. Вольф как в жизни, так и в творчестве. Постичь суть бытия, выявить скрытый смысл жизни – к этому стремится писательница в своих произведениях. Элементы игры, фантазии, помогают ей «дорисовать» картину действительности, отвлекаясь таким образом от случайного и выделяя главное. Кристе Вольф близок принцип романтической иронии, которая заставляет сомневаться в упорядоченности мира, достигнутого раз и навсегда, и открывает перед читателем его смысловую многозначность.

Можно ли считать произведения Кристы Вольф и художественную литературу вообще средством обнаружения или сообщения истины? Как справедливо замечает цитированный ранее Дэйвид Льюиз, «истинность в вымысле ничего не говорит о художественном вымысле как средстве постижения истины. Но эти темы связаны» [Льюиз 1995]. То, что в произведениях писательницы является истинным, на наш взгляд, не отклоняется от того, что она действительно таковым считает. Читая ее произведения, можно получить те содержательные истины, которые касаются нашего реального мира. Таким образом, вымысел возможного мира Кристы Вольф может действительно служить истине.

## ГЛАВА 3. НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ ТЕКСТОВАЯ КАТЕГОРИЯ

### 3.1. Категориальный статус национально-культурного своеобразия

Национально-культурное своеобразие может рассматриваться как языковая функция, проявляющая себя через культурно-специфическую лексику, этнические коннотации и особенности грамматической категоризации. Исследования, проведённые в рамках текста, позволяют говорить о том, что национально-культурная отнесённость является полистатусной категорией, имеющей свой инвентарь средств выражения на всех уровнях текста — от лексического до концептуального. Особенно ярко //текстовый характер этой функции проявляется в текстах, характеризующихся бикультурализмом – написанных на языке, являющемся внешним по отношению к описываемой культуре – таких как, например, произведения американской литературы, относящиеся к «дефисным» литературам (например, *Chinese – American*, *Puerto – Rican American* и др.). Конкретные способы реализации данной функции в тексте будут рассмотрены нами ниже.

В современной лингвистике есть два подхода к тексту: 1) как к целому речевому произведению (или сложному синтаксическому целому) и 2) как к знаку особого типа.

В рамках первого подхода текст обычно определяется как связанное законченное целое, обладающее идейно-художественным единством, служащее для передачи по каналу художественной литературы предметно-логической, эстетической, образной, эмоциональной и оценочной информации. Он способен к образно-эстетическому воспроизведению действительности и предназначен для эмоционального воздействия на читателя.

Второй подход включает в себя несколько концепций. Для представителей классической теории языкового знака он трактуется как двусторонняя сущность, сформированная отношением формы знака и его значения [Маслов 1987]. Есть, однако, и другой подход к определению знака и знаковой сущности текста. Так, например, в лингвистическом словаре Метцлера под языковым знаком понимается вычлняемый элемент языковой системы. В соответствии с данным подходом языковые знаки подразделяются на дистинктивные (фонемы, графемы) и сигнификативные. Далее на сигнификативном уровне языковые знаки представляют собой конвенциональное соединение выражения (звуковая или письменная форма, означаемое) с содержанием (значением, обозначаемым), как это имеет место у морфем, композитов и фразеологизмов. Кроме того, в эту группу включаются также предложения и тексты [цит. по: Филиппов 2003].

Существует также более широкое понимание языкового знака. В этом случае исходят из того, что не только слова и морфемы, но и речевые высказывания представляют собой единицы, имеющие две стороны – план выражения и план содержания. Другие отличительные признаки языкового знака при этом опускаются. В данном случае становится возможным распространить понятие

языкового знака на предложение и текст [Kleine Enzyklopaedie Deutsche Sprache 1983: 86]. Подобная точка зрения представлена в работах Л. Ельмслева и его последователей.

Согласно семиотической теории Ю.М. Лотмана текст рассматривается как смыслопорождающее устройство. Особенно плодотворным нам представляется его утверждение о том, что текст – это конденсатор культурной памяти, он обладает способностью сохранять память о своих предшествующих контекстах. По Ю.М. Лотману, для воспринимающего текст – всегда метонимия реконструируемого целостного значения, дискретный знак недискретной сущности. Таким образом, текст есть конденсатор культурной памяти, он сохраняет память о своих предшествующих контекстах. Сумма контекстов, в которых данный текст приобретает осмысленность и которые определенным образом инкорпорированы в нем, представляет из себя «память текста» [Лотман 2001: 112].

Текстовая семиотика в традициях французского структурализма изучает текст в его взаимосвязях с различными, подчас неожиданными источниками, влияниями, скрытыми планами, что приводит не к раскрытию авторской интенции, а к контексту культуры, в которую вплетён данный текст. По Р.Барту, всякий текст сплетён из необозримого числа культурных кодов, в существовании которых автор, как правило, не отдаёт себе отчёта и которые впитаны его текстом совершенно бессознательно. Культурный код у Р. Барта – это «перспектива множества структур; единицы, образуемые этим кодом, суть не что иное, как отголоски чего-то, что уже было читано, видено, сделано, пережито: код является следом этого “уже”. Отсылая к уже написанному, иными словами, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуре), он превращает текст в каталог этой Книги» [Barthes 1970: 27 – 28].

Текст, следовательно, можно определить как сложный знак, реализующийся как речевое произведение и обладающий текстовостью, то есть совокупностью свойств, отличающих текст как вербальный объект от не-текста и определяющих его специфику [Воробьёва 1993: 5; Мороховский 1981: 6-13].

Обращаясь к проблеме текстовых категорий, необходимо отметить, что уже у Аристотеля проблема категории выступила как проблема соотношения содержания высказывания о некотором сущем с самим этим сущим. Категории у Гегеля осуществляют себя только как духовные формы любого предметного содержания. «В своей необходимой взаимосвязи категории образуют систему, воспроизводящую объективную, исторически развивающуюся взаимозависимость всеобщих способов отношения человека к миру, в которых отражаются формы бытия природы и общественной жизни. Категории любой науки не составляют замкнутой, неизменной системы. В связи с развитием деятельности человека, в процессе которой он преобразует мир и познаёт его, число и содержание категорий обогащается. Выражая существенные связи развивающейся действительности, законы движения природы, общества и мышления, они должны быть такими же подвижными, гибкими, как и отражаемые ими явления» [Философский словарь 1986].

Языковая категория в широком смысле – это любая группа языковых

элементов, выделяемая на основании какого-либо общего свойства: в строгом смысле — некоторый признак (параметр), который лежит в основе разбиения обширной совокупности однородных единиц на ограниченное число непересекающихся классов, члены которых характеризуются одним и тем же значением данного признака, например, категория падежа, вида [Булыгина, Крылов 1990: 215].

Категоризирующий признак может быть собственно семантическим, синтаксическим или общекатегориальным. Под понятийной категорией обычно понимается замкнутая система значений некоторого универсального семантического признака или же отдельное значение этого признака безотносительно к степени их грамматикализации и способу выражения («скрытому» или «явно-му») в конкретном языке, например, «активности/ неактивности», «отчуждаемости/ неотчуждаемости», «цели», «места», «причины» и т.д. [Лингвистический энциклопедический словарь 1996].

Мыслительное содержание, охватываемое понятийной категорией, многослойно; оно включает как минимум два слоя информации – внешнеситуационный («денотативный», «референтный», «когнитивный» и т.п.) и прагматический (или «субъективный», «модальный», «иллокутивный», «коммуникативный» и т.п.). Внешнеситуационное содержание охватывает отражаемый факт (событие) с его предметными отношениями и устроено как пропозиция, имеющая предикатно-аргументную структуру. Прагматическое содержание выявляет соотносённость отражаемого факта с данным речевым актом и его компонентами – участниками, временем и местом протекания речевого акта; оно включает в себя экспрессивный, апеллятивный, социальный (стилистический), дейктический, информативный (логический), фактический, метаязыковой и эстетический («поэтический») слои информации.

Текстовые категории отличны от языковых категорий, их нет в языковой системе, так как они возникают вместе с текстом и отражают качества, присущие тексту как процессу и продукту речи, как принципиально особому единству, отличному от других языковых явлений. Роль грамматических категорий присваивается тем признакам, которые «получают свои конкретные формы реализации» [Гальперин 1981: 23]. Текстовые категории носят универсальный характер и проявляются во всех связных текстах независимо от языка и типа текста [Воронцова 2004]. Они подразделяются на концептуальные (содержательные) и формально-структурные. При этом строгое разграничение практически невозможно в силу их взаимообусловленности: формально-структурные категории имеют содержательные характеристики, а концептуальные категории выражены в структурных формах [Гальперин 1981: 5; Тураева 1986: 80 - 81].

Инвентарь текстовых категорий рассматривался и продолжает изучаться в русле лингвистики текста, количество текстовых категорий постоянно увеличивается по мере развития этой науки. Изучением текстовых категорий занимался и занимается целый ряд учёных–филологов (И.В. Арнольд, И.Р. Гальперин, З.Я. Тураева, В.А. Кухаренко, Т.В. Юдина и др.). К.А. Филиппов отмечает, что определение круга специальных текстовых понятий, особых текстовых категорий составляет предмет новейшей лингвистики текста. Однако среди ис-

следователей нет единства мнений ни по поводу существования текстовых категорий, ни по поводу их классификации. Открытым остаётся также вопрос о средствах выражения той или иной категории. Любая текстовая категория характеризуется определённым идеальным содержанием и системой средств её реализации в тексте.

План содержания – это значение текстовой категории, лингвистическая интерпретация понятия о категориальном признаке. План выражения формируется самыми разнообразными средствами: и собственно лингвистическими, принадлежащими различным уровням языковой системы, и средствами, выходящими за рамки языковой системы [Юдина 2005: 153].

В соответствии с подходом З.Я. Тураевой категории текста отражают его наиболее общие и существенные признаки и представляют собой ступеньки в познании его онтологических, гносеологических и структурных признаков. Описание и изучение категорий текста предполагает как таксономические (классификационные), так и качественные исследования [Тураева 1986].

Категории текста подразделяются на структурные (сцепление, когезия, интеграция, прогрессия, стагнация) и содержательные или концептуальные (образ автора, хронотоп, информативность, причинность, подтекст и некоторые другие). А.Н. Мороховский выделяет три типа отношений, в которые вступают текстовые единицы: парадигматические отношения, определяющие целостность текста, синтагматические отношения, обуславливающие признак дискретности; интегративные отношения, которые определяют признак развёрнутости текста. Он считает, что текстовые категории являются частным проявлением этих признаков [Мороховский 1981: 6 - 7].

А.Ф. Папина к глобальным категориям текста относит следующие: участники коммуникативного акта; участники событий; событие (ситуация; художественное пространство; место объектов; художественное время; оценка). «Данные категории, — отмечает автор, — во всех частях ССЦ способствуют его связности и единству, изображению многомерности представляемых картин мира, т.к. любое событие происходит в определённом *открытом* или *закрытом* пространстве, обязательно связано с избираемым автором *временем*, с участием *“образа автора”, лирического героя, персонажей* произведения. Любой текст рассчитан на то, чтобы произвести определённое впечатление на собеседника, вызвать его сопереживание» [Папина 2002].

В рамках данного исследования мы доказываем, что национально-культурное своеобразие художественного текста является одной из его важнейших текстовых категорий. Если некоторые другие текстовые категории могут иметь спорный характер, то национально-культурная и этнопсихологическая составляющие текста являются его неотъемлемыми характеристиками, так как любые общечеловеческие истины, ценности и идеалы могут проявляться в тексте только через национально-своеобразное.

Как любая текстовая категория, категория национально-культурного своеобразия имеет свой план содержания и план выражения. По нашему мнению, план содержания данной категории – это этос, национальный дух, выраженный в тексте, а план выражения – различные языковые средства его объек-



тивации на всех уровнях текста, включая концептуальный.

Национально-культурное своеобразие относится к содержательным категориям, которые осуществляют связь между текстом и объективной действительностью, отраженной и преломленной в тексте. Если исходить из того, что антропоцентризм языка, проецируясь на художественный текст, делает ведущей категорией образ автора, определяя выбор языковых средств, необходимо осознавать, что каждый автор принадлежит к тому или иному этносу, и эта принадлежность определенным образом обуславливает концептуальный аспект текста. Объединяясь с «инкапсулированными» в словах каждого языка «основными силовыми линиями общества», «главнейшими культурными интересами» и «первичными мотивациями» [Клакхон 1998: 53] этот аспект обуславливает национально-культурное своеобразие текста, которое является его константой. Таким образом, эгоцентризм и этноцентризм речемыслительной деятельности должны рассматриваться в диалектическом взаимодействии.

### **3.2. Герменевтическая и лакунарная парадигмы в лингвокультурном исследовании текста**

Утверждение о том, что существование языка невозможно без культурного контекста, также как и существование культуры невозможно без языка, упорядочивающего в определенном смысле стереотипы данной цивилизации с помощью определенных символов, является аксиоматичным. Главной формой передачи этнокультурной информации является слово, когда обмен этнокультурными сведениями осуществляется опосредованно, через текст как составную часть всеобщего «культурного текста» [Сычугова 1996].

В плане интерпретации иноязычного текста весьма интересны замечания Ю.М. Лотмана о том, что наличие для всех земных цивилизаций определенных универсалий делает в принципе любой текст человеческой культуры в какой-либо степени переводимым на язык другой культуры, то есть в какой-то мере понимаемым. Наряду с этим Ю.М. Лотман отмечает, что не только понимание, но и непонимание является необходимым и полезным условием коммуникации: «Текст абсолютно понятный есть вместе с тем и текст абсолютно бесполезный» [Лотман 2000: 220]. Ситуация диалога между текстом и читателем (в современном понимании - дискурс) обеспечивает актуализацию текста и дает толчок генерированию новых смыслов.

Следует также упомянуть о разграничении языковых и текстовых знаний, предлагаемом В.Б. Касевичем. Он отмечает, что существуют знания, закодированные оппозициями словаря и грамматики, это языковые знания, которые в совокупности составляют *языковую картину мира*. Вместе с тем существуют знания энциклопедического характера, закодированные в совокупности текстов, отражающих все аспекты познания мира человеком, данным историко-культурным сообществом. В текстах отражается *текстовая картина мира*. По мнению В.Б. Касевича, так называемая научная картина мира – частный случай текстовой. Миф также представляет собой разновидность текстовой картины мира [Касевич 1996: 179].

Используя выражение «герменевтический горизонт понимания», В.Б.Касевич отмечает, что он определяется не только языком, но и текстами: «Если развивать метафору горизонта, мы имеем дело с подлинным горизонтом в том смысле, что последний постоянно отодвигается от нас по мере нашего продвижения вперёд, выражающегося в умножении релевантных текстов. Осмысленные тексты – горизонт понимания **движущегося** (выделено нами. – Н.Б.) человека» [Касевич 1996: 179].

По мнению В.Б. Касевича, языковая картина мира консервативна, так же как консервативен и сам язык. Текстовая же картина мира может эволюционировать достаточно быстро, поэтому возникают расхождения между консервативной семантической системой языка и той актуальной ментальной моделью, которая действительна для данного языкового коллектива и проявляется в порождаемых им текстах, а также в закономерностях его поведения. В результате традиционные лингвистические типологии оказываются плохо приспособленными для проведения сопоставительных культурологических исследований, а учёным приходится искать новые подходы как в области лингвистической типологии, так и в сфере сравнительной культурологии.

Этот тезис подтверждает актуальность нашего обращения к текстovým единицам хранения национально-культурной информации как средству отражения её динамичной изменяющейся сущности.

Суть герменевтической традиции в лингвистической теории языка в наше время состоит в целостном подходе к тексту/дискурсу. В отличие от классических философских представлений, жёстко разграничивающих объективный, физический мир и субъективный, психический мир мыслей, чувств и языка, герменевтика указывает на принципиальное единство объективного и субъективного, на взаимовлияние языка и действительности, образующих единый текст и/или дискурс. При этом каждый дискурс понимается как один из возможных миров. Само явление дискурса, его возможность и есть доказательство тезиса «Язык есть дом духа»; и в известной мере - тезиса «Язык – дом бытия» [Степанов 1995: 199]:

Отсюда следует, что никакие два языка не бывают достаточно сходными в такой степени, чтобы репрезентировать одну и ту же социальную действительность. Миры, в которых живут различные общества, – это разные миры, а не просто один и тот же мир с разными этикетками [Сепир 1993]. Доказательством тому может послужить феномен «культурного шока», который испытывает каждый человек, перемещаясь из одной культуры в другую, и программы психологической подготовки, так называемые «orientations», которые разработаны в настоящее время для студентов, выезжающих на учебные стажировки за рубеж.

Термин «герменевтика», восходящий этимологически к имени греческого бога Гермеса, означает «истолкование, которое несёт в себе известие, поскольку способно прислушиваться к вести» [Хайдеггер 1993: 288]. Согласно М.Хайдеггеру, герменевтика возникла в рамках богословия и анализировала вначале отношение между словом Священного Писания и богословско-спекулятивной мыслью. Позднее в работах В. Дильтея и Ф.Шлейермахера гер-

меневтика упоминается как филологическая наука, говорящая о целях, путях и правилах истолкования литературных произведений. Герменевтика сегодня как «вообще искусство правильно понимать речь другого» может означать «теорию и методологию всякого рода интерпретаций» [Хайдеггер 1993: 279].

Согласно герменевтической традиции, грамматика языка иконична в том смысле, что моделируемые ею отношения отражают в известной мере структуры внешнего мира, культурные привычки и особенности общества, использующего данный язык. Основной закон герменевтики состоит в том, что языковые значения отражают значения «концептуальных» миров и культур и, наоборот, на основе метафоризации, иносказательности, символики происходит трансформация определённых культур, человеческих ценностей и мировоззрений [Nietzsche 1887].

Таким образом, Ф. Ницше устанавливает закономерность отношения между движением языковых значений и событиями культуры, констатируя их взаимовлияние друг на друга, проявляющееся в том, что языковые формы и ценности могут трансформировать и формировать человеческие культуры. Ницше считал язык и логику произвольными функциями и усматривал в метафорах естественного языка иконический элемент Вселенной. Именно Ницше, по мнению М.М. Маковского, стал заниматься актуальной ныне проблемой языковой ментальности – различными способами языкового представления мира, то есть лингвистической герменевтикой [Маковский 1991].

Существующие работы в области герменевтики носят, как правило, общетеоретический характер, относительно редко затрагивают этноспецифику исследуемого материала, в том числе в рамках интеркультурной коммуникации. Этногерменевтика призвана заполнить этот пробел, прежде всего на конкретном языковом материале. По определению Е.А. Пименова, этногерменевтика — это «новое лингвистическое направление (его название пока еще отсутствует в словарях), которое на конкретном материале рассматривает грамматические и семантические проблемы разных языков в синхронии и диахронии, анализ которых раскрывает соответствующие фрагменты языковой картины мира носителей данных языков» [Пименов 1998: 6].

Этнориторика и этногерменевтика находятся на стыке философии, социологии, психологии, этнографии и лингвистики. Эти направления исследуют этноспецифические особенности менталитета носителей разных языков, а также интеркультурные языковые и речевые черты, характерные для отдельных языков. Результаты таких исследований имеют широкое применение, которое способствует интеркультурному общению и взаимопониманию носителей разных языков.

Что касается лакунарного подхода к исследованию национально-культурной специфики текста, то он входит в сопоставительное лингвокультурное направление исследования и широко применяется в теории перевода. Изучению феномена лакун посвящён ряд глубоких исследований И.Ю. Марковиной и Ю.А.Сорокина. И.Ю. Марковина определяет понятие следующим образом: «Лакуны в самом общем понимании фиксируют то, что есть в одной лингвокультурной общности и чего нет в другой. Иными словами, лакуны – это

сигналы специфики той или иной лингвокультурной общности в сравнении с некоторой другой общностью» [Марковина 1982: 9]. Лакуны классифицируются на лексические, грамматические, стилистические, ассоциативные, этнографические, поведенческие, кинетические и психологические. В соответствии логикой данной работы мы будем использовать этногерменевтический подход к анализу текста в сочетании с методиками, предложенными когнитивной лингвистикой.

Достижения когнитивной лингвистики позволили по-новому взглянуть и на проблему текста. Стало очевидным, что текст как объект научного анализа может параллельно рассматриваться и с коммуникативных (как *т р а н с ф о р м и р о в а н н о е з н а н и е*) и с когнитивных (как *т р а н с ф о р м и р о в а н н о е з н а н и е*) позиций [Шабес 1989: 141]. Когнитивный подход к тексту сейчас успешно разрабатывается в работах Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарина, Н.С.Болотновой, А.Г. Гурочкиной, Т.И. Воронцовой и В.Я. Шабеса.

Несмотря на неоднозначность целого ряда теоретических вопросов и проблем когнитивной лингвистики, исследователям удалось достичь определённых результатов в области концептуального анализа художественного текста. Так, ещё С.А. Аскольдов дифференцировал «концепты познания» и «концепты искусства», отмечая, что «самое существенное отличие художественного концепта зиждется на совершенно чуждой логике и реальной прагматике художественной ассоциативности» [Аскольдов 1997: 275]. Л.В.Миллер, акцентируя внимание на сочетании узуального и индивидуального в данном понятии, рассматривает художественный концепт как «сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и (в качестве интенциональной составляющей эстетического опыта) психоментальной сфере определённого этнокультурного сообщества» [Миллер 2000: 41-42] Художественный концепт, как и концепт вообще, имеет ментальный характер, культурологическую сущность, «заместительную силу» [Аскольдов 1997: 275]. Художественные концепты, связанные между собой отношениями включения, пересечения, дополнения, контраста, усиления, образуют *концептуальную структуру текста* [Болотнова 2005: 7]. Н.С. Болотнова предлагает новую методику изучения концептуальной структуры текста в рамках коммуникативной стилистики. По её мнению, концептуальная структура текста, значимая для постижения его общего эстетического смысла, формируется на основе ассоциативной структуры текста в процессе его ассоциативного развёртывания, стимулированного лексической структурой текста [Болотнова 2005: 11].

Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин также разработали оригинальную методику анализа концептуального пространства текста. К предпосылкам концептуального анализа авторы указанного подхода относят достижения психолингвистики и традиционной стилистики. «Психолингвистические эксперименты, направленные на исследование смыслового восприятия речевого сообщения и текста, подтверждают, что читатель воспринимает текст концептуально, в его смысловой целостности» [Бабенко, Казарин 2003: 59]. Целью концептуального анализа текста в соответствии с этим подходом является выделение парадигмы культурно - значимых концептов и описание их концептосферы. Методика ана-

лиза включает в себя такие этапы, как выделение набора ключевых слов текста; определение базового концепта исследуемого концептуального пространства; а также описание обозначаемого ключевыми словами концептуального пространства, т.е. концептосферы.

Фреймовый подход (П. Джонсон–Лэйрд, Т.А. ван Дейк, М. Минский) позволил упорядочить наши представления о процессах порождения – восприятия текста. Как известно, фрейм – это структура данных для представления стереотипных ситуаций. В рамках более развёрнутого определения фрейм – это взаимосвязанная система когнитивных компонентов (совокупность данных), обобщённая, абстрактная репрезентация информации [Минский 1979]. Как известно, существуют фреймы значений слов, фреймы предложений, фреймы текстов (историй).

В данной работе мы будем использовать возможности когнитивного подхода к тексту для выявления национально-культурной специфики его концептуальной модели. Ментальные модели, существующие в нашей памяти как упорядоченные во времени последовательности стереотипных событий, соединены с моделями связного текста, обеспечивают его локальную и глобальную связность, основаны на стратегии планирования текста и на процессе его восприятия [Гурочкина 2000: 235-239].

### **3.3. Способы объективации национально-культурного своеобразия на различных уровнях структуры художественного текста**

Национальный характер языка и связанная с этим особая концептуализация мира тем или иным социумом находит свое выражение, в частности, в художественных текстах. Как отмечают некоторые исследователи, литература — это карманный словарь-справочник, путеводитель по культуре этноса, ее породившего.

Э. Сепир отмечал в своих работах, что всякий раз, когда речь заходит о культуре, внимание инстинктивно сосредоточивается на искусстве, так как в искусстве проявляются наивысшие достижения культуры, квинтэссенция духа цивилизации. Ю.А. Сорокин определяет литературу как «субститут речевых и кинесических когнитивно–эмотивных состояний индивидуума (или текста, порождённого индивидуумом)» [Сорокин 1977: 121]. Л.А. Шейман и Н.М.Варич, исследуя национально-культурное своеобразие этноса, пользуются понятием «этноэидема» — сквозной образ, пронизывающий национальные картины мира различных этнических общностей [Шейман, Варич 1976].

Нет сомнения в том, что талантливый писатель, к какому бы литературному направлению он не принадлежал (реализм, постмодернизм или другое), отражает даже в своем единичном произведении дух своей эпохи, своего этноса, который просвечивает сквозь индивидуально-художественные особенности языка и стиля данного писателя. Вот почему исследования работ великих мастеров — Шекспира, Пушкина, Джойса — являются неиссякаемым источником изучения соответствующего этноса, национального духа, который, несомненно, заключен не только в экспонатах музея этнографии, но и в художественных текстах.

В соответствии с принятым нами подходом мы будем рассматривать как тексты, принадлежащие к культуре «основного потока», так и представляющие «дефисные культуры», что отражает особенности американского культурного пространства. Понятие дефисности лежит в основе американской культуры, сформировавшейся в результате взаимодействия культурных кодов нескольких этносов. Даже сама базовая англосаксонская культура представлена в английском языке дефисной лексемой.

Идея «дефисности» культуры является центральной для американского социума, а следовательно, и для американского языкового сознания. Как и все исторические процессы, она подчиняется идее маятника: проходит цикл от полного отторжения до принятия на всех уровнях общества в зависимости от условий и стадии исторического развития. В знаменитой инаугурационной речи американского президента Ф.Д. Рузвельта, произнесённой в период Великой депрессии в 1936 году, содержится призыв к единению нации и отказу от понятия двойной идентичности. Это было необходимо для поднятия духа патриотизма, сплочения нации в период экономического спада, а затем во время Второй мировой войны.

В американской истории известны случаи, когда люди переделывали надписи на могилах своих предков, чтобы семейная фамилия воспринималась более «по-американски» и особенно чтобы не было повода заподозрить американцев немецкого происхождения в симпатиях или поддержке фашистской идеологии. Поистине, «в начале было Слово». Сейчас ситуация изменилась в корне. Общество осознало важность синергетических процессов и альтернативных моделей в культуре для выживания *homo sapiens* как вида. Это сразу же нашло отражение в языковом сознании. Сейчас трудно обнаружить какой-либо тип дискурса в США, в котором не были бы представлены слова «diversity», «community», «inclusion», отражающие суть подобных процессов.

Рассмотрим роль различных уровней текстовой структуры в передаче национально-культурного своеобразия текста. Применение полевого подхода к анализу позволит получить более чёткое представление о данной категории. Главное, что отличает тексты одной культуры от другой - это особое мировидение, своеобразное мировосприятие, которое находит выражение в особенностях концептуальной модели текста. Концептуальная модель объективируется в тексте, прежде всего, единицами лексического уровня.

Лексические единицы с этнокультурной семантикой имеют особую значимость для конструирования данной категории. Образные средства, раскрывающие национально-культурное своеобразие универсальных концептов, также являются ведущим способом проявления данной категории.

Таким образом, данные три компонента образуют ядро категории. Другие текстовые элементы, такие как интертекстуальные и интермедиальные включения, элементы хронотопа, также могут иметь национально-культурную специфику и относиться к периферии поля исследуемой категории. Рассмотрим указанные выше особенности функционирования данной категории на конкретных примерах, сопровождая анализ этногерменевтическими комментариями.

Категория национально-культурного своеобразия является ведущей кате-

горией художественного текста, обуславливающей особенности проявления других его категорий, таких как образ автора, модальность, эмотивность, хронотоп. Этнопсихологические особенности определяют авторский взгляд на мир, проблематику и выбор темы. Это положение можно подтвердить анализом стихотворения Ч. Дивакаруни «Indian Movie, New Jersey»:

Not like the white filmstars, all rib  
And gaunt cheekbone, the Indian sex-goddess  
Smiles plumply from behind a flowery  
Branch. Below her brief red skirt, her thighs  
Are satisfying solid, redeeming  
As tree trunks. She swings her hips  
And the men-viewers whistle. The lover-hero  
Dances in to a song, his lip-sync  
A little off, but no matter, we  
Know the words already and sing along.  
It is safe here, the day  
Golden and cool so no one sweats,  
Roses on every bush and the Dal Lake  
Clean again.

The sex-goddess switches  
To thickened English to emphasize  
A joke. We laugh and clap. Here  
We needn't be embarrassed by words  
Dropping like lead pellets into foreign ears.  
The flickering movie-light  
Wipes from our faces years of America, sons  
Who want Mohawks and refuse to run  
The family store, daughters who date  
On the sly.

When at the end the hero  
Dies for his friend who also  
Loves the sex-goddess and now can marry her,  
We weep, understanding. Even the men  
Clear their throats to say, "What qurbani!  
What dosti!" After, we mill around  
Unwilling to leave, exchange greetings  
And good news: a new gold chain, a trip  
To India. We do not speak  
Of motel raids, cancelled permits, stones  
Thrown through glass windows, daughters and sons  
Raped by Dotbusters.

In this dim foyer  
We can pull around us the faint, comforting smell  
Of incense and pakoras, can arrange

Our children's marriages with hometown boys and girls,  
 Open a franchise, win a million  
 In the mail. We can retire  
 In India, a yellow two-storeyed house  
 With wrought-iron gates, our own  
 Ambassador car. Or at least  
 Move to a rich white suburb, Summerfield  
 Or Fort Lee, with neighbors that will  
 talk to us. Here while the film-songs still echo  
 in the corridors and restrooms, we can trust  
 in movie truths: sacrifice, success, love and luck,  
 the America that was supposed to be [Ch. D.: 296].

Национальный этос определяет авторское видение мира, тематику и проблематику стихотворения. Уже само название «Indian Movie, New Jersey» задаёт вектор тематической направленности произведения, так как содержит два концепта, принадлежащих к разным культурам – иммигрантской индийской и американской. Диалог культур как всегда амбивалентен, включает в себя ассимиляцию и конфликт. Конфликт поколений и утрата традиционных ценностей заключены в следующих концептах: *sons who want Mohawks and refuse to run family store, daughters who date on the sly*. Национально-специфические концепты передаются на родном языке выходцев из Индии, так как национально-специфические прототипы индийского *qurbani* и английского *sacrifice*, индийского *dosti* и английского *friendship* не совпадают. Национально-специфическим будет также слово *pakorras*, обозначающее название традиционной индийской пищи, а одноимённый концепт содержит в себе весь эмоционально-смысловой комплекс, связанный с культурой, компонентом которой данная пища является, и призван вызвать ассоциации с понятиями *дом, родина*. Концепты, порождённые новой культурой, делятся на две группы. С одной стороны, это концепты, связанные с идеей материального успеха: *a new gold chain, a trip to India, a yellow two-storeyed house, our own Ambassador car*, с другой стороны, концепты, отражающие расовую враждебность и конфликт культур: *we do not speak of motel raids, cancelled permits, stones thrown through glass windows, daughters and sons raped by Dotbustres*. Ценностные концепты иммигрантского этоса, связанные с идеей американской мечты, выражены лексемами *success, love* и *luck*, а их расположение в сильной позиции позволяет сделать предположение об их универсальности для иммигрантского сознания.

Противоречия американского национального духа, включающие в себя концепт «соседства» («neighbour», «neighbours», «neighbourhood») и стоящие за ним идеи взаимопомощи, поддержки наряду с базовыми чертами менталитета – индивидуализмом и опорой на собственные силы («self-reliance»), заключены в **концептуальной структуре** стихотворения Р. Фроста «Починка стены»:

Something there is that doesn't love a wall,  
 That sends the frozen-ground-swell under it,  
 And spills the upper boulders in the sun;



And makes gaps even two can pass abreast.  
The work of hunters is another thing:  
I have come after them and made repair  
Where they have left not one stone on a stone,  
But they would have the rabbit out of hiding,  
To please the yelping dogs. The gaps I mean,  
No one has seen them made or heard them made,  
But at spring mending-time we find them there.  
I let my neighbor know beyond the hill;  
And on a day we meet to walk the line  
And set the wall between us once again.  
We keep the wall between us as we go.  
I let my neighbor know beyond the hill;  
And on a day we meet to walk the line  
And set the wall between us once again.  
We keep the wall between us as we go.  
To each the boulders that have fallen to each.  
And some are loaves and some so nearly balls  
To have to use a spell to make them balance:  
'Stay where you are until our backs are turned!'  
We wear our fingers rough with handling them.  
Oh, just another kind of outdoor game,  
One on a side. It comes to little more:  
There where it is we do not need the wall:  
He is all pine and I am apple orchard.  
My apple trees will never get across  
And eat the cones under his pines, I tell him.  
He only says, 'Good fences make good neighbors.'  
Spring is the mischief in me, and I wonder  
If I could put a notion in his head:  
'*Why* do they make good neighbors? Isn't it  
Where there are cows? But there are no cows.  
Before I built a wall I'd ask to know  
What I was walling in or walling out,  
And to whom I was like to give offence.  
Something there is that doesn't love a wall,  
That wants it down.' I could say 'Elves' to him,  
But it's not elves exactly, and I'd rather  
He said it for himself. I see him there  
Bringing a stone grasped firmly by the top  
In each hand, like an old-stone savage armed.  
He moves in darkness as it seems to me,  
Not of woods only, and the shade of trees.  
He will not go behind his father's saying,  
And he likes having thought of it so well

He says again, 'Good fences make good neighbors [R.F.: 39].

Идея «отдалённой близости» акцентируется в следующей строке стихотворения: I let my **neighbor** know **beyond the hill**. Концепт «farm» не упомянут в стихотворении, но ментальная картинка фермы возникает в читательском сознании благодаря гипонимам данного концепта: hill, neighbor, apple orchard, fences, dogs, cows. Таким образом, денотативный уровень текста представляет собой диалог двух фермеров, субъектов, сформировавших основу национального духа американского мейнстрима. Концепт целого стихотворения передаёт противоречивость базовой ценности американского национального характера - расчёта на собственные силы (self-reliance), - которая психологически выражается как страх зависимости от кого бы то ни было.

Стоящая за текстом рассказа Дж. Коуфер «Беззвучный танец» денотативная ситуация – это процесс ассимиляции определённой группы иммигрантов в систему культурных ценностей принимающей страны.

Концепт целого текста, представляющий из себя совокупный смысл, образующийся в результате взаимодействия авторской суггестии и читательского восприятия, можно определить как конфликт культур в процессе ассимиляции и проблему роли культурных «корней» в процессе американизации.

В концовке текста в сжатой форме художественного образа «лицо» выражается мысль о том, что каждый человек действительно является пленником своей культуры и что как бы сильно он не изменил себя, пытаясь приспособиться к новой ситуации, его корни «держат» и «питают» его, не давая превратиться в «среднего» американца: «My father's uncle is last in line. He is dying of alcoholism, shrunken and shriveled like a monkey, his face is a mess of wrinkles and broken arteries. As he comes closer I realize that in his features I can see my whole family. If you were to stretch that rubbery flesh, you could find my father's face, and deep within *that* face – mine. I don't want to look into those eyes ringed in purple. In a few years he will retreat into silence, and take a long, long time to die. Move back, Tio, I tell him. I don't want to hear what you have to say. Give the dancers room to move, soon it will be midnight. Who is the New Year's Fool this time?» [J.O.C.: 282].

Знаковый подход к тексту позволяет нам определить роль этноспецифических концептов в формировании денотативного и концептуального пространства текста. В романе В. Отто «Лоскутное одеяло» («How to make an American quilt») денотативное пространство формируется целым рядом культурноспецифических элементов, иерархически организованных в соответствии с текстовой структурой. Название романа актуализирует концепт «quilting», содержание которого претерпело те же изменения, что и многие другие концепты традиционной культуры: необходимое ремесло, искусство, национальное увлечение, подерживающее «код памяти» нации. Структура романа определяется семью макропропозициями, названными инструкциями и последовательно пронумерованными. Это сигналы внутренней адресации, формирующие образ прогнозируемого адресата – американской женщины, знакомой с данным ремеслом и сохраняющей таким образом культурную память своего народа. Тщательное перечисление всех деталей и видов материалов, необходимых для изготовления

лоскутного одеяла, убеждает читателя в компетентности автора и способствует более успешному восприятию читателем имплицитной информации, заложенной в тексте: «Take a variety of fabrics: velvet, satin, silk, cotton, muslin, linen, tweed, men's shirting, mix with a variety of notions: buttons, lace, grosgrain, or thick silk ribbon lithographed with city scenes, bits of drapery, appliques of flora and fauna, honeymoon cottages, and clouds. Puff them up with: down, kapok, soft cotton, foam, old stockings. Lay between the back cloth and large expanse of cotton battings. Stitch it all together with silk thread, embroidery thread. The stitches must be small, consisted, and reflect a design of their own» [W.O.: 161].

Символическое употребление образа «quilt» подчёркивает идею многообразия, лежащего в основе формирования американской нации: «Do not forget that the Norse, Spanish, French, Italians, and God knows who else arrived before the English, relative latecomers to this place, and that the Indians stood on the shores, awaiting them all» [W.O.: 9].

Диалектика жизни и смерти, истории, добра и зла заключена в концептуальном поле слова «quilt» и формируемой им сюжетной метафоре: человеческая жизнь – лоскутное одеяло, это переплетение предательства, потерь, непонимания и дружбы, прощения и любви. В каждом человеке уживаются два противоречивых желания – быть независимым и в то же время являться частью определённого сообщества: «What you should understand when undertaking the construction of a quilt is that it is comprised of spare time as well as excess material. Something left over from a homemade dress or a man's shirt or curtains for the kitchen window. It utilizes that which would normally be thrown out, "waste", and eliminates the extra, the scraps. And out of which is left comes a new, useful object» [W.O.: 9].

**Актуализацию лексического уровня** в плане выражения национально-культурной специфики можно наблюдать в рассказе американской писательницы пуэрто-риканского происхождения Дж. Коуфер «Беззвучный танец» («Silent dancing»), посвящённом её воспоминаниям о детстве, проведённом в штате Нью-Джерси, куда иммигрировали её родители. Тема рассказа является типично американской – рассказ эмигранта о том, кто он есть, о своих корнях.

Лексический уровень текста сразу же задаёт национально-культурную специфику повествования, демонстрируя в сильной позиции 2 топонима: *Puerto Rico* и *United States Navy*. Тема Америки настойчиво проявляет себя уже в первом абзаце повествования через цепочку топонимов: Brooklyn Yard, New York City, the Hudson River, Paterson, New Jersey.

Топонимы, представляющие в системе языка исключительно культурно-специфические концепты, служат актуализаторами идеи духа Америки в читательском восприятии, а полнота «картинки» будет зависеть от рецептивного аспекта.

Лексический уровень также является актуализатором темы рассказа – взаимодействие двух культур в процессе американизации эмигрантов. Лексическая цепочка, представляющая исходную культуру, здесь слабее – она представлена названием страны эмиграции — *Puerto Rico*, его заместителем — *the Island* и креолизированным словом – El Building, которое соединяет на морфоло-

гическом уровне две культуры: американскую и «латино» через смешение испанского артикля «El» и английского слова.

Обозначения цвета заслуживают особого внимания в данном рассказе. Первое цветообозначение, с которым встречается читатель в данном рассказе, – это «gray». Цветообозначение «gray» имеет отрицательные коннотации во многих языках, так как оно связано с явлениями природы, воспринимаемыми человеком в негативном свете, – «серый день», «серые будни» и т.д. В рассказе серый цвет является символом унылой жизни эмигрантов: «My memories of life in Paterson during those first few years are in shades of **gray**. Maybe I was too young to absorb vivid colors and details, or to discriminate between the slate blue of the winter sky and the darker hues of the snowbearing clouds, but the single color washes over the whole period. The building we lived in was **gray** (выделено нами. – Н.Б.), the streets were **gray** with slush the first few months of my life there, and the coat my father had bought for me was dark in color and too big. It sat heavily on my thin frame» [J.O.C.: 283].

Другие цветообозначения можно отнести к цветовым этноэидемам – концептуально значимым обозначениям цвета, т.е. цвета, предпочитаемого и символически нагруженного в той или иной культуре. Интерес лингвистов к лексико-семантической группе цветообозначений в разных языках мира не случаен, так как цветообозначения, как и звукоподражания животным, являются одними из самых наглядных лексикализованных сенсбилий. Национальная специфика цветообозначений, как и звукоподражаний, непосредственно связана с особенностями работы сенсорно-рецептивного компонента этнического языкового сознания. Ю.А. Сорокин [Сорокин 1988] считает, что цветообозначения – это своеобразные «концепты мировидения», или «словесно-образные лейтмотивы текста». Для культуры Пуэрто-Рико такими цветоэидемами являются чёрный и красный: «The room is full of people dressed mainly in two colors: **dark suits** for the men, **red dresses** for the women. I have asked my mother why most of the women are in **red** (выделено нами. – Н.Б.) that night, and she shrugs, «I don't remember. Just a coincidence». She doesn't have my obsession for assigning symbolism to everything» [J.O.C.: 284].

«She is a pretty girl but her posture makes her look insecure, lost in her full – skirted **red dress** (выделено нами. – Н.Б.) which she has carefully tucked around her to make room for my gorgeous cousin, her future sister-in-law» [J.O.C.: 284].

«My cousin is wearing a tight **red – sequined** (выделено нами. – Н.Б.) cocktail dress» [J.O.C.: 284].

«My mother wore a **bright red dress** that night, I remember, and spike heels; her long **black hair** (выделено нами. – Н.Б.) hung to her waist» [J.O.C.: 286].

В своём сборнике эссе, посвящённом анализу культурных ассоциаций, связанных с основными цветами, А. Теро анализирует символику красного цвета: «Красный – самый смелый из всех цветов. Это цвет благотворительности и мученичества, ада, любви, юности, жара, хвастовства, греха и искупления. Это самый популярный цвет, особенно среди женщин. ...Общепризнано, что из всех существующих цветов красный – самый сильный и имеет самую большую притягательную силу. Он одновременно является позитивным, агрессивным и

возбуждающим. Он сильный, простой, первичный. Красный был первым цветом, охваченным процессом номинации во всех древних языках – имя Адам, первый человек, означает, в соответствии с древнееврейской традицией, и «живой» и «красный» — и является самым популярным цветом примитивного и классического искусства» [Theroux 1994: 161]. Тема эмиграции и этнического конфликта выражается на лексическом уровне обозначениями цвета кожи и связанными с ними культурными стереотипами: «"You Cuban?" the man had asked my father, pointing a finger at his name tag on the Navy uniform – even though my father had **the fair skin** and **light brown hair** of his northern Spanish family background and our name is as common in Puerto Rico as Johnson is in the U.S.

“No”, my father had answered looking past the finger into his adversary’s angry eyes, “I’m Puerto Rican”.

“Same shit”. And the door closed. My father could have passed as European, but we couldn’t. My brother and I both have our mother’s **black hair** and **olive skin**, and so we lived in El Building and visited our great – uncle and his **fair children** on the next block. It was their private joke that they were the German branch of the family. Not many years later that area too would be mainly Puerto Rican. It was as if the heart of the city map were being gradually colored in **brown** (выделено нами. – Н.Б.) – *cafe-con-leche brown*. Our color» [J.O.C.: 283].

Символика цвета в культуре имеет длинную историю. Приписывание отрицательной коннотации цвету кожи включает в себя и описание коренных этносов Америки и Африки, данное К. Линнеем в его работе «System Naturae» (1758): «Americanus: rufus, cholericus, rectus (red, irascible, upright). Afer: niger, phlegmaticus, latus (black, calm, lazy)» [цит. по: Theroux 1994].

К «концептуально нагруженной» лексике в данном рассказе относится также ксеноним «la mancha» — испанское слово, которое, учитывая фактор адресата, автор поясняет на английском языке: «She does not have a trace of what Puerto Ricans call «la mancha» (literally, the stain: the mark of the new immigrant – something about the posture, the voice, or the humble demeanor making it obvious to everyone that the person has just arrived on the mainland; has not yet acquired the polished look of the city dweller) [J.O.C.: 284].

Другие варваризмы рассказа обозначают ключевые понятия исходной пуэрто-риканской культуры. Это «константы культуры» по терминологии Ю.С.Степанова:

La isla – остров Пуэрто-Рико;

Salsa – испанская мелодия;

La Bodega – название магазина, где продавались товары торговых марок, популярных среди испаноязычного населения;

Dia de Reyes – праздник дня Трёх Королей, в который дети, принадлежащие к латиноамериканской культуре, получают рождественские подарки.

Тема ассимиляции в чужую культуру передаётся в рассказе через вербализованные концепты повседневной культуры, например, праздники: «But he did his best to make our “assimilation” painless. I can still see him carrying a Christmas tree up several flights of stairs to our apartment, leaving a trail of aromatic pine. He carried it formally, as if it were a flag in a parade. We were the only ones in

El Building that I knew of who got presents on both Christmas Day and on Dia de Reyes, the day when the Three Kings brought gifts to Christ and to Hispanic children» [J.O.C.: 285].

Исходная и новая культуры существуют «бок о бок» в этом компромиссном варианте ассимиляции. Семья празднует рождество и по пуэрто-риканскому, и по американскому стилю. Стоящие рядом лексические единицы *Christmas Day* и *Dia de Reyes*, актуализирующие в читательском восприятии соответствующие концепты, представляют собой модель сосуществования двух культур, причём вторая, исходная, представлена в более слабом варианте – через варваризм *Dia de Reyes* и лаконичное пояснение этого праздника, что даёт понимание постепенного замещения исходных культурных концептов новыми.

Как и во многих произведениях, тема которых объединена с взаимодействием двух различных культур, часть из них связана с процессом приготовления пищи и описанием культурно-специфичных продуктов, которым отдают предпочтение эмигранты, живущие в чужой культуре: «Women seemed to cook rice and beans perpetually – the strong aroma of red kidney beans boiling permeated the hallways» [J.O.C.: 284].

«Goya and Libby's – those were the trademarks trusted by her Mama, and so my mother bought cans of Goya beans, soups and condiments. ...We would linger at La Bodega, for it was there that mother breathed best, taking in the familiar aromas of the foods she knew from Mama's kitchen, and it was also there that she got to speak to the other women of El Building without violating outright Father's dictates against fraternizing with our neighbors» [J.O.C.: 284].

На лексическом уровне многочисленные ксенонимы-варваризмы передают уникальные явления исходной культуры: *pasteles*, *gandules*, *sofrito* – названия блюд национальной кухни: «Even the home movie cannot fill in the sensory details such a gathering left imprinted in a child's brain. The thick sweetness of women's perfume mixing with the ever – present smells of food cooking in the kitchen: meat and plantain *pasteles*, the ubiquitous rice dish made special with pigeon peas – *gandules* – and seasoned with the precious *sofrito* sent up from the island by somebody's mother or smuggled in by a recent traveller. *Sofrito* was one of the items that women hoarded, since it was hardly ever in stock at La Bodega. It was the flavor of Puerto Rico» [J.O.C.: 286].

Как можно наблюдать в этом отрывке, идея родины и домашней кухни существует в неразрывном единстве.

Как уже неоднократно отмечалось, пищевой код материальной культуры является очень значимым её компонентом, о чём свидетельствует и следующий эпизод: взрослый мужчина плачет, почувствовав запах блюда, которое когда-то готовила его мать: «The men drank Palo Viejo rum and some of the younger ones got weepy. The first time I saw a grown man cry was at a New Year's Eve party. He had been reminded of his mother by the smells in the kitchen» [J.O.C.: 286].

Изображение традиционных праздников и праздничных ритуалов также передаётся через описания пищевого кода: «But what I remember most were the boiled *pasteles* – boiled plantain or yucca rectangles stuffed with corned beef or other meats, olives, and many other savory ingredients, all wrapped in banana leaves. Eve-

ryone had to fish one out with a fork. There was always a “trick” pastel – one without stuffing – and whoever got that one was the “New Year’s Fool”» [J.O.C.: 286].

В фабуле рассказа присутствует описание культурных сценариев, отличных от американской культуры «основного потока». В них отражается социальная и, в частности, гендерная ситуация в исходной культуре – отношение к женщине, детям, а также описание обыденного поведения: «In the home movie the men are shown next, sitting around a card table set up in one corner of the living room, playing dominoes. The clack of the ivory pieces is a familiar sound. I heard it in many houses on the Island and in many apartments in Paterson. In “Leave It to Beaver”, the Cleavers played bridge in every other episode; in my childhood, the men started every social occasion with a hotly debated round of dominoes: the women would sit around and watch, but they never participated in the games.

Here and there you can see a small child. Children were always brought to parties and, whenever they got sleepy, put to bed in the host’s bedrooms. Babysitting was a concept unrecognized by the Puerto – Rican women I knew: a responsible mother did not leave her children with any stranger. And in a culture where children are not considered intrusive, there is no need to leave the children at home. We went where our mother went» [J.O.C.: 287].

Две антонимические ксенонимические лексические единицы вербализуют два контрастирующих концепта – два типа женщин, которых можно наблюдать в среде пуэрториканской диаспоры: *humilde* и *prima*.

*Humilde* – это скромная девушка, недавно прибывшая в Америку и придерживающаяся кода традиционного поведения и традиционного распределения гендерных ролей: «The young girl with the green stain on her wedding dress is *La Novia* – just from the Island. See, she lowers her eyes as she approaches the camera like she’s supposed to. Decent girls never look you directly in the face. *Humilde*, humble, a girl should express humility in all her actions. She will make a good wife for your cousin. He should consider himself lucky to have met her only weeks after she arrived here. If he marries her quickly, she will make him a good Puerto Rican – style wife; but if he waits too long, she will be corrupted by the city, just like your cousin there» [J.O.C.: 287].

*Prima* – это тип американизированной эмансипированной женщины, которая сменила код традиционной культуры на новую систему ценностей – на то, что выражается концептом «американский образ жизни»: «She means me. I do what I want. This is not some primitive island I live on. Do they expect me to wear a black *mantilla* on my head and go to mass every day? Not me. I’m an American woman and I will do as I please. I can type faster than anyone in my senior class at Central High, and I am going to be a secretary to a lawyer when I graduate. I can pass for an American girl anywhere – I’ve tried it – at least for Italian, anyway. I never speak Spanish in public. I hate these parties, but I wanted the dress. I look better than any of these *humildes* here. My life is going to be different. I have an American boyfriend. He is older and has a car. My parents don’t know it, but I sneak out of the house late at night sometimes to be with him. If I marry him, even my name will be American. I hate rice and beans. It’s what makes these women fat» [J.O.C.: 286].

В романе Э. Прулкс «Корабельные новости» национально-культурный

компонент значения актуализирован в семантической структуре имён собственных: имя главного героя – Quoyle; в эпиграфе к первой главе романа содержится авторский комментарий к семантике этого имени – «Quoyle: a coil of rope» и далее: «”A Flemish flake is a spiral coil of one layer only. It is made on deck, so that it may be walked on if necessary”

The Ashley Book of Knots» [E.A.P.: 25].

Данный эпиграф заимствован автором из реально существующего справочника по морским узлам «The Ashley Book of Knots». В нём описывается один из способов укладки каната на палубе – канат сворачивается и укладывается в один слой так, чтобы при необходимости по нему можно было пройти. Контекст даёт толчок генерированию новых смыслов данного морского термина. В романе имя героя символично – в первой части романа Квойл – «маленький» человек, неудачник; его «топчут» ногами все, включая собственную жену. На семантическом уровне имеет место метафорическое употребление концепта «coil».

Имя главной героини романа также содержит в себе национально-культурный компонент значения, связанный с морем, вокруг которого строится всё существование жителей Ньюфаундленда: «In Wyoming they name girls Skye; In Newfoundland it’s **Wavey** (выделено нами. – Н.Б.)» [A.P.: 122].

Изучение мира через **художественный образ** является важной частью когнитивного процесса. Об этом пишет, в частности, в своём исследовании Ю.С. Сорокин. По его мнению, виды спецификаций и конкретизаций истории (в ментально-аксиоматической форме её существования) могут быть как явно герменевтическими, так и скрыто (неявно) герменевтическими. К числу таких скрытых (неявных) герменевтических видов, возможно, по мнению автора, и относится художественный образ, позволяющий нам видеть друг в друге и всеобщее, и особенное. Иными словами, художественный образ столь же «документален», как и любой «исторический» факт и конструкт, хотя этот образ и строится на иных семиотических основаниях [Сорокин 1988: 46].

Концептуальная модель стихотворения современного американского поэта китайского происхождения Ли-Янг Ли «Хурма» («Persimmons») может быть представлена в виде обобщённого фрейма «иммигрант и его аккультурация». В качестве ведущей темы рассматривается диалог: «новая» культура – «старая» культура. Ключом к пониманию идейного содержания текста является образ «persimmon» (хурма), который символизирует родную для автора природу и отчий дом:

In sixth grade Mrs. Walker  
Slapped the back of my head  
And made me stand in the corner  
For not knowing the difference  
Between *persimmon* and *precision*.  
How to choose  
**Persimmons.** This is precision.  
Ripe ones are soft and brown – spotted.  
Sniff the bottoms. The sweet one



Will be fragrant. How to eat:  
Put the knife away, lay down newspaper.  
Peel the skin tenderly, not to tear the meat  
Chew the skin, suck it,  
And swallow. Now, eat  
The meat of the fruit,  
So sweet,  
All of it, to the heart.

Donna undresses, her stomach is white.  
In the yard, dewy and shivering  
With crickets, we lie naked,  
Face – up, face – down.  
I teach her Chinese.  
Crickets: *chiu chiu*. Dew: I've forgotten.  
Naked: I've forgotten.  
*Ni, wo*: you and me  
I part her legs,  
Remember to tell her  
She is beautiful as the moon.

Other words  
That got me into trouble were  
*Fight* and *fright*, *wren* and *yarn*.  
Fight was what I did when I was frightened,  
Fright was what I felt when I was fighting.  
Wrens are small, plain birds,  
Yarn is what one knits with.  
Wrens are soft as yarn.  
My mother made birds out of yarn.  
I loved to watch her tie the stuff;  
A bird, a rabbit, a wee man.

Mrs. Walker brought a **persimmon** to class  
And cut it up  
So everyone could taste  
A *Chinese apple*. Knowing  
It wasn't ripe or sweet, I didn't eat  
But watched the other faces.

My mother said every **persimmon** has a sun  
Inside, something golden, glowing,  
Warm as my face.

Once, in the cellar, I found two wrapped in a newspaper,

Forgotten and not yet ripe.  
I took them and set both on my bedroom windowsill,  
Where each morning a cardinal  
Sang, *The sun, the sun.* .

Finally understanding  
He was going blind,  
My father sat up all one night  
Waiting for a song, a ghost.  
I gave him **the persimmons** (выделено нами. – Н.Б.),  
Swelled, heavy as sadness,  
And sweet as love.

This year, in the muddy lightning  
Of my parent's cellar, I rummage, looking  
For something I lost.  
My father sits on the tired, wooden stairs,  
Black cane between his knees,  
Hand over hand, gripping the handle.

He's so happy that I've come home.  
I ask how his eyes are, a stupid question.  
*All gone*, he answers.

Under some blankets, I find a box.  
Inside the box I find three scrolls.  
I sit beside him and untie three paintings by my father:  
Hibiscus leaf and the white flower.  
Two cats preening.  
**Two persimmons**, so full they want to drop from the cloth.

He raises both hands to touch the cloth,  
Asks, *Which is this?*

*This is **persimmons**, Father.*

*Oh, the feel of the wolftail on the silk,  
The strength, the tense  
Precision in the wrist.  
I painted them hundreds of time  
Eyes closed. These I painted blind.  
Some things never leave a person:  
Scent of the hair of one you love,  
The texture of **persimmons** (выделено нами. – Н.Б.),  
In your palm, the ripe weight.*

Стихотворение начинается с описания ситуации конфликта культур, который вспыхивает между американской учительницей и учеником-китайцем: «In sixth grade Mrs. Walker slapped the back of my head and made me stand in the corner for not knowing the difference between persimmon and precision».

Парономастический эффект этой пары слов служит основой для создания окказионального смысла, который сближает значения этих семантически несхожих лексических единиц: «How to choose persimmons. This is precision».

Такое обращение с языком и, в частности, с лексикой отражает ментальность индивидуума, находящегося в процессе освоения неродного для себя языка, сама фонетическая форма которого обладает для него особой суггестивной силой. Свести вместе «persimmon» и «precision» может только «свежий» взгляд на язык, обладающий особой остротой восприятия и свободный от традиции. Наблюдение за позицией «не-носителя» языка позволяет открывать новые аспекты выразительности внешней и внутренней формы слова и дает слову новую жизнь.

Как и во многих произведениях, посвященных изображению национально-го духа того или иного этноса, изображение глубинных, внутренних его свойств передается через внешние проявления и, в частности, через образы пищи.

Образ хурмы, центральный для данного стихотворения, разворачивается в контексте стихотворения и начинает символизировать Китай в следующей фразе: «Mrs. Walker brought a persimmon to class and cut it up so everyone could taste a Chinese apple».

К читателю приходит понимание того, что хурма («persimmon») является для Китая тем же, чем для него яблоко, и приобретает экзотичность только в контексте другой культуры. Развиваясь далее, образ «persimmon» начинает символизировать и солнце, являясь в данном случае авторским символом: «My mother said every persimmon has a sun inside, something golden, glowing, warm as my face».

В контексте смысловой объём слова «persimmon» разрастается, и оно становится также символом сыновней любви: «Finally understanding he was going blind, my father sat up all one night waiting for a song, a ghost. I gave him the persimmons, swelled, heavy as sadness, and sweet as love».

Ностальгия, поиски утраченной национальной идентичности находят свое выражение в образах, передающих идею родительского дома и утраченных ценностей. Образ «persimmons» связан в воспоминаниях лирического героя с образом отца. Теперь ослепший, когда-то в прошлом отец рисовал картины, и на одной из них изобразил хурму: «I sit beside him and untie three paintings by my father: hibiscus leaf and a white flower. Two cats preening. Two persimmons, so full they want to drop from the cloth».

Традиционное восточное уважение к старшему поколению, к родителям находит свое выражение и в структуре стихотворения. Слово «father» наряду со словом «persimmon» находится в сильной позиции в одной из завершающих строк:

«He raises both hands to touch the cloth, asks, Which is this?  
This is persimmon, Father».

Образы «persimmons» и «father» стоят в одном ряду, сближаются семантически в контексте стихотворения, и оба символизируют родину для человека, оказавшегося в другой стране, в иной культуре. «Persimmon» – продукт материальной культуры, понятие, относящееся к концептуальному полю «пища», поэтому, как может показаться, нечто прозаичное и приземленное. «Father» – это концепт и духовный, и физический, выражающий в данном стихотворении идею любви, уважения, связи поколений. Тем не менее, оба эти образа, и «обыденный», и «высокий», выражают идею родины, которая воплощается для конкретного человека не столько в абстрактных ценностях, сколько в мелочах быта, заключающих в себе дух повседневной жизни с ее насущными заботами.

Концовка стихотворения снова привлекает внимание читателя к паронимам «precision» и «persimmons». Чтобы рисовать картины, в частности, «persimmons» (хурму), нужна точность (precision). В концовке стихотворения слово «persimmon» становится символом любви, родины и культурной памяти:

«Some things never leave a person:  
Scent of the hair of one you love,  
The texture of persimmons,  
In your palm, the ripe weight».

Концепт «diversity» может по праву считаться ключом к американской культуре. Во многих американских социальных структурах имеются «diversity centers» - организации, представляющие интересы национальных и социальных меньшинств. В рамках анализируемых художественных текстов этот концепт представлен образом «quilt» (пёстрое лоскутное одеяло), который является одним из излюбленных образов в современной американской литературе. Идея множественности и единения (своеобразный вариант «e pluribus unum») представлена в когнитивно-пропозициональной модели стихотворения М. Диксона «Тётя Ида шьёт лоскутное одеяло». Денотативное пространство текста строится вокруг концепта «quilt» и его роли в традиционной американской (и афроамериканской) культуре.

Стихотворение начинается с перечисления предметов одежды молодого человека, погибшего от СПИДа, которая передаётся его родственникам: clothes, the hospital gown, too-tight dungarees, blue choir robe, a Sunday shirt. Одежда хранит часть души человека, отпечаток его материального бытия. Важность этих образов для раскрытия идеи стихотворения определяется их появлением в сильной позиции. Здесь же появляется концепт «quilting», выражающий идею изготовления огромного лоскутного покрывала в память о погибших от СПИДа по всей стране:

«My niece Francine say they quilting all over the country.  
So many good boys like her boy, gone».

Каждая строфа стихотворения содержит лексему «quilt» или слово, тематически связанное с ней: needle, thread, frame, stitch, sackcloth, calico, cotton и др.

Слово «quilt» является идионимом (термин В.В. Кабакчи), обозначающим специфический элемент внутренней культуры, уходящей корнями к её истокам:

«Most of my quilts was made down South. My mama  
and my mama's mama taught me...».

Лоскутное покрывало, сшитое из кусочков одежды погибшего юноши, становится символом памяти о нём. Материальный и символический смыслы объединяются в одном концепте:

«When Francine say she gonna hang this quilt in the church  
I like to fall out. A quilt ain't no showpiece, it's to keep you warm.  
Francine say it can do both».

Обучение ремеслу приравнивается к обучению культурному коду, который передаёт духовные ценности этноса от старшего поколения к младшему опосредованно, на уровне подсознательного восприятия через трудовой код:

«... I made Francine come over and bring her daughter Belinda.  
We cut and tacked his name, *JUNIE*,  
Just plain and simple, "*Junie our boy*".  
Cut the *J* in blue, the *U* in gold. *N* in dungarees  
Just as tight as you please. The *I* from the hospital gown  
And the white shirt he wore First Sunday. Belinda  
Put the necktie in *E* in the cross stitch I showed her».

Память об ушедшем человеке должна материализоваться в конкретном объекте или действии. В американской (и афроамериканской) культуре – это «quilting». Как часто происходит с объектами повседневной материальной культуры, они в силу своей актуальности и общедоступности поднимаются до уровня национальных символов (так, государство Гана в год вступления в ООН подарило этой организации полотно из традиционной домотканой ткани «kente» размером 12x20 футов в качестве своего культурного символа).

В данном стихотворении в концепте «quilt» содержится смысл «национальная гордость». Это объективируется в контексте топонимом «Washington»:

«Francine say she gonna send this quilt to Washington  
like folks doing from all 'cross the country,  
so many good people gone...»

В контексте стихотворения образ «quilt» становится символом единения людей всех возрастов, национальностей и регионов:

«...Babies, mothers, fathers  
and boys like our Junie. Francine say  
they gonna piece this quilt to another one,  
another name and another patch  
all in a larger quilt getting larger and larger.  
Maybe we all like that, patches waiting to be pieced».

Общечеловеческие ценности (терпеливость, сострадание, память и др.) символизируются в каждой культуре по-разному. Часто символизируются идионимы, так как концепты, стоящие за ними, отражают истоки той или иной культуры.

Рассмотрим роль различных элементов **структуры текста** в выдвижении культурно-специфичной информации на материале цикла рассказов «На прицеле» («Вайомингские рассказы») и романа «Корабельные новости» современной американской писательницы Эни Прулкс. Анализ показал, что выдвижение национально-культурной специфики и акцентирование определенных ключевых

аспектов бытия осуществляется уже на уровне заголовка. Обратимся к сильной позиции – заголовку сборника рассказов Э. Прулкс «На прицеле» («Close Range»). Референционное значение этого выражения — «близкое расстояние»; оно обычно ассоциируется с дальностью, досягаемостью оружия; «fire at close range» — стрелять в упор. Коннотационный круг значений этого выражения вызывает целую цепочку ассоциаций с Диким Западом, землей охотников и ковбоев, с одинокими обитателями ранчо, пытающимися справиться с неподатливой Природой.

Одиннадцать рассказов сборника «На прицеле» объединены в цикл «Вайомингские рассказы» общей тематикой – жизнь людей на дальнем Западе, схватка с Природой, борьба за существование. Многие рассказы этого цикла уходят корнями в фольклорное прошлое этнических групп, занимающихся скотоводством, и имеют прецедентные тексты. «The Blood Bay» имеет в качестве прецедентного текста народную сказку «The Calf that Ate the Traveller»; рассказ «The Half-Skinned Deer» основан на старинной исландской народной сказке «Porgeir's Bull». Основой некоторых рассказов служат реальные исторические публикации. Так, по словам Э. Прулкс, случай, описанный в исторической публикации Хелены Томас Рэботтом «Красные стены и усадьбы», лег в основу рассказа «People in Hell Just Want a Drink of Water». Можно наблюдать, следуя теории М.М. Бахтина, «диалог» текстов и стилей в глобальном семиозисе, составляющий основу гуманитарного мышления.

В «Корабельных новостях» национально-культурный компонент просматривается и в самой структуре текста, в его «текстовой памяти» как диалог «параллельных текстов» – основного повествования и текстов справочника по морским узлам. Э. Прулкс строит свой роман как диалог двух параллельных текстов – основного повествования и эпиграфов, связанных единой тематической отнесенностью. Почти все эпиграфы заимствованы Прулкс из реально существующего справочника по морским узлам. Тексты эпиграфов принадлежат к инструктивному стилю - подстилю научной прозы и создают очень яркие стилистические эффекты. По мнению Бахтина, «чем резче выражена разница между степенью закодированности художественного текста и вводимых в него цитаций, тем ошутимее эффект взаимодействия кодов и порождения новых смыслов» [Бахтин, 1975: 115]: «"In a knot of eight crossings, which is about the average-size knot, there are 256 different 'over-and-under' arrangements possible... Make only one change in this 'over and under' sequence and either an entirely different knot is made or no knot at all may result".

The Ashley Book of Knots» [A.P.: 3].

Функция таких **интекстов**: с одной стороны, создание особого колорита жизни, связанной с морем, а с другой стороны, образование метафор и символов, выражающих в закодированном виде узлы человеческих судеб. По мнению Е.А.Стеценко, смысл романа состоит в том, что «именно на Ньюфаундленде, родине предков, Квойл находит свое место в жизни, любовь близких людей и обретает чувство собственного достоинства. Прулкс следует одной из главных черт национальной литературной традиции — убежденности в том, что настоящее и будущее должны опираться на фундамент прошлого, а история со

всем ее добром и злом представляет собой бесконечную цепочку, соединяющую людские поколения. Причем эта связь осуществляется через отдельную личность и эволюцию ее сознания» [Стеценко 2002: 204]. На композиционном уровне мы отмечаем многочисленные интертекстуальные вкрапления, которые несут на себе печать культурных традиций этноса, представленного в произведении Прулкс. Легенды Ньюфаундленда, старые поверья, обычаи, магические ритуалы перекликаются с текстом основного повествования, раскрывая истоки национального характера жителей Ньюфаундленда: «"Magic nets, snares, and knots have been, and in some instances probably still are, used as lethal weapons".

Quipus and Witches' Knots» [A.P.: 259].

И далее:

«Love Knot

In the old days a love - sick sailor might send the object of his affections a length of fishline loosely tied in a true - lover's knot.

If the knot was sent back as it came the relationship was static. If the knot returned home snugly drawn up the passion was reciprocated. But if the knot was cap-sized - tacit advice to ship out» [A.P.: 12].

Как известно, прецедентными могут быть не только литературные произведения, но и мифы, народные песни, сказки, молитвы. Включение народных песен очень характерно для разного рода текстов как вербальных, так и невербальных, ориентированных на отражение национального характера. По мнению К. Лохмеер, «песня находится в самом сердце каждой культуры. Разучите традиционные песни той или иной страны и Вы приобретёте тонкое родство с этой культурой и её душой». В романе Прулкс присутствует такая фольклорная песня, часто цитируемая. Это так называемая «Gandy Goose», рассказывающая о том, как корабль идет ко дну. Она исполняется в тот момент, когда один из персонажей строит новую лодку, подчеркивая, таким образом, философию оптимизма, веру в способность человека изменить свою судьбу: «Yark half-sang his intermittable ditty, "Oh, the Gandy Goose, it ain't no use, cause every nut and bolt is loose, she'll go to the bottom just like the Bruce, the Gandy Goose, and kill a Newfoundland, while he transferred the measurements to the measurements to the rough boards» [A.P.: 313].

Характер интертекстуальности в рассказе Дж. О. Коуфер «Беззвучный танец» также заслуживает внимания с точки зрения выражения им национально-культурного своеобразия. Интертекстуальные включения, с одной стороны, вводят данный текст в контекст мировой культуры и показывают универсальные свойства человеческого духа – тоску по ушедшим родственникам, духовную связь с предками, стремление узнать о своём прошлом: «When Odysseus visits Hades asking to see the spirit of his mother, he makes an offering of sacrificial blood, but since all of the souls crave an audience with the living, he has to listen to many of them before he can ask questions. I, too, have to hear the dead and the forgotten speak in my dream. Those who are still part of my life remain silent, going around and around in their dance. The others keep pressing their faces forward to say things about the past» [J.O.C.: 288].

С другой стороны, интертекстуальность подчёркивает уникальность

именно данной культуры, её цельность и завершённость, недоступность для «чужих». В первую очередь это достигается переключением кода – переходом на испанский язык: «There was also the music. Long – playing albums were treated like precious china in these homes. Mexican recordings were popular, but the songs that brought tears to my mother’s eyes were sung by the melancholic Daniel Santos, whose life as a drug addict was the stuff of legend. Felipe Rodriguez was a particular favorite of couples. He sang about faithless women and broken – hearted men. There is a snatch of a lyric that has stuck in my mind like a needle on a worn groove:

“De piedra ha de ser mi cama, de piedra la cabecera ...la mujer que a mi me quiera ...ha de quererme de veras. Ay, Ay, corazon, por que no amas...?”» [J.O.C.: 286].

Комментарий, данный после этого интертекстуального включения, указывает на универсальность содержания песни, выражающей концепт «любовь», но своеобразие её проявления в культуре данного этноса зашифровано в самом интексте.

Национально-культурная специфика текста может проявлять себя в его элементах, принадлежащих другим семиотическим системам. В этой связи рассмотрим ряд понятий, относящихся к проблеме взаимодействия различных видов искусства. Анализу проблемы интермедиальности посвящена работа Н.В.Тишуниной [Тишунина 2003]. Термин «*интермедиальность*» был введён в научный дискурс немецким учёным Отто Хансенем, а теоретически обоснован отечественным философом И.Л. Ильиным. «Под этим многозначным термином имеются в виду не только собственно лингвистические средства выражения и мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации... Все вместе эти языки образуют “большой язык” культуры любого конкретного исторического периода» [Ильин 1998: 8].

«Медиа», таким образом, определяется как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусства. Н.В. Тишунина под интермедиальностью в узком смысле понимает особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства. В более широком смысле под интермедиальностью ею понимается создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). Основываясь на этом факторе, автор проводит различие между «интертекстуальностью» и «интермедиальностью»: «Поскольку интермедиальность предполагает организацию текста посредством взаимодействия различных видов искусств, то в данном случае в работу включаются разные семиотические ряды. Поэтому в системе интермедиальных отношений, как правило, сначала осуществляется перевод одного художественного кода в другой, а затем происходит взаимодействие, но не на семиотическом, а на смысловом уровне» [Тишунина 2003]. В рамках интермедиальности, таким образом, взаимодействуют не сами языки искусства, поскольку искусством остаётся лишь одно – искусство слова, а смыслы этих языков. **Характер интермедиальности** также имеет национально-



культурную специфику. Так, например, выше уже отмечалась особая роль музыкальной культуры для чёрного этноса Америки, через которую (в форме спиричуэлз, блюзов и рэпа) этос народа в отсутствие возможности для развития других видов искусства выразил себя наиболее полно. Пример использования интермедиальности для передачи особого музыкального дара чёрных американцев можно найти в романе И.Л. Докторроу «Рэгтайм». Роман описывает особенности жизни в США в самом начале XX столетия, в качестве эпиграфа к нему взяты слова известного негритянского композитора начала XX века Скота Джоплина:

«Do not play this piece fast.  
It is never right to play *Ragtime* fast...»

Передача музыкального воздействия вербальными средствами — (собственно интермедиальность) присутствует в следующем описании: «"Wall Street Rag" he said. Composed by the great Scott Joplin. He began to play. Ill - tuned or not the Aeolian had never made such sounds. Small clear chords hung in the air like flowers. The melodies were like bouquets. There seemed to be no other possibilities for life than those delineated by the music...

Coalhouse Walker Jr. turned back to the piano and said "The Maple Leaf". Composed by the great Scott Joplin. The most famous rag of all rang through the air. The pianist sat stiffly at the keyboard, his long dark hands with their pink nails seemingly with no effort producing the clusters of syncopating chords and the thumping octaves. This was a most robust composition, a vigorous music that roused the senses and never stood still a moment. The boy perceived it as light touching various places in space, accumulating in intricate patterns until the entire room was made to glow with its own being. The music filled the stairwell to the third floor» [E.L.D.: 184].

О том, что культурные концепты, выраженные в негритянских спиричуэл, вошли в основной поток американской культуры, свидетельствует их появление в литературных произведениях как «чёрных», так и «белых» американцев. Так, в полном иронии и понимания абсурдности расовой дискриминации рассказе Рэя Бредбери из цикла «Марсианские хроники» концепты наиболее известных негритянских песнопений являются основным текстообразующим фактором. Само название рассказа «Июнь 2003: Высоко в небе» («June 2003: Way in the middle of the air») является аллюзией на негритянский спиричуэл «Way up in the middle of the air», задавая вектор интертекстуальности. Фантастическая денотативная ситуация, стоящая за текстом, следующая: в определённый день и час уставшие от своего униженного положения все чёрные американцы США, решают покинуть Землю и отправиться на Марс. В голосе растерянного белого хозяина, с трудом представляющего свою будущую жизнь без опоры на тех, кто выполнял самую тяжёлую работу, слышится и издёвка, и досада. Все названия космических кораблей, которые рисует себе фантазия хозяина, основаны на наиболее известных концептах негритянских песнопений:

«I suppose you got names for your rockets?»  
They looked at their one clock on the dashboard of the car.  
«Yes, sir».

«Like **Elijah and the Chariot, The Big Wheel and the Little Wheel, Faith,**

**Hope and Charity, eh?»**

«We got names for the ships, Mr. Tecee».

«**God the Son and the Holy Ghost**, I would wonder? Say, boy, you got one named **the First Baptist Church?**»...

Tecee laughed. «You got one named **Swing Low** and another named **Sweet Chariot?**»...

«You got one named **Roll Dem Bones?**»

«Good – by, mister!»

«And another called **Over Jordan** (выделено нами. – Н.Б.)! Ha! Well, tote that rocket, boy, go on, get blown up, see if *I* care!» [R.B.: 99].

### **3.4. Национально-культурная специфика и другие текстовые категории**

Используя концепцию хронотопа М.М. Бахтина, в американских романах можно выделить хронотоп фермы или ранчо – своеобразный макрообраз, в рамках которого развиваются все сюжетные линии, функционируют образы персонажей и выстраивается концепт всего текста. Хронотоп определяется как «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин 219: 10]. В романе Дж.Смайли образ фермы можно рассматривать в качестве фона, на котором строится весь роман. Жизнь обитателей фермы неразрывно связана с ней, на ферме проходит их жизнь, ферма во многом определяет их жизненные приоритеты, черты характера:

«What is a farmer?

A farmer is a man who feeds the world.

What is a farmer's first duty?

To grow more food.

What is a farmer's second duty?

To buy more land.

What are the signs of a good farm?

Clean fields, neatly painted buildings, breakfast at six, no debts, no standing water.

How will you know a good farmer when you meet him?

He will not ask you any favors» [J.S.: 45].

Работа на ферме накладывает отпечаток на своего владельца, внешность которого выступает в качестве знака его социального статуса: «A farmer looks like himself, when goes to the cafй, but he also looks like his farm» [J.S.: 199].

В составе макрообраза фермы можно также выделить и микрообразы, которые представляют различные информационные слои одноимённого концепта:

а) пространство, на котором происходит действие романа: «At sixty miles per hour, you could pass our farm in a minute, on County Road 686, which ran due north into the T junction at Cabot Street Road» [J.S.: 3].

Ферма не только определяет локальные рамки романа, но и удерживает персонажей на этой территории. Герои покидают пространство фермы только в каких-либо чрезвычайных случаях – поиски отца, консультации юриста по по-

воду будущего фермы;

б) родной дом, место жительства, где протекает жизнь, воспитываются дети: «Caroline would have said, if she dared, that she didn't want to live on the farm...»; «I always thought – I always thought kids on farms should be made to face facts early on» [J.S.: 45].

в) место работы: «The tile system on my father's farm drained fields that there were nearly as level as a table» [J.S.: 56].

«When we started looking at brochures from confinement systems manufacturers in the week after Daddy signed over the farm, it rapidly became clear that four thousand finished hogs per year was somehow a more optimal number» [J.S.: 147].

В образе фермы, через который воплощается концепт «farm», можно проследить идеальные ценности американского общества, а именно идею собственности и отношение к ней. Образ фермы является символом стабильности, тяжелого труда.

На уровне концепта целого текста можно проследить интертекстуальные связи романа «Тысяча акров» с трагедий В. Шекспира «Король Лир». Те проблемы, которые находят отражение в трагедии В. Шекспира, а именно семейные взаимоотношения, вопрос «отцов и детей», гендерный вопрос, отношение к собственности, находят отражение также и в концепте «farm».

Ферма в данном случае выступает в роли королевства, которое предстоит разделить. Есть в романе также и три дочери-наследницы: Ginny, Rose, Caroline. Глава семейства, который в начале полностью управляет фермой, постепенно отходит от дел, отдаляется от семьи, сходит с ума. Объединяет два произведения также и трагический конец. В трагедии В. Шекспира английское королевство остается без наследников, а в романе Смайли главные действующие лица после ряда трагических происшествий продают ферму и переезжают в город, в совершенно чужую для себя обстановку. Роман и трагедию объединяют не только единство сюжета, но и та глубина, с которой показан распад семьи. Это сходство между романом Дж. Смайли и трагедией В. Шекспира отмечают также и американские критики: «Absorbing... Examines with near-Shakespearean depth, the existential horrors that crawl out into the light when the rock of family solidarity is shattered».

«Superb... Smiley has concocted a rather exotic agenda for this book, which includes such diverse topics as family dysfunction... farming as it's practiced on big industrial farms in America today and, yes, King Lear» [San Francisco Chronicle].

### 3.5. Этнокультурная специфика публицистического текста

Категория национальной идентичности с необходимостью присутствует и в публицистическом тексте. В качестве яркого примера её объективации рассмотрим сочинение знаменитого американского публициста негритянского происхождения начала XX века Уильяма Дю Буа. Книга под названием «Душа чёрного народа» («The Souls of Black Folk») состоит из 13 эссе и одного короткого рассказа. В названии вербализован концепт «душа», который хотя и имеет универсальный прототип, но обладает уникальной национально-культурной

спецификой, раскрывающей столь же уникальный историко-культурный опыт чёрных американцев.

По мнению издателей, книга представляет собой трогательное повествование о сути афроамериканской народной культуры: «The book as a whole is a moving evocation of black American folk culture and a critical response to the racism and economic subjugation afflicting black Americans at the end of the nineteenth century» [W.D.B.: 6].

Книгу называют также политической Библией негритянской расы. Ключевыми концептами всего цикла являются *soul, race, color, black*. Подчёркивая, что главной проблемой американского общества в XX веке будет являться проблема взаимоотношения белого и цветного населения, Дю Буа употребляет слово «color», которое вербализует в данном случае социально-политический концепт первостепенной важности «the problem of the Twenties Century is the problem of the color line». Концепт «black» включает в себя разные характеристики, в том числе трудно поддающиеся описанию «strange meaning of being black». Замысел книги состоит в том, чтобы донести до читателя американскую трагедию – «провал великой республики» в самом «конкретном испытании» (Декларация независимости, провозглашающая право на свободу для каждого человека, с одной стороны, и наличие рабовладельческой системы *de facto*, с другой стороны).

Уникальный характер американского этноса, то, что Дю Буа называет словом «*twoness*», выражается в следующем емком описании особенностей американской культуры, которая впитала в себя значительную часть наследия Чёрного континента: «...work, culture, liberty, — all these we need, not singly but together, not successively but together, each growing and aiding each, and all striving toward that vaster ideal that swims before the Negro people, the ideal of human brotherhood, gained through the unifying ideal of race; the ideal of fostering and developing the traits and talents of the Negro, not in opposition to or contempt for other races, but rather in large conformity to the greater ideals of the American Republic, in order that some day on American soil two world races may give each to each those characteristics both so sadly lack. We the darker ones come even now not altogether empty-handed: there are to-day no truer exponents of the pure human spirit of the Declaration of Independence than the American Negroes; there is no truer American Music but the wild sweet melodies of the Negro slave; the American fairy tales and folk – lore are Indian and African; and, all in all, we black men seem the sole oasis of simple faith and reverence in a dusty desert of dollars and smartness. Will America be poorer if she replace her brutal dyspeptic blundering with light – hearted but determined Negro Humility? or her coarse and cruel wit with loving jovial good – humor? or her vulgar music with the soul of the Sorrow Song?» [Du Bois: 43].

Истоки американской национальной идентичности предстают в работе Да Буа в образе двух потоков, которые никогда не пересекаются. Белые и чёрные – это чужие люди, но с общей судьбой: «... silently, resistlessly. The world about flows by him in two great streams... - then they divide and flow wide apart» [D.B.: 144].

Текст книги Дю Буа построен по принципу креолизованного текста, в

структурировании которого наряду с вербальными применяются иконические средства (фотография, рисунок, карикатура и др.), а также средства других семиотических кодов (шрифт, цвет). Е.Е. Анисимова [Анисимова 2003], автор работы по исследованию специфики подобных текстов, отмечает, что за последние годы значительно возрос интерес к невербальным средствам письменной коммуникации, информационная ёмкость и прагматический потенциал которых нередко выше, чем у вербальных средств. По её мнению, лингвистика текста всё в большей мере преобразуется в лингвистику семиотически осложнённого текста. Уникальность цикла эссе Дю Буа состоит в том, что в нём используется двухкомпонентная структура эпитафий. Каждому эссе предпослано стихотворение одного из известных американских или западноевропейских поэтов (за исключением двух эссе, где эпитафии взяты из Библии и Омара Хайяма) и нотная запись нескольких тактов из различных негритянских духовных песнопений «спиричуэл». Бахтинский принцип полифонии художественного текста демонстрирует себя в полной мере, соединяя в одном тексте две культурные традиции и подчёркивая своеобразие и уникальность чёрной американской культуры, которая в силу особенностей национального этоса и исторических обстоятельств проявилась наиболее ярко именно в форме духовной песни. Стихи и спиричуэл скомпонованы следующим образом:

1. Артур Саймонз «Плач воды» и спиричуэл «Никто не видел столько бед».
2. Джеймс Рассел Лоуэлл «Кризис нашего времени» — спиричуэл «Бог мой, какое горе!»
3. Лорд Байрон «Путешествие Чайльд Гарольда» (отрывки) и спиричуэл «Встреча в обетованной стране».
4. Фридрих Шиллер «Орлеанская дева» — спиричуэл «Тёмен мой путь».
5. Джон Гринлиф Витьер «Говард в Атланте» и спиричуэл «Скалы и горы».
6. «Рубайат Омара Хайяма», 44 строфа и спиричуэл «Шагайте вперёд».
7. Песнь Соломона 1.5 – 6 и спиричуэл «Яркий свет на кладбище».
8. Уильям Вон Муди «Брут» и спиричуэл «Дети, придёт ваш час».
9. Элизабет Браунинг «Видение поэтов» и спиричуэл «Я качусь (I am rolling)».
10. Фиона Маклеод «Загадочное лицо красоты» и спиричуэл «Пробирайтесь домой».
11. Эджернон Суинбёрн «Итил», последняя строфа и спиричуэл «Надеюсь, моя мать будет там».
12. Лорд Теннисон «Смерть Артура» и спиричуэл «Пролетай низко, колесница».
13. Элизабет Браунинг «Романс Ганга» и спиричуэл «Вы можете похоронить меня на Востоке».
14. Стихи из негритянского спиричуэл «Положите это тело на землю». Музыка из негритянского спиричуэл «Борющийся Иаков».

Состояние рабства, в котором пребывали чёрные американцы в течение долгого времени, не предоставляло возможностей для развития разнообразных

видов искусства, поэтому духовное песнопение (спиричуэл) — песня-жалоба, обращённая к богу, - явилось основной эстетической формой выражения национального этоса. Через использование двухкомпонентной структуры эпиграфов Дю Буа создаёт гармонично интегрированную культурную идентичность, подлинное самоосознание, которое является целью его книги. В эпиграфах Дю Буа, а также в последней главе книги безымянные американские рабы и всемирно известные поэты озвучивают один и тот же Текст Жизни и поют в одной и той же Церкви. Несомненно, тексты книги имеют двойную адресацию – для «посвящённых» и «непосвящённых», людей одной культуры с автором и «чужих». Для непосвящённых элементы креолизованного текста (нотный стан и расположенные на нём нотные знаки) будут представлять собой загадку и сигнализировать об уникальности культурного опыта, заключённого в этих символах. Расположение в сильной позиции свидетельствует о важности заключённой в них информации, а вербальное истолкование смысла музыкальных эпиграфов содержится в основных идеях каждого эссе.

Рассмотрим в качестве контекстуального анализа содержания концепта «soul» XIV эссе цикла – «The Sorrow Songs». Эпиграфом к нему являются следующие строки из негритянской песни:

«I walk through the churchyard  
To lay this body down;  
I know moon – rise, I know star – rise;  
I walk in the moonlight, I walk in the starlight;  
I'll lie in the grave and stretch out my arms,  
I'll go to judgment in the evening of the day,  
And my soul and thy soul shall meet that day,  
When I lay this body down».  
Negro Song.

Ключевым словом здесь является слово «soul», которое имеет контекстуальные связи с названием всей книги «The Souls of Black Folk», а также с контекстом следующего за ним эссе. В песне фигурируют символы смерти, Страшного суда и возрождения как единения душ («and my soul and thy soul shall meet that day»).

Ключевые смыслы эссе актуализируются при помощи слов «darkness» (угнетённое состояние) и «songs» (sang songs, Sorrow Songs, weird old songs). Автор утверждает, что душа народа выразила себя в этих песнях, которые чёрные американцы пели от переполняющей их сердца скорби (they were weary at heart). Смысл введения креолизованных элементов текста в том, что без усвоения этой формы культуры нельзя полностью понять этос чёрного народа Америки, так как именно через эти песни душа чёрного человека проявляла себя, общаясь с миром (weird old songs in which the soul of the black slave spoke to men). Говоря об особенностях американского национального духа, Дю Буа отмечает в качестве его ведущих качеств энергичность и изобретательность: «Little of beauty has America given the world save the rude grandeur God himself stamped on her bosom; the human spirit in this new world has expressed itself in vigor and ingenuity rather than in beauty» [D.B.: 48].

Негритянское народное песнопение было основано на ритмических выкриках рабов и является единственной аутентичной американской музыкой, «проросшей» позже в джаз, блюз и современный рэп. Дю Буа называет его уникальным духовным наследием нации (the singular spiritual heritage) и величайшим даром негритянского народа (the greatest gift of the Negro people). Одну из сюжетных линий эссе составляет повествование о первом ансамбле исполнителей негритянских народных песен, который с триумфом объехал многие страны мира, заработав средства на создание Университета им. Фиска: «So their songs conquered till they sang across the land and across the sea, before Queen and Kaiser, in Scotland and Ireland, Holland and Switzerland. Seven years they sang, and brought back a hundred and fifty thousand dollars to found Fisk University» [D.B.: 150].

В тексте эссе фигурирует риторический вопрос: «What are these songs and what do they mean?», на который даёт ответ сам автор: они – явно выраженное послание раба миру. Это музыка несчастливого народа, «детей» разочарования; она рассказывает о смерти, страданиях и о невысказанном стремлении к более справедливому миру, о загадочных странствиях и тайных путях. Народная песня соединяет в себе дух нескольких столетий, так как музыка, как правило, бывает гораздо старше слов. Примером тому являются приведённые в тексте мелодия и слова примитивной африканской песни, попавшей на американский континент и впитавшейся в чёрный американский этос на уровне коллективного бессознательного: «The child sang it to his children and they to their children's children, and so two hundred years it has travelled down to us and we sing it to our children, knowing as little as our fathers what its words may mean, but knowing well the meaning of the music» [D.B.: 188].

Слова песни не расшифровываются, так как они приведены на одном из африканских диалектов, но смысл песни существует в национальном сознании в невербализованном виде и соотносится с появившимся позднее песнопением:

«You may bury me in the East,  
You may bury me in the West,  
But I'll hear the trumpet sound in that morning».

Слово «morning» в сильной позиции представляет концепт возрождения и являет собой оппозицию слову «bury», репрезентирующему концепт «смерть».

Мы уделили столько внимания анализу американской музыкальной культуры, так как слой концептов, вербализованных в спиричуэл, является базовым в концептосфере афроамериканского варианта английского языка. Посредством этих песен душа народа, находящегося в рабстве, общалась с миром. Как и все примитивные этносы, чёрные американцы были неразрывно связаны с природой. Жизнь в спиричуэл представлена в образе бурного и вечно меняющегося океана («rough and rolling sea»), пустынная местность («wilderness») – это дом Бога, одинокая тропа («lonesome valley»), которая ведет к жизни. Для людей с «тропической» ментальностью образ конца зимы был символом жизни и смерти («winter'll soon be over»). Грозовые бури южного побережья внушали им благоговейный ужас; в них слышались голоса то жалобные, то властные:

«My Lord calls me,  
He calls me by the thunder,

The trumpet sounds it in my soul».

Концепт монотонного подневольного труда манифестирован во многих песнях:

«Dere's no rain to wet you,  
Dere's no sun to burn you,  
Oh, push along, believer,  
I want to go home».

Тройной повтор обращения к богу актуализирует этот концепт:

«O Lord, keep me from sinknig down».

Злой дух сомнения также присутствует иногда в спиричуэл, но он вербализован снова через лексемы обозначения Бога:

«Jesus is dead and God's gone away».

Однако духовная жажда, жалоба и зов метафизического превалируют:

«My soul wants some thing that's new, that's new».

Концепт «смерть» в спиричуэл не сопровождается эмоциями страха, о ней говорится просто и даже с любовью, как о пересечении реки и возможном обретении утраченного древнего леса. Позднее этот фатализм трансформировался в мечту о «доме»:

«Dust, dust and ashes, fly over my grave,  
But the Lord shall bear my spirit home».

В концептах целых текстов спиричуэл, включённых в эссе «Песни печали», содержится идея надежды, которая основана на вере в высшую справедливость. В композиции спиричуэл строки отчаянья часто сменяются в концовке выражением триумфа и спокойной уверенности. Иногда это вера в жизнь, иногда – вера в смерть, уверенность в безграничной справедливости лучшего мира.

В завершающей части эссе Дю Буа использует ряд риторических вопросов, которые подчёркивают, что чёрные афроамериканцы являются полноправными творцами американской культуры и цивилизации благодаря нескольким факторам – в частности, их появление на североамериканском континенте датируется 1619 годом, то есть годом ранее основания первой английской колонии в Новой Англии: «Your country? How come it yours? Before the Pilgrims landed we were here. Here we have brought our three gifts and mingled them with yours: a gift of story and song – soft, stirring melody in an ill-harmonized and unmelodious land; the gift of sweat and brawn to beat back the wilderness, conquer the soil, and lay the foundations of this vast economic empire two hundred years earlier than your weak hands could have done it; the third, a gift of the Spirit» [D.B.: 198].

К культурным ценностям, привнесённым афроамериканцами в американскую культуру, принадлежит дар устного рассказа и народной песни; к цивилизационным – трудовой вклад в освоение континента и создание экономики США. Концепт «spirit», о котором Дю Буа говорит как о национальном духе, несёт идею активного участия в создании нового государства: «Actively we have woven ourselves with the very warp and woof of this nation, - we fought their battles, shared their sorrow, mingled our blood with theirs, and generation after generation have pleaded with a headstrong, careless people to despise not Justice, Mercy and Truth, lest the nation be smitten with a curse. Our **song, our toil, our cheer** have



been given to this nation in blood – brotherhood. Are not these gifts worth the giving? Is not this work and striving? **Would America have been America without her Negro people?** (выделено нами. – Н.Б.)» [D.B.: 210].

Таким образом, по данным контекстуального анализа, концепт «душа чёрного народа» содержит в своём объёме ряд когнитивных компонентов, отражающих как абстрактные, так и конкретные понятия: «faith», «reverence», «humility», «hope», «charity», «justice», «mercy», «truth», «song», «Sorrow Songs», «wild sweet melodies», «toil», «cheer», «brotherhood»

Особую роль для понимания ментальности афроамериканцев имеет концепт «songs» («spirituals»), в котором наиболее полно отразились особенности национального этоса.

Наличие двойной идентичности в самоидентификации - ключевой момент американской культуры, он характерен для всех типов дискурса – художественного, публицистического, научного. В процессе самоидентификации концепт «Black American» реализует свою социальную составляющую как совпадающую с концептом «mainstream» - отношение к труду, закону, социальным нормам; в то же время национально-культурная составляющая данного концепта транслирует его этос, т.е. специфический национальный дух, отличный от этоса представителей культуры «основного потока» как это показано, например, в книге М.Х. Фэйр «Приёмы выживания» (руководство по профессиональному росту для представителей этнических меньшинств и женщин): «The family of Black folk is broad. The self has its roots in many places. Brothers and sisters have their work selves and their personal selves. The Black worker as a creature of prey must have more than one heaven.

It's a poor rat that don't have but one hole.

Work Caucasian, live Black with home as your sanctuary. Invite into your home loved ones, trusted friends and soulmates.

Politics, receptions, and obligatory social functions belong at the Holiday Inn» [M.H.F.: 109].

На основе проведённого анализа текстов, представляющих американский художественный и публицистический дискурсы, можно заключить, что категория национально-культурного своеобразия является ведущей категорией художественного текста, обуславливающей особенности проявления других его категорий, таких как образ автора, модальность, эмотивность, хронотоп.

Авторская система представлений о мире, направленная адресату, обусловлена его национальной идентичностью и отражает как универсальные законы мироустройства, так и уникальные, индивидуальные идеи. Этнопсихологические особенности определяют авторский взгляд на мир, проблематику и выбор темы. Национально-культурная специфика художественного текста определяет своеобразие преломления в нём «вечных сюжетов» и обеспечивает объективацию сигналов адресованности текста.

Национально-культурная отнесённость является полистатусной категорией, имеющей свой инвентарь средств выражения на всех уровнях текста — от лексического до концептуального. Как любая текстовая категория она имеет свой план содержания и план выражения. План содержания данной категории –

это так называемый этос («национальный дух»), выраженный в тексте, а план выражения – это различные языковые средства его объективации на всех уровнях текста, включая концептуальный. Национально-культурное своеобразие относится к содержательным категориям, которые осуществляют связь между текстом и объективной действительностью, отраженной и преломленной в тексте.

Если исходить из того, что антропоцентризм языка, проецируясь на художественный текст, делает ведущей категорией образ автора, определяя выбор языковых средств, необходимо осознавать, что каждый автор принадлежит к тому или иному этносу, и эта принадлежность определенным образом обуславливает концептуальный аспект текста.

Объединяясь с «инкапсулированными» в словах каждого языка «основными силовыми линиями общества», «главнейшими культурными интересами» и «первичными мотивациями» (по К. Клакхону), этот аспект обуславливает национально-культурное своеобразие текста, которое является его константой.

Таким образом, эгоцентризм и этноцентризм речемыслительной деятельности должны рассматриваться в диалектическом взаимодействии. Национально-культурная функция присутствует на всех уровнях художественного текста — от лексического до идейно-тематического или концептуального; сигналы Национально-культурной отнесенности художественного текста выявляются при анализе лексико-семантического уровня текста, уровня текстовой структуры, композиции, а также уровня образности и концепта художественных произведений; анализ этнопсихологических особенностей текстов художественной коммуникации имеет важное значение для изучения других текстовых категорий и является важным аспектом теории межкультурной коммуникации.

Концепт «diversity» может по праву считаться ключом к американской культуре и литературе. Понятие дефисности лежит в основе американской культуры, сформировавшейся в результате взаимодействия культурных кодов нескольких этносов. Идея «дефисности» культуры является центральной для американского социума, следовательно, для американского языкового сознания.

Наличие двойной идентичности в самоидентификации как ключевой момент американской культуры характерно для всех типов дискурса – художественного, публицистического, научного. В процессе самоидентификации концепт «ethnic - American» реализует свою социальную составляющую как совпадающую с концептом «mainstream» - отношение к труду, закону, социальным нормам; в то же время национально-культурная составляющая данного концепта транслирует его этос, т.е. специфический национальный дух, отличный от этоса представителей культуры «основного потока». Изучение культурно-информационного потенциала лексики является, несмотря на его важность, лишь ключом к пониманию: национальной ментальности. Огромную роль в ее понимании играют ключевые предложения как художественного, так и информационного текстов, выражающие в синтаксической форме те или иные аспекты концепта произведения. Эти предложения являются квинтэссенцией смысла текста, а следовательно, и национального духа и выражают определенные черты национальной ментальности.

На актуализацию смысла этих предложений «работают» все элементы структуры текста как в плане содержания, так и в плане выражения. Характер интертекстуальности в текстах, принадлежащих к дефисным культурам, также заслуживает внимания с точки зрения передачи национально-культурного своеобразия. Интертекстуальные включения, с одной стороны, вводят данный текст в контекст мировой культуры и показывают универсальные свойства человеческого духа – тоску по ушедшим родственникам, духовную связь с предками, стремление узнать о своём прошлом. С другой стороны, интертекстуальность подчёркивает уникальность именно данной культуры, её цельность и завершенность, недоступность для «чужих».

Знаковый подход к тексту позволяет нам определить роль этноспецифических концептов в формировании денотативного и концептуального пространства текста. Концептуальная модель всех текстов, принадлежащих к иммигрантскому дискурсу, может быть представлена в виде обобщённого фрейма «иммигрант и его испытания»; данная модель наполняется конкретным содержанием в рамках диалога и конфликта двух конкретных взаимодействующих культур.

## **ГЛАВА 4. СТРУКТУРА ФРЕЙМА КОНФЛИКТНЫХ СОЦИАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ И ЕГО ВЕРБАЛИЗАЦИЯ В ИНФОРМАЦИОННОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ**

Объектом нашего исследования являются когнитивная и языковая репрезентации конфликтных социальных отношений. Под социальными отношениями мы понимаем институционализированные способы взаимодействия объединенных в различные группы индивидов.

Социальные отношения, представления о которых, типизируясь, превращаются в представления о стереотипных конфликтных ситуациях взаимодействия больших социальных групп, моделируются в памяти как фрейм «социальный конфликт», который рассматривается нами как особым образом структурированный концепт, представляющий когнитивную пропозициональную модель стереотипной ситуации конфликтного социального взаимодействия. Данный фрейм объективируется глаголами и глагольно-именными словосочетаниями со значением социальных отношений.

В нашем разделе мы рассмотрим структуру фрейма «социальный конфликт» и проанализируем способы его актуализации глаголами «социальных отношений» (в зависимости от их семантико-синтаксических характеристик) как на системном, так и языковом уровне. Мы также попытаемся выявить специфику функционирования данного фрейма в качестве когнитивного фрейма информационного политического дискурса.

### **4.1. Социальные отношения как объект междисциплинарного исследования**

#### **4.1.1. Социальные отношения как часть социальной реальности**

##### **4.1.1.1. Общество как социальная реальность**

Общество, его структура, общественные отношения традиционно изучаются социологией и социальной философией. В последнее время возрос интерес к данной проблематике в связи с интенсивным развитием когнитологии и появлением таких наук, как когнитивная социология и когнитивная философия. Вопрос о том, что представляет собой социальная реальность и как она отражается в сознании индивида, представляет интерес и для когнитивной семантики.

Весьма любопытный взгляд на социальную реальность представлен в книге «Социальное конструирование реальности» философов П. Бергера и Т. Лукмана [Бергер, Лукман 1995]. Они отмечают, что человек начинает осознавать свою включенность в некоторую социальную структуру в результате институционализации, т.е. с появлением социальных институтов. В их трактовке социальный институт – это любая устойчивая типизация привычных повседневных действий и соответствующих «деятелей».

Вслед за П. Бергером и Т. Лукманом О.Е. Баксанский и Е.Н. Кучер утверждают, что всякая человеческая деятельность, повторяющаяся относительно

регулярно, постепенно становится привычной, хабитуализируется и вследствие этого выполняется практически без контроля сознания. В итоге передний план сознания остается открытым для рассуждений и инноваций [Баксанский, Кучер 2001: 28 – 36].

Для возникновения социального института необходима группа. Результатом институционализации в группе индивидов является предсказуемость их действий друг для друга.

Институционализация сопровождается ее легитимацией – процессом, посредством которого оправдывается и обосновывается существование институционализированного мира именно в том виде, в котором он существует в данный момент времени. С течением времени институционализированный мир приобретает статус объективной реальности – происходит его реификация. Социальные феномены начинают восприниматься не как продукты человеческой деятельности, а как природные явления или даже как проявления божественной воли. Реификации подвергаются как институты, так и роли.

Факты социальной реальности интернализируются, т.е. постигаются и интерпретируются индивидом как субъективно реальные в ходе социализации.

Таким образом, в ходе своего исторического развития человеческое общество посредством институционализации конструирует свой собственный социальный мир, который воспринимается индивидами как объективная реальность.

Как нам представляется, типизируется не только деятельность, но и социальное взаимодействие, т.е. действия, которые направлены на другого человека и вызывают ответную реакцию. Взаимодействовать могут не только отдельные индивиды, но и большие группы людей в составе партий, общественных организаций и т. д. В нашей работе под социальными отношениями мы будем понимать институционализированные способы взаимодействия объединенных в различные группы индивидов.

Как нам представляется, социальные отношения интернализируются индивидом в процессе первичной социализации в малых группах: в детском саду, школе. В ходе вторичной социализации индивид углубляет свои знания мира и социальных отношений в том числе, интернализируя, например, «подмир» политики, где в социальные отношения вступают уже большие группы людей (партии, народы, государства).

#### **4.1.1.2. Социальное взаимодействие (социальные отношения) и его типы**

Для описания фрейма конфликтных социальных отношений важно определить, какой фрагмент социальной реальности мы будем понимать под социальными отношениями.

Совершая социальные действия, индивид испытывает на себе воздействия других индивидов и сам хочет оказать на них определенное воздействие. Происходит обмен действиями, или социальное взаимодействие.

В интерактивном процессе, т.е. взаимодействии, партнеры называются акторами. Партнеры (стороны, участники) обмениваются действиями, порой каждому приписана строго определенная роль, например, учителя и ученика,

врача и пациента. Взаимодействовать могут не только отдельные индивиды, но и большие группы людей в составе партий, общественных организаций и т. д.

Общество в широком смысле этого слова определяется как совокупность всех способов взаимодействия и форм объединения людей, в которых выражается их всесторонняя зависимость друг от друга [Давыдов 2001: 132]. Общественные отношения, будучи исторически определенным способом осуществления человеческой деятельности, имеют характер устойчивых, повторяющихся взаимозависимостей. Такие взаимозависимости складываются лишь на уровне больших групп людей (совокупных общественных субъектов), которые могут быть выделены только в результате абстрактной мыслительной деятельности [Гулина 1983: 13]. Общественные отношения, таким образом, включают в качестве своих элементов субъектов с их статусами и ролями в составе больших социальных групп и содержание деятельности и взаимодействий этих групп [НФЭ 2001].

В социуме общественные отношения могут быть признаны одновременно и социальными. Собственно социальные отношения есть аспект, сторона всей системы общественных отношений. Они отражают взаимодействие между группами, индивидами и общностями. Любая сфера общественной жизни всегда имеет свой социальный аспект, поскольку представляет собой систему отношений людей друг к другу и к обществу. Социальные отношения возникают по поводу каких-либо объектов и проявляются как обмен деятельностью и как результат этого обмена. Таким образом, данные отношения имеют двойственную природу: содержательно они всегда соотнесены с конкретным видом деятельности, с той или иной сферой общественного бытия, а по участвующим в них субъектам носят социальный характер. Именно субъекты – реальные носители и творцы социальных отношений – определяют их социальную специфику [Каткова 1996: 8 – 9].

Таким образом, под социальными отношениями мы будем понимать те или иные институционализированные способы социального взаимодействия объединенных в различные группы индивидов.

В социологии традиционно выделяются три типа социальных взаимодействий – сотрудничество, соперничество (конкуренция) и конфликт.

Сотрудничество – это такой тип взаимодействия, при котором люди осуществляют взаимосвязанные действия для достижения совпадающих целей. Сотрудничество, как правило, является выгодным для взаимодействующих сторон.

Соперничество (конкуренция) предполагает (межгрупповое) разделение, активность, направленную на создание препятствий группе или партнеру по взаимодействию. Они имеют одни и те же цели, но преследуют различные интересы.

Конфликт – скрытое или открытое столкновение конкурирующих сторон с целью реализации своих интересов, причем столкновение приводит к тому, что реализация интересов одной из сторон может оказаться под угрозой [Голубева, Дмитриев 2004: 151 – 153; Сушков 1999: 219 – 220; Добреньков, Кравченко 2004: Т.5].

Некоторые социологи рассматривают конкуренцию как один из видов конфликта (см. Тагиров, Тронова 1996), поэтому, по нашему мнению, все перечисленные выше взаимодействия, как в группах, так и между группами, можно свести к отношениям сотрудничества и конфликта.

Итак, социальное взаимодействие складывается из отдельных актов, называемых социальными действиями, и включает статусы (круг прав и обязанностей), роли, социальные отношения, символы и значения. Только действие, которое направлено на другого человека, и вызывает ответную реакцию, квалифицируется как социальное взаимодействие.

Социальное взаимодействие основано, как уже отмечалось, на социальных статусах и ролях. Вторую типологию социального взаимодействия дают сферы или системы статусов. Это сферы социального взаимодействия, или социальные сферы жизнедеятельности общества: экономическая, профессиональная, семейно-родственная, демографическая, территориально-поселенческая, политическая, религиозная [Добренков, Кравченко 2004: 694 – 696 (Т.4.)]. Наибольший интерес для нас представляет политическая сфера, в которой субъектами политического социального взаимодействия выступают граждане, политические партии, общественные объединения, лоббистские группы, группы давления, политическая элита, государство, различные ветви власти; в мировом сообществе – национальные государства, международные организации (НАТО, ООН), межнациональные корпорации и т. д. Субъектами политического взаимодействия могут быть и отдельные индивиды, но непременно как представители больших общественных групп (государственный деятель, президент, участник какого-либо политического движения).

Политика, как отмечает Г.Ю. Семигин, включает в себя деятельность органов власти, различных объединений и отдельных индивидов в сфере отношений между государствами, классами, нациями, большими группами людей. Такая деятельность направлена на завоевание, обладание и использование политической власти [Семигин 2001: 273]. Иными словами, политика – отношения между большими группами людей внутри общества, а также между обществами, которые направлены на установление, сохранение и перераспределение власти [Касьянов 2004: 30].

Таким образом, социальное взаимодействие (социальные отношения) – двунаправленный процесс обмена действиями между двумя или несколькими индивидами или группами. Мирный характер взаимодействия называется сотрудничеством, немирный – конфликтом.

В группе или между группами взаимодействие принимает характер совместных действий, заранее спланированных и организованных ради достижения общей цели.

Рассмотрим подробнее статические и динамические модели социальных конфликтных взаимодействий.

### **4.1.1.3. Конфликтные социальные отношения**

Хотя в человеческом обществе превалирует «кооперативное поведение», основанное, как известно, на сотрудничестве и являющееся нормой жизни, очень часто социальное взаимодействие перерастает в конфликт.

Конфликты как неотъемлемая черта человеческого общества неизменно привлекают внимание исследователей различных отраслей знания – философов, социологов, психологов, а в последнее время и лингвистов. Ученые-лингвисты рассматривают речевую специфику конфликта, виды коммуникативных неудач, речевые стратегии и тактики конфронтации. Обращение к когнитивным аспектам языка дает возможность понять, как преломляются реальные конфликтные ситуации в языке.

Конфликты стали предметом специального изучения лишь во второй четверти XIX века. К основателям конфликтологии относят О. Конта, Г. Спенсера, К. Маркса. Их идеи были развиты социологами Э. Дюркгеймом, М. Вебером, Г. Зиммелем, в первой половине XX века – Т. Парсонсом, Л. Козером, Р. Дарендорфом, К. Боулдингом [НФЭ 2001].

Большой вклад в развитие отечественной конфликтологии внесли А.Я. Анцупов и А.И. Шипилов [Анцупов, Шипилов 2002], которые впервые предприняли попытку с позиций междисциплинарного подхода обобщить и систематизировать научные знания о конфликтах. Следует отметить также работы В.В. Дружинина [Дружинин 1989], А.Г. Здравомыслова [Здравомыслов 1994], А.К. Зайцева [Зайцев 2000], А.В. Дмитриева [Дмитриев 2003], Н.В. Гришиной [Гришина 2005], посвященные различным видам конфликтов.

Конфликтологические исследования опираются также на математическое моделирование и современные средства обработки информации (см. Боярский и др. 1998; Акимов 2002).

#### **4.1.1.3.1. Определение понятия социального конфликта. Виды конфликтов**

С точки зрения современной науки конфликты играют положительную роль, помогая прояснить позицию сторон, снять психологическое напряжение, способствуют прогрессу человечества.

Социологи определяют конфликт как скрытое или открытое столкновение конкурирующих сторон с целью реализации своих интересов, причем столкновение приводит к тому, что реализация интересов одной из сторон может оказаться под угрозой [Голубева, Дмитриев 2004: 151].

Интересы, преследуемые участниками конфликта, могут быть конгруэнтными, т.е. совпадающими, противоположными и несовместимыми [Brown 1981: 204].

Обычно выделяются следующие типы конфликтов: внутриличностные, межличностные и внутригрупповые, а также конфликты между малыми и большими социальными группами.

Конфликты бывают также горизонтальными (между отдельными индивидами либо между группами и общностями одного уровня) и вертикальными



(между общностями разного уровня), краткосрочными и долгосрочными.

С точки зрения математической теории игр конфликтные ситуации делятся на ситуации с положительной, нулевой и отрицательной суммой. Конфликты с положительной суммой обнаруживаются там, где выход из ситуации выгоден всем участникам конфликта. В данном случае возможны кооперативные стратегии. Хотя игроки могут и не получить то, к чему стремились, каждый из них может усилить свою позицию. При этом обе стороны могут остаться в выигрыше. В конфликтных ситуациях с нулевой суммой кооперативные стратегии невозможны. Победа одной стороны означает поражение другой. В конфликтах с отрицательной суммой, когда проигрывают обе стороны, кооперация также невозможна [Brown 1981: 211].

Нас интересует, прежде всего, конфликт между большими социальными группами, который некоторые исследователи называют социальным конфликтом в собственном смысле слова. Считается, что центральным объектом конфликтологии сегодня являются именно социальные конфликты.

К большим социальным группам, по определению М.Ю. Зеленкова, относятся социальные классы, политические партии, касты, социальные слои, этнические общности, национальные образования, крупные религиозные объединения. Такие группы конструируются на основе общих для всех членов существенных признаков (экономических, политических, религиозных) [Зеленков 2003: 17].

В конфликтном социальном взаимодействии большие социальные группы отстаивают групповые интересы и преследуют какие-либо общественно важные цели. Социальный конфликт охватывает множество форм проявления групповых столкновений, различающихся масштабом, типом, составом участников, целями, причинами и вызываемыми последствиями [Добреньков, Кравченко 2005: 185].

В противовес межличностным конфликтам социальные конфликты обычно связаны с вопросами распределения материальных благ, принадлежности к властным структурам, конституционными правами и обязанностями.

Социальный конфликт направлен, как правило, на достижение экономических, социальных, политических, духовных интересов и целей, нейтрализацию или устранение действительного или мнимого соперника. Конфликт – это предельный случай обострения социальных противоречий, выражающихся в многообразных формах борьбы между индивидами или различными социальными общностями [Бабосов 1997: 55].

Таким образом, социальные конфликты могут происходить в разных сферах общественной жизни: политической, экономической, духовной и т. д. Главной особенностью политического конфликта, отличающего его от конфликтов в других сферах, является то, что он разворачивается вокруг политических ценностей: власти, авторитета, политического статуса.

#### 4.1.1.3.2. Структура конфликтного взаимодействия

Прежде, чем рассмотреть социальный конфликт с когнитивной точки зрения, остановимся на том, что социологи понимают под структурой и динамикой конфликта.

Структура конфликта – это совокупность его элементов, их устройство и порядок расположения [Карпенко 2007: 361]. В структуру конфликта исследователи обычно включают его участников, объект, предмет, цели и причины.

Субъекты конфликта – это участники конфликтного взаимодействия, в качестве которых могут выступать отдельные лица, группы, организации [Добренев, Кравченко 2005: 185].

По степени включенности в конфликт и их роли в нем принято выделять три типа субъектов: прямые, косвенные участники конфликта и третьи силы, заинтересованные в конфликте. Цели прямых участников конфликта объективно или субъективно несовместимы. Они непосредственно связаны конфликтным противостоянием. Косвенные участники конфликта преследуют свои интересы и вносят опосредованный вклад в разжигание и развитие конфликта. В период нарастания конфликта они могут перейти в число прямых участников. Третьи силы направляют со стороны развитие конфликта (организаторы) или выступают посредниками [Тагиров, Тронова 1996: 46].

Главные (прямые) участники социального конфликта называются сторонами. Стороны конфликта – индивиды или группы, непосредственные носители основного противоречия в конфликте, противодействующие и наносящие ущерб друг другу.

К косвенным участникам конфликта можно отнести сочувствующих и жертв. Сочувствующий оказывает моральную поддержку одной из сторон конфликта. Жертва – сторонний субъект, пострадавший в результате конфликта. К третьим силам кроме посредников относят также и организаторов, которые определяют и реализуют стратегию конфликта, осуществляют контроль его развития в своих интересах [Карпенко 2007: 364 - 365].

Объект конфликта – то, на что претендует каждая из конфликтующих сторон, что вызывает их противодействие, предмет их спора, получение которого одним из участников полностью или частично лишает другую сторону возможности добиться своих целей.

Вопрос или благо, из-за которого разгорается конфликт, называют предметом конфликта. Это могут быть территория, деньги, жилище, власть.

Причиной конфликта выступает фундаментальное противоречие интересов или жизненных ценностей двух или более социальных групп (классов, обществ, обществ) [Добренев, Кравченко 2005: 186].

Таким образом, в структуру конфликта входят субъекты конфликта (прямые участники или стороны, косвенные участники – сочувствующие и жертвы, третьи силы – организаторы и посредники), объект, предмет и причина конфликта.

#### **4.1.1.3.3. Стадии развития конфликта (динамика конфликтного взаимодействия)**

Как процесс конфликт имеет начало, завершение и свою динамику. Начало конфликта определяется действиями конфликтующей стороны, направленными против другого участника. При этом последний должен осознавать эти действия как направленные против него и им противодействовать.

Считается, что конфликт начался, если: 1) первый участник сознательно и активно действует в ущерб другому участнику (т. е. своему противнику), при этом под действиями понимаются как физические действия, так и передача информации; 2) второй участник (противник) осознает, что указанные действия направлены против его интересов; 3) второй участник предпринимает ответные активные действия против первого участника.

Выделяется также латентный период развития конфликта, предшествующий открытому конфликту, который включает планирование будущих операций и подготовку к ним [Дмитриев 2003: 63].

В динамике конфликта социологи обычно выделяют следующие стадии: предконфликтная, конфликтная и послеконфликтная.

**Предконфликтная стадия (латентный период)** включает в себя следующие этапы: возникновение проблемной ситуации, т.е. возникновение противоречия между субъектами, их целями и мотивами; осознание объективной проблемной ситуации субъектами взаимодействия; попытки сторон разрешить объективную проблемную ситуацию неконфликтными способами (убеждение, разъяснение, просьбы, информирование противостоящей стороны); возникновение предконфликтной ситуации (ощущение непосредственной угрозы).

**Конфликтная стадия (открытый период)** – конфликтное взаимодействие, или собственно конфликт, – состоит из двух этапов: инцидент – первое столкновение сторон, попытка с помощью силы решить проблему в свою пользу; эскалация конфликта – обострение противоборства, при котором последующие воздействия оппонентов друг на друга выше по интенсивности, чем предыдущие.

**Послеконфликтная стадия** включает в себя три этапа: тенденция к нормализации конфликтов, их ликвидация (сбалансированное взаимодействие сторон: продолжение конфликта силовыми методами не дает результатов, но не предпринимается никаких действий по достижению соглашения); завершение конфликта (разрешение, урегулирование, затухание, устранение или перерастание в другой конфликт); подведение итогов, оценка результатов [Островская 2002: 11].

Если ресурсов одной из сторон достаточно для перевеса соотношения сил в свою пользу, то инцидентом, т.е. первым столкновением сторон, конфликт может и ограничиться. Однако часто конфликт развивается дальше как череда инцидентов.

Рассмотренные периоды и этапы могут иметь различную длительность: от нескольких мгновений до десятилетий. Некоторые этапы могут отсутствовать [Анцупов, Шипилов 2002: 284 – 288; Островская 2002: 11].

Итак, конфликты имеют пространственные и временные границы (территориальная распространенность, продолжительность, начало и конец). Конфликт всегда начинается как двустороннее (или многостороннее) поведение [Дмитриев 2003: 63]. Ему, как правило, предшествуют действия одной из сторон. Окончанием конфликта нужно считать прекращение действий всех противоборствующих сторон независимо от причины, по которой они имели место (примирение сторон, выход из конфликта одной из сторон или ее уничтожение, вмешательство третьих лиц).

#### **4.1.2. Когнитивная репрезентация социальных отношений**

##### **4.1.2.1. Фреймы и сценарии**

Обычно выделяются следующие структуры когнитивных репрезентаций знания о мире: фрейм (схема), сценарий (скрипт).

Термин «фрейм» получил довольно широкое распространение в когнитивной лингвистике, теории искусственного интеллекта, социологии и некоторых других отраслях знания. Большинство авторов понимает под фреймом вслед за М. Минским структуру данных для представления стереотипной ситуации. Фрейм – это не одна конкретная ситуация, а наиболее характерные, основные элементы ряда близких ситуаций, принадлежащих одному классу. Графически фрейм можно изобразить в виде сети, состоящей из узлов и связей между ними. Каждый узел представляет собой определенное понятие, те или иные черты ситуации, которой оно соответствует. Во фрейме выделяются несколько уровней, иерархически связанных между собой. Верхние уровни фрейма несут более абстрактную информацию об объекте, они четко определены, так как образованы обобщенными понятиями, которые всегда справедливы в отношении представляемой данным фреймом ситуации. Фактически здесь дается наименование категории, к которой относится этот фрейм. Нижние уровни графовой структуры не заданы в явном виде и называются терминалами. Они должны быть заполнены конкретными данными в процессе приспособления фрейма к конкретной ситуации, имеющей место во внешнем мире, из того класса ситуаций, которые этот фрейм представляет [Минский 1979: 7; Кулаков 1979: 124 – 128]. Например, празднование дня рождения, посещение магазина.

Таким образом, фреймы дают индивиду гипотезы относительно тех объектов, с которыми он сталкивается в обыденной жизни.

Использование фреймов (по терминологии О.Е. Баксанского и Е.Н.Кучера – схем) позволяет субъекту эффективно встраивать новую информацию в существующий образ мира, помогая ориентироваться в окружающей среде [Баксанский, Кучер, 2000: 51].

Пытаясь познать новую для себя ситуацию, человек выбирает из своей памяти некоторую структуру данных (фрейм) с тем, чтобы путем изменения в ней отдельных деталей сделать ее пригодной для понимания более широкого класса явлений или процессов.

Фрейм может иметь общие терминалы с другими фреймами. Ряд терми-

налов фрейма «университет», например, являются общими для фреймов «школа», «училище».

В обычном состоянии основная часть терминалов большинства фреймов заполняется субфреймами, которые называют «приписываемыми по умолчанию». У каждого фрейма есть также набор характеристик, наличие достаточного количества которых приводит к активации фрейма в целом. Активированный фрейм в свою очередь активирует присоединенные к его терминалам субфреймы, а недостающие элементы будут восстановлены «по умолчанию».

Выбор фрейма, как отмечает М. Минский, может варьироваться в зависимости от наблюдаемой ситуации. Характеристики, восстанавливаемые «по умолчанию», легко могут быть заменены другими. Этот процесс происходит быстро, поскольку часть терминалов соотносимых фреймов уже заранее связана между собой. Это облегчает изменение неудачной интерпретации и коррекцию «обманутого ожидания» (ср.: теории перцептивной гипотезы и когнитивного диссонанса).

Предполагается, что сама логика здравого смысла основывается на умении переходить от одного фрейма к другому, который имеет с предыдущим общие терминалы. При этом некоторые слова указывают не на один фрейм, а на сеть фреймов, связанных между собой на основании обобщения вида «А похоже на В, за исключением признака С». Эта связь является элементом аналогии [Минский 1988: 292].

Хотя и образ мира представляет собой относительно стабильную систему, она, тем не менее, подвержена модификациям в процессе жизни индивида. Находясь под постоянным давлением обратной связи со стороны среды, эта система должна «настраиваться» на происходящие в ней изменения. Такие изменения в индивидуальном плане происходят по принципу уменьшения когнитивного диссонанса. Настройка образа мира субъекта на представления, принятые в социуме, происходит посредством коммуникации [Баксанский, Кучер 2000: 50].

Принято считать, что формирование системы взаимосвязанных фреймов осуществляется в течение всей жизни человека и зависит от приобретаемого им соответствующего опыта. Новые фреймы обычно возникают на основе пересмотра старых с сохранением общих для них терминалов.

Ряд фреймов усваивается индивидом также в процессе обучения (знание социальных установлений) [Филлмор 1988: 65].

С каждым фреймом связана информация разных видов: относящаяся к использованию данного фрейма, предупреждающая о том, что может произойти дальше, предписывающая, что следует предпринимать, если эти ожидания не подтвердятся.

Фреймы бывают разных видов. Основные типы фреймов – статические и динамические (сценарии или так называемые сценарные фреймы). Первые отражают некоторый предмет, например, зеркало, стул, или статическое положение дел, вторые – некоторое длящееся во времени событие или совокупность взаимосвязанных событий (ситуацию). Например, фрейм «свадьба» выступает в качестве заголовка для серии стереотипных действий: подать заявление в

ЗАГС, назначить день свадьбы, пригласить гостей (завязка), расписаться в ЗАГСе или повенчаться в церкви (кульминация), принять участие в свадебном вечере в качестве жениха или невесты (развязка). Все действия представлены на различных отрезках времени, т.е. происходят последовательно, одно за другим. Участники ситуации одни и те же.

Наряду с термином «фрейм» используются и другие, близкие по смыслу термины: схема – *schema, schemata*; сценарий, скрипт – *script*; план – *plan*; когнитивная модель – *cognitive model*; ситуационная модель – *situation model* [Bartlett 1932; Schank and Abelson 1977; Абельсон 1987; Чарняк 1983; Уилкс 1983; Гончаренко, Шингарева 1984].

Под схемой (термин Бартлетта [Bartlett 1932]) У. Чейф понимает стереотипную модель, с помощью которой организуется опыт в памяти человека. Схемы определяют концептуальную организацию нашего опыта, наше отношение к нему, связанные с ним ожидания, то, как мы будем о нем рассказывать [Чейф 1983: 42 – 43].

В работах Р. Шенка и Р. Абельсона [Schank and Abelson 1977] и Ю.Чарняка [Чарняк 1983] описываются формальные объекты, весьма напоминающие сценарные фреймы М. Минского. Р. Шенк и Р. Абельсон называют их сценариями (*scripts* – скриптами). Ю. Чарняк вслед за М.Минским называет соответствующие представления информации сценарными фреймами. Однако, как справедливо отмечает сам Ю. Чарняк, разница между этими понятиями чисто терминологическая, а содержательно ощутимого различия нет [Чарняк 1983: 308].

Сценарий (скрипт) – это структура, которая описывает соответствующую последовательность событий в определенном контексте, предопределенная стереотипная последовательность действий, которая определяет хорошо известную ситуацию. Имеется в виду не простое перечисление событий, а каузальная цепочка связанных между собой событий. Под планами Р. Шенк и Р. Абельсон понимают более мелкие структуры для представления серии действий, приводящих к определенной цели [Schank, Abelson 1977: 422 – 448].

Скрипт представляет собой описание цепи последовательных когнитивных репрезентаций, уместных в данном представлении мира и организованных вокруг какой-либо цели или причины. Скрипт обеспечивает индивиду последовательность гипотез, уместных в конкретной ситуации для объяснения некоторой цепи явлений – события.

В обыденной жизни скрипты позволяют человеку автоматически ориентироваться в знакомых ситуациях. Иными словами, они обеспечивают адаптивное поведение в привычных, повторяющихся условиях. Фактически скрипт – это когнитивная карта мира, дающая субъекту возможность легко ориентироваться в знакомых последовательностях событий.

Если субъект обладает хорошо разработанным скриптом, он не только свободнее ориентируется в окружающем мире, но и быстрее и лучше воспринимает соответствующие элементы новой информации. Теория скриптов объясняет этот факт тем, что при регулярном повторении некоторой перцепции она превращается в скрипт, при встрече с ней субъект начинает действовать авто-

матически. Внимание индивида привлекает лишь то, что является неожиданным, т.е. непредусмотренным скриптом.

Использование скрипта приводит к определенному преобразованию непосредственной перцептивной информации. Скрипты увеличивают представленность в когнитивных репрезентациях непосредственно не воспринимаемой в данный момент информации и усложняют восприятие информации, не соответствующей скрипту.

Скрипты являются особенно важными при построении когнитивных репрезентаций на ранних ступенях онтогенеза (у детей), так как позволяют им прогнозировать течение знакомых ситуаций, а значит, действовать автоматически. Скрипты способствуют приобретению ребенком первичной компетентности в окружающем мире, созданию первичной картины мира. Именно они фиксируют на концептуальном уровне типичные причины и следствия разных событий [Баксанский, Кучер 2000: 52].

Термин «фрейм» получил широкое распространение и представляется нам наиболее удачным.

Существует узкое понимание фрейма применительно к структуре значения лексической единицы. Так, Ч. Филлмор под фреймом понимает «специфическое лексико-грамматическое обеспечение», которым располагает данный язык для описания концептуальных схем, извлекаемых людьми из опыта по наблюдению за реальными жизненными ситуациями [Филлмор 1983: 110].

По-другому фрейм толкуется в социологии, антропологии и теории коммуникации. В этих науках он называется «интерактивным фреймом» [Гофман 2003; Батыгин 2003; Gumperz 1982; Hymes 1974]. Предполагается, что понятие «интерактивный фрейм» определяет то, что происходит во время коммуникативного акта, например, во время поездки в метро, покупки товара в супермаркете, празднования дня рождения, организует наше понимание окружающего и наше поведение в таких повседневных ситуациях.

«Лексико-семантическое» и «интерактивное» понимание структур знания, по мнению А.Г. Гурочкиной [Гурочкина 2005: 65], сближается в теориях когнитивных моделей Дж. Лакоффа [Лакофф 1995] и ментальных пространств Ж. Фоконье [Fauconnier 1985]. В соответствии с этими теориями когнитивные модели (в том числе пропозициональные – фрейм, сценарий) структурируют ментальные пространства, которые представляют собой, по определению Н.Н. Болдырева [Болдырев 2000: 50], мыслительную область, область концептуализации, охватывающую понимание реальных и гипотетических ситуаций, а также абстрактных категорий. Ментальные пространства имеют чисто когнитивный статус и не существуют вне мышления.

Таким образом, когнитивные репрезентации представляют собой фреймовые знания об окружающем мире. С точки зрения когнитивной семантики фрейм ассоциируется со словом. Выделяются статические и динамические фреймы (собственно фреймы и сценарии).

## 4.1.2.2. Фрейм как структурная организация концепта. Фреймовая семантика

### 4.1.2.2.1. Понятие концепта и фрейма в когнитивной лингвистике

Рассмотрим концептуальную теорию подробнее. Понятие «концепт» занимает одно из главенствующих мест в лингвистических исследованиях последних лет. Существуют различные подходы к этому явлению. Так, З.Д. Попова и И.А. Стернин выделяют в современной когнитивной лингвистике пять подходов к толкованию концепта: культурологический, лингвокультурологический, логический, философско-семиотический и семантико-когнитивный [Попова, Стернин 2007: 16].

Семантико-когнитивное направление (Е.С. Кубрякова, Н.Н. Болдырев, Е.В. Рахилина, А.П. Бабушкин, З.Д. Попова, И.А. Стернин), в русле которого проводится данное исследование, изучает лексическую и грамматическую семантику языка как средство доступа к содержанию концептов.

В данной работе под концептом мы будем понимать вслед за Е.С. Кубряковой оперативную содержательную единицу памяти, ментального лексикона, концептуальной системы мозга, всей картины, отраженной в человеческой психике [Кубрякова 1996: 90].

Следующие положения концептуальной теории являются основополагающими для нашего исследования:

1. Концепт имеет определенную структуру, которая не является жесткой.
2. У концепта нет четких границ, он динамичен и находится в постоянном развитии.
3. Доступ к содержанию концепта обеспечивается исследованием семантики языковых средств его объективации.
4. Концепт вербализуется, но лексические средства способны передавать лишь часть концептуальных признаков [Попова, Стернин 2007: 17 – 21; Болдырев 2000].

Часто фреймы рассматривают как вид концепта. Так, в понимании З.Д. Поповой и И.А. Стернина фрейм – это «мыслимый в целостности его составных частей многокомпонентный концепт, объемное представление, некоторая совокупность стандартных знаний о предмете или явлении» [Попова, Стернин 1999: 19; 2007: 119]. Н.Н. Болдырев понимает под фреймом «объемный, многокомпонентный концепт, представляющий собой пакет информации, знания о стереотипной ситуации» [Болдырев 2000: 37], структурированный концепт, в котором выделяются определенные компоненты и отношения между ними. В то же время это и когнитивная модель, передающая знания и мнения о какой-либо часто повторяющейся ситуации [Болдырев 2000: 61].

Рядом исследователей фреймы понимаются как структуры, организованные «вокруг» некоторого концепта. Они содержат лишь самую существенную, типическую и потенциально возможную информацию, которая ассоциирована с тем или иным концептом, имеют более или менее конвенциональную природу и поэтому могут определять и описывать то, что в данном обществе является



«характерным и типичным» [Дейк ван 1989: 16 – 17; Макаров 1998: 117].

Иное толкование фрейма мы встречаем у М.В. Никитина, который рассматривает фрейм как систему связанных концептов, разграничивая концепты онтологических вещей и концепты признаков. Онтологические вещи – это физические тела, объекты с пространственными границами. Концепты признаков вторичны в силу того, что сами признаки представляются человеку как не существующие отдельно от вещей, а только в мыслительном отвлечении от них. Признаки делятся на признаки-свойства и признаки-отношения. Первые «замкнуты» в самой вещи как ее собственное «достояние», вторые существуют в соотношениях и взаимодействиях вещей. Признаки могут быть простыми и сложными. Сложные признаки представляют собой связку признаков, образующих целостную признаковую структуру [Никитин 2005: 29 – 31]. Фреймы и сценарии – это некоторое множество простых концептов, спаянных как части в имплицативное целое. Такие сложные концепты состоят из концептов вещей и концептов приписываемых этим вещам признаков. Это структурированный фрагмент знания о мире на каком-то его участке, сложившийся в сознании вокруг какой-то сущности как обобщенное суммарное представление о сфере ее бытования. Совокупность соотнесенных фреймов образует сводную когнитивную модель мира – целостную многомерную и многоуровневую структуру знаний о мире. Сам мир в сознании отображается как фрейм наивысшего уровня сложности.

В ряде последних исследований фрейм трактуется как когнитивная модель ситуации, имеющая концептуальные основания. Иными словами, это «идеальная» модель ситуации, существующей в человеческом сознании, в основе которой лежит определенный концепт, структурирующийся с помощью этой модели, т.е. фрейма [Кузьмичева 2006; Дрыгина 2007; Куприева 2007; Федотова 2007; Черняева 2008].

Итак, фрейм в когнитивной лингвистике трактуется: 1) как соединение спаянных в единое целое концептов, 2) как структурированный концепт, 3) как когнитивный контекст, структура, организованная вокруг некоторого концепта и отражающая типичную, стереотипную ситуацию.

Фрейм любой степени обобщенности, как справедливо считает Ю.Н. Караулов, может быть представлен пропозицией, а фреймовая сеть – системой пропозиций [Караулов 1987: 194]; см. также [Дейк ван и Кинч 1988: 186].

Пропозиция с точки зрения когнитологов – способ хранения информации в долговременной памяти человека [Худяков 1998: 34], наиболее распространенный способ концептуальной организации нашего знания [Болдырев 2000: 37; Лакофф 1988: 31]. Это модель определенной области нашего опыта, в котором вычленяются элементы – аргументы и базовый предикат, связывающий эти аргументы. Семантические отношения между аргументами представляются в виде определенных семантических функций: агенс, пациенс, экспериенцер, бенефактив, инструмент и т. д.

В нашей работе под фреймом мы будем понимать особым образом структурированный концепт, представляющий когнитивную пропозициональную модель стереотипной ситуации. Можно также сказать, что фрейм – это струк-

турная организация концепта, так как, являясь моделью типизированной ситуации, он структурирует этот концепт.

#### **4.1.2.2.2. Фреймовая семантика**

Область когнитивной лингвистики, которая связывает значение слова с лежащей в его основе структурой знания, называется фреймовой семантикой.

Фреймовая семантика появилась в середине 70-х годов XX века как продолжение теории падежной грамматики Ч. Филлмора. Он определяет фрейм как когнитивную структуру, знание которой ассоциировано с концептом, представленным тем или иным словом [Филлмор 1988].

Фрейм, по Ч. Филлмору, – та универсальная структура знания, которая мотивирует, структурирует и определяет объединение номинативных единиц в (семантические макро- и микро-) поля, классы и разряды [Алефиренко 2005: 194].

В настоящее время фреймовая семантика, по определению Н.Н.Болдырева, – это метод исследования взаимодействия семантического пространства языка и структур знания, мыслительного пространства. С ее помощью можно моделировать принципы структурирования и отражения определенной части человеческого опыта и знаний в значениях языковых единиц, способы активации этих знаний [Болдырев 2000: 56]. Фреймовые структуры могут служить основой лексической категоризации и субкатегоризации языковых единиц по тематическому принципу. Привлечение фреймовых структур помогает объяснить способы формирования различных смыслов на функциональном уровне.

Передавая тот или иной концепт, лексическая единица активирует и соответствующий когнитивный контекст (фрейм) – модель обыденного знания об основных концептах. Фреймы – это модели культурно обусловленного, канонизированного знания, которое является общим для части говорящего сообщества [Болдырев 2001: 33].

Как правило, объектом фреймовой семантики являются глаголы, репрезентирующие тот или иной фрейм. Современный фреймовый анализ, также как и падежная грамматика Ч. Филлмора, предполагает выявление отношений между глаголом и его актантами.

Объективируя интерактивные лексические сети, т.е. связи слов, фрейм помогает произвести детальный семантический анализ глаголов, ибо благодаря фрейму высвечиваются отношения управления, выводятся во внешний план различные участки фрейма. Фреймовый подход вскрывает глубинную структуру, что позволяет унифицировать синтаксические модели, которые используются при описании ситуации, входящей в рамки фрейма. А это в свою очередь дает основание для сравнения различных синтаксических моделей, выявления перспективы предложения, изучения субъектно-объектных отношений [Иванова 2004: 113 – 114].

Таким образом, в данной трактовке фреймы представляют собой структуры знаний, относящихся к часто происходящим ситуациям, которые находят

языковое отражение в лексических связях между глаголами и в синтаксисе сложных синтаксических структур.

Фреймовый подход, по мнению когнитологов, позволяет выявить семантические и синтагматические особенности лексической единицы, объяснить такие явления, как полисемия и синонимия.

Содержание фрейма образуется структурированной совокупностью обязательных и факультативных признаков, так называемых «узлов» и «терминалов» (по М. Минскому). Обязательные признаки фрейма объективируются его когнитивно-пропозициональной структурой. Они входят в качестве смысловых элементов в семантическую структуру лексических единиц. Факультативные признаки выполняют в структуре фрейма конкретизирующую функцию. Межфреймовое взаимодействие осуществляется за счет общности факультативных признаков [Алефиренко 2005: 188 – 189].

Фреймы, как уже отмечалось, бывают статическими и динамическими (сценарии или так называемые сценарные фреймы). Первые отражают статическое положение дел, вторые – некоторое длящееся во времени событие или совокупность взаимосвязанных событий (ситуацию). Считается, что термин «фрейм» шире понятия «сценарий» и содержит последний в качестве своего слота. Сценарий является детализацией фрейма [Лассан 1995: 37].

Т.А. ван Дейк определяет сценарии как абстрактные, схематические, иерархически организованные наборы пропозиций, конечные позиции которых являются незаполненными: их наполнение производится по умолчанию [Дейк ван 1989: 140]. Поэтому эти сценарии могут быть приложены к различным ситуациям путем заполнения этих терминальных позиций конкретной информацией.

Важно подчеркнуть, что и фрейм, и сценарий имеют психологическую реальность, так как хранятся в долговременной семантической памяти человека.

Причем, как отмечают многие исследователи, при формировании фреймов действует принцип этажной переработки: верхний уровень иерархии является сверткой нижнего уровня. Это соответствует представлению о том, что в памяти происходит укрупнение, обобщение событий по некоторым логическим принципам, активация части структуры фрейма приводит к активации всей структуры [Сухих, Зеленская 1998: 113].

С точки зрения фреймовой семантики языковая единица приобретает свое значение в результате выделения конкретного участка соответствующего фрейма. Выделение предполагает структурирование фрейма. Лексическое значение, как считает Ч. Филлмор, передает отдельную сцену, которая соотносится с фреймом посредством «перспективы» – фокусировки внимания на отдельных участках фрейма [Болдырев 2000: 61 – 62].

Фокусирование отдельных участков фрейма может быть направлено на различные компоненты независимо от их значимости и позволяет активизировать любые его участки, т.е. любые элементы знания. Внимание человека может фокусироваться на любом участке фрейма в зависимости от того, какая лексема его репрезентирует [Филлмор 1988].

Таким образом, фреймовые структуры могут служить основой лексической категоризации языковых единиц по тематическому принципу. Различные

характеристики могут составлять единый фрейм и по-разному акцентироваться в лексических значениях различных глаголов [Чистякова 2005: 29].

Фреймовый подход получил широкое распространение и с успехом применяется для исследования фреймов, представленных глагольной лексикой. Фреймовый анализ использовался, например, при исследовании фреймов «выбор» [Яскевич 1998], «согласие» [Храмова 2003], «принятие решения» [Рыскина 2004], «созидание и придание формы» [Чистякова 2005], «социальная деятельность по достижению цели» [Кузьмичева 2006], «управление» [Дрыгина 2007], «внимание» [Куприева 2007], «прикосновение» [Федотова 2007], концептов «изменение» [Черняева 2008] и «принуждение» [Романова 2008].

Итак, в соответствии с фреймовой семантикой в нашей работе под фреймом «социальных отношений» мы будем понимать особым образом структурированный концепт, представляющий когнитивную модель стереотипной ситуации социального взаимодействия и вербализующийся глаголами социальных отношений.

### **Выводы**

1. В ходе исторического развития человеческое общество посредством институционализации конструирует свой собственный социальный мир, который воспринимается индивидами как объективная реальность. Типизируется не только деятельность, но и социальное взаимодействие, т.е. способы обмена действиями объединенных в различные группы индивидов.

2. Институционализированные социальные взаимодействия в социологии традиционно делятся на сотрудничество, соперничество (конкуренцию) и конфликт.

Конфликт – скрытое или открытое столкновение конкурирующих сторон с целью реализации своих интересов, часто приводящее к тому, что реализация интересов одной из сторон оказывается под угрозой. В конфликтном социальном взаимодействии большие социальные группы отстаивают групповые интересы и преследуют какие-либо общественно важные цели. В противовес межличностным конфликтам социальные конфликты обычно связаны с вопросами распределения материальных благ, принадлежности к властным структурам, конституционными правами и обязанностями.

3. Конфликтные социальные отношения могут иметь место в разных сферах общественной жизни. Для нас наибольший интерес представляет политическая сфера жизнедеятельности общества, в которой противоборствуют или сотрудничают большие социальные группы (политические партии, народные фронты, общественные движения) или индивиды как представители этих групп, а также как субъекты государственной власти.

4. Индивид познает и моделирует социальную реальность с помощью персональных схем интерпретации, или фреймов, выработанных им в ходе взаимодействия со средой на основе социального опыта соответствующего общества. Существуют различные толкования термина «фрейм». В соответствии с фреймовой семантикой – это род сложного концепта, когнитивная модель типовой ситуации.

## 4.2. Репрезентация фрейма «социальный конфликт» глаголами «социальных отношений»

Ранее нами были рассмотрены наиболее существенные особенности ситуаций, в которых реализуются конфликтные социальные отношения, дана трактовка этого понятия, проанализированы способы отражения социальной реальности (социальных отношений) в сознании индивида (фреймы, сценарии). Это позволило получить общее представление о том, какие лексемы могут репрезентировать конфликтные социальные отношения в языке.

На основании изученного материала было выдвинуто предположение, что стереотипные социальные ситуации, в которых реализуются конфликтные социальные отношения между большими социальными группами, преследующими общественно важные цели, представлены в памяти в форме фрейма «социальный конфликт».

При фреймовом подходе глаголы, репрезентирующие фрейм, можно представить как некую структуру, за которой стоит структура данных для представления часто повторяющейся, конвенциональной ситуации, сложный концепт (фрейм).

Методом сплошной выборки из словаря-тезауруса П.М Роже [Roget's International Thesaurus 1984] были отобраны глаголы, передающие конфликтные социальные отношения. Далее проведен анализ дефиниций из авторитетных толковых словарей с целью определения семантических особенностей рассматриваемых глагольных лексем на системном уровне. Это такие словари, как «The Longman Exams Dictionary» [LED 2007], «The Macmillan English Dictionary for Advanced Learners» [MED 2006], «The Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English» [OALD 2005], «The Oxford English Dictionary [OED 1989], The Advanced Learner's Dictionary of Current English» [OALD 2005] и др.

Полученные данные сопоставлялись с данными словарей других типов (тезаурусов, словарей синонимов, словарей-активаторов – «The Oxford Thesaurus» [OT 1991], «Webster's New Dictionary of Synonyms» [WNDS 1984], «The Longman Language Activator» [LLA 2007]). На основании общих сем были сгруппированы глаголы, т.е. выделены субфреймы фрейма «социальный конфликт». Анализ фактического материала позволил выделить обязательные и факультативные компоненты данного фрейма.

Для описания фрейма мы воспользовались дефинициями из словарей «The Longman Exams Dictionary» [LED 2007], «The Macmillan English Dictionary for Advanced Learners» [MED 2006], «The Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English» [OALD 2005], так как данные словари отражают самые частотные смысловые признаки исследуемых глаголов.

Итак, фрейм «социальный конфликт» вербализуется глаголами и глагольно-именными словосочетаниями *fight, struggle, battle, resist, protest, contend, counter, counteract, combat, oppose, war, wage war, revolt, rebel, rise up, strike, demonstrate, march, hold a vigil, picket, compete, campaign, contend, contest* и т.д.

Выделяются две интегральные семы, по наличию которых данные лексемы включены в одну группу. Это признак «быть против», отражающий отрица-

тельную оценку ситуации субъектом противодействия, и признак «пытаться остановить развитие неблагоприятной ситуации», указывающий на цель противодействия.

Глаголы такого рода мы назвали глаголами «социальных отношений». Они обозначают многообразные виды человеческой деятельности в ее общественном проявлении. Такие глаголы не имеют прямого соответствия в экстралингвистической реальности. Они обобщают ряд разнородных элементарных действий, объединенных общей целью, и воспринимаются как одно гиперсобытие. Вследствие этого в базовой структуре таких глаголов отсутствует чувственный образ. Общая цель – это и есть тот признак, который лежит в основе номинируемого этими глаголами понятия [Цыцаркина 1992]. Глаголы «социальных отношений» отсылают реципиента к суженной контекстом зоне референции, из которой он сам извлекает содержание в зависимости от его образованности, социальной зрелости, знания специфики социальных отношений. (О глаголах «социальных отношений» см. подробнее в разделе 4.2.2.)

#### 4.2.1. Структура фрейма «социальный конфликт»

Как показало исследование, фрейм «социальный конфликт» состоит из четырех субфреймов, а именно: «сопротивление», «протест», «вооруженное столкновение», «конкуренция», может объективироваться как один из этих субфреймов. Структура каждого субфрейма зависит от вида конфликтного взаимодействия. Иными словами, каждый субфрейм имеет свою иерархическую организацию со своим набором обязательных и факультативных компонентов. Однако в состав обязательных компонентов фрейма «социальный конфликт» всегда входят СУБЪЕКТ, ОБЪЕКТ и ПРЕДИКАТ «социальных отношений».

Рассмотрим структуру каждого субфрейма в отдельности.

##### 4.2.1.1. Структура субфрейма «сопротивление»

Субфрейм «сопротивление» репрезентируют глаголы *oppose*, *fight*, *struggle*, *combat*, *battle*, *contend*, *campaign*, *counteract*, *resist* и глагольно-именные словосочетания *wage war*, *wage campaign*.

Ситуация, которую моделирует субфрейм «сопротивление», представляет собой социально обусловленные действия участников конфликтного взаимодействия. Субъект  $S_1$  считает ситуацию, вызванную субъектом  $S_2$ , неблагоприятной для себя или общества в целом и, руководствуясь общественно важными целями, оказывает субъекту  $S_2$  противодействие, т.е. пытается не допустить развития этой ситуации или каким-то образом улучшить ее, что отражается в значении глаголов, вербализующих этот субфрейм, например:

**oppose** – ‘to disagree with something such as a plan or idea and try to prevent it from happening or succeeding’ [LED];

**fight** – ‘to try hard to stop, deal with or oppose smth. bad: *Workers are fighting the decision to close the factory*’ [OALD];

**struggle** – ‘to fight against smb./smth. in order to prevent a bad situation or result’ [OALD];

**combat** – ‘to stop smth. unpleasant or harmful from happening or from getting worse: measures to combat crime /inflation/unemployment/disease’ [OALD], ‘to try to stop something bad from happening or getting worse – used especially in news reports (combat inflation/crime/racism etc.): *To **combat** inflation, the government raised interest rates*’ [LED];

**counter** – ‘to do something in order to prevent something bad from happening or to reduce its bad effects’ [LED];

**counteract** – ‘to act against in opposition to, or contrary to; oppose’ [OED], ‘to do smth. to reduce or prevent the bad or harmful effects of smth.’ [OALD];

**resist** – ‘to use force to stop something from happening’ [LED];

**contend** – ‘to strive in opposition or against difficulties; struggle’ [AHDEL];

**wage war** – ‘to wage a determined and organized effort to control or stop something’ [MED], ‘to wage (to begin and continue) a fight or an effort over a long period of time to get rid of or stop smth. unpleasant’ [OALD], ‘to wage (to be involved in) a struggle over a long period of time to control something harmful’ [LED];

**campaign** – ‘to lead or take part in a series of actions intended to achieve a particular social or political result: *a group **campaigning** against the destruction of the rainforests*’ [LED].

Исследуемые глаголы обозначают сопротивление-инициативу, т.е. социально обусловленные действия (выражение несогласия, попытка не допустить развития неблагоприятной ситуации). Такое сопротивление предполагает, по мнению А.Г. Мельгуновой, что инициатива конфликта принадлежит субъекту сопротивления, который имеет на это определенные права и полномочия. При этом противоборствующие стороны примерно равны по ситуативному и, возможно, социальному статусу [Мельгунова 2006: 11 – 14].

Обозначая внешнее сопротивление, данные глаголы отражают реакцию одного индивида (или группы индивидов) на действия другого и передают комплексное сопротивление (совершение разного рода действий).

Анализ словарных дефиниций показал, что глагол **oppose** (‘to set oneself in opposition, contend against, act in opposition or offer resistance’ [OED]) является прототипическим глаголом для данного субфрейма. Системное значение этого глагола описывает ситуацию сопротивления в наиболее обобщенном и нейтральном виде. Значения других глаголов либо трактуются через этот глагол, либо содержат одну из интегральных сем, как правило, сему «пытаться остановить развитие неблагоприятной ситуации».

Исследование выявило, что глаголы, репрезентирующие субфрейм «сопротивление», каузативны. Они выражают каузацию в чистом виде, приближаясь в этом отношении к служебным глаголам (*fight, oppose, battle*). Они лишь указывают на наличие в каузативной ситуации определенных состояний, но не уточняют при этом их качественной специфики.

Каузируемое состояние передается отдельными компонентами предложения (неличными формами глагола, событийными именами). Эти глаголы обозначают сложную ситуацию, где субъект обуславливает своей деятельностью

поддержание определенного положения вещей.

Являясь каузативами, глаголы «социальных отношений» субфрейма «сопротивление» представляют собой включающие предикаты, т. е. стоят выше предикатных знаков – обозначений деятельности. Вследствие этого такие глаголы сочетаются с именами пропозитивной семантики (так называемыми включенными предикатами), которые занимают позиции аргументов.

Включенный ПРЕДИКАТ данного субфрейма, т.е. каузируемое действие, обычно выражается существительным, имеющим событийное прочтение (pollution, abuse, building, action):

Measures to **combat** pollution within the city have been introduced [LLA].

There was a major campaign to **oppose** the building of a nuclear reactor [MED].  
Schools are taking action to **counteract** bullying [MED].

We are determined to **fight** drug abuse in schools [LED].

There will be a rally on September 22 for all those who **oppose** direct military action [LLA].

Особый случай представляют собой существительные, обозначающие определенный тип поведения (racism, terrorism, separatism, violence, injustice, bullying). Например, существительное **terrorism** означает ‘the use of violence (involving the use of physical force, with the deliberate intention of causing damage to property or injury or death to people) to achieve political aims’ [MED] (использование насилия для достижения политических целей):

The government has restated its determination to **fight** terrorism [MED].

То **fight** terrorism – бороться против действий террористов: похищения людей, подрывов террористов-смертников и заминированных машин в людных местах.

Существительное **injustice** (несправедливость) означает ‘failure to treat someone fairly and to respect their rights’ [MED]:

The fact that some Muslims in India have genuine grievances can never excuse terrorism. The nihilistic slaughter perpetrated in Mumbai cannot meaningfully be seen as an attempt to **fight** injustice. It is a cynical strategy to provoke inter-communal strife, aggravate mistrust and thereby make it harder for politicians to find compromise [The Observer. November 30, 2008].

Бороться с несправедливостью (to **fight** injustice – ‘бороться с несправедливым обращением с людьми, неуважением их прав, бороться против тех, кто несправедливо обращается с людьми, не уважает их права’) можно разными способами. В этом примере автор статьи указывает на то, что террористы вкладывают в данное выражение определенный смысл – совершать террористические акты.

Включенный ПРЕДИКАТ может выражаться также абстрактными существительными, обозначающими качества или состояния (independence, poverty). Это имена качеств или свойств, обычно не локализованных во времени и не имеющих отношения к конкретной ситуации, т.е. имена, обозначающие качества в отрыве от их носителей. Комбинация же с глаголами «социальных отношений» приводит к реализации вторичных значений у этих существительных. Они начинают обозначать определенный тип деятельности, локализованный на оси



времени. Этому способствует каузативный характер таких глаголов, значение которых согласуется естественным образом с конкретными проявлениями деятельности субъекта:

... the 'Great Society' would **wage war** on domestic poverty [BNC, HA1: 342]...

Имеется в виду деятельность, направленная на улучшение благосостояния населения страны.

Глаголы «социальных отношений» употребляются также в сочетании с существительными, обозначающими отвлеченные понятия общего характера (peace, system), неблагоприятные условия существования, против которых нужно бороться (inflation, recession, unemployment, crisis):

Firms are **struggling** against a prolonged recession [LED].  
measures to **combat** inflation [OALD].

Boeing, which has had to **contend** with numerous production difficulties with the 787, displayed the Dreamliner (Boeing 787 Dreamliner) at the Farnborough Air Show in Hampshire earlier this summer [The Independent. August 27, 2010].

При этом все эти существительные имеют пропозитивное прочтение, которому способствуют глаголы «социальных отношений»: **struggle** for peace, например, означает деятельность, направленную на установление мира, **contend** with financial crisis – деятельность, направленную на восстановление экономики, разрушающейся во время финансового кризиса.

Итак, обязательными компонентами субфрейма «сопротивление» являются СУБЪЕКТ (агенс)  $S_1$ , ОБЪЕКТ (контрагенс)  $S_2$ , включающий и включенный (каузируемое действие) ПРЕДИКАТЫ (P и p).

Все обязательные компоненты субфрейма эксплицируются в предложении-высказывании только в том случае, если глагол «социальных отношений» сочетается с существительными пропозитивной семантики. Такие существительные понижают порог абстрактности ситуации и персонифицируют или, по крайней мере, в меньшей степени вуалируют ее объект, а также расшифровывают характер деятельности, которой нужно помешать:

These three groups have traditionally been rivals, but under orders from Omar they shelved their differences to form the United Mujahideen Council ( $S_1$ ), which aims to counter (P) the US troop ( $S_2$ ) surge (событийное существительное) (p) ordered by US president Barack Obama [The Observer. April 5, 2009].

... the United Mujahideen Council ( $S_1$ ), which aims to **counter** (P) the US troop ( $S_2$ ) surge (p) – ...Объединенный Совет моджахедов ( $S_1$ ), цель которого **противостоять** (P) продвижению (p) войск США ( $S_2$ )...

Michael Bettaney, a former Ulster agent-runner, was serving in the MI5's K4 section ( $S_1$ ), which combated (P) Soviet bloc ( $S_2$ ) espionage (событийное существительное) (p) in Britain [The Observer. September 9, 2001].

... the MI5's K4 section ( $S_1$ ), which **combated** (P) Soviet bloc ( $S_2$ ) espionage (p) – ...отдел К 4 ( $S_1$ ) военной разведки МИ 5, который **боролся** (P) против шпионской деятельности (p) Советского блока (стран Варшавского договора) ( $S_2$ ).

Все эти примеры отражают индивидуализированные ситуации (в той степени, которая возможна для описания такого положения дел) с участием более

или менее конкретных объектов.

В ряде случаев на поверхностном уровне может не эксплицироваться включенный ПРЕДИКАТ. При этом объект  $S_2$ , выраженный конкретным существительным, прочитывается пропозитивно:

... You mention Al Queda and Iran as outside forces ( $S_2$ ) to be **contended (P)** with, regarding democracy in Afghanistan [The Independent. August 30, 2010].

Outside forces ( $S_2$ ) to be **contended (P)** with – внешние силы, которым нужно **противодействовать**, т.е. ‘противодействовать (включающий ПРЕДИКАТ **P**) операциям, проводимым (имплицитный включенный ПРЕДИКАТ **p**) внешними силами (**объект  $S_2$** )’.

Little is shown of the background to this conflict, and even less is shown of the people ( $S_1$ ) who have **struggled (P)** against the Saddam Hussein government ( $S_2$ ) whilst Western aid continued fuelling his campaigns against Iran, the Kurdish people and his own people [BNC, ARW: 572].

... the people ( $S_1$ ) who have **struggled (P)** against the Saddam Hussein government ( $S_2$ ) (люди, которые боролись против правительства Саддама Хусейна) означает ‘люди, которые **боролись** против политики, проводимой (имплицитный включенный предикат **p**) правительством Саддама Хусейна (**объект  $S_2$** )’.

Существительное, выражающее ОБЪЕКТ  $S_2$  субфрейма «сопротивление», даже если оно является именем собственным, имплицитно выражает деятельность объекта:

Young and old ( $S_1$ ) **fought (P)** against Thatcher ( $S_2$ ) and lost [The Guardian. October 19, 2010]. (Молодежь и люди старшего поколения ( $S_1$ ) **боролись** против политики, проводимой (имплицитный включенный предикат **p**) Тэтчер ( $S_2$ ))

В редких случаях имплицитным может быть как ОБЪЕКТ, так и включенный ПРЕДИКАТ (каузируемое действие). Например:

... But the Red Army ( $S_1$ ) **resisted (P)** and Stalin remained in the Kremlin [The Guardian. 21 October 21, 2010].

Верхний уровень субфрейма «сопротивление», вербализованный в этом предложении, представлен СУБЪЕКТОМ  $S_1$  (the Red Army) и ПРЕДИКАТОМ **P** (resist), остальные компоненты на поверхностном уровне не эксплицированы, но подразумеваются. «Советская Армия сопротивлялась» (the Red Army **resisted**) означает ‘Советская Армия ( $S_1$ ) противодействовала (**P**) вторжению (**p** – имплицитный включенный ПРЕДИКАТ) нацистских войск ( $S_2$  – имплицитный ОБЪЕКТ-контрагенс) в Советский Союз’.

ОБЪЕКТ  $S_2$  также может быть представлен в поверхностной структуре имплицитно. Например, в предложении

«The European Union and NATO ( $S_1$ ) must take up the initiative and **oppose (P)** the spread (**p**) of imperialist and revisionist policy in the east of Europe», the presidents of Poland, Latvia, Lithuania and Estonia said in a joint statement [The Times. August 9, 2008]

«препятствовать распространению империалистической и ревизионистской политики на востоке Европы» (**oppose** the spread of imperialist and revisionist policy in the east of Europe) означает ‘**бороться** против людей (имплицитный объект  $S_2$ ), которые проводят империалистическую и ревизионистскую политику на востоке Европы’.

В комбинации глаголов «социальных отношений» с существительными, обозначающими качества или состояния, неблагоприятные условия существования, ОБЪЕКТ-контрагента чаще всего растворяется в таких существительных:

If this wasn't enough, he (Sanjeev Shah) then had to **contend** with the biggest financial crisis the world has seen since the 1930s [The Independent. August 28, 2010].

Факультативными компонентами субфрейма «сопротивление» являются продолжительность, спецификация, место, способ и цель совершения действия.

Компонент СПЕЦИФИКАЦИЯ действия обычно уточняет, что имеется в виду под противодействием или борьбой, и вербализуется событийными существительными или герундием:

Environmental organisations today expressed outrage over a plan by local authorities in the Abruzzo region of central Italy to **combat** prostitution with deforestation (событийное существительное) [The Guardian. October 2, 2010].

Власти региона Абруццо, находящегося в центральной Италии, уверены, что бороться с проституцией (to **combat** prostitution) можно путем вырубki (deforestation) леса вдоль дороги, которую облюбовали работницы древнейшей профессии. Понятие борьбы в этом случае отождествляется с вполне конкретными физическими действиями, а именно, с рубкой леса. Ситуация анекдотичная, на что автор статьи намекает с определенной долей иронии.

В другом примере противостояние ассоциируется с ядерным сдерживанием:

The Chiefs of Staff 1952 Global Strategy paper concluded that Soviet and Chinese Communist aggression could best be **countered** by nuclear deterrence (событийное существительное) [BNC, ABA: 575].

Сопротивление в предложении

They **resisted** external governments on several occasions by fighting (герундий), sometimes with heroic defiance (событийное существительное) against overwhelming forces [BNC, ADW: 728]

означает сражение, иногда с превосходящими силами противника.

Компонент ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ субфрейма «сопротивление» выражается в предложении временными показателями длительности (термин Е.В. Падучевой). Показатели длительности отвечают на вопрос «В течение какого времени (длится, длилась или будет длиться ситуация, описываемая в предложении)?» [Падучева 1988: 192 – 193] и обозначают либо конкретный отрезок на временной оси (all her life), либо дают количественную оценку его продолжительности (for more than a year, for the last 15 years, long):

All her life she **fought** against racism [MED].

We have **campaignned** against whaling for the last 15 years [OALD].

Компонент ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ субфрейма «сопротивление» может выражаться также показателями собственно времени, отвечающими на вопрос «Когда?» и обозначающими некоторый момент времени, однако этот момент должен быть достаточно длительным, поскольку ситуации, моделируемые субфреймом «сопротивление», реализуются в основном в сверхдлинных интервалах времени:

Today, with the winning of the vote and civil rights for women, changes which the Catholic church **opposed** at the time, the secular aspect of this argument of women's inferiority is muted in Catholic pronouncements [BNC, ACL: 104] (at the time – в то самое время; имеется в виду относительно продолжительный промежуток времени).

Компонент ЦЕЛЬ объективируется в основном инфинитивными оборотами:

The attack was blamed on Muslim militants who have **waged a campaign** of violence for more than a year to overthrow the government and turn Egypt into a purist Islamic state [BNC, K3C: 1093].

He blindly pursued established policies and **fought** to preserve his heritage of power, making little attempt to formulate new policies, and often taking cruel measures to enforce those already in existence [BNC, ASW: 1193].

They've been campaigning for years to get him out of prison [CIDE].

Компонент СПОСОБ вербализуется наречиями (fiercely, vigorously, hard, tenaciously, actively, stubbornly), которые в предложении играют роль обстоятельства образа действия:

We have **fought** long and hard for a certain amount of privacy in society, especially within the home, but this has not been without cost, and now we search for ways of re-establishing the collective level, as it is a part of women's nature to do [BNC, CCN: 694].

They actively **campaign**ed to save their local cinema [MED].

'Since VJ day, the majority people of the area, the Vietnamese, have stubbornly resisted the re-establishment of French authority, a struggle in which we have tried to maintain so far as possible the position of non-support of either party' [BNC, EFA: 528].

Компонент СПОСОБ объективируется существительными или герундием:

The bomb, he believed, could not be destroyed by counter bombs any more than violence could be **countered** by violence [BNC, C9B: 566].

It's Herold who appreciates that terrorism can be **combated** only by understanding the minds of the terrorists and their numerous sympathisers, appreciating the nature of their discontent and seeing how society can change to defuse their anger and frustration [The Observer. November 16, 2008] (by understanding..., appreciating..., seeing – герундий).

Способ борьбы с терроризмом связывается в последнем примере с пониманием причин, толкающих людей на террористические действия, и осознанием того, как общество может погасить их недовольство:

...terrorism can be **combated** only by understandin ..., appreciating ... and seeing ... – с терроризмом можно **бороться (combat)** только осознавая то, о чем думают террористы и их многочисленные сторонники, разбираясь в природе их недовольства и четко представляя, как общество может измениться, чтобы ослабить их гнев и чувство разочарования.

Локализация сопротивления или борьбы (компонент МЕСТО), как правило, указывается редко:

...in the MI5's K4 section, which **combated** Soviet bloc espionage in Britain [The Observer. September 9, 2001].

Measures to **combat** pollution within the city have been introduced [LLA].

The European Union and NATO must take up the initiative and **oppose** the spread of imperialist and revisionist policy in the east of Europe... [The Times. August 9, 2008].

Таким образом, глаголы «социальных отношений», репрезентирующие субфрейм «сопротивление», в основном описывают ситуацию внешнего сопротивления-инициативы, в которой инициатива конфликта принадлежит субъекту действия.

В состав обязательных компонентов субфрейма «сопротивление» входят СУБЪЕКТ-агенса, включающий ПРЕДИКАТ социальных отношений, (имплицитный) включенный ПРЕДИКАТ (каузируемое действие) и (имплицитный) ОБЪЕКТ-контрагенса. СУБЪЕКТ и включающий ПРЕДИКАТ, выраженный на языковом уровне глаголом «социальных отношений», всегда эксплицитны. Включенный ПРЕДИКАТ, выражающий деятельность объекта и обозначаемый номинализированными структурами, в одних случаях имплицитно обозначает объект, в других случаях поглощает его. Существительное, вербализующее ОБЪЕКТ, при отсутствии в поверхностной структуре включенного ПРЕДИКАТА всегда прочитывается пропозиционно.

Факультативные компоненты субфрейма – ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ, СПЕЦИФИКАЦИЯ, СПОСОБ, ЦЕЛЬ, МЕСТО совершения действия.

#### 4.2.1.2. Структура субфрейма «протест»

Субфрейм «протест» моделирует ситуацию несогласия с материальными условиями жизни (экономический протест) или неприятия господствующего политического курса (политический протест). Такой протест, по мнению С.В.Позднякова, чаще всего выражается определенной акцией, действием, поступком протестного характера. Существуют массовые и индивидуальные, мирные и немирные, организованные и стихийные, прямые и демонстративные формы политического протеста [Поздняков 2002: 13].

В соответствии с существующими в зарубежной социологии подходами формами реализации экономического конфликта выступают обмен, распределение и перераспределение материальных ресурсов (оплата труда, загруженность рабочего времени, условия и безопасность труда, организация трудового процесса, льготы и компенсации). Борьба за дефицитные ресурсы, а также неустраняемое (антагонистическое) противоречие интересов между собственником и наемным работником являются той почвой, на которой вспыхивают экономические конфликты [Добреньков 2005: 193 – 197].

Статусы собственника и наемного работника несовместимы между собой, они разнонаправлены. Статусная несовместимость определяет разные модели поведения. Взаимодействие между ними возникает как пересечение этих моделей, где каждая сторона, конкурируя с другой стороной, защищает свои интересы.

Политический и экономический протест может выражаться в языке одними и теми же средствами.

Протестная ситуация, таким образом, представляет собой социально обусловленные действия участников конфликтного взаимодействия. Субъект  $S_1$  считает ситуацию, вызванную субъектом  $S_2$ , неблагоприятной для себя или общества в целом и, руководствуясь общественно важными целями, пытается повлиять на субъект  $S_2$ , выражая неодобрение по поводу его действий.

Изучение понятия «социальный протест» в том смысле, как его понимают социологи, позволило нам получить общее представление о том, какие лексемы могут репрезентировать протестные социальные отношения в языке. Это такие глаголы, как *protest*, *strike*, *demonstrate*, *march*, *picket*, а также смежные с ними по денотативному статусу глагольно-именные словосочетания *hold a vigil* и *hold a demonstration*:

**protest** – ‘to come together to publicly express disapproval or opposition to something (protest against/at/about)’ [LED];

**strike** – ‘to refuse to work for a period of time as a protest about your pay or conditions of work’ [MED], ‘if a group of workers strike, they stop working as a protest against something relating to their work, for example how much they are paid, bad working conditions etc.’: In many countries, the police are forbidden to **strike**. They're **striking** for the right to have their trade union recognized in law [LED];

**demonstrate**, hold a **demonstration** – ‘to protest about something with other people in a public place’ [MED];

**march** – ‘to walk along a road as part of a group of people protesting about something’ [MED];

**hold a vigil** – ‘hold a quiet political protest at night’ [MED];

**picket** – ‘to take part in a protest outside a building, especially as part of a strike’ [MED].

Прототипический глагол для этого субфрейма – **protest** (‘to say or do smth. to show that you disagree with or disapprove of smth., especially publicly’ [OALD]). Он описывает ситуацию протестных взаимоотношений наиболее нейтрально и обобщенно. Значения же других глаголов трактуются через этот глагол.

В ходе работы с компонентами, образующими семантическую структуру исследуемых единиц, были выделены дифференциальные семы «способ протеста», «место проведения протеста», «время проведения протеста».

Ряд глаголов субфрейма «протест» каузативны и являются включающими предикатами. Включенный предикат данного фрейма обычно выражается существительным, имеющим событийное прочтение (*cuts*, *closure*, *involvement*, *occupation*, *plan*).

Как показал анализ, обязательными компонентами субфрейма «протест» (активированного глаголами **protest**, **strike**, **demonstrate**) являются СУБЪЕКТ-агенса ( $S_1$ ), включающий ПРЕДИКАТ «социальных отношений» (P), включенный ПРЕДИКАТ (p) и ОБЪЕКТ-контрагенса ( $S_2$ ):

The emphasis changed after violent clashes with the coalition last week, which broke out as Hojatoleslam al-Sadr’s supporters ( $S_1$ ) **held** huge **demonstrations** (P) against the coalition’s ( $S_2$ ) closure (p) of one its vitriolic newspapers and arrest (p) of an aide to Hojatoleslam al-Sadr (p), also on murder charges [The Times. April 7, 2004].

Tens of thousands of Iraqis (S<sub>1</sub>) **demonstrated** (P) against the US (S<sub>2</sub>) occupation (p) of Iraq in central Baghdad today [The Guardian. April 18, 2003].

Council workers (S<sub>1</sub>) in East Lothian in Scotland are currently balloting on whether **to strike** (P) over the local authority's (S<sub>2</sub>) plan to dismiss (p) them [The Guardian. March 6, 2008].

Thousands of workers and students (S<sub>1</sub>) **demonstrated** (P) against US (S<sub>2</sub>) involvement (p) in the war [LLA].

ОБЪЕКТ (S<sub>2</sub>) чаще всего бывает имплицитным, например:

Hundreds of students (S<sub>1</sub>) had gathered to **demonstrate** (P) against the budget cuts (p) [MED].

Students (S<sub>1</sub>) **protest** (P) in Westminster, London, against planned increases (p) in tuition fees [The Guardian. November 24, 2010].

Students (S<sub>1</sub>) are **demonstrating** (P) against the war (p) [OALD].

Во всех этих примерах имплицитный ОБЪЕКТ (S<sub>2</sub>) – правительство, урезающее бюджет, планирующее увеличить плату за обучение, принимающее решение об участии в военных действиях.

Включенный ПРЕДИКАТ также может не эксплицироваться на поверхностном уровне. В этом случае, как правило, упоминается место или время проведения демонстрации протеста или то и другое вместе. Например:

Mr. Tarar and his colleagues plan to be among thousands of lawyers (S<sub>1</sub>) who **will protest** (P) in Islamabad (L), the capital, on Tuesday (T), when a panel of top judges resumes hearing Mr. Chaudhry's case [The Times. March 31, 2007].

When the army took power, huge crowds (S<sub>1</sub>) gathered in the capital (L) to **protest** (P) [LLA].

В первом примере имплицитный включенный ПРЕДИКАТ (p) субфрейма «социальный протест», объективированного глаголом **protest**, – действия судей во время слушаний по делу Mr. Chaudhry. Имплицитный ОБЪЕКТ (S<sub>2</sub>) – судьи, предвзято относящиеся к заслушиваемому делу. Указаны МЕСТО (L) и ВРЕМЯ (T) проведения протеста – Исламабад (Islamabad), четверг (Tuesday).

Во втором примере имплицитный включенный ПРЕДИКАТ (p) – действия военных, которые совершили государственный переворот. Указано МЕСТО проведения протеста (L) – в столице (in the capital).

Если субфрейм «протест» репрезентирован глаголами **march** и **picket**, а также глагольно-именным словосочетанием **hold a vigil**, верхний уровень субфрейма помимо ПРЕДИКАТА (P) и СУБЪЕКТА (S<sub>1</sub>) включает такие компоненты, как НАПРАВЛЕНИЕ (march) или МЕСТО (picket, hold a vigil):

Several thousand people (S<sub>1</sub>) **marched** (P) on the French embassy (D) (НАПРАВЛЕНИЕ) [LLA].

2000 demonstrators (S<sub>1</sub>) **held a candlelit vigil** (P) outside the embassy (МЕСТО) (L) [LED].

Striking workers (S<sub>1</sub>) **picketed** (P) the factory (L) (МЕСТО) [OALD].

Существительные, вербализующие компоненты МЕСТО и НАПРАВЛЕНИЕ, в этих предложениях метонимически обозначает группу лиц, например: французское посольство (the French embassy) – это метонимическое обозначение представителей французских властей, против решений которых протестуют

демонстранты; фабрика (the factory) – руководство или владельцы фабрики, действия которых нарушили права рабочих на достойное вознаграждение за свой труд. Таким образом, компоненты МЕСТО и НАПРАВЛЕНИЕ совмещаются с ОБЪЕКТОМ.

Факультативными элементами субфрейма «протест» являются ВРЕМЯ, МЕСТО, СПЕЦИФИКАЦИЯ, реже ПРИЧИНА и ЦЕЛЬ совершения действия.

Компонент ВРЕМЯ субфрейма «протест» выражается в предложении временными показателями собственно времени, отвечающими на вопрос «Когда?» и обозначающими некоторый момент времени [Падучева 1988: 192]. Этот момент достаточно длителен, поскольку ситуации, моделируемые субфреймом «протест», реализуются в сверхдлинных интервалах времени:

Thousands of people **demonstrated** outside the parliament building (МЕСТО) last night (ВРЕМЯ) [LLA].

The Adedy civil service union may **strike** later this month (ВРЕМЯ) in protest at the cuts proposed in a Bill that the Parliament passed just before Christmas (ПРИЧИНА) [The Times. January 6, 2010].

Факультативный компонент ЦЕЛЬ выражается обычно инфинитивным оборотом или событийным существительным:

Thousands of devotees and monks **demonstrated** today (ВРЕМЯ) across India (МЕСТО) to show their support for Tibetan Buddhism's third most important spiritual leader (инфинитивный оборот) (ЦЕЛЬ) [The Guardian. January 31, 2011].

The union has voted to **strike** for a pay increase of 6% (событийное существительное) (ЦЕЛЬ) [OALD].

Факультативный компонент ПРИЧИНА выражается абстрактными существительными и существительными пропозитивной семантики:

Car workers were threatening to **strike** over the job losses (ПРИЧИНА) [MED].

Workers are **protesting** against high unemployment and inflation (ПРИЧИНА) [MED].

a huge crowd of students **protesting** the globalization of trade [LLA].

Компонент СПЕЦИФИКАЦИЯ действия появляется в поверхностной структуре, если субфрейм «протест» вербализуется прототипическим глаголом protest, и выражается обычно глагольной лексикой:

Prisoners had climbed (СПЕЦИФИКАЦИЯ действия) onto the roof to **protest** about conditions in the jail (ПРИЧИНА) [LLA].

Thousands of people blocked (СПЕЦИФИКАЦИЯ действия) the street, **protesting** against the new legislation [LED].

Если субфрейм представлен глаголами **march**, **picket** и глагольно-именным словосочетанием **hold a vigil**, факультативными компонентами будут ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ, МАРШРУТ (с глаголом **march**) и ЦЕЛЬ совершения действия:

Union members have **picketed** the department store since it opened (ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ) [LED]

An estimated 5,000 people **marched** through the city (МАРШРУТ) to demonstrate against the factory closures (ЦЕЛЬ) [LED].



Over ten thousand workers **marched through the capital** (МАРШРУТ) **demanding higher wages** (ЦЕЛЬ) [LLA].

Итак, обязательными компонентами субфрейма «протест» (глаголы **protest, strike, demonstrate**) являются СУБЪЕКТ, включающий ПРЕДИКАТ «социальных отношений», (имплицитный) включенный ПРЕДИКАТ, (имплицитный) ОБЪЕКТ. Факультативными компонентами – ВРЕМЯ, МЕСТО, СПЕЦИФИКАЦИЯ (с глаголом *protest*), реже ПРИЧИНА и ЦЕЛЬ совершения действия. Если субфрейм «протест» объективирован глаголами **march, hold a vigil, picket**, в состав обязательных компонентов входят СУБЪЕКТ, ПРЕДИКАТ «социальных отношений» и ОБЪЕКТ-НАПРАВЛЕНИЕ (**march**) или ОБЪЕКТ-МЕСТО (**hold a vigil, picket**), в состав факультативных – ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ, МАРШРУТ и ЦЕЛЬ совершения действия.

#### 4.2.1.3. Структура субфрейма «вооруженное столкновение»

Субфрейм «вооруженное столкновение» моделирует ситуацию военного конфликта с участием двух и более субъектов (групп, коллективов). Это может быть вооруженная борьба, организация восстания или переворота, вооруженный конфликт между государствами.

Субъект  $S_1$  считает ситуацию, вызванную субъектом  $S_2$ , неблагоприятной для себя или общества в целом и пытается повлиять на субъект  $S_2$ , применяя вооруженные методы борьбы.

Субфрейм «вооруженное столкновение» репрезентируют глаголы и глагольно-именные словосочетания *fight, combat, war, fight a war, wage war (warfare), rebel, rise (rise up), revolt (carry out a revolt), stage (mount) a coup*:

**fight** – ‘(against smb.) to take part in a war or battle against an enemy’ [OALD];

**battle** – ‘to fight or struggle against’ [MWO], ‘to fight’ [CALD];

**combat** – ‘(very formal) to fight an enemy or opponent [MED];

**wage war** – ‘wage fighting between two or more countries, that involves the use of armed forces and usually continues for a long time’ [MED];

**rise up** – ‘to begin to fight against your ruler or government or against a foreign army’ [OALD];

**rebel** – ‘to oppose or fight against someone in authority or against an idea or situation which you do not agree with’ [LED], ‘to rise in opposition or armed resistance against the rightful or established ruler or government of one’s country’ [ALDCE];

**revolt** – ‘to rise up against the government’ [WNWCD];

**stage a coup** – ‘take control of a country, usually by means of military force’ [MED].

Выделяется интегральная сема, по наличию которой данные лексемы включены в одну группу. Это признак «пытаться остановить развитие неблагоприятной ситуации вооруженными методами», указывающий на цель противостояния.

Прототипический глагол – **fight** ('to take part in a war or battle against an enemy' [OALD]). Системное значение этого глагола описывает конфликтную ситуацию в наиболее обобщенном и нейтральном виде. Значения других глаголов трактуются через этот глагол.

При вербализации субфрейма «вооруженное столкновение» обязательными компонентами являются СУБЪЕКТ-агенса ( $S_1$ ), ПРЕДИКАТ «социальных отношений» (P) и ОБЪЕКТ-контрагенса ( $S_2$ ):

The French ( $S_1$ ) had no desire to **fight** (P) against the British ( $S_2$ ) [MED].

He called on the people ( $S_1$ ) to **rise up** (P) against the invaders ( $S_2$ ) [OALD].

The province ( $S_1$ ) has **rebelled** (P) against the government ( $S_2$ ) [OALD].

It was feared that the army ( $S_1$ ) would **revolt** (P) against the government ( $S_2$ ) [LED].

Eventually the people ( $S_1$ ) **rose** (P) against the oppressive regime ( $S_2$ ) [MED].

ОБЪЕКТ может быть имплицитным, но легко восполняется из контекста.

Например:

A band of young disillusioned officers ( $S_1$ ) **staged a coup** (P) [MED].

<...> his men ( $S_1$ ) **rose up** (P) and took control of Najaf and several other cities [The Times. April 10, 2004].

Имплицитный объект  $S_2$  – легитимное правительство, против которого направлен и государственный переворот (stage a coup – совершить государственный переворот), и восстание (rise up – восставать). При этом часто указывается место (L), где происходят описываемые события. В приведенном ниже примере – это Афганистан (in Afghanistan):

The TTP's stated aim is to overthrow the Pakistani state, although some militants ( $S_1$ ) also **fight** (P) in Afghanistan (L) [The Observer. April 5, 2009].

The next two most important groups, led by Hafiz Gul Bahadur and Maulvi Nazir, are based along the border and focused almost exclusively on sending militants ( $S_1$ ) to **fight** (P) in Afghanistan (L) [The Observer. April 5, 2009].

В некоторых случаях роли обоих участников совпадают, и они выражаются одним и тем же членом предложения – подлежащим (реципрокальная диатеза):

That the Empire grew in power is certain, but there were civil wars, periods where there was no Emperor, where rival Emperors ( $S_1$ ,  $S_2$ ) **warred** against each other ... [BNC, CN1:76].

Статусные характеристики СУБЪЕКТА и ОБЪЕКТА субфрейма «вооруженное столкновение», вербализованного глаголами fight, combat, war и глагольно-именными словосочетаниями fight a war, wage war (warfare), тождественны. ОБЪЕКТ данного субфрейма, который объективируется глаголами rebel, rise, rise up, revolt и глагольно-именными словосочетаниями carry out a revolt, stage (mount) a coup, выше по статусу, чем СУБЪЕКТ.

Факультативными элементами субфрейма «вооруженное столкновение» являются ВРЕМЯ (ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ), МЕСТО, СПОСОБ и ЦЕЛЬ совершения действия, а также (редко) ИНСТРУМЕНТ и СПЕЦИФИКАЦИЯ действия.

Компонент МЕСТО выражается в предложении-высказывании существи-

тельными с предложениями и является обстоятельством места:

It also comes as American officials and politicians start to question his democratic credentials and his ability to **fight** the Taleban and al-Qaeda along the Afghan border [The Times March 31, 2007] (вдоль афганской границы).

The al-Mahdi army has clashed with supporters of Ayatollah al-Sistani and Badr members over control of mosques in Karbala, and **fought** skirmishes with US troops in its stronghold of Sadr City in northern Baghdad [The Times. April 10, 2004] (в своей цитадели на севере Багдада).

Компонент ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ объективируется временными показателями длительности, отвечающими на вопрос «В течение какого времени (длится – длилась или будет длиться ситуация, описываемая в предложении)?» [Падучева 1988: 192 – 193] и обозначают конкретный отрезок на временной оси. Временной интервал может быть без правой границы, которая в этом случае совпадает с моментом речи. Как правило, такие предложения употребляются в настоящем времени:

The rebels have **waged** a guerrilla **war** since 2001 (с 2001 года) [MED].

Abu Muslim said that five lorryloads of Sunni guerrillas had arrived in the past few days in Kufa from the west and north of Iraq (МЕСТО), where insurgents **have long** (ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ – долгое время) **been fighting** the Americans [The Times. April 7, 2004].

Факультативным компонентом может быть и компонент ВРЕМЯ, который вербализуется в предложении временными показателями собственно времени, отвечающими на вопрос «Когда?» и обозначающими некоторый момент времени. Однако, как мы уже отмечали, этот момент достаточно длителен, поскольку ситуации, моделируемые субфреймом «вооруженное столкновение», реализуются в сверхдлинных интервалах времени:

Britain **fought** two **wars** in Europe (МЕСТО – в Европе) in the last century (ВРЕМЯ – в прошлом столетии) [LED].

... a second world war film about the US Army's 92nd Division, an all-black unit that **battled** the Nazis during the Italian campaign (во время итальянской кампании) [The Observer. January 4, 2009].

Временной показатель может быть выражен также придаточным предложением времени:

When the coalition further inflamed the crisis by announcing that Hojetoleslam al-Sadr was also wanted for murder, his men **rose up** and took control of Najaf and several other cities [The Times. April 10, 2004].

Факультативный компонент СПОСОБ совершения действия чаще всего выражается наречиями образа действия (secretly, effectively, hardest, valiantly) или прилагательными (при глагольно-именных словосочетаниях – bloody, guerrilla):

... said a retired major-general who secretly (СПОСОБ совершения действия – секретно) **fought** the British after returning from officer training in Aldershot in 1966... (ВРЕМЯ – после возвращения с офицерских курсов в Альдершоте 1966 году) [The Times. January 9, 2010].

However, it is as nothing compared with the difficulties that we shall face if the

generals, who have effectively (успешно) **staged a coup** against civil authority, are allowed ultimate success [BNC, ННХ: 11350].

Laurent Nkunda, the Congolese general who **has been fighting a bloody war** (вел кровавую войну = воевал с особой жестокостью) against the government was arrested last night in neighbouring Rwanda, the chief of police in the Democratic Republic of Congo said in a statement on Friday [The Times Online. January 23, 2009].

The rebels have **waged a guerrilla war** (вели партизанскую войну = воевали, используя партизанские методы) since 2001 [MED].

Компонент ЦЕЛЬ выражается инфинитивным оборотом:

For nearly three days, security forces **battled** terrorists for control of sites in the heart of the financial capital of the world's largest democracy [The Observer. November 30, 2008].

(«**Battle** terrorists for control of sites...» – сражаться с террористами за контроль над территориями в центре финансовой столицы одной из самых больших демократий мира).

<...> they would **fight** to regain influence in Iraq [The Times. April 10, 2004].

(«**Fight** to regain influence in Iraq» – сражаться для того, чтобы восстановить свое влияние в Ираке).

Компонент ИНСТРУМЕНТ, также как и компонент СПЕЦИФИКАЦИЯ действия, появляются в поверхностной структуре крайне редко:

<...> a charismatic Islamist leader who had accused Mr Karimov of enslaving Uzbekistan and claimed to have 5,000 followers ready **to fight** against government troops with swords and knives (с помощью мечей и кинжалов) [The Times. May 20, 2005].

Yet I would be insensitive indeed if I did not recognise the smell of battle and the weapons (с помощью оружия) with which such **wars** are **fought** [BNC, АНУ: 360].

Анализ примеров позволяет сделать вывод о том, что СПЕЦИФИКАЦИЯ действия, как правило, не эксплицируется.

Итак, обязательные компоненты субфрейма «вооруженное столкновение» –  $S_1$  Р  $S_2$ , где  $S_1$  – СУБЪЕКТ-агенса, Р – ПРЕДИКАТ «социальных отношений»,  $S_2$  – ОБЪЕКТ-контрагенса; факультативные компоненты – ВРЕМЯ (ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ), МЕСТО, СПОСОБ и ЦЕЛЬ совершения действия, (редко) ИНСТРУМЕНТ действия.

#### 4.2.1.4. Структура субфрейма «конкуренция»

Субфрейм «конкуренция» моделирует ситуацию, в которой субъект ( $S_1$ ) достигает какого-либо преимущества по сравнению с субъектом ( $S_2$ ). Конкуренция, как считают некоторые социологи, – особый тип конфликта, цель которого – получение выгоды, прибыли либо благоприятного доступа к дефицитным материальным и духовным ценностям. Особенность конкуренции состоит в применении тех форм борьбы, которые признаны в качестве морально-правовых в данном обществе [Тагиров, Тронова 1996: 44].

Субфрейм «конкуренция» объективируется глаголами *compete*, *campaign*, *contend*, *contest*, *fight*, *oppose*, в составе значения которых имеется сема «пытаться быть более успешным, чем другие»:

**compete** – ‘(with/against smb.) (for smth.) to try to be more successful or better than smb. else who is trying to do the same as you’ [OALD];

**campaign** – ‘to try to win an election’ [MED];

**contend** – ‘to compete against someone, for example for a victory or for power’ [MED], ‘to compete against someone in order to gain something’ [LED];

**contest** – ‘to compete for a job or for success in a competition’ [MED], ‘to take part in a competition, election, etc. and try to win it’ [OALD];

**fight** – ‘to compete in order to win something or get something’ [MED];

**oppose** – ‘to compete with smb. in a contest’ [OALD].

Прототипический глагол – **compete** ‘(with/against smb.) (for smth.) to try to be more successful or better than smb. else who is trying to do the same as you’ [OALD]).

Обязательными компонентами субфрейма «конкуренция» являются СУБЪЕКТ-агенса ( $S_1$ ), ПРЕДИКАТ «социальных отношений» (P) и ОБЪЕКТ-контрагенса ( $S_2$ ):

We’re ( $S_1$ ) too small to **compete** (P) with a company ( $S_2$ ) like that [MED].

He ( $S_1$ ) intends to **oppose** (P) the prime minister ( $S_2$ ) in the leadership election [OALD].

На поверхностном уровне ОБЪЕКТ может не эксплицироваться:

Our party ( $S_1$ ) is ready to **fight** (P) an election at any time [MED].

The party ( $S_1$ ) **campaigned** (P) vigorously in the north of the country [OALD].

We ( $S_1$ ) have to **compete** (P) in a commercial environment [MED].

В некоторых случаях оба участника ситуации (СУБЪЕКТ и ОБЪЕКТ – агенса и контрагенса) выражаются на поверхностном уровне подлежащим. Иногда это могут быть не две, а три стороны и более:

Three candidates ( $S_1, S_2, S_3$ ) **contested** (P) the leadership [OALD].

Several companies ( $S_1, S_2, \dots S_n$ ) are **competing** for the contract [OALD].

armies ( $S_1, S_2, \dots S_n$ ) **contending** for control of strategic territory [АНДЕЛ].

Факультативными элементами субфрейма «конкуренция» являются ВРЕМЯ (ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ), МЕСТО, СПОСОБ и ЦЕЛЬ совершения действия, которые могут развернуться в пропозиции:

Pepsi and Coke, which sell their products in almost every country in the world and are two of the best known global brands, have long (ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ – долгое время) **fought** each other over taste, price, sugar content and market distribution (ЦЕЛЬ) [The Guardian. October 22, 2010].

The party has been **campaigning hard** (СПОСОБ) in the North (МЕСТО) [MED].

Three armed groups ( $S_1$ ) were **contending for power** (ЦЕЛЬ) [OALD].

Several companies ( $S_1$ ) are **competing for the contract** (ЦЕЛЬ) [OALD].

We ( $S_1$ ) can’t **compete** with them on price (ЦЕЛЬ) [OALD].

There is no shortage of countries **competing for clean investment with the UK** (ЦЕЛЬ) [The Guardian. October 15, 2010].

The company must reduce costs to compete effectively (СПОСОБ) [OALD].

But Gazprom is **competing fiercely** (СПОСОБ) for the Azerbaijani prize in a bidding war with the Europeans, offering above-market prices for the gas (СПЕЦИФИКАЦИЯ) while the Kremlin dangles the political carrot of arranging the return of the disputed enclave of Nagorno-Karabakh to Baku's control [The Guardian. January 7, 2009].

Такой компонент как СПЕЦИФИКАЦИЯ действия в предложении-высказывании встречается редко.

Таким образом, к обязательным компонентам субфрейма «конкуренция» относятся СУБЪЕКТ, ПРЕДИКАТ «социальных отношений» и ОБЪЕКТ. К факультативным – ВРЕМЯ, МЕСТО, СПЕЦИФИКАЦИЯ, СПОСОБ и ЦЕЛЬ совершения действия.

#### **4.2.2. Семантико-синтаксические особенности глаголов, репрезентирующих фрейм «социальный конфликт»**

##### **4.2.2.1. Предикаты «социальных отношений» как смешанный тип предикатов**

Остановимся подробнее на предикатах, которые являются основой фрейма «социальный конфликт» и выражаются глаголами «социальных отношений».

Большая часть таких предикатов представляет собой обобщение множества конкретных действий.

По мнению Т.В. Булыгиной, они «не описывают конкретных событий или процессов, в которых участвует субъект, они дают им некоторую общую характеристику, подобно именным предикатам, приписывающим субъекту то или иное качество» [Булыгина 1982: 50].

Отправной точкой для выделения данных предикатов послужил критерий временной отнесенности, который был впервые применен З. Вендлером [Vendler 1967] для классификации предикатных типов.

З. Вендлер и его последователи выделяют по типу отношения к оси времени предикаты действия и процесса, с одной стороны, и предикаты свойства, с другой. Первые связаны с конкретной точкой на оси времени, вторые не локализованы во времени. Кроме того, выделяются неточно локализованные во времени предикаты. Они связаны с осью времени опосредованно, т.е. соотносены не с точкой, а с достаточно большим временным интервалом. К этой группе относятся предикаты состояния.

К предикатам состояния относятся и предикаты, которые З. Вендлер называл предикатами *generic states* (предикаты «обобщающего состояния») (например, *rule* - 'управлять'), подчеркивая, что состояния в широком смысле слова могут выражать привычки, обыкновения, предрасположения [Vendler 1967: 108], сами по себе предполагающие многократное повторение разнообразных действий. Производное значение состояния реализуется в таких предикатах, как обобщение действий, которые имплицитно являются результатом, обозначенным со-

ответствующим глаголом. Значение состояния, таким образом, акцентируется, в то время как значение действия затемняется и отодвигается на второй план. Производный характер состояния данных предикатов, являющийся следствием отвлечения от серии обуславливающих его действий, и объясняет термин З. Вендлера.

Предикаты обобщающего состояния являются предикатами смешанного типа, так как обладают свойствами как предикатов состояния, так и предикатов действия [Цыцаркина 1992].

С одной стороны, как и предикаты состояния, предикаты обобщающего состояния соотносятся с отрезком, а не с точкой на временной оси, о чем свидетельствует сочетаемость таких предикатов с выражениями типа *for 10 years, in the past few weeks*:

England **fought** with France against Germany in the war of 1914 – 1918 [OALD].

Кроме того, данные предикаты, также как и предикаты состояния, обладают признаком статичности, т.е. остаются равными себе на всем протяжении обозначаемого ими временного отрезка. Так, в примере *England fought with France against Germany in the war of 1914 – 1918* предикат *fight* является истинным по отношению к любому отрезку времени, составляющему часть периода Первой мировой войны 1914 – 1918 годов.

С другой стороны, предикаты обобщающего состояния обладают признаками, присущими предикатам действия.

Это, во-первых, агентивность субъекта и, как следствие этого, возможность употребления этих предикатов с наречиями типа *hard, vigorously, fiercely, violently, strenuously*, указывающими на то, что для поддержания действия было приложено некоторое усилие:

Erich Honecker steps down an angry and disappointed old man. The Socialism «in GDR colours» for which he had **fought** so strenuously, fusing social and economic policies towards a common end, had largely succeeded [The Guardian. October 19, 1989].

Demonstrators violently resisted attempts to remove them from the building [LED].

The party has been **campaigning** hard in the North [MED].

Во-вторых, как и предикаты действия, предикаты обобщающего состояния обладают признаком целенаправленности, логически вытекающим из признака агентивности субъекта. Этот признак делает возможным их комбинацию с обстоятельствами цели:

They were **fighting** (in order) to preserve their independence [OALD].

Professor Briggs has **campaigning** for nearly 15 years to secure money to rebuild the pioneering hospital on its current site in Stanmore [The Independent. September 22, 2010].

Three armed groups were **contending** for power [OALD].

We have to **struggle** to win our freedom [MED].

Different factions in the movement are **struggling** for supremacy [MED].

Наряду с признаками, общими для предикатов действия и состояния, пре-

дикаты обобщающего состояния имеют ряд специфических черт. Их специфика связана с характером локализованности на оси времени. Неточная локализованность производных состояний (*He was happy*) и обобщающих состояний имеет разную природу. Производное состояние имеет место в каждой точке временного отрезка, с которым соотносится соответствующий предикат. Денотаты же предикатов обобщающего состояния не занимают ни одной из точек этого отрезка. Таким образом, можно считать, что они абстрагированы от непосредственного протекания во времени [Селиверстова 1982: 93], так как их субъект совершает различные действия, характеризующие его по роду занятий или определенному отношению к другому лицу. Именно благодаря выдвиганию на первый план этого характеризующего признакового значения такие предикаты абстрагируются от непосредственного протекания во времени.

Итак, предикаты «социальных отношений» группы обобщающего состояния, к которым принадлежат предикаты фрейма «социальный конфликт», представляют собой смешанную группу, занимающую промежуточное положение между предикатами действия и предикатами состояния, т.е. имеющую признаки как предикатов действия, так и предикатов состояния.

#### 4.2.2.2. Абстрактный характер предикатов «социальных отношений»

Абстрактный характер глаголов «социальных отношений» группы обобщающего состояния проявляется как в специфике процессуального признака, составляющего основное содержание передаваемого ими понятия, так и в особенностях семантических компонентов в структуре их значения.

В глаголах, выражающих предикаты обобщающего состояния, наблюдается характерная для признаков слов абстракция аналитического типа. Она предполагает отвлечение от разнотипных признаков-действий одного общего признака, в данном случае представляющего собой цель, на достижение которой направлены эти действия [Цыцаркина 1992].

Абстрактный характер семантики исследуемых глаголов является следствием того, что их референтный, т.е. чувственно воспринимаемый образ, является нечетким и может существенно различаться у каждого говорящего. В большей мере абстрактная сущность рассматриваемых предикатов проявляется в семной структуре значения глаголов, которые репрезентируют субфрейм «сопротивление». В структуре значения этих глаголов обычно отсутствуют семы объекта, инструмента и способа осуществления действия, являющиеся у глаголов видовыми различительными признаками. Глагол **counteract**, например, определяющийся как ‘to act against in opposition to, or contrary to; oppose’ [OED], характеризуется высокой степенью абстракции благодаря отсутствию объекта и спецификации способа совершения действия.

В значение некоторых глаголов входят объектные семы «лицо» или «предмет». Оба этих признака не специфицированы и соотносят действие, обозначенное ими, с более чем одним классом объектов. Например: **struggle** – ‘to fight against smb./smth. in order to prevent a bad situation or result’ [OALD], т.е. совершить определенные действия против кого-либо или чего-либо для того,



чтобы предотвратить неблагоприятную ситуацию или ее последствия; **contend** – ‘to compete against someone, for example for a victory or for power’ [MED] – соревноваться с кем-либо за победу или власть.

Нельзя сказать, что глаголы «социальных отношений» группы обобщающего состояния абстрактны в одной и той же мере, что объясняется разнородностью этой группы, номинирующей разные виды социального взаимодействия. Так, в структуру значения глаголов, репрезентирующих субфрейм «конкуренция», входит семантический компонент, уточняющий цель совершения действия. Например:

**contend** – ‘to compete against someone, for example for a victory or for power’ [MED];

**contest** – ‘to compete for a job or for success in a competition’ [MED].

Глаголы *protest*, *demonstrate*, репрезентирующие субфрейм «протест», описывают способ осуществления действия и указывают на место, в котором оно происходит:

**protest** – ‘to say or do smth. to show that you disagree with or disapprove of smth., especially publicly’ [OALD] (способ осуществления действия);

**demonstrate** – ‘to protest about something with other people in a public place’ [MED] (место).

Глаголы, репрезентирующие субфрейм «вооруженное столкновение», также обладают меньшей степенью абстрактности благодаря тому, что в структуру их значения входят семы объекта и характеристики способа действия, а иногда инструмента и темпоратива. Например:

**revolt** – ‘to take violent (способ осуществления действия) action against the people in power (объект)’ [OALD];

**rebel** – ‘take up arms (инструмент) to fight (against the government) (объект)’ [ALDCE].

**fight** – ‘(against smb.) to take part in a war or battle against an enemy (объект)’ [OALD];

**combat** – ‘(very formal) to fight an enemy or opponent (объект)’ [MED];

**wage war** – ‘wage fighting (between two or more countries), that involves the use of armed forces and usually continues for a long time (темпоратив)’ [MED].

Такие глаголы могут быть отнесены к группе кваликативных глаголов.

Считается, что кваликативность выполняет детализирующую и характеризующую функции [Ануфриева 1986: 6 – 8]. Ее составляющими являются оценка, интенсивность, эмоциональность и кваликативная дескрипция, которая уточняет, специфицирует характер, способ, манеру, время и цель совершаемого действия.

Кваликативные глаголы разбиваются на два класса – оценочные и дескриптивные. Оценочные глаголы сообщают дополнительную информацию о протекающем действии по типу «хорошо – плохо» и выражают отношение субъекта к происходящему. Дескриптивные кваликативные глаголы описывают способ, процесс совершения действия, его специфику, т.е. уточняют условия его протекания, цели и задачи его реализации. Глаголы, репрезентирующие фрейм «социальный конфликт», относятся к группе дескриптивных глаголов.

Нужно отметить, что несмотря на уточняющие компоненты в значении глаголы «социальных отношений» сохраняют свою абстрактность, так как не описывают фрагменты действительности, а обобщают ряд разнородных элементарных действий, объединенных общей целью.

Глаголы *march*, *hold a vigil*, *picket*, репрезентирующие субфрейм «протест», не относятся к группе обобщающих состояний. Они обладают более конкретной семантикой, например: **march** – ‘to walk along a road as part of a group of people protesting about something’ [MED]. В структуре значения данного глагола специфицирован способ действия-протеста (*walk*), присутствует сема субъекта (*a group of people*) и локатива (*along a road*). Такие глаголы выражают процессные предикаты.

По способу выражения глаголы, описывающие предикаты «социальных отношений», могут быть представлены разнообразными временными формами, но сами формы употребляются с данными глаголами не так, как с глаголами действия. Форма Continuous таких глаголов, например, подразумевает более длительный отрезок времени, чем соответствующая форма акциональных глаголов, и не может употребляться для обозначения события, происходящего в момент речи. Например, предложение *The party **campaigned** vigorously in the north of the country* [OALD] может быть употреблено с обстоятельством *now*, обозначающим момент речи только для создания комического эффекта: \**Now the party is **campaigning** vigorously in the north of the country*.

Не употребляются такие глаголы и в формах Past Indefinite для обозначения событий, следующих одно за другим.

#### 4.2.2.3. Субъект и объект фрейма «социальный конфликт»

Обязательными компонентами структуры фрейма «социальный конфликт» являются, как уже отмечалось выше, кроме ПРЕДИКАТА «социальных отношений», СУБЪЕКТ и ОБЪЕКТ. Для фрейма «социальный конфликт» характерен СУБЪЕКТ-агенса как активный участник ситуации.

В субфреймах «конкуренция», «вооруженное столкновение» (глаголы *fight*, *combat*, *contend*, *war*, *fight a war*, *wage war*) СУБЪЕКТ и ОБЪЕКТ могут выражаться одним и тем же членом предложения – подлежащим:

There is no shortage of countries **competing** for clean investment with the UK [The Guardian. October 15, 2010] (цель).

...armies **contending** for control of strategic territory [AHDEL].

That the Empire grew in power is certain, but there were civil wars, periods where there was no Emperor, where rival Emperors ( $S_1$ ,  $S_2$ ) **warred** against each other <...> [BNC, CN1: 76].

Второй участник ситуации во фрейме «социальный конфликт» представляет собой контрагенса, равный по статусу агенту (субфреймы «сопротивление», «конкуренция» и глаголы *fight*, *combat*, *war*, *fight a war*, *wage war* субфрейма «вооруженное столкновение»). Глаголы *rebel*, *rise up*, *revolt*, репрезентирующие субфрейм «вооруженное столкновение», описывают ситуацию, в которой принимают участие неравные по статусу партиципаны. Первый участник ситуа-

ции (СУБЪЕКТ-агенса  $S_1$ ) имеет подчиненное положение по отношению ко второму участнику (ОБЪЕКТу-контрагенту  $S_2$ ):

The province ( $S_1$ ) has **rebelled** (P) against the government ( $S_2$ ) [OALD].

Анализ примеров позволяет сделать вывод о том, что СУБЪЕКТ-агенса и ОБЪЕКТ-контрагента фрейма «социальный конфликт» представляют собой совокупные субъекты, что обусловлено особенностями ситуации, которую выражают предикаты «социальных отношений», являющиеся обобщением качественно различных микроситуаций и предполагающие участие отдельного субъекта в каждой повторяющейся ситуации. Субъекты фрейма «социальный конфликт» хотя и референтны, но обозначают, как правило, не конкретных индивидов, а общественные и политические организации, группы людей, социальные слои.

Большая часть существительных, актуализирующих СУБЪЕКТ и ОБЪЕКТ фрейма «социальный конфликт», входит в семантическое поле совокупного множества, в частности, в группу, которую Д.В. Астраускайте назвала «совокупность лиц». В семантике большей части таких существительных выделяются темы «общность цели», «общность деятельности» [Астраускайте 1989: 10].

Совокупный СУБЪЕКТ фрейма «социальный конфликт» может быть выражен существительными – наименованиями множества лиц, объединенных по признаку принадлежности к какой-либо организации: group, company, committee, council, government, congress, alliance, coalition, party, army, union, team, audience troops, service staff. Он обозначает общественные и политические организации:

Congress is continuing to **oppose** the President's healthcare budget [LED].

A Tolly Cobbold Action Group collected more than 3,000 signatures against the closure and **picketed** Brent Walker's London offices [BNC A14: 254].

The government has restated its determination to **fight** terrorism [MED].

Rebel chief of staff Bosco Ntaganda claims to have removed Nkunda as the CNDP leader and put his forces at the disposal of the allied armies to **fight** their common enemy, the FDLR [The Times Online. January 23, 2009].

Кроме того, в качестве совокупных субъектов и объектов могут выступать также метонимические названия множества лиц – свернутые обозначения организованных или неорганизованных групп людей: country, state, empire, area, region, colonies, city, fortress, prison, enterprises:

But the central fortress of Châteauroux itself, under the command of Philip's most famous knight, William des Barres, **resisted** all his efforts to capture it [BNC EFV: 1553].

В сочетании с глаголами «социальных отношений» существительные, обозначающие СУБЪЕКТ фрейма «социальный конфликт», приобретают событийное прочтение. Они ограничивают сферу действия СУБЪЕКТА, задают локальные границы его деятельности. При этом происходит переосмысление: не-предикатный знак интерпретируется как предикатный и метонимически начинает обозначать поле деятельности субъекта. Например:

Совокупный СУБЪЕКТ может быть репрезентирован названием стран, городов, организаций или учреждений: the USSR, England, the United Nations, the US, Boeing. Например:

To **counteract** these attempts and to shift the 'correlation of forces' further away from the West in these regions the USSR was tempted to seek facilities in the Third World to enhance its development of long-range air and naval capabilities [NBC GVK: 1141].

Boeing, which has had to **contend** with numerous production difficulties with the 787, displayed the Dreamliner (Boeing 787 Dreamliner) at the Farnborough Air Show in Hampshire earlier this summer [The Independent. August 27, 2010].

Как отмечает Т.С. Дроняева, подобные номинативы в информационном подстиле газетной речи выступают как дискурсивные синонимы номинативам-именам конкретной семантики со значением лица или группы лиц, обозначая их метонимически [Дроняева 2003: 304].

Совокупный СУБЪЕКТ может быть представлен также формой множественного числа существительных или местоимений (открытое неорганизованное множество лиц) и обозначает группы людей, социальные слои, национальности: workers, students, teachers, peasants, officers, rebels, world leaders, men, people, the Japanese, Romans:

In Belgrade (the Serbian as well as the federal capital) tens of thousands of Serbs and Montenegrins **held a vigil** on January 30-31 outside the Federal Assembly building to demand that the Army be sent into Kosovo and to protest against the stance of the Slovene and Croatian leaderships [NBC НКР: 279].

In 66 AD the Jews **rebelled** against their Roman overlords in Palestine [NBC CEJ: 179].

<...> a huge amount of Scots **fought** and lost their lives in it (the Battle of Trafalgar), and the Nelson Monument stands in permanent memorial to their courage and sacrifice [Guardian. October 21, 2010].

We are determined to **fight** drug abuse in schools [LED].

Однако в редких случаях СУБЪЕКТ либо ОБЪЕКТ фрейма «социальный конфликт» может быть индивидуализирован. Это, как правило, субъект или объект, обличенный властью:

More than 160 officers who **rebelled** against President Menem's predecessor, Raul Alfonsin, were also pardoned, notably Lieutenant-Colonel Aldo Rico and Colonel Mohamed Ali Seineldin, who led revolts in 1987 and 1988 [NBC А3U: 51].

For nearly three days, security forces **battled** terrorists for control of sites in the heart of the financial capital of the world's largest democracy [Observer. November 30, 2008].

Итак, выделяются следующие виды совокупного субъекта (СУБЪЕКТА  $S_1$  и ОБЪЕКТА  $S_2$ ) фрейма «социальный конфликт»: 1. Совокупный субъект, выраженный существительными – наименованиями множества лиц, объединенных по признаку принадлежности к какой-либо организации. 2. Совокупный субъект, представляющий собой метонимическое название множества лиц (свернутое обозначение организованных или неорганизованных групп людей). 3. Совокупный субъект, репрезентированный названием страны, города, организации или учреждения. 4. Совокупный субъект, представленный формой множественного числа существительных (открытое неорганизованное множество лиц).

## **Выводы**

1. Как показал проведенный анализ, конфликтные социальные отношения представлены в памяти как фрейм «социальный конфликт», который состоит из четырех субфреймов, а именно: «сопротивление», «протест», «вооруженное столкновение», «конкуренция», и может объективироваться как один из этих субфреймов.

2. Фрейм «социальный конфликт» репрезентируется глаголами «социальных отношений». Предикаты, выраженные такими глаголами, относятся к группе *generic states*. Они занимают промежуточное положение между предикатами действия и состояния и имеют признаки как предикатов действия, так и предикатов состояния. Глаголы такого рода являются обобщением целого ряда разнородных элементарных действий, объединенных общей целью, которые осмысляются как одно гиперсобытие. Признак общей цели лежит в основе номинируемого этими глаголами понятия.

3. Фрейм «социальный конфликт» состоит из обязательных и факультативных компонентов. Обязательными компонентами субфреймов «сопротивление» и «протест» являются СУБЪЕКТ-агенса ( $S_1$ ), включающий ПРЕДИКАТ «социальных отношений» (P), включенный ПРЕДИКАТ (p) и ОБЪЕКТ ( $S_2$ ), так как глаголы, репрезентирующие данные субфреймы, в основном каузативны. Они выражают каузацию в чистом виде, приближаясь в этом отношении к служебным глаголам.

Предикаты субфреймов «вооруженная борьба», «конкуренция» не являются каузативами. Вследствие этого в состав обязательных компонентов этих субфреймов не входит включенный ПРЕДИКАТ (p). Обязательные компоненты – СУБЪЕКТ-агенса ( $S_1$ ), ПРЕДИКАТ «социальных отношений» (P) и ОБЪЕКТ ( $S_2$ ).

Обязательным компонентом субфрейма «протест» помимо СУБЪЕКТА-агенса ( $S_1$ ) и ПРЕДИКАТА (P), если последний выражен глаголами *march*, *hold a vigil* (*picket*), является МЕСТО-локатив (L).

К факультативным элементам фрейма «социальный конфликт» относятся ВРЕМЯ, МЕСТО, СПЕЦИФИКАЦИЯ, СПОСОБ и ЦЕЛЬ совершения действия.

4. СУБЪЕКТ-агенса и ОБЪЕКТ-контрагенса фрейма «социальный конфликт», как правило, являются совокупными и обозначают общественные и политические организации, группы людей, целые социальные слои.

### **4.3. Фреймы конфликтных социальных отношений в информационном политическом дискурсе**

#### **4.3.1. Информационный политический дискурс**

Задача данного раздела нашего исследования заключается в том, чтобы показать, как фрейм «социальный конфликт», вербализованный глаголами, переходит на качественно иной уровень (повышается в ранге), реализуясь в информационном политическом дискурсе как когнитивный фрейм. Для решения этой задачи нам необходимо определить, что такое дискурс, рассмотреть его

структуру с когнитивной точки зрения, а также его разновидности (политический дискурс и дискурс СМИ).

#### **4.3.1.1. Определение понятия «дискурс». Структура дискурса**

Под дискурсом в нашей работе мы будем понимать вслед за В.Е.Чернявской интегративную совокупность текстов, связанных содержательно-тематическими отношениями и объединенных в коммуникативном и функционально-целевом отношении [Чернявская 2004: 21].

В рамках когнитивно-прагматической парадигмы выделяются самые разнообразные типы дискурса, каждый из которых обладает своими собственными характеристиками: научный, медицинский, педагогический, юридический, политический, масс-медийный и т.д.

С когнитивной точки зрения дискурс представляет собой высокоорганизованную и многокомпонентную структуру, гораздо более сложную, чем структура чисто семантических знаний.

Фрейм знаний о том или ином типе дискурса включает не только когнитивные структуры, необходимые для понимания данного фрагмента содержания, но и знания о макроструктурной организации и типичных схемах линейной развертки дискурса.

Опираясь на исследования Т.А. ван Дейка и М. Минского, И.Б. Руберт выделит в структуре дискурса как когнитивного образования три компонента: 1. Когнитивная модель содержания, т.е. обобщенная модель референтной ситуации. 2. Репрезентации знаний о социальном (прагматическом) контексте. 3. Лингвистические знания об организации дискурса на макро- и микроуровнях (нарративные схемы построения текста и семантико-синтаксические знания) [Руберт 2001: 31]. Иными словами, это когнитивный, прагматический и лингвистический фреймы.

Вершиной когнитивного фрейма является макропропозиция, основу которой составляет тип деятельности, отображаемой в тексте (предикат). В макропропозицию входят также семантические «падежи» («агенс», «пациенс», «объект», «причина» и т. д.). Они образуют схему модели, которая отражается в содержании речевого произведения [Dijk van 1981: 22].

Иными словами, верхний уровень – это когнитивный инвариант плана содержания, макропропозиция, в основе которой лежит тип отображаемой в дискурсе деятельности. Прагматический уровень представлен двумя стратами. Верхний – обобщенное представление об определенном типе социального взаимодействия, его общей установке, нижний – частные, конкретные ситуационные модели социального взаимодействия, связанные с характеристиками участников, местом, условиями протекания речевого взаимодействия и т.п. Самый низкий уровень – семантико-синтаксические знания об организации дискурса [Гурочкина 2005: 62 – 63].

Смысловой каркас в основе каждого текста – это ментальная модель фрагмента реальной действительности. Когнитивный фрейм становится основой композиционно-сюжетной структуры текста и его жанровой принадлежно-

сти. Каждому жанру соответствует своя ментальная модель действительности [Руберт 2001: 32 – 33].

По мнению И.Б. Руберт, тексты, описывающие стандартизованные ситуации, в которых участвует агентивный субъект, базируются на сценарных репрезентациях когнитивного компонента. Вершиной сценария является макропропозиция, открывающая эпистемическую модель обобщенного типа деятельности.

Когнитивный компонент текста любого специального дискурса (в том числе информационного политического дискурса) репрезентируется в виде многоуровневой структуры. Верхним интегральным уровнем является крайне обобщенная схема когнитивного содержания, инвариантного относительно речевых манифестаций. Затем следует уровень эпистемических моделей, совокупное представление которых очерчивает тематику жанра. В процессе декодирования текста актуализируются, прежде всего, соотносимые с тематическим репертуаром эпистемические модели. Узловыми элементами частных моделей являются номинации тематических разделов или тем определенных групп текстов. Уровень этих частных моделей имеет переменную характеристику, а сами модели становятся константами в конкретных текстах.

Все вышеизложенное относится и к текстам, описывающим социальное взаимодействие.

Далее рассмотрим особенности политического дискурса, важные для целей нашего исследования.

#### **4.3.1.2. Политический дискурс СМИ**

Политический дискурс описывает политическую сферу социального взаимодействия.

В мир политики входят политические сообщества людей, политические субъекты, институты и организации, политическая культура и идеология, традиции и ритуалы, методы политической борьбы, средства информации и т.д. Все элементы поля политики, как считает Е.И. Шейгал, опосредованы дискурсом, отражаются в дискурсе и реализуются через дискурс [Шейгал 2004: 24].

В политическом дискурсе описывается и отражается социальная сфера, которая пронизывает и связывает все области жизнедеятельности общества: собственно политику как осуществление политической власти и борьбы за нее, экономику, культуру и искусство, религию, спорт, СМИ, войну как продолжение политики «другими» средствами [Керимов 2007].

Основная функция политического дискурса – инструментальная, т.е. борьба за власть [Шейгал 2004: 24; Чудинов 2007].

Границы дискурса прозрачны, поэтому часто происходит пересечение разных видов дискурса в одном тексте (жанре). Так, политический дискурс тесно пересекается с дискурсом масс-медиа.

Как отмечает В.И. Карасик, особенность языка политики в настоящее время состоит в том, что средой его существования является массовая информация, и в силу ориентации политического общения на массового адресата этот

язык лишен корпоративности, присущей любому корпоративному языку [Карасик 2004: 281 – 282].

По мнению О.В. Александровой, тексты средств массовой информации, представляя собой дискурс, всегда динамичны, современны и воспринимаются участниками коммуникации в контексте происходящих событий [Александрова 2003: 96].

Того же мнения придерживаются Е.С. Кубрякова и Л.В. Цурикова, рассматривая деятельность СМИ как особый тип дискурсивной деятельности, а язык СМИ – как детерминированный этим типом социальной активности, связанный с ее целями и задачами и проявляющийся благодаря функционированию СМИ [Кубрякова, Цурикова 2004: 130].

Тенденцию к сращиванию политического и массмедийного дискурсов Н.Н. Корнилаева объясняет не только единством их собственно коммуникативных параметров, например, удаленностью от массовой аудитории, но и манипулятивной направленностью, имеющей целью оказать воздействие на общественное мнение [Корнилаева 2008: 5].

Функциональная специфика политического медиа-дискурса основана на прагматическом синтезе информационной и интерпретационной функций СМИ и заключается в моделировании политической картины мира.

С психологической точки зрения массовая коммуникация – это особый вид общения – социально ориентированное общение [Леонтьев 2004: 99]. Предметом социально ориентированного общения является социальное взаимодействие (или социальные общественные отношения) внутри социума. Его основным мотивом служит то или иное изменение в характере социальных отношений внутри этого социума, его социальной и социально-психологической структуре, в общественном сознании или в непосредственных проявлениях социальной активности членов общества (их социальных действиях).

Рассматривая особенности массовой коммуникации, М.Н. Володина ссылается на книгу конструктивиста Н. Лумана «Реальность массмедиа». Опираясь на свою «системную теорию», Н. Луман приходит к выводу, что члены конкретной социальной системы наследуют общую модель действительности с общими когнитивными, эмотивными и нормативными принципами ее восприятия [Володина 2004: 34 – 35].

С точки зрения Н. Лумана, почти все, что нам известно об обществе и окружающем мире, мы узнаем через масс-медиа, которые формируют социальную память, избирательно фиксируя то, о чем следует помнить, а что следует забыть.

Таким образом, согласно конструктивистской теории в наше время масс-медиа участвуют в создании социальной реальности.

На основе анализа концепции Н. Лумана М.Н. Володина делает вывод о том, что СМИ, конструируя собственную реальность, становятся посредниками в формировании отношения людей к реальному миру [Володина 2004: 35].

Подобную точку зрения на масс-медиа как на особое средство интерпретации действительности высказывают многие ученые. Более того, отмечается, что в последнее время медийная репрезентация политических событий приоб-



ретает большую значимость, чем сами эти события вне пространства СМИ [Рогозина 2003: 68]. Идет процесс медиатизации, т.е. глобальный процесс воздействия на мышление индивидов при помощи различных медиа. Он выражается в формировании картины мира посредством специфических медийных когниотипов – когнитивных структур познания и представления реальности. Когниотипы, формируемые под воздействием медиа, становятся частью содержания мышления индивидов. Они ведут к сближению картин мира не только членов одного социума, но и членов различных этнокультурных сообществ.

Медиакартина мира, таким образом, представляет собой продукт непрерывной информационной деятельности человека. В ней социально символизируется ментальная деятельность по познанию мира. При этом происходит экстернализация содержания мышления отдельных индивидов, его мультипликация с последующей трансляцией на массовую аудиторию [там же: 70 – 74].

Итак, медиакартина мира моделирует социальное пространство, являясь отражением социального освоения реальности.

#### **4.3.1.3. Информационный политический дискурс**

Политика как специфическая сфера человеческой деятельности является совокупностью речевых действий. Политический дискурс, как отмечает Е.И.Шейгал, имеет полевое строение. В центре находятся жанры, которые в максимальной мере соответствуют основной задаче политической коммуникации – борьбе за власть. Пространство между дискурсом средств массовой информации и политическим дискурсом представлено в виде шкалы, включающей по степени нарастания следующие тексты: памфлет, фельетон, проблемная аналитическая статья, написанная журналистом, колонка комментатора, передовая статья, репортаж (со съезда или митинга), информационная заметка; интервью с политиком, полемика (теледебаты или дискуссия в прессе), политический документ (указ президента, коммюнике), проблемная аналитическая статья, написанная политиком, речь политика [Шейгал 2004: 26].

Наибольший интерес для нас представляют информационные жанры СМИ (информационная заметка, корреспонденция, анонс, репортаж и т.д.). Основная цель информационных жанров – проинформировать читателей о социально значимых событиях, происшествиях, фактах, а также об их объективных свойствах. В таких текстах на первый план выдвигается информативная функция языка [Дроняева 2003: 290].

Кроме того, нам интересны также и аналитические статьи, содержащие микротексты, в которых объективируются исследуемые нами фреймы «социальных отношений». Так, по мнению Т.С. Дроняевой, в других журналистских произведениях, имеющих целью не просто о чем-то проинформировать читателя, также присутствуют части текста, относящиеся к информационному подстилю (фактографические врезки в начале текста, примеры в самом тексте) [там же].

Темы многих дискурсов, по мнению Т.А. ван Дейка, более или менее стереотипны. Поскольку в событиях и действиях очень много повторяющихся

черт, то этими чертами на макроструктурном уровне будут наделены и дискурсы, сообщающие о них. Знание о повторяющихся ситуациях в реальном мире служит нам базой формирования контекстных ожиданий относительно дальнейшего хода повествования в дискурсе.

Действительно, у читателя имеется представление о том, какие действия или события обычно описываются в дискурсе разных жанров. Так, в новостях мы ожидаем сообщений о важных политических событиях. Поэтому большая часть типов дискурсов имеет ограничения на тематический репертуар, под которым Т.А. ван Дейк подразумевает диапазон возможных тем определенного типа дискурса. Границы этого репертуара зависят от интересов, ценностей, социокультурных норм общества. Они связаны также с определенной культурой, коммуникативным контекстом или ситуацией, с ролями, функциями или положением членов общества и т.п. [Дейк ван 1989: 50 – 52].

Знания о мире, по мнению Т.А. ван Дейка, эффективно организованы в особые кластеры (сценарии), содержащие всю общедоступную в данной культуре информацию о конкретном стереотипном варианте какого-либо эпизода (покупки в супермаркете) [Дейк ван 1989: 128 – 140].

Как и в любом другом виде дискурса, СМИ в значительной степени полагаются на общедоступные знания и суждения в связном и всем понятном изображении тех событий, которые требуют организации знаний в сценарии (сценарии о гражданской войне, террористическом акте, политическом митинге, голосовании, революции).

Эти политические сценарии определяют и социальные установки, так как включают мнения и суждения, основанные на оценке событий определенными социальными группами. Из этого следует, что наше субъективное представление о семантической связности газетного сообщения определяется тем, имеется ли в нашем распоряжении соответствующий сценарий или социологическая установка. Так, например, обладая одним и тем же сценарием военно-воздушного нападения, читатель в состоянии понять газетные сообщения о таком нападении и приписать им глобальную связность или соответствующую тему.

Таким образом, связь между текстом новостей и контекстом определяется у Т.А. ван Дейка на уровне социальной деятельности и социальных знаний, включенных в процесс обработки текста новостей.

Итак, понимание дискурса может предположительно включать в себя общее содержание сценария. Присущие какой-либо культуре стереотипные социальные ситуации представлены в памяти в форме сценариев таким образом, что люди имеют возможность взаимодействовать друг с другом или общаться на основе этого знания. Подобные сценарии относительно постоянны, они, по мнению Т.А. ван Дейка, частично используются членами социума, поэтому находятся в семантической или социальной долговременной памяти, в отличие от информации, в которой индивид нуждается лишь в исключительных случаях.

К базовым концептам политического дискурса Е.И. Шейгал относит концепты «власть» и «политик» [Шейгал 2004: 26].

Исходя из вышеизложенного, можно предположить, что когнитивная составляющая новостного политического дискурса включает в себя также фрейм

конфликтных социальных взаимодействий («социальный конфликт») и соответствующие ему сценарии.

#### **4.3.1.4. Информационные жанры (информационный подстиль)**

Жанры средств массовой информации включают информационные и публицистические жанры. Информационные жанры (хроникальная заметка, информационная заметка, корреспонденция, репортаж, интервью) относятся, как уже отмечалось, к информационному подстилю.

Публицистическому подстилю соответствуют аналитические жанры (аналитическая статья, рецензия, комментарий, обзор). К публицистическому подстилю относятся также сатирические (фельетон, памфлет, сатирическая реплика), художественно-публицистические (очерк, зарисовка, полемическая статья, заметка) и рекламные жанры [Клушина 2003: 296 – 270].

Для информационного подстиля характерны следующие особенности: информативная функция, преобладание стандарта, скрытая оценочность, объективная модальность. К типичным чертам публицистического подстиля относятся воздействующая функция, преобладание экспрессии, открытая оценочность, субъективная модальность. Автором информационного подстиля является социальный человек, выражающий в основном коллективный или корпоративный взгляд на сообщаемое, автором публицистического подстиля – частное лицо.

Таким образом, повышенная стандартизованность способов выражения, а также устранение из текста элементов субъективного восприятия действительности, стремление к объективности, обезличенной форме подачи информации, неоценочности отличает информационный подстиль языка массовой коммуникации от публицистического [Дроняева 2003:291 – 292].

Интересно подчеркнуть, что базовым признаком английского новостного текста на морфосинтаксическом уровне наряду с широкой распространенностью пассивных форм и конструкций считается большее по сравнению с другими типами медиатекстов количество глагольных словосочетаний [Добросклонская 2005: 84], что особенно важно для нашего исследования, поскольку фрейм «социальный конфликт» репрезентируется именно глаголами.

Т.Г. Добросклонская объясняет усиление роли глагольной синтагматики в новостных текстах тем, что содержание новостного текста сводится главным образом к перечислению различных событий, имеющих место в действительности. Глагол служит способом выражения связи высказывания с действительностью, т.е. несет в себе предикацию. Именно поэтому в новостных медиатекстах глагольные словосочетания занимают более заметное место, чем в других текстах массовой информации [там же: 87]. Новостной текст в связи с этим становится более динамичным.

Для новостных текстов политического характера типичны глаголы «социальных отношений», репрезентирующие фрейм «социальный конфликт», так как социальное взаимодействие всегда являлось центральной темой новостей о политической жизни общества.

Классификация новостных сообщений по содержанию основывается на двух дихотомических категориях «hard news – soft news», «local news – foreign news» и на выделении устойчивых тематических блоков (политика, бизнес, спорт, образование) [Добросклонская 2005: 73 – 74]. «Мягкие» новости (soft news) ориентированы на то, чтобы вызвать сочувствие, удивление, восхищение. Для нас наибольший интерес представляют «жесткие» новости (hard news), имеющие твердую фактологическую основу и отвечающие на вопросы «что?», «где?», «когда?».

Информационный подстиль отражает бесчисленное количество ситуаций внешнего мира. Однако его тематика ограничена несколькими критериями. К ним относятся социальная значимость передаваемой информации, общественный интерес к ней, этические и эстетические нормы относительно публично обсуждаемых тем, индивидуальная избирательность печатного органа или автора [Дроняева 2003: 290].

По мнению Т.С. Дроняевой, в языке современной газеты информационный подстиль представляет собой сочетание трех речевых форм: констатация социально значимых фактов, информативное описание социально значимых сущностей и информативное повествование о социально значимом событии. Констатация социально значимых фактов занимает ведущую текстовую позицию, информативное описание и информативное повествование – подчиненную, зависимую от сообщаемого факта [Дроняева 2003: 292].

При констатации социально значимых фактов в газетном дискурсе основным семантическим признаком предикатного слова является максимальная обобщенность выражения признакового класса слов, к которому относится данное слово. Так, в фактографическом высказывании из синонимического ряда слов, претендующих на роль предиката, иерархически главное место займет предикат с наиболее обобщенно выраженной ведущей семой данного семантического класса (в нашем случае предикаты «социальных отношений» группы generic states). Нижние ступени иерархии будут принадлежать глагольным и другим предикатным словам, содержащим даже малейшие признаки субъективной оценочности или наблюдаемости действия, намекающие на мнение автора [там же: 297].

Информативное описание констатирует существование определенного свойства субъекта или объекта, а не его видимое проявление, вследствие чего содержит характеризующие предикаты, объединенные определенными семантическими признаками (неактуальность, ненаблюдаемость проявления признака, его узуальность или повторяемость) [там же: 306 – 308].

Основой контекста информативного повествования выступает ряд предикатов, связанных друг с другом содержательно (они передают части одной и той же ситуации), семантически (это части речи одного семантического класса) и темпорально (глагольные формы обозначают действия или состояния, следующие одно за другим по оси времени).

Глаголы в информативном повествовании не обозначают наблюдаемого действия и не содержат значения способа прохождения действия.

Для нашего исследования наибольший интерес представляют тексты, констатирующие социально значимые политические факты и информативные повествования о социально значимых политических или экономических событиях, т.е. так называемые «жесткие» новости, так как в этих текстах чаще всего объективируются фреймы «социальных отношений», репрезентируемые соответствующими глаголами.

#### 4.3.1.5. Структура новостного текста

Новостные тексты имеют тщательно разработанную, чрезвычайно организованную и устойчивую структуру, что в сочетании с устойчивыми признаками на уровне языка дает основание говорить о глобальной клишированности данного типа медиатекстов [Добросклонская 2005: 75 – 79].

Новостные материалы в прессе сформатированы в виде сообщений корреспондентов о событиях в стране и за рубежом, размещенных на полосах «news» в определенной тематической последовательности. Протяженность новостных текстов составляет от 200 до 500 слов.

Большинство новостных текстов строится по принципу «перевернутой пирамиды», в соответствии с которым вся самая важная и ценная информация сообщается в первой фразе, которая называется «the lead». «The lead» фактически содержит все важнейшие компоненты сообщения в концентрированном виде. Информационная нагрузка по мере развертывания текста постепенно ослабевает.

Для большинства новостных текстов в Интернете характерны форматные признаки печатных новостных текстов: презентация сообщения в краткой и развернутой формах, четкое распределение сообщений по содержательным категориям и тематическим группам, броские заголовки и т.п.

Новостной текст в Интернет-издании также строится по принципу «перевернутой пирамиды» [Добросклонская 2005: 83], поэтому мы наряду с печатными изданиями (газета «The Times») использовали в качестве языкового материала также новостные тексты в электронных СМИ («Times Online»).

Т.С. Дроняева отмечает, что структура любого текста, относящегося к жанру новостей, включает в себя как минимум две обязательные части. Это констатация одного факта и конвенциональные элементы с обозначением времени, места и источника информации, которые, не имея эксплицитного выражения в конкретной новости, все-таки присутствуют в сознании получателя информации как обязательные по некоему общественному договору, традиции построения текста новостей [Дроняева 2004: 307 – 313].

Третья структурно-содержательная часть новостного текста – комментирующая, т.е. все то, что расширяет или оценивает ядерную часть сообщения.

Расположение и соотношение структурно-содержательных частей в тексте – это композиция текста. Композиционный анализ новостного текста предполагает рассмотрение линейного развертывания текста и участия в этом развертывании того или иного высказывания, имеющего определенную функцию в системе новостного текста.

Элемент новостного текста, обозначающий время, может иметь две раз-

новидности: 1. Указание на время передачи новости, т.е. на дату выхода газетного номера. Как правило, новостные издания не повторяют дату, указанную в заголовочном комплексе всего газетного номера. Это важно для продолжающихся новостей. 2. Указание на время совершения событий, относительно которых констатируется ядерный факт. При этом часто происходит текстовая привязка ко времени поступления новости к читателю. Соотношение времени прохождения события и времени его фиксации для читателя обозначается с помощью дейктических слов (сегодня, в следующем году, скоро), денотативный статус которых целиком зависит от временной точки фиксации новости.

Внутритекстовой временной континуум, реализующийся с помощью слов «потом», «затем», «через несколько минут», появляется только в информативном повествовании.

Локативы относятся исключительно к событийной ситуации. Указание на место фиксации новости в конкретном тексте появляется редко и только в том случае, если расположение источника информации не совпадает не только с местом публикации, но и с локализацией событийной ситуации.

С точки зрения когнитивной лингвистики эти конвенциональные элементы, обозначающие время и место события (за исключением источника информации), являются макроаргументами когнитивного фрейма текста. Комментирующая часть активизирует его сценарий.

#### **4.3.2. Объективация фреймов конфликтных социальных отношений в информационном политическом дискурсе**

##### **4.3.2.1. Статические и динамические характеристики фреймов конфликтных социальных отношений в дискурсе**

Уже не раз отмечалось, что концепт может быть репрезентирован различными средствами – словом, фразой, текстом или совокупностью текстов. Это относится, как нам представляется, и к фреймам, в частности, к фрейму «социальный конфликт».

Фрейм при более широком подходе (как когнитивный фрейм текста или дискурса как совокупности текстов) является единицей менее высокого уровня абстрактности, чем фрейм, объективированный одним словом. Вершинные компоненты макропропозиции когнитивного фрейма в данном случае могут быть выражены в одном предложении, представляющем тему текста. Остальные компоненты реализуются в рамках сценария, входящего во фрейм на правах субфрейма и вербализуемого в виде отдельных сцен-ситуаций. Макропредикат выражается глаголом (обычно прототипическим) одного из субфреймов фрейма «социальный конфликт». Предикаты сцен, описывающих собственно конфликт (завязка, эскалация и кульминация конфликта), являются спецификациями макропредиката, т.е. выражают одно из конкретных действий, осуществляемых агенсом в определенный отрезок или момент времени. Однако в каждой конкретной сцене-ситуации предикаты субфреймов будут разными, что объяс-

няется абстрактностью самого макропредиката, обобщающего разнородные конкретные действия. Чем абстрактнее макропредикат (например, предикат *protest*), тем существует больше вариантов его интерпретации и тем, соответственно, имеется больше ситуаций, сущность которых он может выражать. Аргументы (агенс, контрагенс, объект, локатив, темпоратив) каждой сцены (сценарного субфрейма) либо совпадают с макроаргументами, либо являются их составной частью. Временные и пространственные компоненты фрейма варьируют в пределах общего временного и пространственного отрезка.

Фрейм в узком понимании (как сложный концепт, ассоциированный со словом) объективируется на уровне предложения. Сценарий реализуется на уровне текста и является его расшифровкой, детализацией. Каждый субфрейм сценария представляет собой пропозициональную структуру, реализуемую в отдельном предложении. Обычно в тексте вербализуется как верхний уровень фрейма, или макропропозиция, т.е. статическая модель ситуации (как правило, в первом предложении, так называемом лиде – «*the lead*»), так и сценарий – ее динамическая модель.

На уровне текста два подхода не противоречат друг другу и могут совмещаться. Фрейм, реализуемый глаголами «социальных отношений», дополняется данными сценарного фрейма и, повышаясь в ранге, становится когнитивным фреймом текста.

Вербализованный фрейм вместе со сценарием представляет собой тематическую сетку текста (ключевые слова или тематические выражения). В тексте субфреймы (сцены) сценария также репрезентируются глаголами, специфицирующими характер деятельности, описываемой глаголом «социальных отношений».

По словам Т.А. ван Дейка, тематические выражения активизируют области знаний, фреймы или сценарии, необходимые для понимания последующих предложений [Дейк ван 1989: 61]. Иными словами, тематические выражения являются вербализациями фреймов или сценариев.

Развертка когнитивного фрейма в жанрах художественных и газетных текстов происходит по-разному. В газетном тексте, который стремится к компрессии информации, не все элементы фрейма получают полную реализацию. Такая имплицитная передача некоторой части информации становится возможной благодаря наличию у читателя знаний сценарных фреймов тех ситуаций, которые описываются в тексте.

Очевидно, что фрейм «социальный конфликт» представляет собой структуру данных для представления целерационального действия, которое требует от человека осознания своих намерений, в отличие от традиционного действия, протекающего, по определению социологов, по однажды принятой схеме [Добреньков, Кравченко 2004 (Т.4.): 691 – 693] (поездка в поезде, покупка товаров в супермаркете). Они близки к институциональным фреймам, но отличаются от стереотипных ситуаций такого рода тем, что представляют собой не последовательность однотипных, повторяющихся действий, а гетерогенные действия различных индивидов. Такие действия интерпретируются как одно гиперсобытие, направленное на достижение какой-либо цели. Это стереотипность особого ро-

да. Она предполагает более высокий уровень знаний специфики социальной жизни общества, характерный для взрослого социализированного человека, искушенного не только в межличностных отношениях, но и хорошо разбирающегося в перипетиях политических, национальных, экономических взаимоотношений индивидов как членов определенного общества.

Так как фрейм «социальный конфликт», реализуемый в дискурсе, является единицей более высокого уровня, чем фрейм семантических знаний, мы будем называть его гиперфреймом, а его субфреймы – фреймами.

Гиперфрейм «социальный конфликт» объективируется в тексте как один из фреймов, а именно как фрейм «сопротивление», «протест», «вооруженное столкновение» или «конкуренция».

Далее мы рассмотрим подробнее, как объективируются фреймы «протест» (далее будем называть его «социальный протест» для того, чтобы подчеркнуть характер протеста) и «вооруженное столкновение», так как они являются наиболее структурированными, т.е. четко представленными в сознании индивида как поэтапно развивающийся процесс, что объясняется институционализированностью таких конфликтов в социальной жизни. Данные фреймы объективируются в тексте или совокупности текстов, если они описывают длительный политический или экономический конфликт.

Макропропозиция фреймов «социальный протест» и «вооруженное столкновение» состоит из следующих компонентов: макропредиката «социальных отношений» (тип деятельности, отражаемой в дискурсе) и макроаргументов (коллективный агенс, коллективный контрагенс, темпоратив, локатив, причина, следствие, цель и спецификация действия, обобщаемого макропредикатом).

В соответствии с широким подходом фреймы «социальный протест» и «вооруженное столкновение» имеют не только статические, но и динамические характеристики. Вследствие этого в их структуру входит сценарий.

Сценарный фрейм (сценарий) конфликтных социальных отношений состоит из шести пропозициональных субфреймов или сцен:

- 1) предпосылки конфликта:
  - а) действия первого участника в ущерб второму участнику конфликта;
  - б) осознание вторым участником конфликта нарушения своих прав и планирование им ответных действий;
- 2) завязка конфликта (у фрейма «социальный протест» – инцидент, у фрейма «вооруженное столкновение» – нападение);
- 3) эскалация конфликта (противоборство);
- 4) кульминация конфликта;
- 5) завершение конфликта;
- б) последствия конфликта.



#### 4.3.2.2. Объективация фрейма «социальный протест» в информационном сообщении

Самой часто встречаемой темой новостного дискурса является политический и экономический протест против существующего положения дел в мире, отдельно взятой стране, на предприятии.

Формы проявления политического протеста – различные демонстрации, пикеты, марши протеста против войны, нарушения прав человека, за демократические свободы и т.п. Экономический конфликт касается распределения материальных благ, затрагивая в конечном итоге основы общественного строя, и тем самым может быть причислен к основным темам политического дискурса. Экономический конфликт значительно чаще становится объектом внимания журналистов, чем политический, так как с его помощью решаются жизненно важные вопросы существования человека в том или ином обществе. Как и политический конфликт, он принадлежит к двусторонним вертикальным конфликтам, в которых сталкиваются противоположные интересы разных по рангу участников и не применимы стратегии сотрудничества. Формами экономического конфликта являются забастовки, экономические блокады, пикеты и т. д.

Развертка фрейма «социальный протест» происходит по-разному. Иногда объективируется только верхний уровень, т.е. макропропозиции фрейма – статическая модель ситуации. Сценарный фрейм на поверхностном уровне не эксплицируется. Это происходит тогда, когда детали конфликтной ситуации не имеют значения или конфликт проходит по привычному (стереотипному) сценарию. Например:

##### **HONG KONG PROTEST (P)**

About 100,000 people (**S<sub>1</sub>**) **protested (P)** on the streets of Hong Kong (**L**) demanding (**p**) the swift introduction of full democracy in the former British territory [The Times. January 3, 2004: 16].

Данная заметка – пример краткого информационного сообщения.

Краткие новостные сообщения, по мнению Т.Г. Добросклонской, представляют собой информационно-насыщенную часть пирамиды («the lead»), которая содержит всю основную информацию в концентрированном виде [Добросклонская 2005:83].

Суть конфликта изложена в одном предложении, актуализирующем макропропозицию фрейма «социальный конфликт», которая совпадает с пропозицией субфрейма «протест», объективируемого глаголом protest.

В развернутом новостном сообщении вербализуются как статическая, так и динамическая модели фрейма «социальный протест», т.е. его макропропозиция и сценарий.

Не все стадии конфликта находят отражение в информационном сообщении. Часть информации передается имплицитно. Это та информация, которая является общей для автора и читателя и зависит от их социальной зрелости, знания ими специфики социальной жизни общества. В лид может попасть лю-

бая часть (сцена) сценарного фрейма.

Как правило, в информационных сообщениях описывается собственно конфликтная стадия, т.е. объективируются сценарные субфреймы «завязка конфликта», «эскалация конфликта», «кульминация конфликта» или «завершение конфликта».

Примером развернутого новостного сообщения может служить заметка «Защитники демократии в окружении», в которой объективируется фрейм «социальный протест». На первый план здесь выходит описание эскалации конфликта и его причин:

#### DEMOCRACY PROTESTERS (S<sub>1</sub>) FENCED IN (P<sup>1</sup>)

Hong Kong: Students (S<sub>1</sub><sup>1</sup>) **invaded** (p<sub>2</sub>) the grounds (L<sub>1</sub>) of the government (S<sub>2</sub>) headquarters (эскалация конфликта – второй инцидент) in **protest** (P) at a plan (Cause) by Beijing (S<sub>2</sub>) to impose its own constitution on the territory (предпосылки конфликта). Police (S<sub>2</sub><sup>1</sup>) **fenced** (P<sup>1</sup>) in at least 15 students (Patience) at the complex (L<sub>1</sub>) (кульминация конфликта – последствия второго инцидента) as hundreds more (S<sub>1</sub><sup>1</sup>) outside **demand** (p<sub>3</sub>) that a gate should be opened to allow them entry (третий инцидент). Demonstrators (S<sub>1</sub><sup>1</sup>) **chanted** (p<sub>4</sub>): «Peaceful assembly is no crime» (четвертый инцидент). The occupation followed a **candlelight vigil** (p<sub>1</sub>) (завязка конфликта – первый инцидент) by more than 2,000 people (S<sub>1</sub><sup>2</sup>) **accusing** (p<sub>1</sub><sup>1</sup>) Tung Chee-hwa (S<sub>2</sub><sup>2</sup>), the Hong Kong Chief Executive and China loyalist, of undermining the territory's autonomy. Beijing (S<sub>2</sub>) fears that a majority-elected legislature (S<sub>1</sub><sup>3</sup>) would **oppose** (P<sup>1</sup>) its choice of chief executive (S<sub>2</sub><sup>2</sup>) (смена темы - субфрейм «сопротивление», объективируемый глаголом oppose) [The Times. April 2, 2004: 24].

Макропропозиция фрейма «социальный протест» данного текста состоит из макропредиката «социальных отношений» protest ‘протестовать’ и совокупных субъектов – сторон конфликта (S<sub>1</sub> и S<sub>2</sub>). Макроредикат protest объективирован в тексте существительным пропозитивной семантики protest (первое предложение). Агнс (S<sub>1</sub>) представлен существительным protesters (в заголовке). Контрагнс (S<sub>2</sub>) выражен существительным the government и именем собственным – названием города – столицы КНР (Beijing – Пекин). Это метонимическое указание на правительство Китая. Локатив (L) выражен именем собственным – Hong Kong. Метонимически Hong Kong обозначает также всех жителей Гонконга. Темпоратив (T) в данной заметке не эксплицирован, но подразумевается, что это начало апреля 2004 года – время выхода газеты.

Макропропозиция фрейма включает также спецификацию действия (p) и причину конфликта (Cause) – a plan by Beijing. В данном тексте спецификация действия (p) выражена глагольными предикатами invade ‘вторгаться’ (p<sub>2</sub>), demand ‘требовать’ (p<sub>3</sub>), chant ‘скандировать’ (p<sub>4</sub>) и существительным пропозитивной семантики a (candlelight) vigil (p<sub>1</sub>) ‘ночное пикетирование’. Это и есть те действия, которые обобщаются предикатом protest. Предикат первого инцидента – a (candlelight) vigil (p<sub>1</sub>) – специфицируется предикатом accuse (p<sub>1</sub><sup>1</sup>).

Агнс субфреймов сценарного фрейма выражается более конкретными

существительными во множественном числе students, demonstrators ( $S_1^1$ ), обозначающими неопределенное множество. Эти существительные указывают не на всех жителей Гонконга, а только на тех, кто принимал участие в данной демонстрации, т.е. на студентов-демонстрантов. При описании ночного пикета употребляется существительное в сочетании с числительным – 2,000 people ( $S_1^2$ ), тем самым количественно ограничивается размер агенса. Контрагенс ( $S_2^1$ ) выражается существительным police – названием организации, которой делегированы полномочия защиты законной власти.

Предикат последнего предложения (oppose – ‘отклонять’) свидетельствует о смене темы. Глагол, выражающий этот предикат, объективирует субфрейм «сопротивление». Субъект  $S_2^2$  (Tung Chee-hwa) не является коллективным, но выступает как представитель законной власти.

Локатив ( $L_1$ ) представлен сочетанием the government headquarters – правительственная штаб-квартира, at the complex – в правительственном комплексе.

В данном сообщении объективировано четыре субфрейма сценарного фрейма «социальный протест»: 1) предпосылки конфликта; 2) завязка конфликта (первый инцидент); 3) эскалация конфликта (второй инцидент); 4) кульминация конфликта – последствия второго инцидента (третий и четвертый инциденты).

Субфрейм «**предпосылки конфликта**» (латентная стадия) представлен в тексте номинализованной структурой – a plan by Beijing ( $S_2$ ) to impose its own constitution on the territory – план Пекина навязать Гонконгу свою конституцию.

Основное внимание уделено собственно конфликту. Последовательность событий выражается в следующей последовательности пропозиций: субфрейм «**завязка конфликта**» (первый инцидент) – (a candlelight vigil, 2,000 people), (accuse, 2,000 people, Tung Chee-hwa); субфрейм «**эскалация конфликта**» (второй инцидент) – (invade, students); субфрейм «**кульминация конфликта**» (последствия второго инцидента): третий инцидент – (fence in, police, students), четвертый инцидент – (demand, students), (chant, demonstrators).

В какой-то момент (кульминация конфликта – последствия второго инцидента) агенс ( $S_1^1$ ) и контрагенс ( $S_2^1$ ) меняются ролями: Police ( $S_2^1$ ) **fenced in** ( $P^1$ ) at least 15 students (Patience) at the complex ( $L_1$ ). При этом определенная часть совокупного субъекта  $S_1^1$  (бывшего агенса) становится пациентом (Patience). Количество пострадавших (коллективный пациент) в статье указывается точно – 15 students.

В тексте хронологическая последовательность событий нарушается. Завязка конфликта, то, с чего началось противостояние (ночной пикет), отходит на задний план. Стадия разрешения конфликта вообще не находит отражения в данном информационном сообщении. Читателям не составит труда догадаться, чем закончился конфликт с властью, – скорее всего, арестом наиболее «отличившихся» участников демонстрации протеста.

Когнитивный фрейм текста – сценарный субфрейм «**кульминация конфликта**». В данном случае это последствия второго инцидента (фрейм «задержание»), макропредикатом которого является **fence in** ( $P^1$ ).

Реже описывается предконфликтная (латентная) стадия, предшествующая открытому конфликту, которая включает планирование будущих операций и

подготовку к ним. Примером объективации сценарного субфрейма «предпосылки конфликта» служит заметка «Служащие бастуют»:

### KEY STAFF (S<sub>1</sub>) ON STRIKE (p)

Paris: Bus drivers, teachers and postal service staff (S<sub>1</sub><sup>1</sup>) were among **workers** (S<sub>1</sub>) across France (L) **preparing** (P<sup>1</sup>) **to strike** (p) tomorrow (T), demanding (p<sub>1</sub>) better job protection and more pay (**Purpose**). **Metro drivers** (S<sub>1</sub><sup>2</sup>) also **planned** (P<sup>1</sup>) **to join** the one-day action (p<sup>1</sup>). **A demonstration** is due to take place in the capital (L<sup>1</sup>). (AP) [The Times. October 3, 2005: 37].

В макропропозицию когнитивного фрейма «социальный конфликт» данного информационного сообщения входят имплицитный макропредикат (P) protest, его спецификация (p) – предикат strike, агент (S<sub>1</sub>) – workers, имплицитный контрагент (S<sub>2</sub>) – the Government (правительство). К макропропозиции относится также локатив (L) – France, темпоратив (T) – tomorrow (завтра, т.е. 4 октября 2005 года), цель (**Purpose**) – better job protection and more pay (усиление безопасности труда и увеличение заработной платы). Так как в заметке из всего сценарного фрейма «социальный конфликт» актуализируется лишь субфрейм «предпосылки конфликта», в ней отсутствуют репрезентации таких макроаргументов, как последствия конфликта (**Cons.**) и спецификация предиката **strike** (p), т.е. p<sub>1</sub>, p<sub>2</sub>, p<sub>3</sub> и т.д.

Предикат сценарного субфрейма «предпосылки конфликта» (P<sup>1</sup>) – включающий предикат **prepare** ('to make plans or arrangements for something that will happen in the future' [LED]) (готовиться, планировать), включенным предикатом которого является предикат strike (p) (спецификация макропредиката protest). Синонимом **prepare** выступает предикат **plan** – 'to make detailed arrangements for smth. you want to do in the future' [OALD].

Включенные предикаты to strike и to join the action (= the strike) являются в данном информационном сообщении синонимами и означают 'бастовать'.

Агенты S<sub>1</sub><sup>1</sup> (bus drivers, teachers and postal service staff) и S<sub>1</sub><sup>2</sup> (metro drivers) являются частями макроагента S<sub>1</sub> (key staff). Локатив (L<sup>1</sup>) (the capital) – частью макролокатива (L) (France).

В следующем примере описана послеконфликтная стадия, которая актуализирована сценарным субфреймом «завершение конфликта». Завершение конфликта стало темой статьи «Конец забастовки докеров на Корсике» и попало в лид:

### END TO CORSICA DOCK DISPUTE

Ajaccio: Dock workers (S<sub>1</sub>) last night (T) **suspended** (P<sup>1</sup>) **a strike** (p) (**завершение конфликта**) that has stranded thousands of tourists (**Pat.**) on Corsica (L) (**последствия инцидента**). The Union of Corsican Workers (S<sub>1</sub><sup>1</sup>) says that **privatization of a ferry company** (**Cause** – причина конфликта) will lead to **job losses** and see **services cut** (последствия приватизации паромной компании), but it is to meet government officials today (T) **for talks to end the dispute**. Police (S<sub>2</sub>) in riot gear **intervened** on Saturday to reopen the blocked port of Ajaccio to allow in food

and medical supplies and let the first tourists leave. (AFP) [The Times. October 3, 2005: 37].

Макропропозиция когнитивного фрейма статьи состоит из имплицитного макропредиката (**P**) protest, агенса (**S<sub>1</sub>**) – dock workers (докеры), имплицитного контрагенса (**S<sub>2</sub>**) – government (правительство). В макропропозицию входит также локатив (**L**) – Ajaccio (Corsica), темпоратив (**T**) – last night (вечер воскресенья 2 октября 2004 года), причина (**Cause**) – privatisation of a ferry company (приватизация паромной компании, которая повлечет за собой потерю рабочих мест (**job losses**) и сокращение сервисных служб (**services cut**)). Особенностью развертки когнитивного фрейма «социальный протест» в данном сообщении является то, что в нем вербализуется только субфрейм «завершение конфликта», который объективируется глаголом **suspend** (a strike) – ‘to officially stop something from continuing, especially for a short time’ [LED] – ‘приостановить (забастовку)’, являющимся включающим предикатом (**P<sup>1</sup>**). Включенный предикат a strike представляет собой конкретизацию макропредиката protest.

Предикат *intervene* в последнем предложении статьи свидетельствует о смене темы.

Предикат «социальных отношений» protest может конкретизироваться при описании экономического конфликта предикатами *strike*, *demonstrate*, *block*, при описании политического конфликта – предикатами *demonstrate*, *hold a vigil*, *picket*, *march* и т.д., которые в свою очередь поясняются предикатами меньшей степени абстрактности. Как правило, глаголы конкретной семантики используются для описания деталей происходящего конфликта.

Если перед автором стоит задача засвидетельствовать лишь факт какого-либо конфликта, используются абстрактные глаголы «социальных отношений». В этом случае разворачивается только макропропозиция, т.е. верхний уровень фрейма «социальный протест». Сценарный фрейм при этом на поверхностном уровне не эксплицируется.

#### 4.3.2.3. Объективация фрейма «социальный протест» в аналитической статье

Рассмотрим пример конфликтной ситуации протеста в тексте большой аналитической статьи З. Хусейна «Протестующие сталкиваются с пакистанскими военизированными формированиями, после того как суд запрещает Навазу Шарифу занимать выборные должности».

В статье содержатся микротексты, в которых объективируется фрейм «социальный протест»:

##### **PROTESTERS (S<sub>1</sub>) CLASH WITH PAKISTAN TROOPS (S<sub>2</sub><sup>2</sup>) AFTER COURT BARS NAWAZ SHARIF**

Paramilitary troops (S<sub>2</sub><sup>2</sup>) were called out to keep order in Pakistan (L) yesterday (T) (**кульминация конфликта**) after thousands of people (S<sub>1</sub>) took to the streets (p) to protest (P) at the imposition of direct central control over the key

province of Punjab (Cause – причина протеста).

(завязка конфликта – три инцидента):

1) Protesters ( $S_1^1$ ) **clashed** with police ( $S_2^1$ ) in Islamabad ( $L_1$ ), **setting fire** ( $p_1^1$ ) to several vehicles and **burning** ( $p_1^2$ ) pictures of President Zardari (**первый инцидент**), while antigovernment demonstrations spread to large parts of the state. <...>

The street **protests** followed a ruling by Pakistan's Supreme Court on Wednesday that barred Nawaz Sharif, the main opposition leader, from elected office by citing a previous criminal conviction (**предпосылки конфликта**). <...>

2) Thousands of demonstrators ( $S_1^2$ ) **flooded** ( $p_2$ ) the streets outside the provincial assembly in Lahore ( $L_2$ ), **burning** ( $p_2^1$ ) tyres and **chanting** ( $p_2^2$ ) anti-government slogans (**второй инцидент**).

3) Protesters ( $S_1^3$ ) also **gathered** ( $p_3$ ) in Rawalpindi ( $L_3$ ), outside Islamabad, **setting up** ( $p_3^2$ ) **barricades** of **burning** ( $p_3^1$ ) tyres. They **smashed** ( $p_3^3$ ) store fronts and banks on a main shopping street. A mob ( $S_1^3$ ) **set fire** ( $p_3^4$ ) to several vehicles on the highway linking Islamabad to the Punjab (**третий инцидент**). <...> [The Times online. February 27, 2009].

В английских качественных изданиях, к которым принадлежит газета «Таймс», информационно-аналитические материалы являются индивидуально-авторскими. Они отделены от собственно новостных сообщений и публикуются на специальных страницах. Информационно-аналитические тексты реализуют интерпретационную (идеологическую) функцию. Новости отражают, как отмечает Т.Г. Добросклонская, каждодневно меняющуюся картину мира, в то время как информационно-аналитические тексты придают ей определенный мировоззренческий оттенок. Способы интерпретации одного и того же события могут быть различными в зависимости от восприятия мира тем или иным индивидом (автором) [Добросклонская 2005: 122 –124].

Данный отрывок из аналитической статьи представляет собой по терминологии Т.С. Дроняевой информационное повествование. Эта информационная часть статьи дает, как и положено информационному материалу, объективное описание событий.

Фрейм «социальный протест», который вербализуется глаголом protest в первом предложении, моделирует конкретную конфликтную политическую ситуацию, возникшую в Пакистане:

...thousands of people **took to the streets to protest** at the imposition of direct central control over the key province of Punjab – ...‘тысячи людей вышли на улицы, протестуя против введения прямого центрального управления в главной провинции Пенджаб’.

Макропропозиция когнитивного фрейма состоит из предиката protest (**P**), причины (**Cause**) – the imposition of direct central control, участников конфликта, а именно: коллективного агенса ( $S_1$ ) – protesters, thousands of people и коллективного имплицитного контрагенса ( $S_2$ ). В данном случае можно предположить, что контрагентс – это правительство (the Government). В макропропозицию входят также локатив (**L**) – Pakistan, темпоратив (**T**) – yesterday, спецификация действия, выраженного предикатом protest, – take to the streets, следствие

– Paramilitary troops were called out to keep order.

Причем локатив (**L**) (Pakistan) макропропозиции включает в себя локативы сценарных субфреймов **L**<sub>1</sub>, **L**<sub>2</sub> и **L**<sub>3</sub> (Исламабад, Лахор и Равалпинди); макроагенс (**S**<sub>1</sub>) (thousands of people) включает агенсы сценарных субфреймов **S**<sub>1</sub><sup>1</sup>, **S**<sub>1</sub><sup>2</sup> и **S**<sub>1</sub><sup>3</sup> (protesters, thousands of demonstrators). Контрагенс **S**<sub>2</sub> (the Government) макропропозиции когнитивного фрейма объединяет контрагенсы сценарных субфреймов **S**<sub>2</sub><sup>1</sup> и **S**<sub>2</sub><sup>2</sup> (Pakistan troops, Paramilitary troops, police, которым делегированы полномочия следить за порядком в государстве).

Затем следует описание трех пронумерованных нами конкретных эпизодов столкновения протестующих с властью (police) в различных городах Пакистана (Исламабад, Лахор, Равалпинди). Детализация ситуации достигается за счет спецификации предиката take to the streets (**p**). В данном тексте take to the streets ('to go to or into the streets') означает 'выйти на (стихийную) демонстрацию'. Предикаты всех трех пропозиций в данном контексте синонимичны: take to the streets, flood the streets – 'заполнить улицы', gather – 'собираться вместе'. Flood the streets и gather в данном контексте также означают 'выйти на (стихийную) демонстрацию'. В первом инциденте предикат take to the streets не выражен на поверхностном уровне, но подразумевается предикатом clash – 'столкнуться', который описывает последствия действий протестующих демонстрантов. Take to the streets объединяет такие действия, как set fire (to vehicles) – 'поджигать машины', burn (pictures of President) – 'жечь фотографии президента', т.е. предикат (**p**<sub>1</sub>) специфицируется предикатами **p**<sub>1</sub><sup>1</sup> и **p**<sub>1</sub><sup>2</sup>. Во втором инциденте flood the streets подразумевает burn (tyres) – 'жечь автомобильные покрышки', chant (anti-government slogans) – 'выкрикивать антиправительственные лозунги'. Иными словами, предикат (**p**<sub>2</sub>) специфицируется предикатами **p**<sub>2</sub><sup>1</sup> и **p**<sub>2</sub><sup>2</sup>. В третьем инциденте gather конкретизируется такими предикатами, как burn (tyres), set up (barricades) – 'строить баррикады', smash (store fronts and banks) – 'громить витрины магазинов и банки', set fire to vehicles, т.е. предикат (**p**<sub>3</sub>) специфицируется предикатами **p**<sub>3</sub><sup>1</sup>, **p**<sub>3</sub><sup>2</sup>, **p**<sub>3</sub><sup>3</sup>, **p**<sub>3</sub><sup>4</sup>.

Не всегда автор выдерживает нейтральный стиль. Наряду с нейтральной лексикой (people, protesters) при вербализации агенса в третьем эпизоде употребляется слово mob ('a large noisy crowd, especially one that is angry and violent' [LED] – толпа), что характеризует отношение автора к хулиганским действиям протестующих.

Не все стадии социального конфликта находят отражение в данной аналитической статье. В частности не нашел своего выражения сценарный субфрейм «последствия конфликта», так как конфликт на момент выхода газеты еще не завершен. Сценарий фрейма «социальный протест» представлен в ней четырьмя субфреймами: 1) предпосылки конфликта: Pakistan Supreme Court on Wednesday barred Nawaz Sharif, the main opposition leader, from elected office by citing a previous criminal conviction (решение суда запретить бывшему премьер-министру Пакистана, лидеру главной оппозиционной партии «Пакистанская мусульманская лига» Навазу Шарифу занимать выборные должности); 2) завязка конфликта (первый инцидент); 3) эскалация конфликта (второй и третий инциденты); 4) кульминация конфликта: Paramilitary troops were called out to keep

order in Pakistan (вызов военизированных отрядов).

Сценарный субфрейм **«кульминация конфликта»** вынесен в лид, т.е. в первую фразу статьи, в которой сконцентрирована вся основная информация данного текста: Paramilitary troops were called out to keep order in Pakistan yesterday... – ‘Вчера в Пакистан для восстановления порядка были вызваны военизированные формирования...’. Таким образом, данный субфрейм становится темой статьи, обращая внимание читателя на разгорающийся все больше и больше конфликт между легитимным правительством Пакистана и его оппозицией в лице Наваза Шарифа, которую поддерживают рядовые граждане страны.

Сценарный субфрейм **«завязка конфликта»** (три инцидента) вербализуется глаголами (глагольными сочетаниями) «социальных отношений» take to the streets, flood (the streets) и gather, которые объективируют субфрейм «социальный протест».

Итак, протестные социальные взаимодействия моделируются в политическом дискурсе когнитивным фреймом «социальный протест», представляющим собой сложную иерархическую структуру. Структурными элементами макропропозиции такого фрейма являются абстрактный макропредикат «социальных отношений», коллективный агенс, коллективный контрагенс, темпоратив, локатив, а также причина, следствие и спецификация действия, которые могут развернуться в пропозиции, т.е. сценарные субфреймы. Динамические характеристики конфликта (его сценарный фрейм) могут не эксплицироваться в кратком газетном сообщении.

Развертка фрейма зависит от масштаба конфликта, жанра статьи и интенции автора. В аналитических статьях большого формата может объективироваться весь сценарный фрейм «социальный протест». Как правило, в информационном сообщении описывается собственно конфликтная стадия конфликта, т.е. профилируются в разных сочетаниях субфреймы «завязка конфликта», «эскалация конфликта» и «кульминация конфликта», реже – «завершение конфликта».

#### **4.3.2.4. Объективация фрейма «вооруженное столкновение» в информационном сообщении**

Все конфликты подразделяются на мирные и вооруженные. В вооруженных конфликтах (это, как правило, политические конфликты) решается судьба власти (политический переворот, борьба за независимость). Вооруженный конфликт является наиболее институционализированным типом конфликтного взаимодействия.

Фрейм «вооруженное столкновение» объективируется в тексте как когнитивный фрейм, состоящий из макропропозиции и детализирующего ее сценария. Когнитивный фрейм связан с фреймами «нападение», «сражение», «поражение», «победа» и рядом других фреймов.

Инцидент в вооруженном конфликте есть не что иное, как нападение, которое в свою очередь может быть рассмотрено как сложное явление, состоящее из нескольких этапов: собственно нападение и его последствия.



Вершиной фрейма «нападение» является пропозиция, основу которой составляет предикат нападения (**P**). К элементам верхнего уровня относятся агенс (**S<sub>1</sub>**), контрагенос (**S<sub>2</sub>**).

Как показало исследование, фрейм «нападение» репрезентируют такие глаголы, как *attack, charge, ambush, hit, assail, assault, raid, storm* и т. д. Анализ словарных дефиниций показал, что глагол *attack* является прототипическим для всех остальных единиц, составляющих этот фрейм; гиперсема – сема *attack*. Остальные глаголы включают в свою структуру различные дифференциальные семы и образуют субфреймы, отражающие специфику ситуации атаки:

1. Интенсивность атаки – **assail, assault** – ‘to attack smb. **violently**’. 2. Внезапность/неожиданность атаки – **ambush** – ‘to attack smb./smth. **suddenly** from a hidden place’; **raid** – ‘to make a surprise attack on a place’; **rush** – ‘to try to attack or capture smb./smth. **suddenly**’; **storm** – ‘to attack a place suddenly and capture it’. 3. Уточнение способа атаки – **charge** – ‘to attack smb. **by running** directly at them’, **bomb** – ‘to attack smb./smth. **by leaving a bomb in a place or by dropping bombs from a plane**’, **bombard** – ‘to attack a place **by firing large guns at it or dropping bombs on it continuously**’ [OALD].

Таким образом, фрейм «нападение» объективируется в тексте как один из субфреймов – «яростное нападение», «внезапное нападение (рейд)», «способ нападения (бомбежка, бомбардировка)».

Факультативными компонентами фрейма «нападение» являются время (**T**), место (**L**) и объект-пациент (**Pat.**) (жертва насилия), а также спецификация действия, обобщаемого предикатом нападения (**p<sup>1</sup>, p<sup>2</sup>, p<sup>3</sup>, ... p<sup>n</sup>**). Предикаты, уточняющие действие агенса, могут варьироваться в зависимости от ситуации – *shoot, spark gunfight, crossfire* и т.д. и в свою очередь вербализуют другие фреймы, например, фрейм «стрельба».

В состав субфреймов «внезапное нападение (рейд)», «способ нападения (бомбежка, бомбардировка, минометный обстрел)» входит такой обязательный компонент, как место-локатив (**L**):

The rebels **raided** the tiny mountain town early on Tuesday [LED].

The town was heavily **bombed** in World War II [LED].

Фрейм «нападение» может также повышаться в ранге и становиться когнитивным фреймом текста.

В сценарный фрейм «нападение» в этом случае входят два субфрейма – «инцидент (нападение)» и «последствия инцидента (нападения)». Предикатами субфрейма «последствия инцидента (нападения)» являются глаголы *kill, shoot down, massacre, slaughter, injure, wound, burn (to death)*, которые сами образуют такие фреймы, как «убийство», «ранение» и т.д. К обязательным компонентам этих фреймов относится объект-пациент (**Pat.**):

Police **shot** one suspect when he pulled a gun on them [LED].

Gunmen **killed** two people and **wounded** six others in an attack today [LED].

Кроме того, сценарные субфреймы «инцидент (нападение)» и «последствия инцидента (нападения)» сами по себе могут становиться когнитивными фреймами текста.

Ярким примером того, как разворачивается фрейм «нападение», является

информационное сообщение под заголовком «Засада в Непале».

### NEPAL (L) AMBUSHES (P)

Katmandu: Communists rebels ( $S_1^1$ ) **ambushed** (P) two army patrols ( $S_2^1$ ) in western Nepal ( $L^1$ ), **sparking gunfights** (p) that left at least thirty-four people (**Pat.<sup>1</sup>**) dead, including five civilians (**Pat.<sup>1</sup>**) caught in the crossfire, the army said. The rebels ( $S_1^2$ ) **hit** (P) the patrol ( $S_2^2$ ) near Madhuradanda ( $L^2$ ) and also ( $S_1^3$ ) **ambushed** (P) soldiers ( $S_2^3$ ) near Chisapani ( $L^3$ ). The civilian deaths (**Pat.<sup>2</sup>**, **Pat.<sup>3</sup>**) included a boy aged 13. (AP) [The Times. December 24, 2004: 23].

В данном информационном сообщении объективируется субфрейм «внезапное нападение (засада)», основу которого составляет предикат – **ambush** (нападать из засады), характеризующий нападение с точки зрения внезапности. Субфрейм «внезапное нападение (засада)» становится когнитивным фреймом этого текста. Предикат **ambush** является предикатом макропропозиции. Кроме того, в макропропозицию входят агенс ( $S_1$ ) – rebels (повстанцы), контрагенса ( $S_2$ ) – army patrols, пациент (**Pat.**) – жертвы нападения, а также темпоратив (T) – время выхода газеты, локатив (L) – Nepal и спецификация макропредиката (p). Глагол, специфицирующий действия агенса, – **spark gunfights** – ‘завязать перестрелку’.

Сценарный фрейм «нападение», объективированный в данной заметке, включает два субфрейма – «инцидент (нападение)» и «последствия инцидента (нападения)». Первый субфрейм состоит из нескольких пропозиций (три инцидента): 1. Communists rebels ( $S_1^1$ ) – **ambush** (P), two army patrols ( $S_2^1$ ) – in western Nepal ( $L^1$ ). 2. The rebels ( $S_1^2$ ) – **hit** (P) – the patrol ( $S_2^2$ ) – near Madhuradanda ( $L^2$ ). 3. The rebels ( $S_1^3$ ) – **ambush** (P) – soldiers ( $S_2^3$ ) – near Chisapani ( $L^3$ ).

Макропредикат **ambush** ‘нападать из засады’ – один и тот же для всех пропозиций. В данном контексте глагол **hit** (‘to attack something or wound someone with a bomb, bullet etc.’ [LED]; ‘to attack smb./smth.’ [OALD]) является синонимом глагола **ambush**.

Субфрейм «последствия инцидента (нападения)» также включает три пропозиции: 1. Thirty-four people (**Pat.<sup>1</sup>**) – be dead. 2. Five civilians (**Pat.<sup>1</sup>**) – catch – in the crossfire. 3. The civilian deaths (**Pat.<sup>2</sup>**, **Pat.<sup>3</sup>**) – include – a boy aged 13. Первые две пропозиции относятся к первому инциденту, при этом вторая пропозиция уточняет первую. Третья пропозиция отражает последствия второго и третьего инцидентов.

Макроагенса ( $S_1$ ) (rebels – повстанцы) является обобщением агентов сценарных субфреймов ( $S_1^1$ ) – Communists rebels, ( $S_1^2$ ) и ( $S_1^3$ ) – rebels; макроконтрагенса ( $S_2$ ) обобщает контрагенты ( $S_2^1$ ) – two army patrols, ( $S_2^2$ ) – patrols и ( $S_2^3$ ) – soldiers. Локатив макропропозиции (L) включает в себя локативы сценарных субфреймов ( $L^1$ ) – western Nepal, ( $L^2$ ) – Madhuradanda и ( $L^3$ ) – Chisapani. Пациент макропропозиции (**Pat.**) состоит из пациентов (**Pat.<sup>1</sup>**) – thirty-four people, (**Pat.<sup>2</sup>**, **Pat.<sup>3</sup>**) – civilians, a boy aged 13.

Несмотря на нейтральный тон заметки и полное отсутствие оценочной лексики, читатель чувствует отношение автора к действиям боевиков, убивающих мирное население. Особенно явно это проявляется в последнем предложении.

нии, в котором сообщается о том, что жертвой налета стал тринадцатилетний мальчик.

В другой заметке «Нападения в Ираке» когнитивный фрейм «нападение» разворачивается по-другому. Акцент делается на сценарном субфрейме «последствия инцидента». Именно он становится темой сообщения и выносится в лид.

### **ATTACKS (P) IN IRAQ (L)**

Suicide **bombings** ( $p^1$ ) and mortar **attacks** ( $p^2$ ) **killed** 19 people (**Pat.**<sup>1</sup>) in Karbala, south of Baghdad (**L**<sup>1</sup>), including five Bulgarian and two Thai peacemakers. Eight people (**Pat.**<sup>2</sup>) were **killed** and more than 30 (**Pat.**<sup>3</sup>) **wounded** when a car bomb **exploded** ( $P^3$ ) at a restaurant in central Baghdad (**L**<sup>2</sup>) during New Year's celebrations (**T**) [The Times. January 3, 2004: 16].

В этом сообщении, также как и в предыдущем, объективируются субфреймы «инцидент (нападение)» и «последствия инцидента (нападения)». Три инцидента произошли, скорее всего, почти одновременно – накануне празднования Нового года. Однако основное внимание уделено не самим инцидентам, а их последствиям. Это проявляется, прежде всего, в способе репрезентации субфрейма «инцидент (нападение)». Так, первые два инцидента (подрывы смертников-террористов ( $p^1$ ) и минометные обстрелы ( $p^2$ )) актуализированы существительными пропозитивной семантики (suicide) bombings and (mortar) attacks. При этом агенс и контрагэнс пропозиций не эксплицированы, также как и в третьем инциденте (в ресторане в центре Багдада взорвалась машина, начиненная взрывчаткой ( $p^3$ ) – a car bomb exploded). Кто взорвал бомбу, остается невыясненным, однако понятно, что это террористы, люди, враждебно относящиеся к миротворцам, к их присутствию в Ираке. Не эксплицирован агенс и в заголовке (Attacks in Iraq). Пропозитивное существительное attacks в данном случае является макропредикатом и обобщает предикаты двух первых свернутых пропозиций (suicide) bombings ( $p^1$ ), (mortar) attacks ( $p^2$ ) и третьей – explode ( $p^3$ ) – ‘взрывать’.

Если перед автором стоит задача просто засвидетельствовать факт вооруженного столкновения, для репрезентации этого события он использует существительные пропозитивной семантики (a raid, bombings, attacks и т.д.). Как правило, глаголы конкретной семантики используются для описания деталей происходящего конфликта для уточнения действий агенса.

При всей кажущейся нейтральности заметки позиция автора достаточно ясна. Так, во втором предложении нарушается последовательность событий: описание последствий нападения выносится на первое место. Тем самым акцентируется отрицательное отношение автора к действиям террористов, заложниками которых становятся мирные жители. Кроме того, указание точного времени взрыва (темпоратив **T** – during New Year's celebrations) подчеркивает бесчеловечность террористов, выбравших всенародно любимый праздник, время, когда люди не ожидают несчастья и поэтому наиболее беспечны и беззащитны.

Детально описаны последствия терактов. В результате первых двух террористических актов было убито 19 человек, среди них 5 болгарских и 2 тайских миротворцев (**Pat.**<sup>1</sup>). В результате третьего теракта погибло 8 (**Pat.**<sup>2</sup>) и ра-

нено 30 человек (Pat.<sup>3</sup>). При этом глаголы kill и wound употреблены в пассивной форме.

Замена активных форм предикации на пассивные, как подчеркивает Т.Г.Добросклонская, позволяет по-иному расставлять политические и идеологические акценты сообщения. Англоязычные авторы отмечают, что выбор языковых средств для выражения определенного содержания в текстах массовой информации идеологически обусловлен [Добросклонская 2005: 88 – 89]. В данном случае автор обезличивает террористов, делает акцент на результате их действий – многочисленных жертвах среди ни в чем не повинных мирных жителей.

Субфрейм «**последствия инцидента (нападения)**» содержит в данном случае два фрейма – «убийство» и «ранение», основу которых составляют предикаты kill – ‘убивать’, wound – ‘ранить’.

Поскольку нет необходимости повторять одну и ту же информацию из выпуска в выпуск, самостоятельно может объективироваться не только сценарный субфрейм «инцидент (нападение)», но и субфрейм «последствия инцидента (нападения)». При этом в информационном сообщении может быть репрезентирована и макропропозиция фрейма «вооруженное столкновение» как единица более высокого уровня, чем сценарный субфрейм «инцидент (нападение)», который находится с ней в отношениях «часть – целое». Например:

#### CAMP MASSACRE (P<sup>1</sup>)

Ugandan rebels (**S<sub>1</sub><sup>1</sup>**) belonging to **the Lord’s Resistance Army (S<sub>1</sub>)**, a messianic cult that **has waged war (P)** against **the Government (S<sub>2</sub>)** for **18 years (T)**, **shot (p<sub>1</sub><sup>1</sup>)** and **burnt (p<sub>2</sub><sup>1</sup>) to death** more than 200 people (Pat.) (**последствия инцидента-нападения**) in a **raid (p<sub>1</sub>)** on a refugee camp (**O**) in the north of the country (**L**) (**инцидент-нападение**). Eight more people **were killed** when security forces lost control of peaceful protest **against the massacre** [The Times. February 28, 2004: 22].

В данном информационном сообщении под названием «Бойня в лагере» первое предложение содержит репрезентацию макроаргументов верхнего уровня фрейма «вооруженное столкновение»: ... **the Lord’s Resistance Army**, a messianic cult that **has waged war** against **the Government** for **18 years**. – ... Армия сопротивления Господа\* ведет войну с правительством в течение 18 лет. Это агент (**S<sub>1</sub>**) – the Lord’s Resistance Army, контрагент (**S<sub>2</sub>**) – the Government, сложный макропредикат «социальных отношений» (**P**) – wage war, темпоратив (**T**) – for 18 years.

В этой же заметке вербализуются сценарные субфреймы «нападение» и «последствия нападения», последний из них становится в этом случае когнитивным фреймом текста и выносится в начало текста, т.е. в лид. Предикат субфрейма «нападение» (**p<sub>1</sub>**) выражен пропозитивным существительным a raid

---

\* Армия сопротивления Господа (**the Lord’s Resistance Army**) – националистическая паракристинская повстанческая группировка, которая действует с 1987 года, сражаясь против правительства Мусевени за установление в Уганде теократического режима, основанного на 10 библейских заповедях [wikipedia].

(внезапное нападение, рейд) – ‘a short surprise attack on an enemy by soldiers, ships or aircraft’ [OALD]. Особенность этого субфрейма заключается в том, что его обязательным компонентом, кроме агенса ( $S_1^1$ ) (Ugandan rebels) и локатива ( $L$ ) (in the north of the country), является объект ( $O$ ) (a refugee camp). Объект представляет собой скрытый контрагенс (camp – ‘a place where people are kept in temporary buildings or tents, especially by a government and often for long periods’ [OALD]). Слово *лагерь* метонимически обозначает людей, которые живут в этом лагере.

Massacre ( $P^1$ ) – ‘to kill a number of usually helpless or unresisting human beings under circumstances of atrocity or cruelty’ [MWO] (устраивать резню; убивать с особенной жестокостью беззащитных или несопротивляющихся людей) – макропредикат когнитивного фрейма «последствия нападения», объективированного в данном газетном сообщении, а именно фрейма «убийство».

Компонентами субфрейма «последствия инцидента (нападения)» являются также предикаты, представленные глаголами shoot ( $p^1_1$ ) – ‘застрелить’, burn (to death) ( $p^1_2$ ) – ‘сжечь’, специфицирующие макропредикат massacre ( $P^1$ ), агенс ( $S_1^1$ ) – Ugandan rebels и пациенс ( $Pat.$ ) – 200 people.

Во втором предложении объективируется второй инцидент, т.е. субфрейм «протест», который можно рассматривать как следствие первого инцидента (нападения).

Скрытая цель сообщения – осудить действия повстанцев, убивающих мирных жителей – своих соотечественников. Многие считают, что Армия сопротивления Господа не стремится к захвату власти, а её единственная цель – терроризировать и грабить местное население, что и подтверждает данное информационное сообщение. Негативное отношение автора к действиям боевиков проявляется не только в перечислении жертв нападения, но и в выборе глагола massacre, содержащего в своем значении отрицательные коннотации. Объект убийства – беспомощные или несопротивляющиеся люди (**helpless or unresisting** human beings), способ совершения убийства предполагает особую жестокость (**atrocitiy** – ‘an extremely cruel and violent action, especially during a war’ [LED] or **cruelty** – ‘behaviour or actions that deliberately cause pain to people or animals’ [LED]).

Сценарные субфреймы «инцидент (нападение)» и «последствия инцидента (нападения)» в этой заметке относятся не к завязке конфликта, а к его эскалации, так как война, развязанная повстанческой группировкой, превратилась в череду инцидентов, т.е. серию нападений и засад, и события, описываемые в данном тексте, являются не первыми подобными инцидентами в этой войне.

Итак, субфрейм «вооруженное столкновение» фрейма «социальный конфликт» может объективироваться как одним словом – глаголом, так и целым текстом. В последнем случае он становится когнитивным фреймом текста. Макропропозиция данного фрейма включает макропредикат и его макроаргументы. Нижний уровень когнитивного фрейма представляет собой сценарий, который состоит из отдельных субфреймов.

В лид может выйти как макропропозиция, так и любой субфрейм сценария.

#### 4.3.2.5. Объективация фрейма «вооруженное столкновение» в аналитической статье. Интеграция фреймов конфликтных социальных отношений

Рассмотрим, как разворачивается фрейм «вооруженный конфликт» в аналитических статьях, на примере статьи Фрэнсиса Маласига «Сценарий заговора превращается в драму захвата заложников в одном из пятизвездочных отелей Манилы». Эта статья содержит микротексты с описанием попытки государственного переворота:

##### REBEL COUP PLOT SETS UP SIEGE DRAMA AT LUXURY HOTEL IN MANILA

Rebel members of the Philippines military ( $S_1$ ) attempted to **stage a coup (P)** today (**T**), storming ( $p^1$ ) a luxury hotel (Pat.) in Manila (**L**) and setting up a siege ( $p^2$ ) in the middle of the capital ( $L^1$ ).

**1. (Завязка конфликта)** The drama began as several former soldiers ( $S_1$ ) marched away from the courthouse where they had been on trial over an earlier coup attempt in 2003, and **took over ( $p^3$ )** the Peninsula Hotel (Pat.) in the Makati financial district of the capital ( $L_1$ ) (фреймы «нападение (штурм)» и «последствия нападения (захват)»).

<...>

**2. (Эскалация конфликта)** Joined by dozens of sympathisers from in and out of the military, the rebels ( $S_1$ ) **forbade ( $p^2_1$ )** guests (Pat.) from **leaving** and started **issuing demands ( $p^2_2$ )** for President Gloria Arroyo ( $S_2^1$ ) to resign (**Purp.**) (фреймы «осада» и «взятие в заложники»). <...>

**3. (Кульминация конфликта)** Several hours later the plotters ( $S_1$ ) declared themselves ready **to surrender**, after hundreds of soldiers and special forces ( $S_2$ ) – armed with warrants for the arrest of the plotters for contempt of court – **moved into position** around the hotel, **fired a few shots, drove an armoured personnel carrier** into the roped off lobby area **and let off tear gas** (фрейм «нападение (штурм)»).

Two people (Pat.<sup>1</sup>) were reported **injured** in the army operation, but no one was **killed** (фрейм «последствия нападения» – микрофреймы «убийство» и «ранение»). <...>

**4. (Разрешение конфликта)** <...> the plotters ( $S_1$ ) **surrendered** (фрейм «сдача в плен»).

<...>

The military men and their civilian sympathisers ( $S_1$ ), including former Vice-President Teofisto Guingona, were led in groups to waiting police buses. Several journalists were also **detained** (фрейм «арест»).

Today's events have strong similarities to **the July 2003 insurrection**, when **300 junior soldiers took over the luxury Oakwood hotel** and a nearby shopping centre in Makati, **rigging the area with bombs and demanding Ms Arroyo's resignation** (завязка конфликта – фреймы «нападение (штурм)» (имплицитный) и «последствия нападения (захват)»). **They surrendered after the daylong uprising** (разрешение конфликта – фрейм «сдача в плен»). <...>

The Philippines has seen more than a dozen coup attempts since the overthrow of President Ferdinand Marcos in 1986 and residents of Manila are used to varying degrees of unrest [The Times Online. November 29, 2007].

В данной аналитической статье объективируется субфрейм «вооруженное столкновение (государственный переворот)» фрейма «социальный конфликт», основу которого составляет предикат «социальных отношений», выраженный фразеологическим сочетанием **stage a coup** – ‘take control of a country, usually by means of military force’ [MED] (совершить государственный переворот). Предикат attempt (‘to try to do something, especially something difficult’ [LED]) представляет собой включающий предикат и означает, что действие, выраженное включенным предикатом (stage a coup), не увенчалось успехом.

Обязательными компонентами этого субфрейма являются агент (**S<sub>1</sub>**) (rebel members of the Philippines military – заговорщики из числа филиппинских военных) и имплицитный контрагент (**S<sub>2</sub>**) (government – правительство). К факультативным компонентам относятся темпоратив (**T**) – today и локатив (**L**) – Manila, указание на точное расположение отеля (**L<sup>1</sup>**) – the middle of the capital (центр столицы), а также спецификация действия (**p**). Глаголы, специфицирующие действия агента, – storm (**p<sup>1</sup>**) – ‘to suddenly attack and enter a place using a lot of force’ [LED] (штурмовать), set up a siege (**p<sup>2</sup>**) – ‘to surround a place and try to gain control of it or force someone to come out of it’ [LED] (устроить осаду).

Субфрейм «вооруженное столкновение (государственный переворот)» становится когнитивным фреймом данного текста, в состав которого входят все компоненты субфрейма, повысившиеся в ранге, т.е. макропредикат **stage a coup** (**P**) и его макроаргументы (**S<sub>1</sub>**), (**S<sub>2</sub>**), (**T**), (**L**), (**p**).

В тексте фрейм «государственный переворот» дополняется сценарием, т.е. конкретизируется.

Повествование идет в хронологическом порядке. Субфреймы сценарного фрейма разворачиваются постепенно, один за другим, что случается нечасто в газетных статьях.

Сценарный фрейм «государственный переворот», объективированный в данной статье, включает следующие субфреймы: 1) «завязка конфликта»; 2) «эскалация конфликта»; 3) «кульминация конфликта» и 4) «разрешение конфликта».

Первый сценарный субфрейм «завязка конфликта» объединяет фреймы «нападение (штурм)» и «последствия нападения». Фрейм «нападение (штурм)» репрезентируется глаголом **storm** (**p<sup>1</sup>**), который специфицирует предикат stage a coup. Глагол storm не эксплицирован в данном эпизоде, но восполняется из первого предложения текста. Читатель знает, что для того чтобы захватить гостиницу, нужно сначала устроить ее штурм. Мы можем восстановить хронологию событий, активировав соответствующий сценарий. Предикат фрейма «последствия нападения (захват)» – take over: several former soldiers (**S<sub>1</sub>**) **took over** (‘to take control of something’ [LED]) (**p<sup>1</sup>**) the Peninsula Hotel (Pat.). Помимо субъекта (**S<sub>1</sub>**) компонентом этого фрейма является пациенс (**Pat.**) – the Peninsula Hotel. Это метонимическое обозначение жертв захвата, которые

затем оказались заложниками.

Второй сценарный субфрейм «эскалация конфликта» представлен фреймом «осада», объективированным в первом предложении текста глагольным сочетанием *set up a siege* ( $p^2$ ). Предикат *set up a siege* ( $p^2$ ) также как и предикат *storm* ( $p^1$ ) не развернут в пропозицию.

Предикат фрейма «взятие в заложники» – *take smb. hostage* ('to capture smb., who may be injured or killed if people do not do what the person or group is asking, and hold him prisoner' [OALD]). Данный предикат не эксплицирован в тексте, но подразумевается специфицирующими его глаголами. Он обозначает ситуацию, в которой осажденными оказались постояльцы гостиницы, ставшие в итоге заложниками мятежников. Предикат *take smb. hostage* специфицируется глаголами **forbid** (from **leaving**) ( $p^2_1$ ) – 'запрещать (покидать гостиницу)', **issue** (demands) ( $p^2_2$ ) – 'выдвигать требования': the rebels ( $S_1$ ) **forbade** ( $p^2_1$ ) guests (Pat. – жертвы осады, заложники) from **leaving** and started **issuing demands** ( $p^2_2$ ) for **President Gloria Arroyo** ( $S_2^1$ ) **to resign** (Purpose). Цель осады и одновременно цель переворота (Purpose) – отставка президента Глории Арройо – **President Gloria Arroyo** ( $S_2^2$ ) **to resign**. Субъект ( $S_2^2$ ) представляет собой единичный контрагенс и является частью субъекта ( $S_2$ ) как его законный представитель.

Субфрейм «кульминация конфликта» представлен фреймом «нападение (штурм)» и «последствия нападения». Агенс и контрагенс текста меняются в этих фреймах местами. Агенс (бывший контрагенс  $S_2$ ) данного фрейма – *soldiers and special forces* (солдаты и спецподразделения, которым делегированы полномочия защищать легитимное правительство). Фрейм «нападение (штурм)» репрезентируется предикатом **storm**, тем же самым, который специфицировал макропредикат **stage a coup** – *storm* ( $p^1$ ). Предикат *storm* не эксплицируется на поверхностном уровне, но специфицируется глагольными сочетаниями *move into (position)*, *fire (a few) shots*, *drive an armoured personnel carrier*, *let off tear gas*:

... hundreds of soldiers and special forces <...> **moved into position** around the hotel (окружили гостиницу), **fired** a few **shots** (сделали несколько выстрелов), **drove** an armoured personnel **carrier** into the roped off lobby area (въехали на бронетранспортере в огороженный канатами холл гостиницы) and **let off** tear gas (распылили (там) слезоточивый газ).

Фрейм «последствия нападения» содержит два микрофрейма – «убийство» и «ранение», основу которых составляют предикаты **kill** ('to make smb./smth. die' [OALD]) – 'убивать' и **injure** – ('to hurt yourself or someone else, for example in an accident or an attack' [LED]) – 'ранить': Two people (Pat.<sup>1</sup>) were reported **injured** in the army operation, but no one was **killed**.

Субфрейм «разрешение конфликта» представлен фреймом «сдача в плен», который вербализован глаголом **surrender** ('to say officially that you want to stop fighting or to stop avoiding the police, government etc. because you realize that you cannot win' [LED]): <...> the plotters ( $S_1$ ) **surrendered** ( $P^2$ ), и фреймом «арест». Предикат фрейма «арест» – **detain** – 'to keep smb. in an official place, such as a police station, a prison or a hospital, and prevent them from leaving'



[OALD] (задержать): Several journalists were also **detained**. Синонимом detain в данном контексте выступает глагол **lead**: The military men and their civilian sympathisers (S<sub>1</sub>) <...> were **led** in groups to waiting police buses. – Военные и сочувствующие им гражданские лица были доставлены небольшими группами к ожидающим полицейским автобусам (= были задержаны).

Возможны различные пути развития сценария «восстание (государственный переворот)», поэтому могут быть использованы другие фреймы в отличие от тех, которые были актуализированы в данной аналитической статье. На Филиппинах данный сценарий повторяется из года в год. Автор статьи ссылается на переворот 2003 года: 300 junior **soldiers took over the luxury Oakwood hotel and a nearby shopping centre** in Makati. Цель переворота была той же самой – отставка президента Глории Аройо (**Ms Arroyo's resignation**). Однако предикат storm фрейма «нападение» данного микротекста выражает совсем другие действия участников заговора – **rig the area with bombs** (заминировать территорию).

Что касается сценарного фрейма, то в этом случае вербализуется только субфрейм «разрешение конфликта», который также включает только один фрейм – «сдача в плен», вербализованный глаголом **surrender**: They **surrendered** after the daylong uprising.

Итак, сцены каждого субфрейма могут быть представлены различными сочетаниями фреймов, объективированных глаголами «социальных отношений» разной степени абстрактности. Мы разобрали на примере аналитической статьи один из вариантов сценария. Он имеет в своем составе следующие фреймы:

1) сценарный субфрейм «завязка конфликта» – фрейм «нападение (штурм)», репрезентированный глаголом storm, и фрейм «последствия нападения (захват)», репрезентированный глаголом take over;

2) субфрейм «эскалация конфликта» – фрейм «осада» (глагольно-именное словосочетание set up a siege) и «взятие в заложники» (глагольно-именное словосочетание take smb. hostage);

3) субфрейм «кульминация конфликта» – фрейм «нападение (штурм)» (storm) и фрейм «последствия нападения», включающий два микрофрейма «убийство» (kill) и «ранение» (injure);

4) субфрейм «разрешение конфликта» – фрейм «сдача в плен» (surrender) и фрейм «арест» (detain).

Сценарии могут варьировать до определенных пределов, также как и предикаты, уточняющие действие агенса, и фреймы, которые репрезентируются глаголами, выражающими данные предикаты.

Последовательность субфреймов в сценарном фрейме может нарушаться в зависимости от интенции автора. Например, если автор хочет подчеркнуть последствия нападения, он может поменять субфреймы «инцидент (нападение)» и «последствия инцидента (нападения)» местами.

## Выводы

1. С когнитивной точки зрения дискурс представляет собой высокоорганизованную структуру, состоящую из трех компонентов – когнитивного, праг-

матического и лингвистического фреймов, т.е. когнитивной модели содержания, репрезентации знаний о социальном (прагматическом) контексте, повествовательных схем построения текста и семантико-синтаксических знаний.

Вершиной когнитивного фрейма является макропропозиция, основу которой составляет предикат, отображающий тип деятельности, о которой идет речь в тексте. В макропропозицию входят также макроаргументы («агенс», «объект», «причина» и т. д.).

В состав когнитивного фрейма текстов, описывающих стандартизованные ситуации с участием субъекта-агенса, входит сценарий, вершиной которого является макропропозиция.

2. Поскольку в новостном политическом дискурсе описываются, как правило, социальные (политические и экономические) взаимодействия больших общественных групп, к его базовым концептам мы относим гиперфрейм «социальный конфликт». Как единица более высокого уровня по сравнению с фреймом «социальный конфликт», вербализуемым глаголами конфликтных социальных отношений, гиперфрейм «социальный конфликт» объективируется в тексте как фреймы «сопротивление», «конкуренция», «социальный протест» или «вооруженное столкновение». Два последних фрейма являются наиболее структурированными среди остальных, так как представлены в сознании индивида как поэтапно развивающиеся процессы. Это объясняется институционализированностью таких конфликтов в социальной жизни индивидов как членов больших социальных групп.

3. Макропропозиция, т.е. статическая модель фреймов конфликтных социальных отношений, состоит из макропредиката «социальных отношений» (тип конфликтного социального взаимодействия, отражаемого в дискурсе) и макроаргументов (коллективного агенса, коллективного контрагенса, темпоратива, локатива, причины, следствия, цели и спецификации действия, обобщаемого макропредикатом). Сценарий (сценарный фрейм) входит в макропропозицию на правах субфрейма как единица более низкого уровня и состоит из шести пропозициональных субфреймов: «предпосылки конфликта», «завязка конфликта», «эскалация конфликта», «кульминация конфликта» и «завершение конфликта».

4. Фреймы «социальный протест» и «вооруженное столкновение» лежат в основе текстов, описывающих конфликтные социальные отношения, и становятся их когнитивными фреймами. Макропредикат такого когнитивного фрейма имеет самую высокую степень обобщения. В сценарном фрейме макропредикат конкретизируется предикатами меньшей степени абстрактности. Таким образом автор дает знать читателю, какие действия агенса обобщаются данным макропредикатом.

Предикаты сценарных субфреймов собственно конфликтной стадии («завязка конфликта», «эскалация конфликта», «кульминация конфликта») специфицируют макропредикат «социальных отношений», в то время как предикаты субфреймов «предпосылки конфликта» (первой его стадии, т.е. «действия первого участника в ущерб второму участнику конфликта») и «разрешение конфликта» имеют самостоятельный статус.

Сценарии когнитивного фрейма «социальный протест» и «вооруженное столкновение» могут быть представлены различными сочетаниями фреймов, которые объективируются глаголами «социальных отношений».

5. В развернутом информационном сообщении и в аналитической статье с новостными микротекстами информация разворачивается по принципу «перевернутой пирамиды». Верхний уровень, т.е. макропропозиция когнитивного фрейма, репрезентируется глаголами и существительными наибольшей степени обобщенности, которые затем конкретизируются в сценарных субфреймах менее абстрактными глаголами и существительными.

В кратких информационных сообщениях объективируется только верхний уровень фрейма, т.е. макропропозиция. Сценарный фрейм в таких текстах не эксплицируется, вследствие этого предикаты «социальных отношений» не конкретизируются, оставляя читателю домысливать детали ситуации, которые, скорее всего, ничем не отличаются от типичной (стереотипной) ситуации.

6. Последовательность субфреймов в сценарном фрейме может нарушаться в зависимости от интенции автора. Таким образом реализуется манипулятивная функция информационного политического дискурса.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Феномен текста заключается в его многоаспектности, и материалы исследования, собранные в монографии, отражают лишь некоторые аспекты его изучения, преимущественно те, которые так или иначе связаны с преподаванием смежных с филологическим анализом дисциплин – интерпретация текста (формирование плана выражения текстовых категорий), теория литературы (соотношение реальности и вымысла в художественных текстах), открытость одной текстовой системы по отношению к другой (интертекстуальность) как общая проблема обеих дисциплин.

Несколько особняком стоит четвертый раздел, в котором рассматривается структура фрейма конфликтных социальных отношений. На первый взгляд может показаться, что он никак не связан с материалами предшествующих разделов.

Но это только на первый взгляд. Ситуация конфликта составляет основу любого сюжета. Абсолютная (жанр фэнтези) или относительная фикциональность (роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и роман С.Кинга «Зеленая миля») конфликта при том не имеет значения и на его основе может быть выстроено достаточно широкое поле возможных интерпретаций. Социальный конфликт в романе Ш. Бронте «Джейн Эйр», к примеру, сформулирован автором в одной фразе домоправительницы мистера Рочестера: «Джентльмены его положения не женятся на гувернантках» («Gentlemen in his station are not accustomed to marry their governesses»).

Конфликт, понимаемый широко, может быть рассмотрен в рамках теории текста и дискурса как конфликт личности и общества, конфликт культур, конфликт противоположных эстетик в литературе и искусстве и т.д., а в научном дискурсе (бывает и такое) - как конфликт нового и старого знания.

Монография представляет в этом плане своеобразный филологический эксперимент.

В заключение следует сказать несколько слов о методах исследования. Антропоцентризм – основа современного лингвистического знания – проявляется в текстах-анализах и текстах-интерпретациях, прежде всего, через личность *интерпретатора*. Но для филолога-аналитика существует одна неопровержимая реальность – ТЕКСТ.

Выбор методов анализа диктует время, уровень развития самой науки, доминирующая научная парадигма и собственные интересы исследователя.

Приемлем ли в исследованиях субъективизм? И да, и нет. Если речь идет о выборе материала для исследования и форме изложения теоретических положений, то ответ будет утвердительным, поскольку у каждого из нас есть свои предпочтения в сфере литературы и искусства. Здесь выбор за исследователем.

Научный анализ и интерпретацию не следует смешивать с размышлениями по поводу текста, поскольку научный подход всегда зиждется на максимальной объективности и доказательности. Что же касается методов исследования, то они могут быть разными и дополнять друг друга. Правомерен любой метод при условии, что он позволяет адекватно описать объект, а исследователь в своих поисках «потенциально бесконечного смысла» (М.М.Бахтин) не преступает меру и цель.

## Список литературы

1. Абиева Н. А. Поэтический экфрасис // *Studia Linguistica*. – Вып. 10. Проблемы теории европейских языков. – СПб.: Тригон, 2001. – С. 80 – 94.
2. Абельсон Р.П. Структуры убеждений // *Язык и моделирование социального взаимодействия*. – М.: Прогресс, 1987.
3. Акимов В.П. Теория кооперативных игр и моделирование распределения политического влияния: Автореф. дис. ... д-ра физ.-мат. наук. – М., 2002.
4. Александрова О.В. Язык средств массовой информации как часть коллективного пространства общества // *Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования: Учеб. пособие*. – М.: Изд-во МГУ, 2003.
5. Алефиренко Н.Ф. Современные проблемы науки о языке: Учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2005.
6. Андреева В.А. Художественная картина мира и художественная модель мира рассказа // Андреева В.А. Когнитивные аспекты литературного нарратива: Учеб. пособие. – СПб., 2004. – С. 10 – 21.
7. Ануфриева Н.М. Кваликативные глаголы в языке и речи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Одесса, 1986.
8. Анцупов А.Я., Шипилов А.И. Конфликтология: Учебник для вузов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2002.
9. Аникст А. Послесловие к «Гамлету» // Шекспир У. Полное собрание соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А.Смирнова и А. Аникста. – Т.6. – М.: ГИ «Искусство», 1960. – С. 571-627.
10. Аникст А. Методологические проблемы гамлетовской критики // Вильям Шекспир. Полное собрание сочинений: В 14 т. - Т.14. – М.: Терра, 1997. – С. 520 – 541.
11. Аникст А. Комментарии // Гете И.В. Собрание сочинений: В 10 т. - Т.10. Об искусстве и литературе/Пер. с нем; Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 433 – 486.
12. Анисимова Е.Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // *Вопросы языкознания*. - 1992. - №1. – С. 71 – 79.
13. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). – М., 2003.
14. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Науч. ред. П.Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1999.
15. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М.: Флинта; Наука, 2004.
16. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 4-е изд., испр. и доп. - М.: Флинта: Наука, 2002.
17. Арнольд И.В. Эпиграф и эпитафия // *Studia Linguistica*. Вып. XVII. Язык и текст в проблемном поле гуманитарных наук: Сборник. – СПб.: Политехника-сервис, 2008. – С. 23 – 28.
18. Арутюнова Н.Д. Дискурс // *Лингвистический энциклопедический словарь*. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
19. Аскольдов С. А Концепт и слово // *Межкультурная коммуникация. Практикум*. - Нижний Новгород, 2002. - Ч. I.
20. Астраускайте Д.В. Парадигматические и синтагматические аспекты семантики существительных совокупного множества в современном английском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Минск, 1989.
21. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного тек-

ста. Теория и практика. - М., 2003.

22. Бабосов Е.М. Основы конфликтологии: Учеб. пособие. – Минск: Право и экономика, 1997.

23. Бабушкин А.П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001.

24. Бавильский Д. Мастер подсказок // [http://www.kuchaknig.ru/show\\_book](http://www.kuchaknig.ru/show_book).

25. Баксанский О.Е., Кучер Е.Н. Репрезентирование реальности: когнитивный подход. – М.: Альтекс, 2001.

26. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика/Пер. с фр. – М.: Прогресс; Универс, 1994. – С.413-423.

27. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика/ Пер. с фр. – М.: Прогресс; Универс, 1994. – С. 392 – 400.

28. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975

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

30. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. – М.: Медиум, 1995.

31. Белобратов А.В. Кафка и мимесис: к проблеме архетекстуальности в романе «Процесс» // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. - Т.5. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – С. 109 – 120.

32. Белянин В. П. Основы психолингвистической диагностики (Модели мира в литературе). - М.: Тривола, 2000.

33. Белый А. Душа самосознающая. – М.: Канон+, 1999.

34. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. – Тамбов: Изд-во Тамбовского ун-та, 2000.

35. Болдырев Н.Н. Концепт и значение слова // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / Под ред. И.А.Стернина. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2001.

36. Болотнова Н.С. Изучение концептуальной структуры художественного текста в коммуникативной стилистике // Художественный текст и языковая личность: Материалы IV Всероссийской научной конференции (27-28 октября 2005 г.). - Томск, 2005. – С. 35 – 42.

37. Ботникова А.Б. Поэзия и правда Э. Т.А. Гофмана // Гофман Э.Т.А. Избранное: Сборник/ Сост. Ю.И.Архипов. – М.: Радуга, 1983. – С. 483 – 499.

38. Бочегова Н.Н.. Этнос. Язык. Концептосфера. - Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2010.

39. Боярский К.К., Каневский Е.А., Лезин Г.В. и др. Концептуальное моделирование текстов в историческом исследовании // Информационные технологии в гуманитарных и общественных науках. – Вып. 7: Концептуальное моделирование текстов. – СПб., 1998.

40. Булыгина Т.В. К построению типологии предикатов в русском языке // Семантические типы предикатов: Монография. – М.: Наука, 1982.

41. Булыгина Т.В., Крылов С.А. Категория // Энциклопедический лингвистический словарь.- М., 1990.

42. Бычков В. В. Эстетика. Краткий курс. – М.: Проект, 2003.

43. Валгина Н.С. Теория текста. – М.: Логос, 2003 // <http://www/textfighter.org/text/14/26>

44. Володина М.Н. Язык СМИ – особый язык социального взаимодействия // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования: Учеб. пособие по специа-

лизации. – М.: Изд-во МГУ, 2004.

45. Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988.

46. Вольский А.Л. Фридрих Шлейермахер и его герменевтическая теория // Ф. Шлейермахер. Герменевтика/ Пер. с нем. А.Л. Вольского; Науч. ред. Н.О. Гучинская. – СПб.: Европейский дом, 2004. – С. 5 – 40.

47. Воробьева О.П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и межъязыковая коммуникация): Автореф. дис. ...д-ра филол. наук. – М., 1993.

48. Воронцова Т.И. Концептуальная картина мира текста баллады. - Хабаровск, 2004.

49. Выготский Л.С. Искусство и жизнь. Глава 9 // Выготский Л.С. Психология искусства. – СПб.: Азбука, 2000. - С. 333-33.

50. Володина М.Н. Язык СМИ – особый язык социального взаимодействия // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования: Учеб. пособие по специализации. – М.: Изд-во МГУ, 2004.

51. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981.

52. Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Характеристики. Интерпретации. – М.: Азбука, 2001.

53. Гете И.В. Собрание сочинений: В 10 т. - Т.10. Об искусстве и литературе/ Пер. с нем; Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. - М.: Художественная литература, 1980.

54. Голсуорси Дж. Собрание сочинений: В 16 т. -Т. 16. – М., 1962.

55. Голубева Г.А., Дмитриев А.В. Социология. - М.: Экзамен, 2004.

56. Гончаренко В.В., Шингарева Е.А. Фреймы для распознавания смысла текста. – Кишинев: Штиинца, 1984.

57. Гончарова Е.А. Дискурсивные параметры интерпретации литературного текста // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. - Т.5. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – С. 245 - 254.

58. Гончарова Е.А. Стиль как антропоцентрическая категория// Studia Linguistica-8. Слово, предложение и текст как интерпретирующие системы. – СПб.: Тригон, 1999. - С. 146 – 154.

59. Гончарова Е.А. Когнитивно-коммуникативные параметры ситуации порождения. Восприятия и интерпретации литературного текста// Studia Linguistica XVI. – СПб.: Тригон, 2007. – С. 6 – 15.

60. Гончарова Е.А., Шишкина И.П. Интерпретация текста. Немецкий язык: Учеб. пособие. – М.: Высшая школа, 2005.

61. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. – М.: Ин-т социологии РАН, 2003.

62. Гришина Н.В. Психология конфликта. – СПб.: Питер, 2005.

63. Гришкова Л.В. Автор. Текст. Адресат. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2006.

64. Гулина Н.А. Соотношение социального и индивидуального в межличностном общении: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Свердловск, 1983.

65. Гурочкина А.Г. Когнитивный и прагматический аспекты функционирования языковых единиц в дискурсе: Учеб. пособие. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2005.

66. Гурочкина А.Г. Понятия «скрипт» и «сценарий» и их роль в процессе воспри-

ятия и интерпретации текста // *Studia Linguistica*. Вып. 9. Когнитивно-прагматические и художественные функции языка. – СПб.: Тригон, 2000. – С. 235 – 239.

67. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. – М.: Изд-во МГУ, 1991

68. Давыдов Ю.Н. Общество // Новая философская энциклопедия. – М., 2001. – Т.1.

69. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Сост. В.В. Петров; Под ред. В.И. Герасимова; Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1989.

70. Дейк Т.А. ван, Кинч В. Стратегия понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка: Сб. статей. – М.: Прогресс, 1988.

71. Дмитриев А.В. Конфликтология. – М.: Альфа-М, 2003.

72. Добренев В.И., Кравченко А.И. Фундаментальная социология: В 15 т. – Т.4. Общество: статика и динамика. – М.: Инфра-М, 2004.

73. Добренев В.И., Кравченко А.И. Фундаментальная социология: В 15 т. – Т.5. Социальная структура. – М.: Инфра-М, 2004.

74. Добренев В.И., Кравченко А.И. Фундаментальная социология: В 15 т. – Т. 63. Социальные деформации. – М.: Инфра-М, 2005.

75. Добросклонская Т.Г. Вопросы изучения медиатекстов (опыт исследования современной английской медиаречи). – Изд. 2-е, стереотип. – М.: Едиториал УРСС, 2005.

76. Дреева Д.М. Ключевые слова как маркеры автоинтертекстуальности в системе поэтического идиолекта // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. - Т.5. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – С. 325 - 334.

77. Дроняева Т.С. Информационный подстиль // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования: Учеб. пособие. – М.: Изд-во МГУ, 2003.

78. Дроняева Т.С. Новости в газете с точки зрения организации текста // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования: Учеб. пособие по специализации. – М.: Изд-во МГУ, 2004.

79. Друк В.Я., Руднев В.П. Возможные миры и виртуальные реальности // Серия «Аналитическая философия в культуре XX века». Исследования по философии современного понимания мира. - Вып. I. – М., 1995.

80. Дрыгина Ю.А. Репрезентация фрейма «управление» глагольными лексемами современного английского языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Белгород, 2007.

81. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука-классика, 2001.

82. Зайцев А.К. Социальный конфликт. – М.: Academia, 2000.

83. Здравомыслов А.Г. Социология конфликта: Россия на путях преодоления кризиса: Пособие для студентов высш. Учебных заведений. – М.: Аспект Пресс, 1994.

84. Зеленков М.Ю. Социальная конфликтология. – М.: Юридический институт МИИТа, 2003.

85. Зотова Л.И. Особенности отображения элементов реального мира в поэтическом тексте // Межкультурная коммуникация: язык – культура – ментальность: Сб. научных трудов. - Саранск: МГУ им. Н.П.Огарева, 2005. – С. 132-136.

86. Зусман В.Г. Литературный текст как дискурс//Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. - М.: Языки славянской культуры, 2007. – Т.3. – С.451-460.

87. Иванова С.В. Лингвокультурология и лингвокогнитология: сопряжение парадигм: Учеб. пособие. – Уфа: РИО БашГУ, 2004.

88. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М., 1998.



89. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: Монография. – М.: Гнозис, 2004.
90. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987.
91. Караулов Ю.Н. Текстовые преобразования в ассоциативных экспериментах // Система и функционирование. – М.: Наука, 1988. – С. 108 – 116
92. Караулов Ю.Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть.– М., 1999.
93. Карпенко А.Д. Структура социального конфликта в практическом измерении // Конфликт – политика – общество: Сб. науч. статей кафедры конфликтологии С.-Петербургского государственного ун-та / Под ред. А.И.Беглова, А.И. Стребкова. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2007.
94. Керимов Р.Д. Текстильные концептуальные метафоры в политическом дискурсе ФРГ // Политическая лингвистика. – Екатеринбург, 2007. – Вып. 3 (23).
95. Касевич В.Б. Языковые и текстовые знания// Вопросы языкознания. - 1990. - № 6. – С. 98 – 101.
96. Касьянов В.В. Основы социологии и политологии. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2004.
97. Каюров П.А. Статус «Фиктивной онтологии»: референция и вымышленная реальность: Дис. ... канд. филос. наук. - Екатеринбург, 2005.
98. Клакхон, К.К.М. Зеркало для человека: Введение в антропологию. – СПб., 1998.
99. Клушина Н.И. Общие особенности публицистического стиля // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования: Учеб. пособие. – М.: Изд-во МГУ, 2003.
100. Корнилов О.А. Языковые картины мира как отражения национальных менталитетов: Автореф. дис. ... д-ра культурологии. – М., 2000.
101. Корнилаева Н.Н. Языковые средства как способ моделирования восприятия в политическом дискурсе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008.
102. Красильникова Е.А. Глаголы власти в современном немецком языке: семантика и валентностные свойства: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 2007.
103. Кубрякова Е.С., Цурикова Л.В. Вербальная деятельность СМИ как особый вид дискурсивной деятельности // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования: Учеб. пособие по специализации. – М.: Изд-во МГУ, 2004.
104. Кузьмичева В.А. Семантико-синтаксические особенности глаголов, репрезентирующих фрейм «социальной деятельности по достижению цели» в современном английском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Белгород, 2006.
105. Кулаков Ф.М. Приложение к русскому изданию // Минский М. Фреймы для представления знаний. – М.: Энергия, 1979.
106. Кундзич А. Слово и образ. – М: Советский писатель, 1973.
107. Куприева И.А. Семантико-синтаксические особенности лексических репрезентантов фрейма «внимание»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Белгород, 2007.
108. Лакофф Дж. Когнитивное моделирование [Из книги «Женщины, огонь и опасные предметы»] // Язык и интеллект: Сб. / Сост. и вступ. ст. В.В. Петрова; Пер. с англ. и нем. – М.: Прогресс, 1995.
109. Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка: Сб. статей.– М.: Прогресс, 1988.
110. Лассан Э. Дискурс власти и инакомыслия в СССР: когнитивно-риторический анализ: Монография. – Вильнюс: Изд-во Вильнюсского ун-та, 1995.

111. Леонтьев А.А. Психология воздействия в массовой коммуникации // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования: Учеб. пособие по специализации. – М.: Изд-во МГУ, 2004. – Ч. 2.
112. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. – М., 1987. – 221с.
113. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л.: Просвещение, 1972
114. Лотман Ю.М. Об искусстве // Статьи. – СПб., 1998.
115. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2001.
116. Льюиз Дейвид. Истинность в вымысле // Возможные миры и виртуальные реальности. Институт сновидений и виртуальных реальностей. Серия «Аналитическая философия в культуре XX века». Исследования по философии современного понимания мира / Сост. В.Я. Друк и В.П. Руднев. – М., 1995. – Вып. I
117. Макаров М.Л. Интерпретативный анализ дискурса в малой группе: Монография. – Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 1998.
118. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. – М.: Флинта: Наука, 2004.
119. Маслов Ю.С. Введение в языкознание. – М., 1987.
120. Мельгунова А.Г. Когнитивная семантика глаголов сопротивления в современном английском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Иркутск, 2006.
121. Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С. 39-45.
122. Минский М. Фреймы для представления знаний. – М.: Энергия, 1979.
123. Минский М. Остроумие и логика коллективного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка: Сб. статей. – М.: Прогресс, 1988.
124. Мороховский А.Н. Некоторые аспекты понятия стилистики и лингвистики текста // Лингвистика текста и методика преподавания иностранного языка. – Киев, 1981. – С. 6 – 13.
125. Мотылева Т.Л. Проза Кристи Вольф // Криста Вольф. Избранное. – М.: Художественная литература, 1979. – С. 3-19.
126. Назаренко М. «Возможные миры» в исторической прозе // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. – Вып. X. – Киев: БиТ, 2006. – С. 105 – 115.
127. Непомнящий В.С. Удерживающий теперь Феномен Пушкина и исторический жребий России // Новый мир. – 1996. – № 5; [http:// www. pravaya. ru/ left/right/ 473/ 13667](http://www.pravaya.ru/left/right/473/13667)
128. Непомнящий В.С. Русский человек экзистенциально — самый свободный человек на свете// [http:// www. pravaya. ru/ left/right/ 473/ 13667](http://www.pravaya.ru/left/right/473/13667)
129. Никитин М.В. Диалогизм vs. интертекстуальность: выбор плацдарма// *Studia Linguistica*. Вып. XV. Человек в пространстве смысла: слово и текст: Сб. статей. – СПб.: Борей Арт, 2005. – С. 115 – 123.
130. Никитин М.В. Развернутые тезисы о концептах // *Studia Linguistica*. Вып. XIII. Когнитивные и коммуникативные функции языка: Сб. статей. – СПб., 2005.
131. Оден У.Х. Лекции о Шекспире. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008.
132. Осипов А.И. Культура с христианской точки зрения // Мгарский колокол. – 2009. – № 73; // <http://www.mgarsky-monastery.org/>
133. Островская С.И. Управление конфликтами в организации: Учеб. пособие. – Хабаровск: Изд-во ДВГУПС, 2002.
134. Падучева Е.В. К семантической классификации временных детерминантов предложения // Язык: система и функционирование. – М.: Наука, 1988.

135. Падучева Е.В. Пресуппозиция // Языкознание: Большой энциклопедический словарь. – М.: Большая российская энциклопедия, 1998.
136. Перрюшо А. Жизнь Ван - Гога. – М.: Прогресс, 1973.
137. Поздняков С.В. Политический протест: Автореф. дис. ... канд. полит. наук. – Ростов-н/Д., 2002.
138. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Советский писатель, 1978.
139. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2007.
140. Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. – Воронеж, 1999.
141. Путеводитель по английской литературе / Под ред. М. Дрэббл и Дж. Стрингер. – М.: Радуга, 2003.
142. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности/ Пер. с фр.; Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Изд-тво ЛКИ, 2008.
143. Рогозина И.В. Медиа-картина мира: сущность, структура, категории и функции // Аспекты исследования картины мира: Монография / Под общ. ред. проф. В.А. Пищальниковой и А.А.Стриженко. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2003.
144. Романова О. В. Семантические и функциональные особенности глаголов, выражающих концепт ПРИНУЖДЕНИЕ в современном английском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2008.
145. Руберт И.Б. Текст и дискурс: к определению понятий // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса: Сб. науч. ст. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2001.
146. Руднев В.П. Морфология сновидения // Серия «Аналитическая философия в культуре XX века». Исследования по философии современного понимания мира. Вып. I / Сост. В.Я. Друк и В.П. Руднев. – М., 1995.
147. Рыскина О.Ю. Репрезентация фрейма «принятие решения» в современном английском языке (на материале глагольной и субстантивной лексики): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Иркутск, 2004.
148. Сапего И.Г. Некоторые аспекты анализа изобразительного искусства // Советское искусствоведение – 77. - Вып. I. – М.: Советский художник, 1978. – С. 256 – 271.
149. Семигин Г.Ю. Политика // Новая философская энциклопедия. – М., 2001.
150. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М., 1993.
151. Селиверстова О.Н. Второй вариант классификационной сетки и описание некоторых предикативных типов русского языка // Семантические типы предикатов: Монография. – М.: Наука, 1982.
152. Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения (к проблеме модели жанра)//Philologica. Исследования по языку и литературе. – Л.: Наука, 1973.– С. 416 – 425.
153. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004.
154. Смирнов А. Примечания к тексту «Гамлета» // Шекспир У. Полное собрание соч. В 8 т. / Под общ. ред. А.Смирнова и А. Аникста. – Т.6. – М.: ГИ «Искусство», 1960. – С.627-633.
155. Смирнов И.П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака //Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 17. 1985. – S. 12.

156. Смолярова Т. Маяковская-3, или «Мир под острым углом» Николая Звягинцева // <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/smoliar-pr.html>.
157. Соловьев Н. Рихард Вагнер // Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – С. 7 – 16.
158. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. – М., 1990.
159. Сорокин Ю.А. Психолингвистические аспекты изучения текста: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. - М., 1988.
160. Сорокин Ю.А., Марковина И.Ю. Текст и его национально – культурная специфика // Текст и перевод. - М., 1988. – С. 76 – 84.
161. Степаненко О.А. Полифония вымышленного мира Кристи Вольф // Слово, высказывание и текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспекте: Сб. статей участников V Международной научной конференции 26-27 апреля 2010 г. – Челябинск: Энциклопедия, 2010. – Т. I. – С. 342-345.
162. Степанов Ю.С. Стиль // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.
163. Степанов Ю.С. Пространства и миры – новый, «воображаемый», «ментальный» и прочие // Философия языка: в границах вне границ. Международная серия монографий. – Харьков: Око, 1994. - Т.2. – С 3-18.
164. Степанов Ю.С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности// Язык и наука конца 20 века. - М., 1995. - С. 235 – 242.
165. Стеценко Е.А. Экологическое сознание в современной американской литературе. - М., 2002.
166. Сухих С.А., Зеленская В.В. Прагмалингвистическое моделирование коммуникативного процесса. – Краснодар: Изд-во Кубанского гос. ун-та, 1998.
167. Сушков И.Р. Психология взаимоотношений. – Екатеринбург: Деловая книга, 1999.
168. Сычугова Л.А. Наименования животных в семиосфере английской этнокультуры: Автореферат дис. ...канд. филол. наук. - СПб., 1996.
169. Тагиров Э.Р., Тророва Л.С. Конфликты в обществе: от противостояния к согласию. – Казань: Изд-во КФЭИ, 1996.
170. Тимофеева З.М. Игровая и художественная модели познания // *Studia Linguistica*. Когнитивные и коммуникативные функции языка: Сб. статей. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2005. – С. 178 – 186.
171. Трефилова Г. Творчество Константина Паустовского // Паустовский К.Г. Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 1. – С. 5 – 32.
172. Тураева З.Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика). - М.,1986.
173. Тюпа В.И. Художественность // Введение в литературоведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В.Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк.: Издательский центр «Академия», 2000. – С. 463- 471.
174. Уилкс Й. Анализ предложений английского языка. (Часть II) // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. XII. Прикладная лингвистика: Сб. статей.– М.: Радуга, 1983.
175. Ухтомский А.А. Доминанта. - М., Л.: Наука, 1966.
176. Федотова О.В. Функционально-семантические особенности глаголов, презентующих фрейм «прикосновение» в современном английском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Белгород, 2007.
177. Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики // Новое в зарубеж-

- ной лингвистике: Сб. статей. – Вып. XII. Прикладная лингвистика. – М.: Радуга, 1983.
178. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике: Сб. статей. – Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. – М.: Прогресс, 1988.
179. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2005.
180. Храмова Н.А. Глаголы одобрения и согласия в английском языке (семантический, синтагматический, морфологический аспекты): Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2003.
181. Худяков А.А. Пропозиции и пропозициональные модели: когнитивный аспект // Семантика. Грамматика. Дискурс: Материалы Ломоносовских чтений 1997 г. / Отв. ред. С.В.Козлов. – Архангельск: Изд-во Поморского гос. ун-та, 1998.
182. Цодыкс Ю. Страсти по Вагнеру // [http // www.nmv. ru](http://www.nmv.ru).
183. Цыцаркина Н.Н. Предикаты обобщающего состояния в современном английском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1992.
184. Чарняк Ю. Умозаключения и знания. (Часть II) // Новое в зарубежной лингвистике: Сб. статей. – Вып. XII. Прикладная лингвистика. – М.: Радуга, 1983.
185. Чейф У. Память и вербализация прошлого опыта // Новое в зарубежной лингвистике: Сб. статей. – Вып. XII. Прикладная лингвистика. – М.: Радуга, 1983.
186. Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста. – М.: Флинта; Наука, 2004.
187. Чернявская В.Е. Какие текстовые границы нужны лингвисту? Поликодовые и гибридные тексты// [http://www.rastko.rs /filologija /stil/2008/ 09 Cernjavska. pdf/](http://www.rastko.rs/filologija/stil/2008/09/Cernjavska.pdf)
188. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: Учеб. пособие. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
189. Черняева А.В. Функционально-семантический анализ подкласса глаголов, репрезентирующих концепт «изменение» в английском языке: Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2008.
190. Чистякова Е.А. Функционально-семантический анализ группы глаголов с семантикой созидания и придания формы: Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2005.
191. Чудинов А.П. Политическая лингвистика: Учеб. пособие. – М.: Флинта; Наука, 2007.
192. Шабес В.Я. Событие и текст. – М., 1989.
193. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2004.
194. Шейман Л.А., Варич, Н.М. О «национальных картинах мира» и об их значении для курса русской литературы в нерусских школах // Вопросы преподавания русского языка и литературы в киргизской школе. - 1976. - № 6.
195. Шенк Р. Обработка концептуальной информации / Пер. с англ. – М.: Энергия, 1980.
196. Шишкина И.П. Предисловие // Гете И.В. Фауст. Трагедия. Ч. I: Книга для чтения на немецком языке / Подготовка текста, вступительная статья, комментарий, задания для интерпретации текста, приложение И.П.Шишкиной – СПб.: КАРО, 2006. – С. 3-36.
197. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983.
198. Шноль С.Э. Замятин А.А. Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических характеристик художественных произведений // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 289 – 297.
199. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: Терра Книжный клуб;

республика, 1999.

200. Шпет Г.Г. Искусство как вид знания // Избранные труды по философии культуры / Отв. ред. Т.Г. Щедрина. - М.: РОССПЭН, 2007.

201. Щирова Н.А., Тураева З.Я. Текст и интерпретация: взгляды, концепты, школы: Учеб. пособие. – СПб.: Изд. - во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005

202. Щирова И.А., Гончарова Е.А. Текст в парадигмах современного гуманитарного знания. – СПб.: ООО «Книжный дом», 2006.

203. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – СПб.: Симпозиум, 2002.

204. Эткин М.Г. Мир как большая симфония. - Л., 1970.

205. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1976.

206. Яскевич Т.В. Репрезентация фрейма «выбор» в современном английском языке (на материале глагольной лексики): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Иркутск, 1998.

207. Assmann A. Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation.- München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.

208. Auffermann V. Vorwort. Ungeheure Begegnungen// Beste deutsche Erzähler.- Stuttgart München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2002. S.7-13.

209. Barthes R. S/Z. – P., 1970.

210. Bartlett F.C. Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology. – Cambridge; London: Cambridge University Press, 1932.

211. Brown A.L. Rules and Conflict. An Introduction to Political Life. – N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1981.

212. Burneva N. Literaturkritik und Fiktion in Christa Wolfs Prosa// Literaturkritik-Anspruch und Wirklichkeit.DGG –Symposien 1989; Hrg. W.Barner.- Bd. 12.- Stuttgart:Verlag J.B. Metzler. – S. 213-219.

213. Bruhn S. Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subject in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen. – URL: www. Google books.

214. Carlyle T. On Heroes, Hero - Worship and the Heroic in History. – N.Y.: John Wiley & Son, 1866.

215. Dijk van T.A. Studies in the Pragmatics of Discourse. – The Hague: Mouton, 1981.

216. Durzak M. Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Entwicklungsperspektiven. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer, 1979.

217. Fauconnier G. Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language. – Cambridge (Mass.): Cambridge University Press, 1985.

218. Francis J. A. Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of «Ecphrasis»// American Journal of Philology Volume 130, Number 1, Spring, 2009.

219. Francis J. A. Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of «Ecphrasis»// American Journal of Philology Volume 130, Number 1, Spring, 2009.

220. Gumperz J.J. Discourse Strategies. – Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

221. Heffernan J. A. W. Museum of Words: The Poetics of Ecphrasis from Homer to Ashbury. - The University of Chicago Press, 1993.

222. Hymes D. Foundations in Sociolinguistics: an Ethnographic Approach. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1974.

223. Jarmatz K. Die Wirklichkeit der Erzähler // Ansichten. Die Aufsätze zur Literatur der DDR. - Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1976. - S.54-108.

224. Liersch W. Von der Ankunft zur Anwesenheit // Ansichten. Aufsätze zur Literatur der DDR. Halle(Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1976. - S.165.
225. Magenau Jörg. Die Literatur als Sehensuchsorgan/ Jörg Magenau //Christa Wolf. Eine Biographie. – Berlin: Kindler: GmbH. – 2002. – S. 302-314.
226. Makropoulos M. Wirklichkeiten zwischen Literatur, Malerei und Sozialforschung // Konzepte der Moderne. DFG – Symposien- Berichtsbände 20. – S.69-74.
227. Mitchell W.J. P Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation - The University of Chicago Press, 1999.
228. Neubert W. Realer Sozialismus – Sozialistischer Realismus // Ansichten. Aufsätze zur Literatur der DDR. – Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1976. – S.49.
229. Nietzsche F. Zur Genealogie der Moral. - Leipzig, 1887.
230. Pavlova N. Die Poetik Rilkes und Pasternaks. Versuch eines Vergleichs // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т.5. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – С. 11-23.
231. Phin J. The Shakespeare Cyclopædia and New Glossary. – L.: Paul, Trench, Trübner & Co, 1902.
232. Plavius H. Die Entdeckung des Ichs durch Phantasie // Ansichten. Aufsätze zur Literatur der DDR. – Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1976. – S. 109-149.
233. Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik // М.:Verlag Hochschule, 1975.
234. Schank R.C., Abelson R.P. Scripts, Plans, and Knowledge // Thinking: Readings in Cognitive Science / ed. by P.N. Johnson-Laird, P.C. Wason. – Cambridge; L.; N.Y.: Cambridge University Press, 1977.
235. Spalding T.A. Elizabethan Demonology. – L.: Chatto & Windus, 1880.
236. Stössel M. Geschichte der deutschen Literatur//Учебник для институтов и факультетов иностранных языков. – М.: Высшая школа, 1984.
237. Theroux A. The Primary Colors. – New York, 1994.
238. Vendler Z. Verbs and Times // Linguistics in Philosophy. – N.Y.; Ithaka. – 1967. – №7.
239. Web R. Ecphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre // Word & Image.1999. 15 (1). – P.7- 18.
240. Whorf B. Science and Linguistics// Landmarks of American Language and Linguistics. V.1. Washington, 1993. – P. 31- 38.
241. Wilde O. The Decay of Lying // De Profundis, the Ballad of Reading Gaol and Other Writings by Oscar Wilde. – Wordsworth Classics, 2002. – P. 139 – 171.
- Словари и принятые сокращения**
242. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З.и др. Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: Изд-во МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996.
243. НФЭ – Новая философская энциклопедия: В 4 т. – М., 2001.
244. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1981.
245. Терра-Лексикон: Иллюстрированный энциклопедический словарь. – М.: Терра, 1998.
246. СЭС – Философский энциклопедический словарь. – М., 1986
247. Языкознание – Большой энциклопедический словарь. Языкознание / Гл.ред. В.Н.Ярцева. – М.: Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2000.
248. A Dictionary for Believers and Nonbelievers. – Moscow: Progress, 1989.
249. AHDEL – American Heritage Dictionary of the English Language // <http://education.yahoo.com/reference/dictionary/>

250. ALDCE – The Advanced Learner’s Dictionary of Current English. – М., 2001.
251. CALD – Cambridge Advanced Learner's Dictionary. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
252. Kleine Enzyklopaedie Deutsche Sprache, 1983.
253. LED – The Longman Exams Dictionary. – Harlow, 2007.
254. LLA – The Longman Language Activator. – Pearson Education Limited, 2007.
255. MDAIPV – McGraw-Hill Dictionary of American Idioms and Phrasal Verbs. – The McGraw-Hill Companies, Inc., 2002.
256. MED – The Macmillan English Dictionary for Advanced Learners. – L., 2006.
257. MWO – Merriam-Webster's Online Dictionary, 11th Edition // <http://www.merriam-webster.com/dictionary/>
258. OALD – The Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English. – Oxford, 2005.
259. OED – The Oxford English Dictionary, Second Edition. – Oxford, 1989.
260. OT – The Oxford Thesaurus. An A – Z Dictionary of Synonyms. – Oxford: Clarendon Press, 1991.
261. Roget’s International Thesaurus 1984 – Roget P.M. Roget’s International Thesaurus. – New York: Harper & Row, 1984.
262. WEDT – The Wordsmyth English Dictionary-Thesaurus // <http://www.wordsmyth.net/>
263. Wikipedia // <http://ru.wikipedia.org/>
264. WNDS – Webster’s New Dictionary of Synonyms. A Dictionary of Discriminated Synonyms with Antonyms and Analogous Constructed Words. – Springfield, Massachusetts: A Merriam Company, Publishers, 1984.
265. WNWCD – Webster’s New World College Dictionary. – Cleveland, Ohio: Wiley Publishing, Inc., 2010.

#### **Источники и принятые сокращения**

1. Антокольский П. Портрет инфанты // Избранное: В 2 т. - Т. 2. Стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература, 1966.
2. Библия. Книги Ветхого и Нового Завета. – Чикаго, 1990.
3. Булгаков М. Мастер и Маргарита. Театральный роман. Рассказы. – Алма-Ата: Жалын, 1988.
4. Гамлет. Мера за меру. Отелло. Король Лир. – М.: ГИ «Искусство», 1960.
5. Заболоцкий Н. Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1957.
6. Кушнер А. Приметы. – Л.: Советский писатель, 1969.
7. Мандельштам О. Собрание сочинений в четырех томах. - М.: Терра, 1991. - Т. 1.
8. Шекспир У. Полное собрание соч. в 8 т. / Под общ. ред. А.Смирнова и А. Аникста. – Т.6.
9. Apocalypse Now (1979) Movie script by John Milius, Francis Coppola.
10. Transcript// <http://www.ScreenplaysforYou.com> – free movie scripts and screenplays.
11. A.P. – Proulx A.E. The Shipping News. - Scribner, 1994.
12. BNC – The British National Corpus // <http://www.natcorp.ox.ac.uk/>
13. Bullinger H. The Decades: The 4<sup>th</sup> Decade. – Cambridge: University Press, M.DCCC.LI
14. Ch.D. – Divakaruni Ch. Indian Movie, New Jersey Ford M. // Coming from Home: Readings for Writers. N.Y., McGraw – Hill, Inc., 1993.



15. Cranmer T. The Remains: in four vol. – Vol.IV. – Oxford: University Press, MDCCCXXXIII
16. E.L.D. – Doctorow E.L.. Ragtime. Bantam Books, 1976.
17. Goethe J.W. Über Kunst, Literatur und Natur // J.W.Goethe. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1974. – S.287-321.
18. Hope A.D. Paradise Saved // The Oxford Book of Sonnets. – N.Y., 2002.
19. James Rx. Daemonologie // [www.watch.pair.com/daemon.html](http://www.watch.pair.com/daemon.html).
20. Jonson B. The Works. – Boston: Phillips, Sampson & Co.; NY: J.C.Derby, 1855.
21. J.O.C. – Cofer J.O. Silent Dancing// Ford M. Coming from Home: Readings for Writers. N.Y., McGraw – Hill, Inc., 1993.
22. King S. The Green Mile. – N. Y., 1995.
23. Lavater L. De spectris, lemuriibus et magnis...: liber unus. – 1659.
24. L-Y.L – Lee L–Y. Persimmons. The Norton Anthology of American Literature. Fifth Edition. Volume 2. W.W. Norton & Company. New York. London. 1998.
25. Massinger P. The Works: in four vol. – Vol. the 3<sup>rd</sup>. – L.: W. Bulmer & Co., 1813.
26. M.D. – Dixon M. Aunt Ida Pieces a Quilt. The Norton Anthology of American Literature. Fifth Edition. Volume 1. W.W. Norton & Company. New York. London. 1998.
27. Mifflin Company; Cambridge: The Riverside Press, 1906. – (The Cambridge Edition of the Poets).
28. Milton J.M. Paradise Lost. – Paris, 1805.
29. Morgan Pete. Return of the Day // The Art Quarterly of the National Art Collection Fund. - №18, Summer 1994. – P. 80.
30. Poe E. Selected Tales. – M.: Chimera Classics, 2001.
31. Ratseis ghost: or The second part of his madde prankes and robberies. – Manchester: University Press, 1932. – (John Rylands facsimiles No.5).
32. R.B. – Bradbury R. The Martian Chronicles. Bantam Books. New York, 1962.
33. Scot R. Discovery of Witchcraft. – London: printed by Richard Cotes, 1651.
34. Shakespeare W. The Complete Dramatic and Poetic Works/ Ed. from the text of the early quartos and the first folio by W. A. Neilson. – Boston & NY: Houghton Mifflin Company; Cambridge: The Riverside Press, 1906. – (The Cambridge Edition of the Poets).
35. Shakespeare W. Hamlet. – N. Y., 1992.
36. Silman T. Stilanalysen //Пособие по стилистическому анализу немецкой художественной литературы. – Л.: Просвещение», 1969.
37. Storaro Vittorio. Writing with Light – Italy, 1992.
38. The Awntyrs off Arthur // [www.lib.rochester.edu/camelot/teams/awnfrm.htm/](http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/awnfrm.htm/)
39. W.D.B. – Du Bois W.E.B. The Souls of Black Folk. - Bn/New York. 1997.
40. Weyrauch W. Der Deutsche // Антология современной немецкоязычной литературы (1945-1996): В 2 т. Том 1.- Изд-во МАПТ, 1999.
41. Wilde O. The Birthday of the Infanta // Fairy Tales by Oscar Wilde. – Moscow: Progress Publishers, 1979. – P. 108 – 132.
42. U – Wolf Chr. Unter den Linden // Wolf Chr. Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1974.
43. N – Neue Lebensansichten eines Katers // Wolf Chr. Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1974.
44. W.O. – Otto W. How to Make an American Quilt. Villard Books. N.Y. 1994.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ТЕКСТЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

**Английский язык**

Li – Young Lee. From «Behind My Eyes»

**In His Own Shadow**

He is seated in the first darkness  
of his body sitting in the lighter dark  
of the room,

the greater light behind him,  
beyond the windows, where  
Time is the country.

His body throws two shadows:  
one onto the table  
and the piece of paper before him,  
and one onto his mind.

One makes it difficult for to see  
the words he's written and crossed out  
on paper. The other  
keeps him from recognizing  
another master than Death. He squints.  
He reads: *does the first light hide  
inside the first dark?*  
He reads: *While all bodies share  
the same fate, all voices do not  
Descended from Dreamers  
And what did I learn, a child, on the Sabbath?  
A father is bound to kill his favorite son,  
and to his father's cherishing'  
the beloved answers yes.*

The rest of the week, I hid from my father,  
Grateful I was not prized. But how deserted  
he looked, with no son who pleased him.

And what else did I learn?  
That light is born of dark to usurp its ancient rank.  
And when a pharaoh dreams of ears of wheat  
Or grazing cows, it means  
he's seen the shapes of the oncoming years.

The rest of my life I wondered: Are there dreams  
that help us to understand the past? Or

is any looking back a waste of time,  
the whole of it too finely woven  
net of innumerable conditions,  
causes, effects, countereffects,  
impossible to read? Like rain on a surface of a pond.  
Where's Joseph when you need him?  
Did Jacob, his father understand  
the dream of the ladder? Or did this enduring  
mystery make him richer?  
*Why are you crying?* my father asked  
in my dream, in which we faced each other,  
knees touching, seated in a moving tram.  
He had recently died,  
And I was wondering if my life would ever begin.  
Looking out the window,  
one of us witnessed what kept vanishing  
while the other watched what continually emerged

Li-Young Lee. *Behind My Eyes*. - N. Y: W.W. Norton & Company, 2008.  
Pp. 60 – 61.

### **Mnemonic**

I was tired. So I lay down  
My lids were heavy, so I slept.  
Slender memory, stay with me.  
I was cold once. So my father took off his blue sweater.  
He wrapped me in it, and I never gave it back.  
It is the sweater he wore in America,  
the one which I've grown into whose sleeves are too long,  
whose elbows have thinned, who outlives his rightful owner.  
Flamboyant blue in daylight, poor blue by daylight,  
it is black in the folds.

A serious man, who devised complex systems of numbers and  
rhymes to aid him in remembering, a man who forgot nothing,  
my father would be ashamed of me.  
Not because I am forgetful,  
But because there is no order  
to my memory, a heap  
of details, uncatalogued, illogical.  
For instance:  
God was lonely, so he made me.  
My father loved me. So he spanked me.  
It hurt him to do so. He did it daily.

The earth is flat. Those who fall off don't return.  
The earth is round. All things reveal themselves to men only  
gradually.  
I won't last. Memory is sweet.  
Even when it's painful, memory is sweet.  
Once I was cold. My father took off his blue sweater.  
Li – Young Lee. *Rose. Poems.* – N.Y., 1986. - P. 66.

### **Ray Bradbury. The Messiah**

«We all have that special dream when we are young,» said Bishop Kelly. The others at the table murmured, nodded.

«There is no Christian boy,» the Bishop continued, «who does not some night wonder: am I Him? Is this the Second Coming at long last, and am I It? What, what, oh, what, dear God, if I were Jesus? How grand!»

The Priests, the Ministers, and the one lonely Rabbi laughed gently, remembering things from their own childhoods, their own wild dreams, and being great fools. «I suppose,» said the young Priest, Father Niven, «that Jewish boys imagine themselves Moses?»

«No, no, my dear friend,» said Rabbi Nittler. «The Messiah! The Messiah!» More quiet laughter, from all.

«Of course» said Father Niven out of his fresh pink-and-cream face, «how stupid of me. Christ wasn't the Messiah, was he? And your people are still waiting for Him to arrive. Strange. Oh, the ambiguities».

«And nothing more ambiguous than this.» Bishop Kelly rose to escort them all out onto a terrace which had a view of the Martian hills, the ancient Martian towns, the old highways, the rivers of dust, and Earth, sixty million miles away, shining with a clear light in this alien sky.

«Did we ever in our wildest dreams,» said the Reverend Smith, «imagine that one day each of us would have a Baptist Church, a St. Mary's Chapel, a Mount Sinai Synagogue here, here on Mars?»

The answer was no, no, softly, from them all.

Their quiet was interrupted by another voice which moved among them. Father Niven, as they stood at the balustrade, had tuned his transistor radio to check the hour. News was being broadcast from the small new American-Martian wilderness colony below. They listened:

«- rumoured near the town. This is the first Martian reported in our community this year. Citizens are urged to respect any such visitor. If»

Father Niven shut the news off.

«Our elusive congregation.» sighed the Reverend Smith. «I must, confess» I came to Mars not only to work with Christians, but hoping to invite one Martian to Sunday supper, to learn of his theologies, his needs.

«We are still too new to them,» said Father Lipscomb. «In another year or so I think they will understand we're not buffalo hunters in search of pelts. Still, it is hard to keep one's curiosity in hand. After all, our Mariner photo-

graphs indicated no life whatsoever here. Yet life there is, very mysterious and half-resembling the human.»

«Half, you're Eminence?» The Rabbi mused over his coffee. «I feel they are even more human than us. They have let us come in. They have hidden in the hills, coming among us only on occasion, we guess, disguised as Earth-men ->»

«Do you really believe they have telepathic powers, then, and hypnotic abilities which allow them to walk in our towns, fooling us with masks and visions, and none of us the wiser?»

«I do so believe.»

«Then this,» said the Bishop, handing around brandies and crème-de-menthes, «is a true evening of frustrations. Martians who will not reveal themselves so as to be Saved by Us the Enlightened ->»

Many smiles at this.

«- and Second Comings of Christ delayed for several thousand years. How long must we wait, O Lord?»

«As for myself,» said young Father Niven, "I never wished to be Christ, the Second Coming. I just always wanted, with all my heart, to meet Him. Ever since I was eight I have thought on that. It might well be the first reason I became a priest.»

«To have the inside track just in case He ever did arrive again?» suggested the Rabbi, kindly.

The young Priest grinned and nodded. The others felt the urge to reach and touch him, for he had touched some vague small sweet nerve in each. They felt immensely gentle.

«With your permission. Rabbi, gentlemen,» said Bishop Kelly, raising his glass. «To the First Coming of the Messiah, or the Second Coming of Christ. May they be more than some ancient, some foolish dreams.»

They drank and were quiet.

The Bishop blew his nose and wiped his eyes.

The rest of the evening was like many another for the Priests, the Reverends, and the Rabbi. They fell to playing cards and arguing St. Thomas Aquinas, but failed under the onslaught of Rabbi Nittler's educated logic. They named him Jesuit, drank nightcaps, and listened to the late radio news:

«- it is feared this Martian may feel trapped in our community. Anyone meeting him should turn away, so as to let the Martian pass. Curiosity seems his motive. No cause for alarm. That concludes our ->»

While heading for the door, the Priests, Ministers, and Rabbi discussed translations they had made into various tongues from Old and New Testaments. It was then that young Father Niven surprised them:

«Did you know I was once asked to write a screenplay on the Gospels? They needed an ending for their film!»

«Surely,» protested the Bishop, «there's only one ending to Christ's life?»

«But, Your Holiness, the Pour Gospels tell it with four variations. I compared. I grew excited. Why? Because I rediscovered something I had almost forgotten. The Last Supper isn't really the Last Supper!»

«Dear me, what is it then?»

«Why, Your Holiness, the first of several, sir. The first of several! After the Crucifixion and Burial of Christ, did not Simon-called-Peter, with the Disciples, fish the Sea of Galilee?»

«They did.»

«And their nets were filled with a miracle offish?»

«They were.»

«And seeing on the shore of Galilee a pale light, did they not land and approach what seemed a bed of white-hot coals on which fresh-caught fish were baking?»

«Yes, ah, yes,» said the Reverend Smith.

«And there beyond the glow of the soft charcoal fire, did they not sense a Spirit Presence and call out to it?»

«They did.»

Getting no answer, did not Simon-called-Peter whisper again, . «Who is there?» And the unrecognized Ghost upon the shore of Galilee put out its hand into the firelight, and in the palm of that hand, did they not see the mark where the nail had gone in, the stigmata that would never heal?

They would have fled, but the Ghost spoke and said, «Take of these fish and feed thy brethren.» And Simon-called-Peter took the fish that baked upon the white-hot coals and fed the Disciples. And Christ's frail Ghost then said, «Take of my word and tell it among the nations of the entire world and preach therein forgiveness of sin.»

And then Christ left them. And, in my screenplay, I had Him walk along the shore of Galilee toward the horizon. And when anyone walks toward the horizon, he seems to ascend, yes? For all land rises at a distance. And He walked on along the shore until He was just a small mote, far away. And then they could see Him no more.

And as the sun rose upon the ancient world, all His thousand footprints that lay along the shore blew away in the dawn winds and were as nothing.

«And the Disciples left the ashes of that bed of coals to scatter in sparks, and with the taste of Real and Final and True Last Supper upon their mouths, went away. And in my screenplay, I had my CAMERA drift high above to watch the Disciples move some north, some south. Some to the east, to tell the world what Needed to Be Told about One Man. And their footprints, circling in all directions, like the spokes of an immense wheel, blew away out of the sand in the winds of mom. And it was a new day. THE END»

The young Priest stood in the center of his friends, cheeks fired with colour, eyes shut. Suddenly he opened his eyes, as if remembering where he was:

«Sorry.»

«For what?» Cried the Bishop, brushing his eyelids with the back of his hand, blinking rapidly. «For making me weep twice in one night? What, self-conscious in the presence of your own love for Christ? Why, you have given the Word back to me, me! who has known the Word for what seems a thousand years! You have freshened my soul, oh good young man with the heart of a boy. The eating of fish on Galilee's shore is the True Last Supper. Bravo. You deserve to meet Him. The Second Coming, it's only fair, must be for you!»

«I am unworthy!» said Father Niven.

«So are we all! But if a trade of souls were possible, I'd loan mine out on this instant to borrow yours fresh from the laundry. Another toast, gentlemen? To Father Niven! And then, good night, it's late, good night.»

The toast was drunk and all departed; the Rabbi and the Ministers down the hill to their holy places, leaving the Priests to stand a last moment at their door looking out at Mars, this strange world, and a cold wind blowing.

Midnight came and then one and two, and at three in the cold deep morning of Mars, Father Niven stirred. Candles flickered in soft whispers. Leaves fluttered against his window.

Suddenly he sat up in bed, half-startled by a dream of mob-cries and pursuits. He listened.

Far away, below, he heard the shutting of an outside door. Throwing on a robe. Father Niven went down the dim rectory stairs and through the church where a down candles here or there kept their own pools of light.

He made the rounds of all the doors, thinking: Silly, why lock churches? What is there to steal? But still he prowled the sleeping night.. and found the front door of the church unlocked, and softly being pushed in by the wind.

Shivering, he shut the door.

Soft running footsteps.

He spun about.

The church lay empty. The candle flames leaned now this way, now that in their shrines. There was only the ancient smell of wax and incense burning, stuffs left over from all the marketplaces of time and history; other suns, and other noons.

In the midst of glancing at the crucifix above the main altar, he froze.

There was a sound of a single drop of water falling in the night.

Slowly he turned to look at the baptistery in the back of the church.

There were no candles there, yet -

A pale light shone from that small recess where the baptismal font stood.

«Bishop Kelly?» he called, softly.

Walking slowly up the aisle, he grew very cold, and stopped because -

Another drop of water had fallen, hit, dissolved away.

It was like a faucet dripping somewhere. But there were no faucets. Only the baptismal font itself, into which, drop by drop, a slow liquid was falling, with three heartbeats between each sound.

At some secret level, Father Niven's heart told itself something and raced, then slowed and almost stopped. He broke into a wild perspiration. He found himself unable to move, but move he must, one foot after the other, until he reached the arched doorway of the baptistery.

There was indeed a pale light within the darkness of the small place.

No, not a light. A shape. A figure.

The figure stood behind and beyond the baptismal font. The sound of falling water had stopped.

His tongue locked in his mouth, his eyes Hexed wide in a kind of madness Father Niven felt himself struck blind. Then vision returned, and he dared cry out:

«Who!»

A single word, which echoed back from all around the church, which made candle flames flutter in reverberation, which stirred the dust of incense, which rightened his own heart with its swift return in saying: Who!

The only light within the baptistery came from the pale garments of the figure that stood there facing him. And this light was enough to show him an incredible thing.

As Father Niven watched, the figure moved. It put a pale hand out upon the baptistery air.

The hand hung there as if not wanting to, a separate thing from the Ghost beyond, as if it were seized and pulled forward, resisting, by Father Niven's dreadful and fascinated stare to reveal what lay in the center of its open white palm.

There was fixed a jagged hole, a cincture from which, slowly, one by one, blood was dripping, falling away down and slowly down, into the baptismal font.

The drops of blood struck the holy water, coloured it, and dissolved in slow ripples.

The hand remained for a stunned moment there before the Priest's now-blind, now-seeing eyes.

As if struck a terrible blow, the Priest collapsed to his knees with an outgassed cry, half of despair, half of revelation, one hand over his eyes, the other fending off the vision.

«No, no, no, no, no, no, no, it can't!»

It was as if some dreadful physician of dentistry had come upon him without narcotic and with one seizure entire-extracted his soul, bloodied raw, out of his body. He felt himself prized, his life yanked forth, and the roots, O God, were... deep!

«No, no, no, no!»

But, yes.

Between the lacings of his fingers, he looked again.

And the Man was there.

And the dreadful bleeding palm quivered dripping upon the baptistery air.

«Enough!»

The palm pulled back, vanished. The Ghost stood waiting.

And the face of the Spirit was good and familiar. Those strange beautiful deep and incisive eyes were as he knew they always must be. There was the gentleness of the mouth, and the paleness framed by the flowing locks of hair and beard. The Man was robed in the simplicity of garments worn upon the shores and in the wilderness near Galilee.

The Priest, by a great effort of will, prevented his tears from spilling over, stopped up his agony of surprise, doubt, shock, these clumsy things which rioted within and threatened to break forth. He trembled.

And then saw that the Figure, the Spirit, the Man, the Ghost, Whatever, was trembling, too.

No, thought the Priest, He can't be! Afraid? Afraid of... me?

And now the Spirit shook itself with an immense agony not unlike his own, like a mirror image of his own concussion, gaped wide its mouth, shut up its own eyes, and



mourned:

«Oh, please, let me go.»

At this the young Priest opened his eyes wider and gasped. He thought: But you're free. No one keeps you here!

And in that instant: «Yes!» cried the Vision. «You keep me! Please! Avert your gaze! The more you look the more I become this I am not what I seem!»

But, thought the Priest, I did not speak! My lips did not move! How does this Ghost know my mind?

«I know all you think,» said the Vision, trembling, pale, pulling back in baptis-tery gloom. «Every sentence, every word. I did not mean to come. I ventured into town. Suddenly I was many things to many people. I ran. They followed. I escaped here. The door was open. I entered. And then and then - oh, and then was trapped.» No, thought the Priest.

«Yes,» mourned the Ghost. «By you.»

Slowly now, groaning under an even more terrible weight of revelation, the Priest grasped the edge of the font and pulled himself, swaying, to his feet. At last he dared force the question out:

«You are not... what you seem?»

«I am not,» said the other. «Forgive me.»

I, thought the Priest, shall go mad.

«Do not,» said the Ghost, «or I shall go down to madness with you.» -

«I can't give you up, oh, dear God, now that you're here, after all these years, all my dreams, don't you see, it's asking too much. Two thousand years, a whole race of people has waited for your return! And I, I am the one who meets you, sees you -»

«You meet only your own dream. You see only your own need. Behind all this-» the figure touched its own robes and breast, «I am another thing.»

«What must I do!» the Priest burst out, looking now at the heavens, now at the Ghost which shuddered at his cry. «What?»

«Avert your gaze. In that moment I will be out the door and gone.»

«Just-just like that?»

«Please,» said the Man.

The Priest drew a series of breaths, shivering.

«Oh, if this moment could last for just an hour.»

«Would you kill me?»

«If you keep me, force me into this shape some little while longer, my death will be on your hands.»

The Priest bit his knuckles, and felt a convulsion of sorrow rack his bones.

«You - you are a Martian, then?»

«No more. No less.»

«And I have done this to you with my thoughts?»

«You did not mean. When you came downstairs, your old dream seized and made me over. My palms still bleed from the wounds you gave out of your secret mind.»

The Priest shook his head, dazed.

«Just a moment more... wait...»

He gazed steadily, hungrily, at the darkness where the Ghost stood out of the light.

That face was beautiful. And, oh, those hands were loving and beyond all description. The Priest nodded, a sadness in him now as if he had within the hour come back from the true Calvary. And the hour was gone. And the coals strewn dying on the sand near Galilee.

«If - if I let you go -»

«You must, oh you must!»

«If I let you go, will you promise -»

«What?»

«Will you promise to come back?»

«Come back?» cried the Figure in the darkness.

«Once a year, that's all I ask, come back once a year, here to this place, this font, at the same time of night -»

«Come back...?»

«Promise! Oh, I must know this moment again. You don't know how important it is! Promise or I won't let you go!»

«I -»

«Say it! Swear it!»

«I promise,» said the pale Ghost in the dark. «I swear.»

«Thank you, oh thanks.»

«On what day a year from now must I return?»

The tears had begun to roll down the young Priest's face now.

He could hardly remember what he wanted to say and when he said it he could hardly hear:

«Easter, oh. God, yes, Easter, a year from now!»

«Please, don't weep,» said the figure. «I will come. Easter, you say? I know your calendar. Yes. Now -» The pale wounded hand moved in the air, softly pleading. «May I go?»

The Priest ground his teeth to keep the cries of woe from exploding forth.

«Bless me, and go.»

«Like this?» said the voice.

And the hand came out to touch him ever so quietly.

«Quick!» cried the Priest, eyes shut, clenching his fists hard against his ribs to prevent his reaching out to seize. «Go before I keep you forever. Run. Run!»

The pale hand touched him a last time upon his brow. There was a soft run of naked feet.

A door opened upon stars; the door slammed.

There was a long moment when the echo of the slam made its way through the church, to every altar, into every alcove and up like a blind flight of some single bird seeking and finding release in the apse. The church stopped trembling at last, and the Priest laid his hands on himself as if to tell himself how to behave, how to breathe again; be still, be calm, stand tall...

Finally, he stumbled to the door and held to it, wanting to throw it wide, look out at the road which must be empty now, with perhaps a figure in white, far fleeing. He did not open the door.

He went about the church, glad for things to do, finishing out the ritual of locking up. It was a long way around to all the doors. It was a long way to next Easter.

He paused at the font and saw the clear water with no trace of red. He dipped his hand and cooled his brow and temples and cheeks and eyelids.

Then he went slowly up the aisle and laid himself out before the altar and let himself burst forth and really weep. He heard the sound of his sadness go up and come back in agonies from the tower where the bell hung silent.

And he wept for many reasons.

For himself.

For the Man who had been here a moment ago.

For the long time until the rock was rolled back and the tomb found empty again.

Until Simon-Called-Peter once more saw the Ghost upon the Martian shore, and himself Simon-Peter.

And most of all he wept because, oh, because, because... never in his life could he speak of this night to anyone...

Ray Bradbury. *The Messiah // Long after Midnight* – Boston, 1978. – Pp. 54 – 66.

### **Jack London. Martin Eden.**

#### Chapter One

An oil painting caught and held him. A heavy surf thundered and burst over an outjutting rock; lowering storm-clouds covered the sky; and, outside the line of surf, a pilot-schooner, close-hauled, heeled over till every detail of her deck was visible, was surging along against a stormy sunset sky. There was beauty, and it drew him irresistibly. He forgot his awkward walk and came closer to the painting, very close. The beauty faded out of the canvas. His face expressed his bewilderment. He stared at what seemed a careless daub of paint, then stepped away. Immediately all the beauty flashed back into the canvas. «A trick picture,» was his thought, as he dismissed it, though in the midst of the multitudinous impressions he was receiving he found time to feel a prod of indignation that so much beauty should be sacrificed to make a trick. He did not know painting. He had been brought up on chromos and lithographs that were always definite and sharp, near or far. He had seen oil paintings, it was true, in the show windows of shops, but the glass of the windows had prevented his eager eyes from approaching too near...

Later, at the piano, she played for him, and at him, aggressively, with the vague intent of emphasizing the impassableness of the gulf that separated them. Her music was a club that she swung brutally upon his head; and though it stunned him and crushed him down, it incited him. He gazed upon her in awe. In his mind, as in her own, the gulf widened; but faster than it widened, towered his ambition to win across it. But he was too complicated a plexus of sensibilities to sit staring at a gulf a whole evening, especially when there was music. He was remarkably susceptible to music. It was like strong drink, firing him to audacities of feeling, - a drug that laid hold of his imagination and went cloud-soaring through the sky. It banished sordid fact, flooded his mind with beauty, loosed rom-

ance and to its heels added wings.

He did not understand the music she played. It was different from the dance-hall piano-banging and blatant brass bands he had heard. But he had caught hints of such music from the books, and he accepted her playing largely on faith, patiently waiting, at first, for the lifting measures of pronounced and simple rhythm, puzzled because those measures were not long continued. Just as he caught the swing of them and started, his imagination attuned in flight, always they vanished away in a chaotic scramble of sounds that was meaningless to him, and that dropped his imagination, an inert weight, back to earth.

Once, it entered his mind that there was a deliberate rebuff in all this. He caught her spirit of antagonism and strove to divine the message that her hands pronounced upon the keys. Then he dismissed the thought as unworthy and impossible, and yielded himself more freely to the music. The old delightful condition began to be induced. His feet were no longer clay, and his flesh became spirit; before his eyes and behind his eyes shone a great glory; and then the scene before him vanished and he was away, rocking over the world that was to him a very dear world. The known and the unknown were commingled in the dream-pageant that thronged his vision. He entered strange ports of sun-washed lands, and trod market-places among barbaric peoples that no man had ever seen. The scent of the Spice Islands was in his nostrils as he had known it on warm, breathless nights at sea, or he beat up against the southeast trades through long tropic days, sinking palm-tufted coral islets in the turquoise sea behind and lifting palm-tufted coral islets in the turquoise sea ahead. Swift as thought the pictures came and went. One instant he was astride a broncho and flying through the fairy-colored Painted Desert country; the next instant he was gazing down through shimmering heat into the whited sepulchre of Death Valley, or pulling an oar on a freezing ocean where great ice islands towered and glistened in the sun. He lay on a coral beach where the cocoanuts grew down to the mellow-sounding surf. The hulk of an ancient wreck burned with blue fires, in the light of which danced the HULA dancers to the barbaric love-calls of the singers, who chanted to tinkling UKULELES and rumbling tomtoms. It was a sensuous, tropic night. In the background a volcano crater was silhouetted against the stars. Overhead drifted a pale crescent moon, and the Southern Cross burned low in the sky.

\*\*\*\*

He was a harp; all life that he had known and that was his consciousness was the strings; and the flood of music was a wind that poured against those strings and set them vibrating with memories and dreams. He did not merely feel. Sensation invested itself in form and color and radiance, and what his imagination dared, it objectified in some sublimated and magic way. Past, present, and future mingled; and he went on oscillating across the broad, warm world, through high adventure and noble deeds to Heray, and with her, winning her, his arm about her, and carrying her on in flight through the empery of his mind.

And she, glancing at him across her shoulder, saw something of all this in his face. It was a transfigured face, with great shining eyes that gazed beyond the veil of sound and saw behind it the leap and pulse of life and the gigantic phantoms of the

spirit. She was startled. The raw, stumbling lout was gone. The ill-fitting clothes, battered hands, and sunburned face remained; but these seemed the prison-bars through which she saw a great soul looking forth, inarticulate and dumb because of those feeble lips that would not give it speech [London Jack. Martin Eden// [http://www.fictionbook.ru/author/london\\_djek/martin\\_eden](http://www.fictionbook.ru/author/london_djek/martin_eden)

### **FISHERMEN BLOCK SPAIN'S PORTS IN DIESEL PROTEST**

Spanish fishermen mounted a blockade of Mediterranean ports to protest at the cost of fuel, causing cruise holidaymakers to be stranded at sea or be diverted (Graham Keeley writes). Scores of tiny boats stopped tankers, cruise ships and minesweepers from the Spanish navy entering ports.

Barcelona, Tarragona, Castellon, Valencia, Gandia, Denia, Almeria, Alicante and Malaga were closed by the blockade for the third day running. The strike spread to the Basque country, with thirty boats blocking ports at Bilbao and Pasajes.

Fish markets in most Spanish Mediterranean ports were also closed in sympathy with the fishermen, who are demanding that the Government give them more subsidies to help to deal with the rising price of diesel [The Times. October 27, 2005: 43].

### **COPENHAGEN SUMMIT: THOUSANDS MARCH AGAINST CLIMATE CHANGE**

Robin Henry

Thousands of people have marched in Copenhagen today as part of a worldwide protests demanding action on climate change.

The most peaceful demonstration was staged at the midpoint of the United Nations summit to tackle global warming, being held in the Danish capital.

Police estimated more than 25,000 people attended the opening rally, part of an international «day of action» in cities across the world.

In London a four-minute «flashdance» was performed with lights outside the Houses of Parliament, in which volunteers collected messages from the public to deliver to MPs.

In Australia thousands took part in the country's fifth annual «Walk Against Warming».

Demonstrations and candlelit vigils were also held in Scotland, Jakarta, America and Hong Kong.

The Copenhagen demonstration marched a four-mile route out of the city to the conference centre where the UN talks are currently being held.

Representatives from 190 nations are attending the summit, which is scheduled to end on December 18, to negotiate a deal on reducing carbon emissions.

Some activists dressed as polar bears and panda bears to highlight the environmental impact of climate change, while others carried inflatable snowmen and barriers saying «Act Now!»

Most of the demonstrators were peaceful but police detained between 300 and 350 people in a preventive raid against a group of youth activists at the back of the procession.

Police spokesman Rasmus Bernt Skovsgaard said: «There was some cobblestone-throwing and at the same time people were putting on masks.»

«We decided to go for preventive detentions to give the peaceful demonstration the possibility to move on.»

There were no reports of injuries. Earlier police said they had detained 19 people, mainly for breaking Denmark's strict laws against carrying pocket knives or wearing masks during demonstrations.

About 40 protesters were arrested at a smaller demonstration in Copenhagen the day before.

<...>

Mr Mason, a vet, said: «Many people still don't realise that climate change affects people in poorer countries worst.»

Mrs Mason, 59, added: «Things are getting worse and it is partly because of our Western way of life.»

«We need to do something about it.»

British actress Helen Baxendale and supermodel Helena Christensen were among the celebrities joining the demonstrators.

Christensen said: «They will be very bad politicians if they do not hear us by now.»

Dr Rowan Williams, the Archbishop of Canterbury, was also in the city to address campaigners from Christian Aid and other European faith-based development organisations in Copenhagen's Cathedral Square [The Times. December 12, 2009].

### **Немецки́й язы́к**

**Christa Wolf. Aus: Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten.**

#### **Neue Lebensgeschichte eines Katers**

Da vertiefte sich das Hinzsche Grinsen noch, und er verstieg sich zu der Behauptung, auch die Päpste hätten ja jahrhundertlang wie Sachwalter Christi gesprochen, ohne selbst Christen zu sein: Macht übe auf die Dauer über Gläubige nur der Ungläubige aus, weil er allein seinen Kopf zum Denken frei habe und seine Hände zum Handeln.

Mein Professor, den rein ethische Beweggründe leiten, konnte und wollte diesen unpassenden Vergleich natürlich nicht auf sich beruhen lassen. Ich freute mich schon darauf, wie er diesen Nihilisten - denn was ist ein Mensch, der an nichts glaubt? - brillant widerlegen würde, da griff der Hinz zu einem unfairen Mittel, indem er verschlagen fragte, ob nicht auch er, Professor R. W. Barzel, mit ihm der Meinung sei, daß die Menschheit zu ihrem Glück gezwungen werden müsse?

Dies ist, muß man wissen, die letzte Erkenntnis, die eine freiwillige Erprobung von SYMAGE in mehreren Landkreisen dem Schöpferkollektiv vermittelt hat: Nur eine kleine Gruppe von Versuchspersonen, die hospitalisiert und streng überwacht wurden, konnte man veranlassen, die Grundsätze von SYMAGE über drei Monate schlecht und recht zu befolgen. Alle anderen, die übrigens die absolute Vernünftigkeit des Systems nicht bestritten, eilten gleichwohl von einer Übertretung der wohlthätigen Vorschriften zur nächsten, und es soll Personen gegeben haben, die, vorher an solides, gesundes Leben gewöhnt, unter dem Druck der Gebote und Verbote von SYMAGE einem ausschweifenden Lebenswandel in die Arme taumelten. So daß die

Frage des Dr. Hinz den wundesten Punkt unseres Systems berührte und mein Professor, dessen schönste Eigenschaft der Mut zur Wahrheit ist, nur mit einem wenn auch leisen, so doch deutlichen Ja darauf antworten konnte, in die Stille seines Arbeitszimmers hinein.

Da begriff ich: Diese unerschrockenen Männer, welche die Menschheit vom Zwang zur Tragödie befreien wollen, müssen sich selbst in tragische Verstrickungen begeben. Der entscheidende Schritt ins TOMEGL kann bei der gegenwärtigen Unreife großer Teile der Menschheit nicht anders geschehen denn durch Zwang. Die aber den Zwang ausüben müssen, sind harmlose Menschen wie diese drei, die, anstatt immer nur den anderen voranzuschreiten, doch auch lieber ein wenig länger schlafen, ihr Gesicht tagsüber hin und wieder in die Sonne halten und abends nach einer anregenden Fernsehsendung ihrer Frau beiwohnen möchten. Ich hatte Märtyrer vor mir!

Diese Erkenntnis machte mich ungeheuer müde, so daß ich meinen Kopf auf die Pfoten legte und mich einer süßen Traurigkeit hingab, die regelmäßig zu der angenehm ziehenden Frage führt, wohin eigentlich unser armes Sonnensystem im unendlichen Weltall unterwegs ist, und dann in einen erquickenden Schlaf mit kosmischen Träumen übergeht. (Eine Beobachtung übrigens, die mir Dr. Fettbacks Behauptung, Träume jeglichen Inhalts erklärten sich aus Störungen der Darmperistaltik, nicht vollkommen schlüssig erscheinen läßt.)

Ich schlief also und versäumte es, zu beobachten, was die drei aus meiner Eingebung machten, die Karte Elternliebe in den Kasten Zivilisationsgefahren einzuordnen. Sie machen immer etwas daraus, denn die Kartei ist durch eine autorisierte Kommission von TOMEGL bereits überprüft und abgenommen, so daß sie um keinen Preis mehr verändert werden darf, am wenigsten eigenmächtig.

Wolf Christa. Unter den Linden // Drei unwahrscheinliche Geschichten. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1974. - S. 81 – 82.

### **Selbstvtrsuch**

Das Hauptproblem war ein Kind. (Ich war dreißig und gab Bertram recht. Es war der Tag, an dem Sie mir im Vorbeigehen einen Termin für den ersten Humanversuch in Aussicht gestellt hatten: drei Jahre. Und mir die Leitung der neuen Arbeitsgruppe anboten. Ich müsse wissen, was ich wolle. Ich wollte ein Kind. Bertram hat jetzt eines, das ich besuchen kann, sooft ich will, denn Bertrams Frau hat mich gern. Nur stört es mich, daß sie manchmal etwas wie Dankbarkeit gegen mich durchblicken läßt, aber auch Ratlosigkeit: Kann jemand etwas so Kostbares wie diesen Mann in andere Hände übergehen lassen?) Es ging nicht, verflucht noch mal, sagte Bertram - da standen wir vor dem hell erleuchteten Urania-Kulturpalast, es war ein schöner, durchsichtiger Maiabend, und überall die blutjungen Liebespaare -, daß ich niemals Zeit hatte, in seiner großen Familie einen Geburtstag mitzufeiern. Daß ich ihm nichts richtig übelnahm. Daß ich nicht eifersüchtig war. Daß ich ihn nicht mit Haut und Haaren für mich haben wollte, was jeder für einen Mangel an Liebe halten mußte. Ob ich ihm denn nicht ein kleines bißchen entgegenkommen könne. Worauf ich ihn fragte, wohin. In eine gemeinsame ferngeheizte Dreizimmerwohnung? Zu gemeinsamen Fernsehenden und den ewigen Geburtstagsfeiern im Kreise seiner großen Familie?

Am nächsten Morgen übernahm ich die Leitung unserer Gruppe, und in meiner

ersten Nacht als Mann konnte ich zum erstenmal ohne Reue daran denken. Das Wort «Unnatur» war damals gefallen und konnte nicht mehr weggezaubert werden. Eine Frau, die den eigens für ihr Geschlecht erfundenen Kompromiß ablehnt; der es nicht gelingen will, «den Blick abzublenden und ihre Augen in ein Stück Himmel oder Wasser zu verwandeln»; die nicht gelebt werden will, sondern leben: Sie wird erfahren, was schuldig sein heißt. Wenn es dir man nicht noch mal leid tut. Es hat mir leid getan, schon, als Bertram vor meiner Haustür kehrtmachte. Und nun, als Mann an der gleichen Stelle, tat mir nichts mehr leid. Was ich fühlte, war Dankbarkeit.

Haben Sie eigentlich meine Taktik in den letzten drei Jahren durchschaut? Um Ihr Mittel auszuprobieren, brauchten Sie eine wie mich. Ich wollte Sie dahin bringen, daß Sie *mich* brauchten. Meinen Wert als Frau hatte ich zu beweisen, indem ich einwilligte, Mann zu werden. - Ich nahm ein bescheidenes Wesen an, um zu verbergen, daß ich meine absurde Lage begriff.

Dem Hausmeister meines Hauses habe ich mich noch an jenem ersten Morgen als mein eigener Cousin vorgestellt, der während einer Dienstreise seiner Cousine verabredungsgemäß deren Wohnung bewohnen wollte und unter der Spalte «Dauerbesucher» sofort ins Hausbuch eingetragen wurde. Keine Menschenseele hat die Mieterin von Wohnung Nummer 17.09 vermißt und den neuen Nachbarn zur Kenntnis genommen. Insofern klappte alles wie am Schnürchen (S. 108-109).



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1. КУЛЬТУРА ТЕКСТ</b> .....	9
1.1. Концепты христианской культуры в художественной литературе .....	9
1.2. Экфрасис в контексте культуры .....	23
1.3. Экфрасис – риторика – стиль .....	25
1.4. Действительный экфрасис .....	35
1.5. Отвлеченный экфрасис .....	41
1.6. Кинотекст как феномен культуры. Фильм Френсиса Форда Копполы «Apocalypse Now» как интертекст .....	47
1.7. О важности фоновых исторических знаний для филологического анализа литературного текста .....	55
<b>ГЛАВА 2. ВОЗМОЖНЫЙ МИР КАК ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ</b> .....	63
2.1. Оппозиция «жизнь – искусство» .....	63
2.1.1. Литературный текст - мир художественной реальности .....	63
2.1.2. Оппозиция «вымысел – реальность» .....	70
2.2. Вымысел как модель реальности .....	74
2.2.1. Художественный текст - вторичная моделирующая система .....	74
2.2.2. Художественный текст и элементы игры .....	75
2.2.3. К понятию художественной реалистичности .....	77
2.2.4. Семантические и прагматические игровые принципы .....	80
2.3. Возможный мир как ментальное и дискурсивное пространство .....	85
2.3.1. К понятию возможного мира .....	85
2.3.2. Теория возможных миров в лингвистике и литературоведении .....	88
2.4. Криста Вольф и ее возможный мир.....	91
2.4.1. «Невероятные истории» Кристи Вольф .....	91
2.4.2. Рассказ «Unter den Linden» .....	93
2.4.3. Рассказ «Neue Lebensansichten eines Katers» .....	99
<b>ГЛАВА 3. НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ ТЕКСТОВАЯ КАТЕГОРИЯ</b> .....	108
3.1. Категориальный статус национально-культурного своеобразия.....	108
3.2. Герменевтическая и лакунарная парадигмы в лингвокультурном исследовании текста.....	112
3.3. Способы объективации национально-культурного своеобразия на различных уровнях структуры художественного текста .....	116
3.4. Национально-культурная специфика и другие текстовые категории .....	137
3.5. Этнокультурная специфика публицистического текста .....	138

<b>ГЛАВА 4. СТРУКТУРА ФРЕЙМА КОНФЛИКТНЫХ СОЦИАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ И ЕГО ВЕРБАЛИЗАЦИЯ В ИНФОРМАЦИОННОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ</b> .....	147
4.1. Социальные отношения как объект междисциплинарного исследования .....	147
4.1.1. Социальные отношения как часть социальной реальности.....	147
4.1.2. Когнитивная репрезентация социальных отношений .....	155
4.2. Репрезентация фрейма «социальный конфликт» глаголами «социальных отношений».....	164
4.2.1. Структура фрейма «социальный конфликт» .....	165
4.2.2. Семантико-синтаксические особенности глаголов, репрезентирующих фрейм «социальный конфликт» .....	181
4.3. Фреймы конфликтных социальных отношений в информационном политическом дискурсе .....	188
4.3.1. Информационный политический дискурс.....	188
4.3.2. Объективация фреймов конфликтных социальных отношений в информационном политическом дискурсе .....	197
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	219
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	220
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	233

Научное издание

**Наталья Николаевна Бочегова, Лилия Владимировна Гришкова,  
Дмитрий Валерьевич Портнягин,  
Ольга Александровна Степаненко, Наталья Николаевна Цыцаркина**

**ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА  
ТЕКСТА И ДИСКУРСА**

Монография

Редактор Н.Л. Борисова

---

Подписано в печать	Формат $60 \times 84 \frac{1}{16}$	Бумага тип. № 1
Печать трафаретная	Усл. печ. л. 15,6	Уч.- изд. л. 15,6
Заказ №	Тираж	Цена свободная

---

РИЦ Курганского государственного университета  
640699, Курган, ул. Гоголя, 25  
Курганский государственный университет