

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
имени А. И. ГЕРЦЕНА

СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ
МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

973010

ЛЕНИНГРАД
1980

И. В. АРНОЛЬД (*Ленинград*)

О ПОНИМАНИИ ТЕРМИНА «ТЕКСТ» В СТИЛИСТИКЕ ДЕКОДИРОВАНИЯ

Текст и его теория привлекают в лингвистической науке все больший интерес. Число работ по теории текста быстро растет [1], но одновременно растет и число спорных положений, связанных с этим понятием. Неясно, например, следует ли считать текст единицей языка или единым знаком, что далеко не одно и то же, следует ли считать текстом любой отрезок речи, больший, чем предложение, или конституирующим фактором является не размер текста, а что-то другое, и что именно. Является ли фиксация на письме обязательными ведущим признаком текста?

В настоящей статье мы попытаемся показать, как решаются в стилистике декодирования такие проблемы, как аналогия текста и других единиц и уровней языка, прагматическая характеристика текста и вопрос о его минимальной длине, целостности и связности.

Все эти вопросы представляются актуальными как в теоретическом, так и в практическом плане: в теоретическом плане они существенны, поскольку тезис о том, что в основе анализа и толкования должен лежать целостный текст, одно из основных положений стилистики декодирования; практически — потому, что работа над текстом один из важнейших видов работы при изучении языка и, наконец, потому, что в учебный план пятого курса факультетов иностранных языков включена как особая дисциплина интерпретация текста, в которой обобщаются и используются для создания высокой культуры чтения все ранее пройденные предметы. Естественно, что определение текста как объекта интерпретации оказывается насущно необходимым.

Обратимся прежде всего к соотношению текста и других единиц языка: фонемы, морфемы, слова, предложения. Можно ли и текст включить в этот ряд? По-видимому, такая

уровневая схема оправдана: каждый последующий уровень состоит из элементов, образованных элементами предыдущего. Фонемы объединяются, образуя морфемы; морфемы объединяются в слова, слова — в предложения, а последние — в текст. Можно было бы еще добавить промежуточные факультативные уровни, а именно — уровень словосочетаний, фразеологических единств и уровень сверхфразовых единств. Однако если морфемы функционируют в речи только в составе слова, а слово без морфем также невозможно, как морфема без фонем или предложение без слов, то далеко не все предложения содержат фразеологические единства, и далеко не все тексты можно сегментировать на сверхфразовые единства.

Приведенная выше схема уровней является языковой. С точки зрения стилистики можно было бы в порядке обсуждения предложить такую последовательность уровней: звуковой уровень, лексический уровень, и далее условно (поскольку сплошной сегментации здесь не получится) — уровень стилистических приемов, уровень образов, уровень типов выдвижения [2], уровень текста.

Заслуживает внимания интересная аналогия между единицами разных уровней и математическим понятием множества. Подобно тому, как в математике множество остается множеством, даже если оно содержит только один элемент, а возможны и пустые множества, так и в языке слово может состоять из одной только морфемы, предложение — из одного слова, а текст из одного предложения. Вероятность таких случаев невелика, но они не исключаются. Существуют поэтические жанры, для которых ограничение одним предложением даже обязательно. Самым коротким из известных мне стихотворений является стихотворение Тома Роуерса роет (с маленькой буквы). Если поэт считает возможным ограничить свое сообщение одним этим словом, то на каком основании мы можем это оспаривать? Границы текста определяются адресантом в соответствии с коммуникативной установкой.

Заметим попутно, что встречающееся иногда утверждение, что в тексте должно содержаться хотя бы два слова, совсем нелогично: текст как единица операционная и коммуникативная не может сегментироваться на слова.

Наиболее строгим из существующих определений нам представляется определение, приведенное в содержательном докладе Г. В. Ейгера и В. Л. Юхта на научной конференции по лингвистике текста, а именно — определение текста как «упорядоченного определенным образом множества предложений, объединенных единством коммуникативного задания» [3].

Из сказанного выше следует, что число единиц, образующих текст, для его определения нерелевантно. Необходимо только сделать оговорку, что подразумевается непустое множество.

Мы разделяем точку зрения М. Халлидея, считающего, что текст состоит из предложений, число которых n не может быть меньше, но может быть сколь угодно больше единицы: $n \geq 1$. Халлидей пишет: «Текст — операционная единица языка, подобно тому, как предложение есть его синтаксическая единица; текст может быть письменным или устным; он включает как специфическую разновидность литературно-художественный текст, будь то хайку [4] или гомеровский эпос. Объектом стилистического исследования является именно текст, а не какое-нибудь сверхфразовое единство; текст — понятие функционально-семантическое и размером не определяется» [5].

В приведенной цитате содержится и ответ на вопрос о том, обязательна ли письменная фиксация текста. Халлидей отвечает отрицательно, и мы не можем с ним не согласиться, в отличие от И. Р. Гальперина, который на письменной форме очень настаивает. На самом деле, не только гомеровский эпос, но и любая народная песня, даже до того как ее записали фольклористы, обладала большим числом характерных текстовых свойств, чем, например, телефонный справочник, как бы хорошо он не был издан. Невозможно также согласиться и с И. Р. Гальпериным, когда он пишет: «Текст может состоять из двух предложений (редко) и до n предложений» [6]. Во-первых, и помимо названных Халлидеем хайку, тексты из одного предложения совсем не редкость. Во-вторых, подобная формулировка неприемлема, поскольку n может быть равно не только сколь угодно большому числу, но и 0, и 1, и 2.

Важно, однако, обратить внимание на то, что, хотя для определения общего понятия «текст», которое позволило бы отличить текст от «нетекста», признак размера нерелевантен, длина текста имеет существенное значение при классификации текстов по жанрам и типам. Так, например, краткость входит обязательным компонентом в определение пословиц; почти все пословицы, имея двухчастную форму, состоят из одного предложения. Роман, напротив, характеризуется как большая форма эпического жанра, отличающаяся большим, по сравнению с другими жанрами, объемом.

Единицы измерения, определяющие размер текста, тоже зависят от жанра. Метрические нормы поэзии недаром называются размером. Существенным параметром является число стихов во всем стихотворении или в строфе. Причем число стихов нередко связано с содержательными особенностями

литературного произведения. Широко распространенная форма мировой поэзии — двустишие. Оно обычно воплощает в образной форме глубокие обобщения философского характера, глубокие чувства и переживания. В качестве примера можно привести известное двустишие Роберта Фроста:

The Span of Life

The old dog barks backward without getting up
I can remember when he was a pup.

Выше уже упоминались японские трехстишия — хайку. Эта форма была также заимствована европейской поэзией. Ею широко пользовался У. Х. Оден:

Needing above all
silence and warmth, we produce
brutal cold and noise.

Персидские четверостишия — рубаи Омара Хайяма воскресил на английской почве Эд. Фитц-Джеральд. Много четверостиший в творчестве А. Ахматовой:

Когда я называю по привычке
Моих друзей заветных имена,
Всегда на этой странной переключке
Мне отвечает только тишина.

Пять строк — обязательный признак шуточных, первоначально фольклорных стихов «лимериков», в которых первая и вторая строки рифмуются с пятой, а более короткие — третья и четвертая — между собой. Лимерики стали широко известны во всех странах благодаря английскому поэту Эдварду Лиру.

Число строк, число стоп и число рифм — существенные дифференциальные признаки строфы. Минимальная строфа — двустишие, но строфика знает и трехстишия и четырехстишия, и секстины, септимы, октавы, ноны. Десятистишная строфа характерна для русской классической оды. Одиннадцатистишной строфой написано «Бородино» М. Ю. Лермонтова. Поскольку в художественном тексте все взаимообусловлено и взаимосвязано, характер строфы связан с жанром, а жанр с содержанием. Закончим этот перечень напоминанием о том, что сонет не только обязательно содержит 14 строк, но и число стоп и слогов в нем тоже регламентировано, так как сонеты, как правило, пишутся ямбическим пентаметром.

Таким образом, для лингвистики, которая занимается не только текстами, но и другими уровнями языка, различными единицами языка и речи, длина не позволяет отделить текст от нетекста, но для стилистики и поэтики она является суще-

ственным параметром для типологии внутри всего множества художественных текстов.

Обратимся к теории информации. Там информация о свойствах и состоянии одной системы, намеренно передаваемая другой системе по каналу связи, называется сообщением. Целостное и связное сообщение, специальным образом организованное для передачи и хранения информации, называется текстом. Следовательно, для стилистики декодирования, опирающейся на теорию информации, текст, закодированный кодами языка, т. е. вербальный, и отвечающий свойствам канала, именуемого художественной литературой, есть литературно-художественный текст.

В семиотике, которая также опирается на теорию информации, текст тоже рассматривается как сообщение, передающее художественную информацию, но имеет более широкое толкование. Так, по Ю. М. Лотману, искусство рассматривается как особым образом организованный язык, притом под языком понимается любая упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками, а произведения искусства рассматриваются как сообщения на этом языке и называются текстами [7].

Текстами для Ю. М. Лотмана и его школы являются любые произведения искусства: поэмы, картины, симфонии, архитектурные ансамбли.

Понятия и термины, следовательно, детерминируются задачами той или иной науки, в которой они используются. Было бы очень желательно, особенно теперь, когда для решения многих проблем коммуникации принят междисциплинарный подход, чтобы общие для разных наук термины, получая разные особенности в связи со спецификой тех дисциплин, в которых они функционируют, не противоречили бы своим определениям в других науках, а только уточнялись бы применительно к ситуации. Применительно к термину «текст» это вполне возможно.

Поскольку не все вербальные сообщения являются художественными, и не все художественные — вербальными, нужно подчеркнуть, что множество литературно-художественных текстов составляет пересечение множества вербальных текстов с множеством художественных.

Следовательно, элементы интересующего нас множества — объекты интерпретации на старшем курсе — обладают свойствами сообщений (теория информации), текстов вообще (семиотика), текстов вербальных (лингвистика), текстов художественных (эстетика), текстов литературно-художественных (литературоведение, стилистика).

Будучи предназначенным для передачи информации, эмоционального воздействия на читателя и для хранения инфор-

мации, литературно-художественный текст представляет собой внутренне связанное, законченное целое, обладающее идейно-художественным единством. Подобно тому как слово выделяется в речи специфической для него выделяемостью, законченностью и оформленностью [8], так и текст выделяется во всем множестве или корпусе высказываний цельностью своего строения, своей, по выражению А. И. Смирницкого, цельнооформленностью. Подобно тому как определение целостности и отдельности, т. е. границ слова, осуществляется применительно к тому окружению, в котором оно находится и функционирует, так и литературный текст выделяется в своем окружении своей целостностью. Для того чтобы пояснить эту аналогию, надо напомнить определение слова, предложенное Б. Трнкой: «Слово — наименьшая значащая единица языка, которая может в предложении перемещаться, замещаться и отделяться другими такими значащими единицами, способными к замещению и перестановке» [9].

Внешне целостность литературного текста сигнализируется читателю различными закрепленными в истории культуры средствами: публикация отдельной книгой, написание на отдельном листе, наличие отдельного названия с указанием имени автора и других выходных данных, титульный лист, оглавление и т. п. Таковы внешние конституирующие текст факторы. Решение о законченности, начале и конце текста принимается его автором. Предоставляя читателю тот или иной роман, повесть, поэму и т. п., автор обязательно информирует читателя о том, считает ли он сообщение законченным или предполагает его продолжить. Можно даже утверждать, что для стилистики декодирования, которая вообще устанавливает не то, что автор хотел сказать, а то, что он сказал, это решение автора о начале и конце текста является наиболее абсолютным и обязательным для читателя. В этом вопросе все действительно зависит от замысла автора. Главным конституирующим текст фактором является его прагматическая сущность — его коммуникативное назначение.

Внутренняя смысловая целостность текста, его цельнооформленность, обеспечивающая выполнение коммуникативного задания, его основной функции передачи и хранения информации, создается его связностью, логической, референционной, тематической, структурной и прагматической. Также как на всех других уровнях языка, смысл целого не является простой суммой смыслов компонентов, но в тексте эта идиоматичность имеет более сложную природу, чем у единиц других уровней.

Внутренняя целостность текста воспринимается читателем из самого текста. Главную опору при обнаружении внутрен-

ней связности текста читатель получает от повторяющихся в тексте значений, составляющих его тематическую сетку [10]. Разработанная в стилистике декодирования теория тематической сетки играет важную роль в создании процедур, обеспечивающих глубокое и тонкое понимание текста. Повторение значений выражается в повторе сем, слов или тем и образов. Лексическая связность текста образуется наличием общих компонентов в составе денотативных или коннотативных значений слов или общей референтной отнесенности. Связи лексического типа могут быть синонимическими, антонимическими, гипо- гиперонимическими или создаваться общностью эмоциональных, оценочных или стилистических коннотаций.

Связность осуществляется на всех уровнях. К проблемам синтаксической связи при помощи союзов, союзных слов, местоимений, провербов, дейктической связи ученые обращаются все чаще. Появилось немало работ о связи и последовательности событий, как она отражается в глагольных формах и наречиях времени. Есть немало высказываний о преодолении линейности текста и сложности межуровневых связей [11].

Важнейшими конституирующими связность факторами стилистического порядка являются изучаемые стилистикой декодирования типы выдвижения: конвергенция, сцепление, обманутое ожидание, семантический повтор и др. Их важнейшие функции в тексте как раз и состоят в придании тексту структурности, установлении иерархии смыслов и элементов в тексте, установлении связи между элементами и между элементами и целым, усилении эстетического и эмоционального воздействия, создании избыточности, защищающей сообщение от помех.

Структурная целостность текста тесным образом связана с его завершенностью в сильных позициях, т. е. в начале и в конце. Понимание при чтении в значительной степени опирается на вероятностное прогнозирование, и сильная позиция в начале текста дает первый толчок для преднастройки читателя. Заглавие и начало дают самое общее представление о ситуации, о которой пойдет речь в сообщении, и о системе кодов, в которой оно закодировано: оно направляет возникновение ассоциаций и ориентирует читателя в том, какую часть своего тезауруса ему придется мобилизовать при активном восприятии, так, чтобы возможно полнее декодировать сообщение. Поясним эту мысль примером. Обратимся к стихотворению А. Ахматовой «Данте». *Il mio bel San Giovanni. Dante*

Данте

Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою.
Этот, уходя, не оглянулся,
Этому я эту песнь пою.
Факел, ночь, последнее объятье,
За порогом дикий вопль судьбы.
Он из ада ей послал проклятье
И в раю не мог ее забыть, —
Но босой в рубахе покаянной,
Со свечой зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной. . .

Указанное в заглавии имя поэта должно вызвать у читателя целый поток богатых ассоциаций. В тексте имя Данте уже не встречается и связь осуществлена местоименной субституцией. Эпиграф, обращенный к Флоренции, красивейшему зданию церкви, вместе с заглавием и первым предложением позволяют читателю выработать стратегию восприятия и сопереживания ностальгии — трагедии великого изгнанника, тоскующего по родине, помогает в дальнейшем декодировать аллюзии на «Божественную комедию» и преодолеть компрессию информации, восстанавливая по отдельным квантам сущность сообщения. Восприятие поэтического текста индивидуально, но возможность неодинакового понимания не безгранична: у каждого текста есть свой инвариант и выдвижение помогает читателю проверять возникающие у него догадки с помощью обратной связи. Типы выдвижения обеспечивают передачу информации второго рода, связанной с эмоциональным и оценочным отношением к предмету сообщения, к герою стихотворения. Идейное содержание стихотворения имеет эмоционально-образную сущность. Настройка на определенное психологическое состояние и эстетическое переживание завершается конвергенцией в конце стихотворения.

Подведем некоторые итоги.

Литературно-художественный текст есть вербальное сообщение, служащее для передачи по каналу художественной литературы предметно-логической, эстетической, образной, эмоциональной и оценочной информации, объединенной в идейно-художественном содержании текста в одно сложное целое. В лингвистическом смысле текст есть определенным образом упорядоченное непустое множество предложений, объединенных единством коммуникативного задания. Величина текста, выраженная числом составляющих текст пред-

ложений, может быть равна единице или больше. Для отделения текста от нетекста признак длины нерелевантен, но для разграничения разных типов внутри всего множества текстов он играет важную роль. Конституирующим фактором является коммуникативное задание, т. е. прагматический аспект. Важнейшими свойствами текста являются информативность (он служит для передачи и хранения информации), цельнооформленность и связность. В обеспечении связности текста большую роль играют типы выдвижения, усиливающие также его эмоционально-эстетическое воздействие и запоминаемость.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См., например: «Новое в зарубежной лингвистике». Вып. VIII. Лингвистика текста. М., 1978. В плане психолингвистики текст рассматривается в сборнике «Смысловое восприятие речевого сообщения», М., 1976. Обширная библиография приведена в книге: Teun A. Van Dijk. Some Aspects of Text Grammar. Mouton. The Hague, 1972.

[2] О типах выдвижения см.: Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. Л., 1973.

[3] Ейгер Г. В. и Юхт В. Л. К построению типологии текста. — Сб. «Лингвистика текста». Материалы научной конференции. Ч. 1. М., 1974.

[4] Хайку или хокку — японское лирическое стихотворение из трех строк и 17 слогов. Хайку обычно содержит только одно предложение, хотя число предложений не регламентировано.

[5] Halliday M. A. K. Linguistic Function and Literary Style. — Exploration in the Functions of Language. London, 1974, p. 107.

[6] Гальперин И. Р. О принципах семантического анализа стилистически маркированных отрезков текста. — Сб. «Принципы и методы семантических исследований». М., 1976, с. 280.

[7] Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 11.

[8] См.: Смирницкий А. И. Лексикология английского языка. М., 1956.

[9] Трнка В. Principles of Morphological Analysis. Philologica, R. IV, N 3, S. 129.

[10] Арнольд И. В. Указ. работа, с. 44.

[11] Арнольд И. В. и Банникова И. А. Лингвистический и стилистический контекст. — Сб. «Стиль и контекст». Л., 1972; Кухаренко В. А. Лингвистическое исследование английской художественной речи. Одесса, 1972.

Г. К. БЕЛОУСОВА (г. Петрозаводск)

О СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ ВЕНСКОГО ДИАЛЕКТА В ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

(На материале творчества И. Нестроя)

Социально-функциональная модель австрийского национального варианта немецкого языка выступает в виде социолингвистической макросистемы, внутри которой происходят

процессы взаимодействия, заимствования и перекрещивания между тремя формами ее существования.

Эти процессы приобретают особое значение на уровне национального своеобразия немецкого языка Австрии, высокая степень которого отличает как всю структуру данной модели, так и каждую ее формацию в отдельности. Национальная ориентация объясняется сильным инспирирующим влиянием венского диалекта на другие австрийские диалекты, на основе которых происходило становление нормы литературного языка в Австрии, стержневой ролью венского диалекта в образовании австрийского обиходно-разговорного языка, сложными процессами переинтеграции элементов диалекта и обиходно-разговорного языка в слой литературного языка и исторической самобытностью австрийского государства. Она определяет те характерные особенности немецкого языка Австрии, которые в совокупности образуют понятие «варианта нормы, а сам литературный язык Австрии рассматривается в современной лингвистике в качестве австрийского национального варианта немецкого литературного языка» [1].

Печать национальной индивидуальности лежит и на обиходно-разговорном языке, образовавшемся одновременно с литературным языком в качестве промежуточного слоя между ним и диалектом. Австрийский обиходно-разговорный язык имеет ярко выраженную венскую окрашенность, и иногда трудно провести грань между ним и венским диалектом, самым престижным диалектом в современной Австрии, где литературный язык служит, по выражению Я. Эбнера, «языковой праздничной одеждой» [2]. Венский диалект популярен не только в силу своего общественно-коммуникативного назначения, но и потому, что является предметом национальной гордости австрийцев как язык города богатейшей истории и культуры.

Образуя нижнюю микросистему языка, которая относится к нижеавстрийским диалектам и, соответственно, к среднебаварскому ареалу, венский диалект является самостоятельной формой бытования немецкого языка в Австрии, «единым, обладающим своей собственной системой комплекс» [3].

Наряду с социально-коммуникативной, национально детерминирующей, колоритной и диалектно-инспирирующей функциями венского диалекта большое значение имеет и его художественно-эстетический статус.

Функции и мотивация использования диалекта в произведениях литературы являются предметом или частью многих работ, посвященных изучению диалекта. Х. Зайдлер, например, считает критерием эстетической функции диалекта степень совершенства художественного образа [4]. А. Бах причисляет к важнейшим свойствам изобразительной силы диа-

лекта индивидуальный способ выражения, чрезвычайную описательность и обстоятельность, любовь к поговоркам [5]. А. И. Домашнев, анализируя «условия использования и функции диалектной субстанции» в тексте художественного произведения, отмечает, что введение диалекта в его структуру служит для «описания психологической раскованности, непринужденности поведения данного лица», для «социальной паспортизации действующего лица» и «выполнении определенных стилистических задач» [6]. Б. Гаедик приходит к выводу, что писатель прибегает к диалекту в особо эмоциональных ситуациях [7]. Общим для всех подобных высказываний является мнение, что самыми яркими стилистическими функциями диалекта считаются его стремление к пластичности и конкретизации понятий, склонность к метафорическим сравнениям, социально-психологическая детерминация действующего лица.

Художественная ценность введения диалекта в ткань литературного произведения несомненна, но существует опасность упрощенного подхода к данному вопросу. В качестве примера можно привести точку зрения Ф. Кайнца, отмечавшего две основные тенденции употребления диалекта в литературе — идеалистическую и натуралистическую. Первая идеализирует диалект, старается приукрасить его, в результате чего возникает красивый псевдодиалект. Натуралистическое направление отличает нагромождение особенностей диалекта в такой степени и так преувеличенно, что применение его становится формальным и не создает художественного эффекта [8].

Подобное деление многогранного процесса использования диалекта в творчестве писателя представляется несколько односторонним, так как для многих художников диалект явился настоящим средством художественного изображения, выполняя самые разнообразные функции.

Об одном из таких замечательных писателей, австрийском драматурге XIX века Йоганне Нестрое говорит М. Хорнунг: «В Вене, знавшей и знающей столько языковых нюансов от княжеского изысканного немецкого языка до грубейшего народного жаргона нижненемецкого языка, многослойность этого склонного к многочисленным вариациям языка умели использовать такие гениальные писатели, как Нестрой» [9]. Действительно, Нестрой умел придавать венскому диалекту тонкое и гибкое звучание. Ни в одном из проанализированных произведений он не применяет грубый, так называемый «неотесанный» диалект черни тех времен, напротив, это элегантный, окрашенный тональностью литературного языка диалект, и ныне существующий в Вене как городской полудиалект. Здесь стилистические функции венского диалекта

сводятся к тому, чтобы подчеркнуть пропасть между людьми из разных социальных сфер, создать ироническую карикатуру на героя, воплотить в речи местный колорит, снять маску с человека, пытающегося встать не на свою ступеньку на социальной лестнице, внести в раскрытие идеи произведения острый элемент сарказма и сатиры.

В данном случае для анализа выбраны некоторые фарсы Нестроя, столь любимые им как наиболее непосредственное отражение потребности развлечь зрителя, насмешить его.

Проявление венского диалекта на всех уровнях языка создает цельную лингвистическую картину, на фоне которой возникают многочисленные стилистические эффекты, иногда связанные с имманентными признаками венского диалекта без преднамеренной стилистической заданности. Например, множественное число существительных, имеющее немало отклонений от литературного языка (*die Örter, die Täg, die Zeteln*), зачастую проявляется в устно-диалектной форме, способствующей эмоциональному усилению высказывания. В нижеследующем примере — это акцентированное изумление Цwirна, впервые увидевшего своих будущих коллег по испытаниям, придуманным для них богами неба и ада в пьесе «Злой дух Лумпацивагабундус»: *Was sitzen da denn für ein paar Maier?*

Стилистической значимостью обладают также некоторые различия в грамматическом роде существительных, причину которых обычно усматривают в наличии соответствующего грамматического рода в средневерхненемецкий период. Так, существительные *Stück* и *Ding*, употребляемые венским диалектом соответственно в женском и мужском роде в отличие от литературного среднего рода, выражают резко отрицательные эмоции: ревнивая Агнес из пьесы «Ни лавров ни посоха» восклицает: «*Und Ihre Stuck!*» — перенося свое раздражение поэтом Лейхтом на его пьесу. Сознательно старающийся разозлить незадачливого автора Юбералль произносит: «*Freilich, die beständigen Dummheiten mit die Stuck, mit die faden*». Обиженная предполагаемой изменой своего жениха Бабетта («Два лунатика») говорит со злобой: «*Geh mir aus den Augen, du, falscher Ding!*» Возмущаясь наглостью Вайнберля, выдающего себя за другого, Кристоферль, не сдерживаясь, шепчет: «*Ah, das is ein kecker Ding!*»

Специфической особенностью венского диалекта является обращение *Er* с широким диапазоном выражения эмоциональных нюансов от угрозы и откровенно циничного пренебрежения до дружески шуточного тона: *Laß Er mich, oder ich schlag mein spanisches Rohr an Ihm ab! (Halt Er's Maul, oder-) Unerträglicher Kerl, ich zerreiß Ihn! (Ich glaube, Er is betrunken.) Was will Er also hier?*

Как известно, словарный состав наиболее ярко и гибко отражает своеобразие языка. Диалектизмы часто являются ключевыми словами в стилистическом анализе текста. Весьма распространено в венском диалекте слово *der Dalk* (*Dalken* — олады, пышки), взятое в диалект из чешского языка и означающее в обиходной речи испорченное мучное блюдо, а в диалектном переносном значении неуклюжего, неловкого, глупого человека. Речь персонажей насыщена не только существительными, но и глаголами, прилагательными и наречиями с этим корнем: *Aber Sie dalken lang he*. Ласкательным прозвищем для молодой девушки, ребенка, а также выражением фамильярно-искренней похвалы служит слово *der Schneck* (в литературном языке *die Schnecke* — улитка): *Oh, Ihr beide seid ein paar liebenswürdige Schnecken!* *Simandl* — ироническое обозначение мужчин, находящихся «под каблучком» у жены: *Die Hauptsach im Ehstand is, den Hausfrieden erhalten, aber deßwegen kein Simandl sein.* *Mussi* — в диалектной речи выражало пренебрежительное отношение к человеку, которого по разным причинам считали недостойным обращения *Herr*.

Список слов — эмоционально-стилистических ядер высказывания — можно легко продолжить. Так, наиболее часто в тексте встречаются излюбленные венские лексемы: *Batzen* (деньги), *Blassel* (крикун), *Mandel* (мужчина), *Pamperletsch* (младенец), *Flatusen* (лесть), *abpaschen* (потерпеть поражение), *beuteln* (вцепиться в волосы), *damisch* (глупый), *enderisch* (сумасшедший), *wini* (безумный), *schiech* (некрасивый) и многие другие.

Венский диалект становится также основой для выбора имен собственных, которые так говорят сами за себя, что создается впечатление, будто бы имя выбрано специально для того, чтобы где-то в тексте подчеркнуть удачную шутку или блеснуть игрой слов. Например, столяр из фарса «Злой дух Лумпацивагабундус» по имени *Leim* говорит: «*Im Grund betracht't, ist's a Schand, ich bin ein ausgelernter Tischler, und es gehn mir d'cũß aus'n Leim*».

Имена, взятые из лексико-семантического потенциала венского диалекта, апеллируют к нашему представлению о материальном, положенном в их основу и вызывают определенный образ: *Pantsch* (Любовь-отношение), *Strudl* (Мучная еда), *Herr von Windwachel* (Ветер), *Faden* (Деньги).

Соответственно многократно нюансированным ситуациям Нестрой использует синонимы из разных слоев языка. В качестве примера могут послужить глаголы *verprassen*, *vergeuden*, *versaufen*, *verjuxen*, употребляемые в комедии «Злой дух...» для выражения понятия «прокутить, пропить». Констатацию факта король фей *Стелларис* передает литературно-

нейтральным *vergrassen*, возмущение этим фактом — обиходно-разговорным *vergeuden*. Верный своему стилю сапожник Книрим выражает то же понятие обиходно-разговорным *ver-saufen*. Флудрибус, воплощение истинного чувства, использует диалектный глагол *verjuxen*.

Применение разнообразных средств выражения способствует, в частности, динамической разработке диалога и развитию иронического подтекста: *Leim: Sie is eine Tischlermeisterische. — Knieriem: Hat s'Laschi? — Leim: Was? — Knieriem: Knöpf? — Leim: Wie? — Zwirn: Nein, nein, er fragt, ob sie Batzen hat. — Leim: Geld? Freilich hat s'Geld. Batzen и Laschi*, происходящее от французского *l'argent* (деньги), являются собственностью венского диалекта. Чувствуя непонимание, Книрим щеголяет устным жаргонным словом *Knöpf*, и только через знакомое диалектное слово *Batzen* и уточнение *Geld* снимается напряжение.

Эти языковые различия, построенные на взаимодействии венского диалекта с другими формами существования языка, имеют также большое значение для социально-психологической дифференциации действующих лиц. Венский диалект представляет собой языковую реальность, через которую проецируются портретные характеристики умных и глупых слуг, мудрых бродяг и отрешенных циников, простых девушек и наивных подмастерьев. Социодиалектные варианты, типичные языковые реакции, обиходно-разговорные диалоги являются как бы социальными формальными элементами драмы, тесно связанными с тематикой и содержанием произведения.

В комедии «Талисман» помощник садовника Плутцеркерн говорит на диалекте, садовники — на полудиалекте, камеристка — на обиходно-разговорном языке, фрау фон Ципресенбург — изысканно-литературно. В этой пьесе, являющей собой классический пример сатирического фарса, наиболее сильно выделяется стилизованный венский диалект, создающий оппозицию искренней народной речи и натянутого претенциозного языка, разоблачающий фальшь в поведении людей. Например, лживый пафос слов Флоры «*Wenn von Reue das Herz mir bricht*» разбивается диалектным вкраплением *Beim Becken kriegt man d'Semmeln, mich aber nit*.

Стилистическое назначение венского диалекта для социальной детерминации персонажей особенно отчетливо проявляется в их портретно-языковых характеристиках и на фоне таковых, созданных возможностями других форм существования языка. Иллюстрацией может послужить язык персонажей из фарса «Два лунатика». *Pumpf: Redt's enk nit so dumm aus, sonst red ich mit der Ellen drein*. Здесь налицо признаки венского диалекта: характерное местоимение вто-

рого лица множественного числа *enk*, своеобразное его дублирование *'s enk*, форма отрицания *nit*, апокоды, специфическое склонение существительных женского рода. Strick: *Mir scheint, die Madeln haben nix, als wie s' gehn und stehn*. Диалект проявляется в данном случае в предпочтении бессоюзной связи, в типично венском сравнительном союзе *als wie*, в отрицании *nix*, в синкопированном местоимении *s'*, в окончании инфинитивов. Hannerl: «*I geh herum wie ein verlornes Hendl, wenn nur der Bruder z'Haus wär, alleinig glaub ich grad, es druckt mir 's Herz ab*. Образное сравнение с диалектным существительным *Hendl*, усечение приставки и определенного артикля, шаржированное местоимение *alleinig*, отсутствие умлаута, форма парантезы диалектно очерчивают реплику Ханнерль.

Сообразно положению в обществе трансформируются языковые характеристики на примере трех любовных пар из этого фарса: лорд Хорват и дочь лорда Мальвина, олицетворяющие «благородную любовь», канатчик Фаден и дочь торговли овощами Бабетта, воплощение мещанской любви, подмастерье Штрик и прачка Ханнерль, чувства которых просты и примитивны, но искренни.

1. Литературный язык: Malvina: «*Gute Nacht, Eduard! Sie setzen mich sehr leicht auf's Spiel*». — Horvath: «*Es ist kein Spiel, Malvina, ich bin meiner Sache gewiß*» (нейтральная лексика, грамматически правильное оформление фраз, устойчивые фразеологические обороты);

2. Обиходно-разговорный язык: Babette: «*Jetzt geht mir ein Licht auf — du bist unschuldig — das war ein schrecklicher Irrtum! — Faden: «Die Emilie is eine falsche Katz — meine Wettel is ein Engel*» (предпочтение бессоюзной связи, параллелизм синтаксических конструкций, синкопы, прозвища, аффиктированные эпитеты);

3. Диалект Hannerl: «*Fabian! Fabian! Dir droht Gefahr, der Amtmann redt dort mit die Wächter...*» — Strick: «*O je! Das sein feuchte Masematten. Mein Meister is der Lump, von dem der Amtmann g'redt hat, tust aber, als wenn du mich warnen tätst, redst aber hübsch laut, damit er sich auch darnach richten kann*». (Аферезис, диалектный дательный падеж, типично венское междометие, третье лицо множественного числа глагола *sein*, совпадающее по правилам диалектной грамматики с инфинитивом, оформление глагольных конструкций с *tun*, наречие *hübsch* в функции *sehr*).

Распространенным видом взаимодействия диалекта с другими формациями в стилистическом отношении является транспозиция речи из одной формы существования языка в другую, сводимая к языковой амбивалентности элементов

различных форм и влекущая за собой разнообразные контекстуально обусловленные эффекты, когда намеренное стилизованное смешение и сталкивание языковых слоев, несовпадение интерлингвистических регистров с ситуациями и социальными позициями приводит в драматическом развитии произведения к созданию комического напряжения:

F a d e n: Ich sehe die Engelgestalt der Geliebten!

E m i l i e: Ich fühle den zarten Druck seiner Hand!

F.: Ich schmecke den Vorgeschmack von himmlischer Seligkeit!

E.: Und wie schön Sie aussehen!

F.: Nicht wahr? Ja, wenn ich so zusammg'stampert bin, da gib ich eine starke Anmahnung an den verstorbenen Adonis.

E.: Sebastian, können Sie Ihrer Braut eine Bitt versagen?

F.: Nein, Emilie. (für sich) Wie schön sich diese beiden Namen machen, Emilie und Sebastian!

S t r i c k: Paßt z'samm als wie Vanili und Pimsenkäs.

E.: Ich fordere einen Beweis Ihrer Liebe.

F.: Fordere kühn, sprich ohne Scheu, wie dir der Schnabel wuchs!

E.: Kaufen Sie mir den Palst dort drüben!

Увидев свою возлюбленную, Фаден устремляется к ней с самыми возвышенными словами, сентиментальный пафос которых усиливается благодаря параллельным конструкциям начала диалога, еще сильнее указывающим на то, что Фаден пытается подделать свою речь под стиль эмоциональной Эмили. Литературный язык в его речи перебирает все грани от легкой патетичности до фальшивого пафоса, позволяя ему держаться на уровне поведения невесты. Но, когда Фаден, впервые в жизни надевший приличный костюм, слышит от Эмили слова восхищения, он не выдерживает этого испытания стилем и в своей несдержанной радости легко скатывается на диалект: wenn ich zusammg'stampert bin. А претензия на эрудицию — сравнение с Адонисом — выдержанная в рамках обиходно-разговорного языка, подчеркивает это противоречие. Диалектное образное сравнение, которым Штрик комментирует происходящее, разбивает надуманную романтичность этой сцены, разоблачая ее банальность. Контраст между патетической репликой Эмили и грубовато-фамильярной реакцией Фадена уже обещает сведение до нуля первоначального полета слов и чувств. Так это и звучит в финальной фразе Эмили — пошло и рационально.

Таким образом, венский диалект выступает в литературно-художественном произведении как социолингвистический и стилистический феномен, роль и значение которого в интерпретации текста значительны и должны рассматриваться

в процессе его взаимодействия с другими формами существования немецкого языка в Австрии на фоне явлений окказиональной интерференции и факультативной альтернатиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] Домашнев А. И. О границах литературного языка и национального языка. — «Вопросы языкознания», 1978, № 2, с. 9.
- [2] Ebner J. Wie sagt man in Osterreich. Wien, 1969, S. 260.
- [3] Hutterer C. J. Sieben Thesen zur Dialektforschung. — ALH, 1968, S. 280.
- [4] Seidler H. Sprachkunst in der Mundart. Mundart und Geschichte. Studien zur öst.-bair. — Dialektkunde, N 4 (Wien), 1934, S. 130.
- [5] Bach A. Deutsche Mundartforschung. Heidelberg, 1934, S. 142.
- [6] Домашнев А. И. Об одной функции австрийских диалектных «инкрустаций» в ткани литературно-художественного текста (на материале творчества К. Краузера). — Сб. «Стилистика художественной речи». Вып. 2, Л., 1975, с. 102—105.
- [7] Gaedigk B. Zur ästhetischen Funktion der Mundart in Herbert Nachbars Roman «Der Mond hat einen Hof». — Wiss. Z-t der Univ., Rostock, Jg. XVIII, 1969, H. 6—7, S. 616.
- [8] Kainz F. Zur dichterischen Sprachgestaltung. Z-t für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XVII, S. 215.
- [9] Hornung M. Besonderheiten der deutschen Sprache in Osterreich. Osterreich in Geschichte und Literatur, 17. Jg., 1973, H. 1, S. 18.

Н. Л. ГИЛЬЧЕНОК (Ленинград)

СЕМАНТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СОПОСТАВЛЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ЛЕКСИЧЕСКИХ И ГРАММАТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ СОЗДАНИЯ РЕЧЕВОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ

(На материале немецкого и русского языков)

В статье на материале романа Г. Манна «Учитель Гнус или конец одного тирана» рассмотрены случаи отступления от языковой нормы в речи персонажей и их воспроизведение в переводе на русский язык.

Известно, что передача отступлений от языковой нормы представляет собой весьма сложную проблему переводческой практики, не получившую еще и достаточного теоретического освещения. Сопоставительное изучение подлинников и их переводов, осмысление и обобщение конкретных переводческих решений позволяет сделать некоторые выводы для данной языковой пары о возможностях отражения отступлений от нормы в переводе.

Важнейшее произведение первого периода творчества Г. Манна — роман «Учитель Гнус или Конец одного тирана»

разоблачает буржуазное немецкое общество времен Вильгельма II.

Создавая образы, писатель особенно тщательно разрабатывает речевые характеристики. Индивидуализированная речь героев выделяет их на фоне авторского повествования, разобщает как представителей различных социальных групп, отражает их внутренний мир, психологию, направленность поведения. Она отражает и авторскую позицию, а потому является не только одним из важнейших компонентов структуры образа, но и одной из составляющих «образа автора». Таким образом, в рамках замкнутой художественной структуры, каковой является литературное произведение, речь персонажей подчинена общей идейной и эстетической задаче и участвует в ее реализации.

Ярко выраженная сатирическая направленность романа «Учитель Гнус», гротескность основных персонажей и в то же время их реалистичность определяют выбор изобразительных средств, среди которых особое место принадлежит контрасту.

Речевые характеристики в значительной мере также построены на контрасте. Так, речь Унрата, насыщенная тавтологическими оборотами, кальками с древних языков, сложными и устаревшими синтаксическими структурами, вместе с тем содержит лексику школьного жаргона, а по мере развертывания сюжета насыщается просторечными выражениями; сапожник Риндфлейш, говорящий, как правило, на нижненемецком диалекте, употребляет формы высокого стиля; в речи супружеской четы Кипертов контрастируют нижненемецкий диалект и литературная норма.

Среди персонажей романа выделяется речевая характеристика артистки Розы Фрелих. Посредством речи автор показывает вульгарность, ограниченность, цинизм и грубость Розы. Но и ее речь отличается неоднородностью: в некоторых сценах она приближается к литературной норме.

Наряду с этим как бы внутренним контрастом, присущим речи действующих лиц, отчетливо воспринимается и сатирическая противопоставленность речи различных персонажей. Речь Розы контрастна по отношению к речи Унрата и противопоставлена ей; контрастирует с речью Унрата и речь других персонажей, например, Кипертов, Риндфлейша. В ряде сцен они делают попытку преодолеть этот контраст, и тогда в их речи появляются не свойственные ей элементы, о которых говорилось выше. Таким образом, можно сказать, что внутренняя контрастность речи персонажей определяется условиями общения, ходом развития сюжета и образа. А это значит, что речь героев дает не только их социально-типологическую характеристику, являясь языковой маской, но зависит и от характера, и от различных ситуаций, в которых они

оказываются по ходу развития сюжета, т. е. происходит то, о чем писал Г. О. Винокур в статье «Горе от ума» как памятник русской художественной речи»: «...индивидуализация образа сливается с индивидуализацией сценического положения, и достигается она не применением каждый раз особых специфических средств языка, а только тем, что от случая к случаю одни и те же средства языка даются в новом сочетании, в иной формальной связи, в той комбинации, которая именно данным случаем порождается и оправдывается» [1].

Большой информативностью в социально-психологической характеристике обладают различного рода отступления от языковой нормы.

Статистическое обследование текстов различных немецких писателей выявляет, во-первых, неодинаковое количественное соотношение фонетических, лексических и грамматических отступлений от нормы в произведениях различных авторов и, во-вторых, преимущественное отклонение от лексико-фразеологической нормы [2].

В речи персонажей романа «Учитель Гнус или Конец одного тирана» содержатся отступления от нормы на различных языковых уровнях. При этом отступления от нормы на любом уровне принципиально равноценны, так как выполняют в системе художественного текста одну и ту же функцию. Это относится и к отступлениям диалектно-маркированным (главным образом, на грамматическом уровне), когда они встречаются как отдельные вкрапления и характеризуют персонаж прежде всего в отношении степени образованности, общественного положения и т. д.

Отступления на лексическом уровне (искажения слов) встречаем в речи различных персонажей и всякий раз в тексте четко просматривается их функция.

Сапожник Риндфлейш, религиозный ханжа, бывший ученик Гнуса, в беседе в нем, затрагивающей необычную тему, старается подделаться под стиль речи учителя и употребляет устаревшие грамматические формы и мало знакомое ему слово, искажая его. Ср.:

1. «Barfuß», wiederholte der Schuster. «O-o-oh! Also tanzten auch die Weiber *der Amaletiker*, der vor dem Götzen tanzeten» (с. 49) [3].

«Босиком», — отозвался Риндфляйш. «O-хо-хо! Точно жены амалекитянки, плясавшие вокруг идола!» (с. 35) [4].

Этот пример интересен тем, что отступление от нормы на лексическом уровне имеет место на фоне морфологических форм возвышенного стиля, что создает внутренний контраст в речи персонажа, вызванный ситуацией общения.

Искажения слов в речи Розы проиллюстрируем двумя примерами: один относится к началу ее знакомства с Гнусом (с. 2), другой — к концу романа (с. 3).

2. Was meinen Sie, wenn ich mal einen von meine bekann-ten Herrn *Offbiere* auf Sie loslaß? (с. 66).

Вот возьму да и напушу на вас кого-нибудь из знакомых офицеров (с. 48).

3. Haben Sie aber 'n gespicktes Portefölch! (с. 242).

Однако бумажничек-то у вас тугой! (с. 191).

Отступления от нормы в этих примерах важны для характеристики артистки Фрелих. Они подчеркивают ее нескрываемую вульгарность и необразованность [2] и обнажают эти же черты, когда при встрече с Ломаном в конце романа она, при виде его тугого бумажника, забывает о своей роли светской дамы, которую пыталась играть [3]. Кроме того, отступления от нормы создают контраст с речью собеседника Розы.

Отступления от нормы в речи хозяина кабака «Голубой ангел» резко контрастируют с книжно-нормативной речью Гнуса и характеризуют ту социальную среду, с которой Гнус начинает сближаться. Ср.:

4. Die *schungen* Herrn haben noch eigens Wein bestellt, mehr kann unsereiner *warraffig* nich verlangen (с. 58).

Молодые люди заказали вино, а нашему брату только того и требуется (с. 42).

В переводе * отступления от лексической нормы передаются с использованием приема компенсации за счет введения различного рода частиц, усиливающих оттенок просторечности (ср.: вот возьму да и напушу; бумажничек-то), либо отступлений на ином языковом уровне (ср.: только *того* и требуется). В некоторых случаях отступления от нормы либо вовсе не передаются [4], либо явно заменяются литературной нормой [1].

Отступления от нормы на грамматическом уровне также наблюдаются в речи персонажей, образующих тот социальный фон, на котором разворачиваются основные события и происходит падение главного героя. Наиболее частыми случаями отступления от грамматической нормы являются такие типичные ошибки, как употребление дательного падежа вместо винительного [5, 8], предлогов вместо местоименных наречий [6], пропуск необходимого члена предложения [8], а также нарушение порядка слов [7].

5. Sie ist ja nur ungebildet, aber gutmütig. Na, laß ihr. (140).

* Для удобства анализа рассматриваются отступления от языковой нормы только на одном из уровней.

Она женщина необразованная, но в общем не злая. Ну, да бог с ней... (с. 106).

6. «Andererseits ist dies die Jahreszeit, die gewöhnlich etwas Neues in die Stadt bringt, ein wenig—sicherlich doch—geistige Erholung. Die ist es denn wohl auch, die dem Menschen not tut».

Rindfleisch sah auf.

«Sagen Sie das man noch mal, Herr Professor. Jajaja, die tuet dem Menschen not. Und das weiß unsere Brüdergemeinde auch».

«Soso», machte Unrat. «Aber ich denke an den Besuch ausgezeichneten, unter den Menschen hervorragender Persönlichkeiten».

«*Da denk* ich auch *an*, Herr Professor, und *da denkt* auch die Gemeinhende *an* und versammelet uns Brüder am morgigen Abende zum Gebet mit einem berühmten Missionar» (с. 48).

С другой стороны, это время года всегда несет с собой что-нибудь новое для нашего города, в смысле духовных увлечений, например, а человеку они очень даже нужны.

Риндфлейш поднял на него глаза.

— Повторите еще раз, господин учитель. Да, да, человеку очень даже нужны. Наша община принимает это во внимание.

— Так, так, — буркнул Гнус. — Но я подразумеваю посещение нашего города достойными, выдающимися личностями.

— Я тоже так полагаю, господин учитель, и наша община держится того же мнения; завтра она созывает всех братьев во Христе на молитвенное собрание, на котором выступит прославленный миссионер (с. 34).

7. Die Künstlerin Fröhlich versetzte kalt und beißend: «Da sehn Sie sich man 'nen Herrn an, der uns bei der Polizei will verklagen» (с. 67).

Артистка Фрелих бросила холодно и колко: «Вот этот господин хочет жаловаться на нас в полицию» (с. 49).

8. «Gehn Sie man rein und warten auf ihr... Ich bring Sie auch 'n Bier» (с. 97).

— Зайдите туда и подождите ее... Я принесу вам пива (с. 72).

В приведенных примерах [5, 6] отступления от нормы контрастируют либо с семантикой высказывания, либо с другими его языковыми формами.

Так, в примере 5 ошибка контрастирует с содержанием реплики (Роза говорит о необразованности Густы). Особый интерес представляет отрывок из беседы Риндфлейша с Гнусом [6], где просторечное употребление предлогов вместо местоименных наречий сочетается с формами возвышенного

стиля, в том числе и морфологическими. Таким образом, перед переводчиком стояла задача показать внутреннюю контрастность речи Риндфлейша, вызванную стремлением привести ее в соответствие с высокой темой беседы и социальным престижем собеседника. Задача переводчика осложнена тем, что в ходе разговора Риндфлейш повторяет отдельные выражения Гнуса и при этом их искажает, допуская ряд ошибок.

Как видно из перевода, передача отступлений от грамматической нормы осуществляется на лексико-фразеологическом уровне, причем просторечной форме в переводе соответствует книжная, ср. *depk an* «полагаю», или просторечная же «держится мнения». Морфологические формы высокого стиля, как и отступления от нормативной структуры предложения [7, 8], в переводе отражения не получили.

Проделанный анализ позволяет сделать вывод о том, что отступления от языковой нормы часто не находят отражения в переводе с немецкого языка на русский.

В основе передачи отступления от нормы лежит функциональный подход. При передаче отступлений от нормы переводчик не связывает себя той категорией языковых средств, которую использует автор. Передача отступлений от нормы осуществляется преимущественно на лексико-фразеологическом уровне.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 296—299.

[2] Розен Е. В. Языковые средства создания речевой характеристики литературных персонажей (на материале современного немецкого реалистического романа). Автореф. канд. дисс. М., 1960.

[3] Манн Н. Professor Unrat. Verlag für fremdspachige Literatur, М., 1952.

[4] Манн Г. Учитель Гнус, или Конец одного тирана. — Манн Г. Сочинения, т. 2. М., 1957 (Перевод Наталии Ман).

Е. А. ГОНЧАРОВА (*Ленинград*)

СПОСОБЫ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ В НЕМЕЦКОМ РОМАНЕ ВОСПИТАНИЯ

Современная художественная проза выработала множество вариативных возможностей взаимодействия образа автора-повествователя и образов действующих лиц. Основой подобного взаимодействия при всем богатстве его стилистических особенностей в конкретной индивидуально-художественной

ственной системе всегда является подчинительный тип связи между ними: ...образы действующих лиц во всех случаях есть порождение фантазии автора. Тип «отношений» с персонажами, избранный автором [1], во многом определяет и композиционно-архитектонический строй и экспрессивную интонацию создаваемого им художественного произведения.

Особое значение стилистический характер взаимодействия автора и героев приобретает в романе, емком эпическом жанре литературы нового времени со следующими наиболее характерными чертами: изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие и др. Именно в романе «становится возможным и, более того, необходимым художественное освоение общественной жизни сквозь призму индивидуальной судьбы «частного» человека» [2]. В процессе становления как самостоятельного прозаического жанра роман диалектически изменил самый смысл повествовательности. «По-прежнему о событиях рассказывает писатель. Но рядом с эпическими описаниями обстоятельств и событий появляется в романе драматическое действие в оболочке повествования» [3]. Один из гениальных родоначальников новейшего романа Ч. Диккенс считал, что в романе действующие лица «должны... говорить и действовать сами» [4].

История немецкой литературы известна созданием в конце XVIII века особой разновидности романа — так называемого «романа воспитания», или «романа развития» (немецкие термины: *der Erziehungsroman, der Entwicklungsroman*. — *Е. Г.*). Составители известного «Словаря современного немецкого языка» Р. Клаппенбах и В. Штейниц определяют «роман развития» как роман, «в котором прослеживается процесс внутреннего и внешнего развития человека до определенной ступени его становления как личности» [5].

Таким образом, роман как особый прозаический жанр новейшего времени и «роман воспитания» как его характерная разновидность в системе немецкой национальной литературы предполагает усложнение механизма эпического повествования. В. Г. Белинский писал: «В нем (романе. — *Е. Г.*) соединяются .. и лирика, как изливание чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм, как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры» [6]. К этому следует добавить, что в XIX и XX веках эстетическая структура романа обогащается за счет дальнейшей «психологизации» повествования, т. е. стремления писателя максимально индивидуализировать персонажные характеристики путем проникновения в их внутренний мир, раскрытия их сложнейших душевных состояний. Результатом

подобной психологизации повествования является как развитие в жанре романа стилистического плана «образа автора», так и модификация, углубление плана персонажей.

В настоящей статье нас в первую очередь интересует план персонажей, точнее те стилистические моменты, которые позволяют читателю стать свидетелями внутренней, психологической деятельности действующих лиц. Подобный «контакт» между читателем и персонажем может быть установлен автором художественного произведения двумя путями: 1) либо при его иллюзорном отсутствии, полном отказе от «вмешательства» в мысли героя, т. е. через внутренний монолог (ВМ), 2) либо контаминацией, слиянием голосов автора и действующего лица в несобственно-прямой речи (НПР).

В современной теоретической литературе по вопросам передачи внутренней речи в художественном произведении нет единства. Признавая в целом эстетическую важность и необходимость существования на страницах художественного произведения внутренней речи героев, многие авторы объединяют внутренний монолог и НПР в один художественный прием, исходя именно из их функционального подобия [7]. Мы склонны присоединиться к противоположной точке зрения, выраженной наиболее кратко Т. А. Матылевой в одной из ее рецензий следующим образом: «Вряд ли уместно смешивать ВМ и НПР — это приемы совершенно разные» [8]. На наш взгляд, неудачен сам традиционный термин ВМ, который действительно может привести нас к НПР, так как одна из ее основных функционально-стилистических особенностей — способность передавать внутреннюю речь героя для самого себя в форме монолога.

Мы считаем, что в сложном многослойном сочетании объектного и субъектного планов в ткани художественного произведения ВМ может быть определен как наиболее субъективная форма внутренней речи героя, его ассоциативно-эмотивного мира, при сохранении автономности линии героя и линии автора. Формально это передается средствами прямой речи, и поэтому все способы передачи внутренней, т. е. не произнесенной речи героев (будь то монолог, диалог, полилог), мы предлагаем назвать *внутренней прямой речью* в отличие от произнесенной речи, которую можно было бы назвать внешней, или произнесенной прямой речью. Основой лингвостилистических различий между внутренней и внешней, произнесенной прямой речью, можно считать их функционально-психологическое взаимодействие, заключающееся в генетической зависимости внутренней речи от внешней. Большинство советских лингвистов определяют внутреннюю речь как перенесенную вовнутрь (интериоризированную) языковую деятельность в редуцированной форме.

Структурно внутреннюю прямую речь отличают компримированный, «сжатый» синтаксис, предикативный характер, фрагментарность выражения мыслей [9]. К этому следует добавить, что, благодаря способности внутренней речи наиболее адекватно выражать душевное состояние человека, ее значение необычайно велико в современном психологическом романе, сосредотачивающем внимание на процессах внутренней, мыслительной деятельности человека. Объем и интенсивность использования внутренней речи зачастую обуславливают особый композиционно-архитектонический строй романа и способствуют раскрытию основных моментов его содержания. Так, анализ романа Т. Фонтане «Эффи Брист» показывает, что на первых страницах, где мы видим главную героиню молодой наивной девушкой, открытой всем радостям жизни, ждущей счастья, процент включения внутренней речи в повествование невелик. Если и возникают структуры внутренней прямой речи, то это, как правило, одиночные внутренние ассоциативно-оценочные восклицания героини, касающиеся окружающего ее мира людей и вещей. Позднее героиня все больше задумывается о несправедливости своей судьбы, бесчеловечности общества. Автор с большой психологической достоверностью показывает постепенное «углубление» внутренней жизни Эффи. Все чаще возникают объемные отрывки ее сознания, занимающие целые страницы. Последний, предсмертный разговор Эффи с матерью — в форме диалога, т. е. средствами внешней прямой речи, как бы подводит внешне ощутимую черту всей ее горькой, одинокой жизни.

Интересен в этом аспекте и анализ первого романа развития Т. Манна «Будденброки». Постепенный разлад представителей семьи Будденброков с окружающим их буржуазным обществом и собой находит выражение и в «перенесении» их основной деятельности в сферу мыслительных процессов. Особое значение внутренняя речь приобретает для характеристики образов Томаса Будденброка и последнего мужского представителя семьи Ханно. При передаче мыслей персонажей художник также тщателен, как и во всех авторских описаниях: он стремится показать не только их содержание, но и динамику размышлений героев — рождение мыслей, последовательность их сцепления, формирование точки зрения и т. п. Все это обуславливает значительную емкость структур, передающих внутреннюю речь, которые занимают нередко целые страницы романа.

Нужно отметить следующую стилистическую особенность романа «Будденброки» в сравнении с романом «Эффи Брист»: Томас Манн в большей степени, чем Т. Фонтане, прибегает не к прямой внутренней речи, а «изображенной» [10] *внутренней речи*, структурно трансформируя внутренние реплики

и мысли персонажа в условиях авторского повествования.

Таким образом, мы подошли к НПР, следующему самостоятельному художественному приему передачи внутренней речи, с «участием» автора, что находит свое выражение в ряде формальных признаков, о которых пойдет речь ниже. Автор в зависимости от определенных стилистических задач варьирует долю своего «участия» в субъективной перспективе персонажей: при значительной индивидуализации мыслительно-речевого плана персонажей мы имеем дело с «персональной» (или персонажной) НПР, при определенной структурной нивелировке внутреннего монолога героя в сторону авторского повествования можно говорить об «авторской» НПР [11]. Существуют ли какие-то особые лингвостилистические примеры, позволяющие выделить в качестве самостоятельных художественных приемов прямую внутреннюю речь (или в традиционной терминологии «внутренний монолог») и как разновидность НПР «изображенную» внутреннюю речь? Думается, что да.

Это, в первую очередь, графические средства. Как известно, прямая речь имеет на своей границе всегда специальную пунктуацию: двоеточие или тире и кавычки. Эти графические средства сохраняются и в случае прямой внутренней речи. НПР не имеет системы специальной пунктуации, выделяющей ее из авторской речи, что также повторяется в «изображенности» внутренней речи.

Такие морфологические показатели, как система личных местоимений и временных глагольных форм также неоднородны в прямой и изображенной внутренней речи. В прямой внутренней речи местоимения употребляются с точки зрения персонажа (т. е. 1-е лицо субъекта -ich), а в изображении внутренней речи с точки зрения автора (т. е. 3-е лицо субъекта — er, sie). Что касается глагольных форм, то в современной стилистической теории выделяются два понятия: повествовательное время (Erzählzeit) и фабульное время (erzählte Zeit), где фабульное время — это время объективной реальности, воспроизводимое в произведении. Оно преобразуется временем повествования, т. е. эпическим отношением автора к событиям. Соотнесенность их есть принцип отбора и членения сюжета произведения [12]. В прямой внутренней речи изложение подчиняется фабульному времени, а в изображенной внутренней речи, как правило, повествовательному времени, т. е. временные глагольные формы соотнесены с эпическим центром произведения: автор изображает внутренний мир персонажа через призму временного плана повествователя.

Существуют определенные различия и в характере введения прямой внутренней речи и НПР в художественный текст.

Для прямой внутренней речи характерно присутствие «вводящих» слов и оборотов (это глаголы и глагольные группы, обозначающие мыслительные процессы: *denken, überlegen, einfallen, grübeln* и др.). Несобственно-прямая речь характеризует отсутствие подобных лексических единиц и наличие так называемого «ситуативного контекста», т. е. группы авторских предложений, содержащих либо описания окружения, предметов, явлений, определенных проблематичных ситуаций, вызвавших раздумья персонажа (и вместе с ним автора), либо изображение душевного состояния персонажа: его взволнованность, испуг, радость, сомнения и т. д. Нередко несобственно-прямая речь идет непосредственно за внешней прямой речью или перед ней, представляя собой внутреннюю реакцию на произнесенные слова собеседника или своеобразную мыслительную подготовку к своему высказыванию. Два примера, иллюстрирующие наш тезис:

Burg ging nachdenklich über die Straße zurück. Diesen Gloss hatte er bisher für einen recht gewöhnlichen Kerl gehalten. Aber hatte er nicht eine saubere Gesinnung? Auch Heiho war offenbar kein Lump, sondern ein wirklicher Künstler. Wie komme ich nur dahinter, woher er seine Bilder hat! — dachte Burg (L. Renn. Infl., 56)

She riss die Zeitung an sich. Die Worte wirbelten durcheinander. Die roten Striche unter ihnen sahen aus wie Bent. Sie deckte die Hand über die Augen. *Nein, das konnte nicht wahr sein!* Sie hatte falsch gelesen, hatte sich getäuscht. Das war ja unmöglich! (W. Lissy, 206).

Первый пример из романа Л. Ренна «Инфляция» начинается описанием внешнего действия героя (первое предложение), лишь наречие *nachdenklich* ориентирует читателя на восприятие идущих непосредственно за этим мыслей Бурга в форме несобственно-прямой речи, временной план в которой аналогичен эпическому претеритальному плану авторского повествования, и, наконец, последнее предложение передает основную мысль героя в форме прямой внутренней речи, вводимой глаголом *denken* и имеющей знак особого графического оформления — тире, личное местоимение в 1-м лице и временную форму глагола — *Präsens*.

Во втором примере, взятом нами из известного антифашистского романа воспитания К. Р. Вейскопфа «Лисси», трехчленный комплекс несобственно-прямой речи предваряется описанием внешнего состояния героини и того, что дало повод ее взволнованным мыслям. Специальных лексических «вводящих» показателей в этом случае нет.

Далее, при функциональной общности прямой внутренней речи и несобственно-прямой речи, т. е. способности передавать мысли и чувства персонажа, у каждого из этих стили-

стических приемов есть особые стилистические оттенки. Прямая внутренняя речь дает широкие возможности характерологического описания героев. Стилистические возможности несобственно-прямой речи расширяются в сторону выражения объективного начала художественного произведения. Контаминация голосов автора и персонажа дает, как мы уже говорили, широкий диапазон их взаимодействия: при полном слиянии субъективного и объективного планов развивается лирический мотив произведения, в случае «авторской» несобственно-прямой речи автор как бы подчиняет себе героя (возникает стилистический эффект эпизации, авторского обобщения), возможны и случаи столкновения, контрастирования точек зрения автора и персонажа (возникает иронический или сатирический эффект).

В заключение хочется отметить, что современная художественная проза постоянно развивает формы отображения объективной реальности, создавая новые художественные средства и модифицируя уже существующие. В плане интересующих нас стилистических явлений следует отметить следующие моменты: внутренняя речь героев на страницах романов возникает не только для передачи монологических рассуждений героя, но и как форма внутреннего, завуалированного «разговора» героев (это еще раз говорит в пользу предлагаемого нами термина «внутренняя прямая речь» взамен определения «внутренний монолог»).

Широко использует внутренний диалог персонажей А. Зегерс в своих антифашистских романах, что одновременно придает ее произведениям необычайную историческую достоверность: в фашистской Германии люди редко высказывали вслух свое отношение к нацистам. В наиболее острых психологических моментах повествования возникает высшая степень взаимопонимания героев, что и находит выражение в форме внутреннего диалога. Подобным образом А. Зегерс строит в романе «Седьмой крест» сцены посещения Георгом доктора Лёвенштайна (с. 91—94), разговор между Паулем Рёдером и архитектором Зауэром (с. 252—256), сцены допроса в гестапо обойщика Меттенхеймера и его дочери Элли (с. 81—88, 165—166) и др.

Внутренняя прямая речь и несобственно-прямая речь зачастую стоят в художественном контексте рядом, как бы помогая автору показать одно и то же явление под разным углом зрения, что обогащает экспрессивно-стилистический рисунок повествования.

Например:

... Jetzt wird der Paul geguält, dachte Georg, und die Liesel sitzt und wartet. Sein Herz zog sich vor Furcht und Zweifel zusammen. Hatte er recht getan, sein Leben an Paul zu knüp-

fen? War Paul stark genug? Jetzt freilich war es zu spät. Er konnte nicht mehr heraus. (S. Das s. Kr., с. 345).

Первое предложение в нашем примере передает мысли Георга Гейслера в форме прямой внутренней речи, вводимой глаголом *denken*, внутреннее состояние героя и продолжается четырехчленным синтаксическим комплексом несобственно-прямой речи, где в два первые вопроса внутренней речи Георга включается автор и как бы адресует их читателю: два следующих повествовательных предложения также представляют собой синтез мыслей автора и персонажа, о чем свидетельствует изменение временного глагольного плана по сравнению с первым предложением. (В первом предложении — *Präsens*, в несобственно-прямой речи — *Imperfekt*, *Plusquamperfekt*).

Таким образом, подводя итог вышесказанному, следует отметить следующее: изображение внутреннего мира действующих лиц является одной из важных стилистических примет современного немецкого романа воспитания, будучи одним из основных показателей психологизации повествования и оказывая существенное влияние на композиционно-архитектонический строй и проблематику произведения в целом. В качестве основных стилистических форм передачи внутренней речи можно рассматривать прямую внутреннюю речь (или традиционный внутренний монолог) и изображенную внутреннюю речь как разновидность несобственно-прямой речи. Названные стилистические средства — самостоятельные способы передачи внутренней речи, так как обладают рядом релевантных лингвистических показателей и специфических стилистических оттенков значения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ср.: Брандес М. П. Стилистический анализ. М., 1971, с. 52.

[2] Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 328—329.

[3] Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1960, с. 77.

[4] Цит. по кн. Ивашевой В. В. «Творчество Диккенса». М., 1954, с. 360.

[5] Klappenbach R., Steinitz W. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. II. Band. Berlin, 1971.

[6] Белинский В. Г. Собрание сочинений в 3 тт. Т. 3. М., 1948, с. 802.

[7] Ср.: Андриевская А. А. Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона. Киев, 1967; Богатырева Н. А. К вопросу о НПР в повествовании от 1-го лица. Сборник научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореза, вып. 71. М., 1973; Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik. М., 1972, и др.

[8] См. журн. «Иностранная литература», 1975, № 10, с. 199. Ср. также: Сахарова Н. Ю. НПР в системе способов передачи речи (на материале французской литературы). Автореф. канд. дисс. Л., 1970; Соколова Л. А. Несобственно-авторская речь как стилистическая категория. Томск, 1968; Хорев А. Н. К вопросу об ограничении внутрен-

него монолога от других видов речи. — В сб. «Вопросы строя немецкой речи». Вып. III, Владимир, 1975; Lammert. Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955; u. a.

[9] См.: Леонтьев А. А. Внутренняя речь и процессы грамматического порождения высказывания. М., 1967; Соколов А. Н. Внутренняя речь и мышление. М., 1968; и др.

[10] Термин Гальперина И. Р. См.: Очерки по стилистике английского языка. М., с. 203.

[11] См. об этом подробнее: Гончарова Е. А. Лингвостилистические особенности «авторской» и «персональной» НПР. — «Стилистика художественной речи». Вып. III. Л., 1977, с. 67—73.

[12] Хорев Л. Н. Указ. работа, с. 94—95.

СПИСОК УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

1. Renn, Infl. — L. Renn, Inflation. Aufbau-Verlag, Berlin, 1963.
2. W. Lissy — F. C. Weiskopf. Lissy. Dietz-Verlag, Berlin, 1960.
3. S. Das s. Kr. — A. Seghers. Das siebte Kreuz. Aufbau-Verlag, Berlin, 1952.

Н. О. ГУЧИНСКАЯ (Ленинград)

О ПРОИСХОЖДЕНИИ И СУЩНОСТИ МЕТАФОРЫ В ПОЭЗИИ

Вопрос о родстве метафоры и параллелизма в народной поэзии был поставлен А. Н. Веселовским, который представлял метафору как смешение параллелей с выпавшим средним членом (признаком движения) [1]. По А. Н. Веселовскому, основной признак параллелизма — движение — может обрастать определениями, переносящими признаки одной параллели в другую и создающими таким образом языковую метафору; самая метафора по своей природе предполагает всегда параллелизм впечатлений и их сравнение; метафоры поэзии пользуются метафорами языка, оживляя их за счет новых определений. Следовательно, языковая метафора, выйдя из параллелизма народной поэзии, снова входит в поэзию говорную, сообразуясь, естественно, со всем ее ритмическим строем. Значит ли это, что поэзия лишилась метафоры, отдав ее языку и пользуясь впоследствии метафорой языковой?

По-видимому, здесь происходил двойной процесс: с одной стороны, говорная поэзия пользовалась образностью языка, освежая ее, являясь как бы ее охранительницей; с другой — развиваясь непрерывно, поэзия сохраняла и метафору, которая продолжала существовать одновременно с языковой, борясь с нею и развиваясь по внутренним ритмическим законам стиха. Самый же ритм проявлял себя в различного вида языковых повторах, начиная со звукового и кончая архитектони-

ческим, т. е. представлял собой не что иное, как параллелизм в абсолютном значении этого слова. Начальная же форма параллелизма есть параллелизм психологический (его и имеет в виду А. Н. Веселовский), который строится на сопоставлении природы и картины человеческой жизни [2]. Этот параллелизм-ассоциация стирается затем в стихе под влиянием музыкального ритма и становится ритмическим повтором, превращаясь в метафору и символ [3]. Таким образом, психологический параллелизм теперь распался, передав функцию содержательную метафоре, а функцию архитектурную ритмическим повторам.

Нельзя ли в связи с этим предположить, что не только в историческом, но и в структурном плане параллелизм и метафора связаны между собой, что развитый параллелизм говорной поэзии, будучи всегда содержательным, становится в стихе метафорой?

Ставя такой вопрос, следует, во-первых, рассматривать стиль художественной, в частности, поэтической речи, как в синхроническом, так и в диахроническом плане; во-вторых, следует определить сущность метафоры в поэзии. Если явления, рассматриваемые в синхроническом плане, т. е. с точки зрения их структуры и функции в контексте (одного произведения, ряда произведений, одного жанра, литературного течения, всего творчества писателя как одновременного процесса), суть результат последовательного исторического развития, т. е. если пространственная и временная (горизонтальная и вертикальная) линии пересекаются в общих точках, то можно считать, что пересекающиеся точки найдены верно.

Стало быть, музыкально-ритмический параллелизм, занявший место психологического в народной песне, должен в говорном стихе, «очищенном» от музыкальной оболочки, снова проявлять содержательные черты, становясь иногда символом, лейтмотивом всего содержания.

Строфа-рефрен в стихотворении Хуго фон Хофманншталя «Предчувствие весны» *Es läuft der Frühlingswind / Durch kahle Aaleen, / Seltsame Dinge sind / In seinem Wehn* / (Н.Н.В., S. 564), повторяясь дословно, становится символом-лейтмотивом всего стихотворения, выступая сначала как его тезис (1-я строфа), а затем — как его синтез (7-я строфа), вбирающий все детали-перечисления (метаморфозы ветра), которые ведут к ней. Две последние строфы (8-я и 9-я) развиваются как бы внутри 7-й, напоминая тем самым построение музыкального рондо.

В говорном стихе, не имеющем народно-песенной основы, возможен не только подобный архитектурный параллелизм, но и параллелизм психологический, являющийся как бы умолчанием по форме, который безгранично распростра-

няется на все жанры поэзии, в том числе и на свободный стих. Так, например, построены стихотворения Гете «Ночная песнь странника», «Пение духов над водами», «Божественное» (W., G. d. G., G., S. 74, 72, 85), стихотворение Ф. Гельдерлина «Половина жизни» (H. d. L., S. 315), стихотворение Р. М. Рильке «Осенний день» (H., S. 135).

Таким образом, параллелизм получает обратный ход развития: переставая быть самим собой, он ритмизируется, возвращаясь к своим содержательно-ассоциативным свойствам, он теряет свойства ритмические и становится не чем иным, как метафорой-символом всего стихотворения: осень — человеческая жизнь («Осенний день» Рильке, «Половина жизни» Гельдерлина); покой в природе — душевный покой (Гете) и т. д.

Однако и умозрительные рассуждения о ритмико-синтаксическом повторе и метафоре показывают их родство: параллелизм-повтор есть не что иное, как элементарный образ-отражение-сравнение, данный в двух частях, метафора — сложный единый образ, скрывающий в себе параллелизм двух явлений. В контексте стихотворения параллелизм-повтор представлен в последовательно развивающейся временной структуре, метафора — в цельной, пространственной структуре стиха. Параллелизм — музыка стиха, метафора — его живопись. Не выходя из пределов музыкальных ассоциаций, следует параллелизм считать мелодией стиха, метафору — его гармонией.

Этот вывод обогащается наличием синтаксического параллелизма, пронизывающего все строки стихотворения, сущность которого выражена в перечислении. Самые строки, главные единицы стихотворения, представляют собой не что иное, как перечисление равных по времени ритмических рядов, заполненных словами и превращающихся в словесные перечисления, ограниченные или расширенные тем ритмическим отрезком, с которым они совпадают. Каждое стихотворение построено по принципу таких разворачивающихся сопоставлений-перечислений, образных деталей, равноправных и выражающих одновременно и движение во времени, и его остановку в предметно-пространственном мире.

Если параллелизмы-перечисления составляют содержание всего стихотворения, то место отдельных метафор — среди них, а цельная метафора-символ всего стихотворения состоит из их совокупности. Следовательно, метафора в поэзии может выступать как в виде отдельных метафор, так и в виде цельной метафоры всего стихотворения, которая представляет собой высший этап по отношению к отдельным метафорам, вливающимся в нее; их вывод, их резюме.

Роль такой отдельной метафоры ничем существенным не отличается от ее роли в поэзии. Здесь возможны следующие варианты: либо метафоры разбросаны по всему стихотворению; либо одна-единственная метафора является его кульминацией; либо стихотворение не содержит ни одной метафоры (последовательные примеры: E. Mörike, «Er ist's» — *Er.*, S. 20, I. R. Becher, «Riemenschneider» — *R.*, S. 62, лирика Б. Брехта). Внутри этих вариантов возможны также варианты: одна-единственная метафора не всегда является обобщающей и относится тогда к первому варианту, метафоракulминация может распадаться на отдельные метафоры и объединять тогда второй вариант с первым, т. е. уже одно это переплетение стирает границы между отдельными метафорами и цельной метафорой, вбирающей в свой контекст все перечисленные минимальные контексты.

Более того, если признать весь стихотворный контекст метафорой-символом, но отдельная метафора внутри него становится функционально нейтральной и необязательной (так, в мифе все персонажи реальны и становятся символами, поскольку самый миф — абсолютный символ вне времени и пространства), а началом всех начал в поэзии остается метафорически целостная функция всего стихотворения.

Как же выражена подобная всеобъемлющая метафора лингвистически, если языковая выраженность любой метафоры как явления синкретического, т. е. скрывающего два плана в одном, не имеет четких границ в отличие от эпитета или сравнения? По-видимому, лингвистической единицей метафоры следует считать словосочетание, имеющее минимум два члена [4]. Как правило, это атрибутивная или предикативная группы, обрастающие определениями. Насыщенная дополнительными членами предикативная группа может перерасти в простое или сложное предложение, сверхфразовое единство и целый текст.

Таким образом, идея стихотворения-метафоры приобретает материальную оболочку и даже более определенную, чем идея отдельной метафоры. Этой материальной оболочкой является текст.

Почему, однако, поэзия в сущности своей метафорична?

Стихотворение представляет собой сжатую (по сравнению с прозой) форму, за которой стоит действительность, вырастающая иногда до размеров вселенной, и которая приобретает по сравнению со вселенной значение крохотной детали, тем не менее обобщающей ее и приравниваемой к ней. Таким образом, стихотворение компенсирует количественную выразительность масштабов образной выразительностью одной детали, воплощая большое в малом, абстрактное в конкретном. А это и есть метафора, которую оформляет

идушее ей навстречу ритмическое движение стиха, вызывающее лаконичный текст, делящийся на строки и строфы. Стало быть, концентрированность обусловлена здесь и содержанием, и формой, и форма стиха — это его содержание, а содержание — это его форма. Синкретическая метафора и есть их точка пересечения, а ее проекциями на языковом уровне выступают различные виды повторов и архитектурный параллелизм как их высшее проявление [5].

Таким образом, стихотворение образует круговую структуру: метафора-сущность, метафора-явление, метафора-повтор, повтор-ритм, ритм-метр, метр — стихия поэзии. Начальная и конечная точки этой структуры могут меняться местами: либо все стихотворение — застывший образ, метафора, распадающаяся на движущиеся картины, ритмико-словесные единицы [6], либо, наоборот, все ритмическое движение словесных единиц ведет к единому образу, картине.

Рассмотрим наиболее типичную ритмико-синтаксическую единицу стиха — перечисление, один из видов синтаксического параллелизма, о котором говорилось выше.

В поэтике хорошо известен прием реализации метафоры [7], который есть не что иное, как ее функциональная нейтральность внутри метафорического контекста всего стихотворения. Стало быть, этот прием следует считать не просто одним из приемов, а принципом существования цельной стихотворной метафоры. Так, стихотворение А. Ахматовой «Борис Пастернак» есть метафора, предмет которой дан уже в заглавии. Ее исходная точка — Он, сам себя сравнивший с конским глазом, / Косится, смотрит, видит, узнает, / И вот уже расплавленным алмазом / Сияют лужи, изнывает лед. (с. 288) — ведет к конечной: В пространстве новом отраженных строф, — (с. 289), где все: изнывает лед, Звенит, гремит, скрежещет, бьет прибором / И вдруг притихнет, — это значит, он / Пугливо пробирается по хвоям, / Чтоб не спугнуть пространства чуткий сон (с. 288); см. также все стихотворение) — возможно и реально, ибо самое это пространство — метафора по отношению к обычному земному миру.

Отдельные реализованные метафоры вовлекаются в этом стихотворении в перечислительные ряды, образующие сопоставительные параллели друг другу, приравнивая детали из разных сфер и создавая тем самым микрометафоры-параллелизмы: В лиловой мгле покоятся задворки, / Платформы, бревна, листья, облака. / Свист паровоза, хруст арбузной корки, / В душистой лайке робкая рука — и дальше (с. 288). Такая метафора зиждется на двухчастности, ритмико-синтаксической симметрии, на соположении далеких по смыслу образных деталей и, соответствуя конструктивному принципу стихотворной речи, может, с одной стороны, рассматриваться

как ее микроструктура, с другой — как новый вид метафоры, равноправный с ранее известными.

Приравнивание деталей из разных сфер друг другу, появление «двустворчатой» метафоры, переосмысление языковых метафор, образующих ее части, можно видеть и в следующих примерах: В грозных айсбергах Марсово поле, / и Лебязья лежит в хрусталах / (А., с. 290); А в комнате опального поэта / Дежурят страх и Муза в свой черед (А., с. 290).

У Г. Гейма: Der du, ein Sturm, mich durchwanderst Tag und Nacht, / Der du in meines Blutes dunklen Gängen wohnst // ...Der mein Herz zittern macht. Du (G. H., S. 105).

Перечисления могут сгущаться до архитектурного параллелизма, который становится рефреном, центральным смыслом всего стихотворения, т. е. выполняет в нем роль общей метафоры-символа: Ich neige mich vor dir, dem Gras. / Laß mich zu dir, dem Grase, beten! Verzeih mir, daß ich dich zertreten, / Und daß ich dich, das Gras, vergas, / Ich neige mich vor dir, dem Gras / (I. Becher).

(Об архитектурном параллелизме-лейтмотиве см. выше).

Однако ярче всего метафоричность самой поэзии, выраженная параллелизмом, проявляется в так называемой не-метафорической лирике, в частности, у Б. Брехта. Интеллектуализм его стихов предполагает динамическое сопоставление двух планов на примере какого-нибудь явления, детали, события, приобретающих символический характер. Эти два плана всегда облечены в конструкцию лексического или синтаксического параллелизма-контраста: так это проявляется в поэме «Ткачи Куян-Булака чтят Ленина», которая заканчивается подчеркнутым зеркальным параллелизмом: So nützten sie sich, indem sie Lenin ehrten, / Ehrten ihn, indem sie sich nützten, / Und hatten ihn also verstanden. (B.B.T., S. 54); так построено стихотворение «Вопросы читающего рабочего», кончающееся сопоставлением: So viele Berichte. / So viele Fragen. (F., S. 49); короткое стихотворение «Маска злого духа» (M., S. 109) и др. В основе оппозиции лежит каждый раз сравнение, части которого равноправны, одинаково переносят свое качество друг на друга, исключают друг друга, дополняя. Таким образом, они — метафоры и по своей внутренней функции и как обобщение всего текста: юный Александр завоевал Индию — гипербола, потому что не он один («Вопросы читающего рабочего»); помощь себе как памятник Ленину — иносказание («Ткачи Куян-Булака...»); злой дух — метафора, потому что злой дух на самом деле не злой, а это только его профессия («Маска злого духа»).

Таким образом, двуплановость метафоры, отраженная в интеллектуальной двуплановости, у Брехта непосредственно

выкристаллизовывается в параллелизм. И, следовательно, можно говорить не только о происхождении метафоры из параллелизма, но и о ее новой форме, выступающей в стихотворном контексте, которая либо возникает из параллельно сопоставленных рядов, либо даже совпадает с ними в высших жанрах говорного стиха.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 413.
[2] Веселовский А. Н., с. 125.
[3] Веселовский А. Н., с. 134, 150, 152 и др.
[4] Ср.: Фридрих С. А. Метафора в системе тропов. Автореф. канд. дисс. Калинин, 1971, с. 20. Здесь метафора рассматривается как синтагматическое образование, как минимум бинарная синтагма.
[5] См.: Гучинская Н. О. Ритм и стиль в стихах и прозе. Ч. 1. Стихи. — В сб. «Стилистика художественной речи». Вып. 2. Л., 1975.
[6] Ср.: «... искусство ... основано на ступенчатости и раздроблении даже того, что дано обобщенным и единым. К ступенчатому построению относится — повтор ... тавтология ... психологический параллелизм...»; Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. — В сб. «Поэтика». Пг., 1919, с. 122.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

- H. N., V. — Hugo von Hofmannsthal. Vorfrühling. In: Echtermeyer. Deutsche Gedichte. August Bagel Verlag Düsseldorf.
W., G.d. G., G. — Wanderers, Nachtlid. Gesang der Geister über den Wassern. Das Göttliche. In: I. W. Goethe. Gedichte. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig.
H. d. L. — Hälfte des Lebens. In: Hölderlin. Sämtliche Werke. Im Insel Verlag.
H. — Herbsttag. In: Rainer Maria Rilke. Werke. Auswahl in drei Bänden. Erster Band. Gedichte. 1963. Im Insel Verlag.
Er — Er ist's. In: E. Mörike. Poesiealbum. Verlag Neues Leben Berlin.
R. — Riemenschneider. In: Becher. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. 1966.
T., F., M. — Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin. Fragen eines lesenden Arbeiters. Maske des Bösen. In: Bertolt Brecht. Gedichte. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig.
A. A. — Анна Ахматова. Стихи и проза. Л., 1976.

А. М. КУСЛИК (Ленинград)

АРГОТИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

(На материале произведений немецкой литературы)

Одна из характерных и примечательных особенностей современной художественной литературы — многогранная характеристика событий, фактов и лиц, широкий показ различных социальных слоев и включение писателем в произведе-

ние лексики, ограниченной в своем употреблении определенной социальной средой. Для обозначения «лексического репертуара» (Е. В. Розен) отдельных, замкнутых групп в лингвистической литературе употребляются такие эквивалентные термины, как жаргон, социальный диалект, аргю. В традиционном понимании аргю — секретный (тайный) «язык» деклассированных элементов преступного мира — воров, бродяг, нищих и некоторых других общественных групп, который в русской лексикографии называется «блатная музыка», в английской — «кэнт», в испанской — «хермания», во французской — «арго» и немецкой — «ротвельш», первое упоминание о котором относится к 1250 г. [1]. Именно в таком узком смысле мы будем употреблять термин «арго» в данной работе [2]. Аргю как тайный язык преступного мира проявляет себя как социальная речевая «микросистема» [3]. В. М. Жирмунский рассматривает аргю как своего рода пароль, по которому деклассированные элементы узнают друг друга, и как мощное средство профессиональной организации в условиях острой социальной борьбы [4].

К характеристике аргю следует подходить, сопоставляя его с нейтральной лексикой, что позволяет выявить особенности этой речевой микросистемы [5]. Арготические явления замечательны тем, что даже никогда не задумывавшийся над языковыми процессами человек легко и безошибочно выделит и отличит их в своей и чужой речи [6].

Что же отличает арготизмы от других лексических единиц и является их признаком? Как указывалось выше, аргю — это совокупность особенностей речи некоторой замкнутой группы людей, стремящихся засекретить свою речь, сделать ее непонятной. Обычным приемом подобного «затемнения» является метафоризация. Большинство исследователей арготической лексики считают метафору ведущим принципом формирования аргю, который Д. С. Лихачев назвал «устойчивой метафорической интерпретацией окружающего мира» [7]. Для аргю характерно также сужение значения слов общенародного языка и искажение их. В некоторых лексических слоях аргю можно констатировать синонимию и детализацию, заимствования из малоизвестных языков — цыганского, древнееврейского, идиш, а также переоценку ценностей, которая свидетельствует об отрицательной морали асоциальных элементов.

Некоторые исследователи аргю отмечают происходящее со временем обновление лексических наборов различных социальных групп и считают, что «чистый» ротвельш сегодня почти исчез. Продолжает существовать его наиболее устойчивая часть, что И. И. Ревзин объясняет основной функцией воровского жаргона «служить паролем, выявлять принадлеж-

ность к данной социальной группе — функция различения «своих» [8].

Ненормативность арготической лексики и ее генезис — возникновение в определенной социально-замкнутой среде — являются ее характеристиками. Писатели-реалисты употребляют вполне закономерно в прямой речи своих героев (а нередко и в собственной речи) арготическую лексику, создавая тем самым «микроклимат» для их существования» [9].

Что же привлекает писателя в арготической лексике? В лингвистической литературе неоднократно отмечалось остроумие, образность, экспрессивность и даже известный задор арготического слова. По справедливому утверждению В. Д. Бондалетова [10], арго как тип речи может выполнять помимо функции конспиративной (эзотерической) коммуникации, функцию своеобразного эмоционально-экспрессивного средства, которая и используется в художественной литературе. Эмоция арготического слова передает определенное отношение арготирующего к внешнему миру, к окружающей действительности. Эмоциональность арготического слова специфична, присуща только ему и легко отличима от всякого иного, что определяет характер использования арготизмов и степень их концентрации в произведении [11]. Сравнительно с другим лексическим материалом, арготизмы включаются в произведение неравномерно. За редким исключением можно встретить произведения, написанные сплошь арготизмами.

В качестве примера использования арго как «художественного построения» можно привести некоторые баллады Фр. Вийона, написанные на жаргоне банды кокильяров [12]. В основном же арготизмы лишь инкрустируются в большей или меньшей степени в словесную ткань произведения с определенным стилистическим заданием в зависимости от тематики произведения [13]. Ярким примером использования арго в художественной литературе может служить известный роман Г. Фаллады «Кто однажды отведал тюремной похлебки» [14]. Автор вводит читателя в преступный мир уголовников: мелких воришек, жуликов, людей, выброшенных из общества. Для создания социально однородной среды Г. Фаллада широко пользуется элементами сепаратной лексики — воровского арго, классического ротвельш. Даже первоначальное заглавие романа было задумано автором на арго — «Kippe oder Lampen». Оно было заменено известным нам, как более глубоко отражающим социальный смысл произведения.

В трилогии об Адаме Пробсте писатель Г. Йобст [15] рассказывает о злоключениях своего героя, однажды попавшего даже в преступный мир: притон воров, проституток и сутенеров. Чтобы нарисовать картину городского дна Берлина, пи-

сатель использует арготическую лексику: Schmiere stehen; Kleister, Mucker, Lude, Polente; Piepen, Zaster haben; Kасhemme, Klausе usw. Автор пользуется ею как в описаниях, так и в речи представителей дна. Например, говорит проститутка Эрика: «Bring se mir rüber, wenn se Piepen haben» (S. 4). «He, Wirtschaft, Schnaps... Los, los, die Piepen rollen wieder» (S. 90). Или же вор Хейни: «Hundert Emm hat der Chef ausgepackt. Sollt beim nächsten Coup wieder Schmiere stehen» (S. 91).

Изображение преступной среды и активной борьбы с ней характерно для современной литературы ГДР, в частности, так называемой серии «DIE — Delikte, Indizien, Ermittlungen».

Анализ указанных произведений позволяет констатировать присутствие в них определенного арготического фонда, отличающегося своей стабильностью и повторяемостью. В первую очередь это арготизмы, непосредственно отражающие быт этой социальной среды, как, например, многоэлементный синонимический ряд, обозначающий тюрьму или другие места заключения, сроки пребывания в них, названия денег, нередко с подчеркнутым общечеловеческим снижением; названия полицейских и сыщиков, скупщиков краденого и контрабанды, а также арготизмы, отражающие нормы поведения и морали в этой среде.

Арготизмы выступают как речевые черты представителей социальной группы и служат для речевой характеристики героя, ибо язык героя «во всей его характерности» один из основных строительных материалов, используемых художником слова. Именно поэтому он позволяет писателю создать выпуклый психологический и социальный портрет [16]. Писатель стремится воспроизвести живую речь героев, а она была бы значительно обедненной, если отказаться от употребления таких живых и ярких слов, какими можно считать арготизмы. Именно потому, что арготизмы нетипичны для системы языка в целом, они получают тем самым определенную маркированность и становятся средством как типизации отдельного представителя социальной среды, так и изображения этой среды в целом.

В названном выше романе Г. Фаллада показал себя блестящим мастером характеристики, владеющим искусством создания речевого портрета. Главный герой романа Куфальт становится в изображении писателя обобщенным образом человека, брошенного на дно, откуда подняться ему не дают условия капиталистического общества. Начало романа застает героя накануне выхода из тюрьмы на «волю», затем следует недолгое пребывание на свободе, полное трудностей,

неустроенности и лишений и, наконец, снова возвращение в тюрьму — в желанную, привычную обстановку, где нет тревоги за завтрашний день. Арготическая лексика в речи Куфальта и других персонажей — его товарищей — служит целям типизации их речи. Арготизмы в речи этих людей становятся своеобразным выражением их образа мышления. Даже оставаясь наедине с собой, предаваясь размышлениям о своем прошлом, настоящем и будущем, о том, что ждет их за тюремной оградой, они не могут обойтись без арготизмов. Поэтому арготизмы в произведении — неотъемлемая примета той атмосферы, той среды, в которой годами живут такие куфальты, отбывая срок наказания. Для воспроизведения тюремной обстановки Г. Фаллада прибегает также к специфическому тюремному жаргону: kübeln, (der) Kalibe, kneisten, die Zelle filzen, sich schmusen, usw. Арготическое слово в речи персонажей романа передает отношение к обсуждаемому предмету, настроению и т. д.

В романе современного писателя ГДР Г. Радтке «Татуированные» [17] выведены представители различных слоев молодежи — рабочая молодежь и ее антипод — тунеядцы и длинногривые гаммлеры, которые, поддавшись пропаганде Запада, ведут праздный образ жизни, действуют разлагающе на морально менее устойчивых и, в первую очередь, на татуированных. Татуированные — отсюда и название романа — это подростки, девчонки, мальчишки и парни постарше, побывавшие в исправительно-трудовой колонии (Werkhof). Их контакт между собой устанавливается благодаря особой примете: трем вытатуированным точкам между большим и указательным пальцем на тыльной стороне руки (Pennerpunkte), так как сами они называют себя Penner, а исправительную колонию — Penne.

Содержание романа несложно. Убита девушка из среды татуированных. Нужно найти убийцу и установить мотив преступления. Основная идея романа — борьба с преступностью, работа с молодежью. Татуированные встречаются по будням (вечерами некоторые из них работают) и в выходные дни в «своем» баре, который они называют — Schwemme. Они общаются между собой, пользуясь лексическим набором, состоящим из берлинских — doof, meschugge и пр., типично молодежных слов и выражений — dufte Biene, prima in Schale, der Macker; prima, toll, usw., элементов воровского апро. — Bulle, Polente, Knast, jn. kalt machen, kaschen, usw.

Обращаются они друг к другу только по прозвищам, понятным лишь в их узко замкнутой среде: Mingo, Natte, Orang, König, Kanne, Pipusch. Эти прозвища — своеобразная характеристика персонажа, они содержат элемент оценки, подчер-

квивают в отдельных случаях гротескность образа и помогают татуированным, как и их бравада воровскими арготизмами, имитировать преступную среду.

Другой интересный пример использования в произведении арготизмов как показателя принадлежности к определенной среде находим в романе известного писателя Ф. Эрпенбека «Aus dem Hinterhalt» [18]. Героиня его — медицинская сестра Барбара Шрам, молодая женщина, в юные годы была связана с преступной бандой. Рассказывая об этом этапе своей жизни инспектору уголовной полиции, Барбара прибегает к арготизмам, бывшим в ходу у членов банды. Умело пользуясь арготической лексикой, писатель, вкладывая ее в уста своей героини, воспроизводит ту среду и атмосферу, в которой находилась Барбара, бывшая в то время die «kesse Bärbel». Собирались они в своем Stammlokal — Café Nord, пользовавшимся дурной славой и известным как ein schlimmer Bums. Барбара была в то время подвержена наркомании — Ich habe sogar gekokst, ... Kokain geschnupft (S. 150). Вместе с другой девчонкой участвовала в «делах», «ходила на дело» — ein Ding drehen, при облавах прятала оружие своих дружков Stehmesser, Schlagringe, Schußwaffen verzaubert, по приказанию Босса — главаря шайки — «наводила» на квартиры, на машины для угона, выведывая для этого благоприятный момент günstige Gelegenheiten ausmachen, ausbaldowern, очаровывала богатых поклонников, отвлекая их внимание reiche Geschäftsleute bezirzte, и, наконец, «стояла на стрёме» — stand Schmiere. Однако Барбара поняла, что она должна порвать с шайкой и боссом. Она порывает с бандой и становится медсестрой. Барбара знает, что в совершенном преступлении замешан Босс. Об этом нужно сообщить в полицию, однако подсознательно в Барбаре еще действовал воровской «закон» — продать — это против правил — Ob das noch von früher in mir sitzt: «Verpfeifen ist nicht anständig?»... (S. 153)

Этот отрывок в произведении отличается высокой степенью концентрации в нем арготизмов, которые сосредоточены в прямой речи действующего лица.

Речевая характеристика персонажей может включать арготизмы в разной мере, что зависит не только от тематики произведения, но и от того, представителями каких социальных групп являются персонажи. Если иметь в виду арготическую лексику как приметку асоциальной группы людей, то она в первую очередь представлена в речи отрицательных персонажей. В речи положительных персонажей арготизм может стать приметой дружеского, фамильярного общения, желания избежать штампов, обратить на себя внимание, выделиться при помощи речи.

Арготизм становится компонентом отрицательной характеристики персонажа, не связанного с преступным миром. В романе В. Кинаста «Смерть Гиллермана» [19] инженер Эрвин Петтер, человек тщеславный, честолюбивый, ради карьеры готов шантажировать своего друга, если тот не примет его условий, связанных с жульничеством: «... fünftausend Mark, oder ich bringe die Unterlagen selbst zurück. Kippe oder Lampen. Entweder wir machen beide unseren Reibach, oder ich denunziere dich» (S. 96). Типичный воровской арготизм — Kippe oder Lampen — показывает жульническую натуру Петтера, что также подчеркивается и авторской ремаркой: «... Das hatte ihn wie einen echten Ganoven zu dieser Forderung verleitet...» (S. 96). И далее, продолжая разговор с Клаусом Гиллерманом, Петтер опять прибегает к арготизму: «Hast du die Fleppen? ... Die Fleppen das ist so Jargon». Er wußte, daß Klaus Gillerman kein Geld hatte (S. 100).

Таким образом, арготизмы в устах Петтера как элемент его речевой характеристики подчеркивают отрицательную сторону его натуры: цинизм, моральное падение. В этой связи следует отметить, что в данном случае в речи персонажа присутствуют арготизмы, не ставшие употребительными в разговорной речи, так как они не вышли за рамки определенной среды, что усиливает отрицательность характеристики Петтера.

Арготизмы, закрепленные за социально замкнутой средой, появляются в речи персонажа, который хочет войти в эту среду или выдать себя за принадлежащего к ней. В данном случае арготизм выполняет индикативную функцию и становится паролем, открывающим допуск к этой среде. К такому своеобразному «словесному маскараду» (Б. А. Ларин) прибегает молодой инспектор полиции в романе Г. Радтке «Татуированные», чтобы напасть на след преступника. В его речи появляются арготизмы: Bude, Bleibe, Habe, Polente, pennen, Kluft; gekascht sein, im Knast usw.

Арготизмы могут появиться в речи работников сыска в общении между собой и при допросе преступника. Арготическая лексика, перенятая у антагонистической группы, как бы становится на время их собственным способом выражения. В романе В. Штейнберга «Und nebenbei ein Mord» [20] инспектор Бекенбауэр при допросе некой К. Фолькман также использует арготизмы: die Gelegenheit ausbaldowern, Schmiege stehen, heiße Sore, die Sore absetzen usw. Включение в речь инспектора арготизмов, наиболее типичных, «ходовых» в этой социально замкнутой среде, имеет определенное стилистическое задание: пользуясь ими, он называет детали, действия, составляющие неотъемлемую часть бытия данной среды, что должно обеспечить больший контакт.

Арготизмы в речи персонажа могут получать сатирическое или комическое звучание. Противопоставленные нейтральному или разговорному стилю, они получают особый стилистический заряд. Особенно ощутим комический эффект арготизмов, когда они появляются в речи персонажа в момент сильных переживаний, когда с него слетает маска благопристойности, и от высокого стиля изъяснения он переходит к более низкому: так ведет себя некая Белинда ван Дорен из романа Ф. Арнау «Героин АГ» [21]. *Belinda van Dooren atmete laut durch den offenen Mund, überlegte. . . und sagte schließlich. . . «Wenn sie mir etwas anhängen wollen, sind sie schief gewickelt». . . Sie sprang auf. Sie sah ihn haßerfüllt an. Ihre Stimme überschlug sich in einer Flut ungehemmter Schimpfwörter. «Sie glauben, daß es ihnen gelungen ist, mich reinzulegen. Sie gemeiner Polyp! Sie gemeiner Wortverdreher. . . Glauben sie etwas, daß ein Gericht dem erbärmlichen Gefasel eines Polypen glaubt?» (S. 117).*

Эффект арготизма — в диссонансе между речевой манерой поведения Белинды и той респектабельной дамой, которую она старалась играть. Указанная функция арготизмов восходит еще к литературе времен В. Шекспира, в произведениях которого арготические включения получают ярко выраженный комический или сатирический характер, особенно, когда арготизм появляется в устах представителя добропорядочного общества [22].

Арго «отталкивается» от общенародного языка: так называемый прием «остранения» (В. Шкловский). Совпадения с общенародным языком в некоторых элементах лексического состава оттеняют обособленность арго совершенно нетождественным значением этих элементов, что создает в произведении определенный художественный эффект, например: *...Sollte er sich in Carmen geirrt haben? Sie mußte gesprochen haben, sie hatte gesungen, aus Leibeskräften gesungen (W. St. Und nebenbei ein Mord, S. 180).* Двусмысленность в данном случае основана на совпадении двух планов: обычного — открытого и арготического — закрытого: *singen* — петь — расколотся (признаться).

Какие же следуют выводы из наблюдения за использованием арго в художественной прозе?

Арготическая лексика вводится в произведение в соответствии с его тематикой. Обследованные нами произведения в своем большинстве относятся к детективному жанру или же описывают определенную среду, для которой арготическая лексика является обычной. Таким образом, можно говорить о тематической обусловленности арготизмов. Введение арготизмов в произведение отражает стремление автора более точно показать определенный социальный колорит, среду,

в которой протекает действие или находится персонаж. Арготическое слово или выражение становится одним из средств раскрытия характера, помогает более глубокому проникновению во внутренний мир персонажа. Арготическая лексика становится приметой определенной группы людей. В общем потоке литературной лексики арго не «растворяется», ибо оно не утратило своей социальной обособленности. На фоне нормативной лексики арготическая лексика выполняет особую стилистическую функцию как компонент характеристики героя.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В книге бродяг «Либер Вагаторум» (*Liber Vagatorum*), вышедшей в 1510 г., ротвельш используется в значении — язык нищих; *got* — нищий, *welsch* — первоначально означало «кельтский», а затем — «романский», впоследствии стало обозначением коммуникативных трудностей, секретности.

[2] Сравнительно с первоначальным своим значением арго расширил свой объем и означает лексический репертуар определенной социальной группы.

[3] Хомяков В. А. Введение в изучение сленга — основного компонента английского просторечия. Вологда, 1971, с. 43.

[4] Жирмунский В. М. Национальный язык и социальные диалекты. Л., 1936, с. 119.

[5] Береговская Э. М. Арготический блок и его функции в стиле современной французской прозы. — «Филологические науки», 1974, № 2, с. 66, 68.

[6] Лихачев Д. С. Арготические слова профессиональной речи. — В кн. «Развитие грамматики и лексики современного русского языка». М., 1964, с. 335—336.

[7] Лихачев Д. С. Указ. работа. — В кн. «Развитие грамматики и лексики современного русского языка». М., 1964, с. 335—336.

[8] Ревзин И. И. Арго и «остранение». К семиотическому анализу «тайных» языков. — В кн. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М., 1962, с. 34.

[9] Флорин С. Чем словари не удовлетворяют переводчика? Мастерство перевода. Сб. 10. М., 1975, с. 391, 397.

[10] Бондалетов В. Д. Условно-профессиональные языки русских ремесленников и торговцев. Автореф. докт. дисс. 1966, с. 10.

[11] Береговская Э. М. Социальные диалекты и язык современной французской прозы. Смоленск, 1975, с. 22 и след.

[12] Ревзин И. И. Указ. работа, с. 37.

[13] См., например: Крестовский В. «Петербургские трущобы»; Гиляровский В. М. «Трущобные люди», «Москва и москвичи»; и др. Арготическая лексика представлена в романах Э. Сю, В. Гюго, Ч. Диккенса и др.

[14] Fallada H. Wer einmal aus dem Blechnapf frißt. Berlin, 1957.

[15] Jobst H. Der Zögling. Berlin, 1960.

[16] Косцинский К. Существует ли проблема жаргонов? — «Вопросы литературы», 1968, № 5, с. 182.

[17] Radtke G. Die Tätowierten. Greifenverlag zu Rudolstadt, 1970.

[18] Erpenbeck Fr. Aus dem Hinterhalt. Verlag «Das Neue Berlin». В., 1972.

[19] Kienast W. Gillermanns Tod. Verlag «Das Neue Berlin». В., 1969.

общающей собственности выражена и в повторе местоимения each: to each the boulders that have fallen to each, а также в синонимичном ему one on a side. Противопоставленное ту apple trees — his pines актуализирует сему «принадлежность». В 21 строке тема собственности получает дальнейшее развитие в результате метонимического переноса: He is all pine and I am apple orchard. Человек есть то, чем он владеет, он оценивается своей собственностью. Концентрированное выражение тема разобщающего влияния собственности находит в народной мудрости: «Good fences make good neighbors». Слепое следование изжившим себя истинам вызывает недоумение поэта и убеждает в возможности человеческих отношений, определяемых иными, чем собственностью, основаниями.

34 строка представляет собой повтор начальной строки стихотворения, однако неопределенность начала здесь уже снята, и мы можем говорить о приращении смысла something.

В заключительной части стихотворения отказ поэта признать незыблемость сложившихся между людьми отношений сменяется горькой иронией и презрением к человеку, находящемуся во власти устаревших представлений. Отчужденность неизбежна, и местоимения множественного числа we, us сменяются безликим he, him, his. В сравнении like an old-stone savage armed отчужденность достигает враждебности. Образ вооруженного камнями дикаря дополняется глагольным сочетанием grasped firmly, в котором на первый план выдвигается сема «цепкость», связанная с темой собственности: собственность делает людей врагами, это дикость на уровне каменного века. Повтор народной мудрости в заключительной строке стихотворения становится выражением горькой иронии в адрес человеческой ограниченности.

Проделанный анализ стихотворения не допускает однозначной интерпретации заглавия. С одной стороны, починка стены — это следование изжившим себя принципам отцов, укрепление отношений собственности. С другой стороны, mending wall реализует и значение to mend one's fences («стараться установить хорошие, дружеские отношения»), что сообщает названию стихотворения ту двуплановость, которая проявляется в организации элементов лексико-семантического уровня поэтического произведения. Семантические повторы, связанные с главной темой стихотворения, пронизывают все поэтическое произведение, сообщая ему целостность и единство. В этой связи уместно вспомнить слова Б. А. Ларина: «В поэтической речи очень важно это ведение семантических параллелей, дающее сложный, дробящийся, но четкий в этой множественности образ...» [8].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Арнольд И. В. Интерпретация художественного текста: типы выдвижения и проблема экспрессивности.— В сб. «Экспрессивные средства английского языка». Л., 1975, с. 15.

[2] Там же, с. 14.

[3] Арнольд И. В. Тематические слова художественного текста. — «Иностранные языки в школе», 1971, № 2.

[4] Слюсарева Н. А. Смысл как экстралингвистическое явление.— В сб. «Как подготовить интересный урок иностранного языка». М., 1963.

[5] Ларин Б. А. О разновидностях художественной речи. В кн.: Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи. Л., 1974.

[6] См., например, статью Ю. И. Левина «О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах». — В сб. «Структурная типология языков». М., 1966.

[7] Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965.

[8] Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи.— В сб. «Экспрессивные средства английского языка». Л., 1975, с. 15.

Ж. М. МЕЛЬГУНОВА (Ленинград)

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ГРУППЫ СУЩЕСТВИТЕЛЬНОГО В АВТОРСКОМ ОПИСАНИИ КРИСТЫ ВОЛЬФ

(На материале рассказа «Расколотое небо»)

В исследованиях современных лингвистов большое внимание уделяется проблеме стилистических функций языковых явлений. Причем анализу подвергаются произведения различных форм, жанров и эпох. За последние годы все более возрастает число работ отечественных и зарубежных исследователей, посвященных изучению языка и стиля писателей, что свидетельствует об актуальности проблемы.

Стилистическая интерпретация языка художественного текста связана с рядом трудностей, обусловленных многоаспектностью принципов стилистического анализа, переплетением в языковой ткани художественного произведения явлений, которые принято рассматривать изолированно как предмет литературоведения, стилистики, грамматики, лексикологии и др. Между тем функциональное своеобразие того или иного языкового явления может быть изучено лишь при учете его стилистической нагрузки в этом произведении, которая в свою очередь складывается под воздействием целого ряда факторов: идейного замысла произведения, его проблематики, композиции, художественных и эстетических принципов писателя.

Нам представляется, что учесть всю многоаспектность художественного произведения и вместе с тем выявить стилистическую и лингвистическую специфику конкретного грамматического явления возможно, если анализировать художественный текст не с общепринятых позиций (литературоведения, грамматики и пр.), а исходя из естественной структуры произведения, т. е. из наличия у него двух планов: плана содержания и плана выражения. Под планом содержания мы понимаем фабулу произведения, его идею, которая облекается в тему, т. е. то, что хочет сказать писатель. Под планом выражения — композицию, весь комплекс художественно-выразительных средств, а также и сам язык художественного произведения, т. е. то, как выражает писатель свою мысль.

Обратимся в качестве примера к рассказу Кристи Вольф «Расколотое небо». Попытаемся выявить, что составляет план содержания, как он соотносится с планом выражения и наметим основные особенности стиля писательницы.

Идейное содержание рассказа: мирная жизнь, созидательный труд в ГДР. Новые общественные отношения, зарождающиеся здесь, формируют нового человека, преданного своей Родине, самозабвенно трудящегося на ее благо, готового пожертвовать личным счастьем, но не вступить в сделку с совестью. Герои рассказа борются за то, чтобы над их головой было мирное небо. И пусть оно не всегда голубое и чистое, пусть его заволакивает дым заводов и фабрик, с него не будут падать бомбы, если люди борются за мир.

В центре повествования жизнь двух молодых людей — Риты Зейдель и Манфреда Херфурта. Перед ними ясное будущее: Рита — студентка, мечтает стать учительницей, Манфред — талантливый инженер. Они любят друг друга, их чувство крепнет с каждым днем и, кажется, ничто не может помешать счастью молодых. Но личная жизнь неотделима от жизни общества, от тех сложных социальных процессов, которые происходят каждый день в молодой Германской Демократической Республике. Эта тема раскрывается в рассказе психологически тонко. Правдиво и без прикрас рисует писательница становление новой жизни в ГДР, напряженный, полный энтузиазма труд, рождение новых общественных отношений.

Чувство долга перед народом, товарищами, гордость за свое молодое государство оказываются у Риты сильнее стремления к личному счастью. Победа над чувством любви дается ей нелегко. К. Вольф показывает все перипетии поисков Ритой верного пути. Получив письмо от Манфреда, в котором он зовет ее к себе, Рита, верная своей любви, не может не последовать его призыву. Когда она едет в Западный Берлин, ею владеет одна мысль: увидеть Манфреда, быть

вместе с ним. Здесь девушку на каждом шагу окружает чуждая ей жизнь, чуждые интересы не волнуют Риту. Она понимает, что не может жить без своей учебы, без работы в своей социалистической бригаде, без своих друзей. Манфред знает, что теряет Риту, но понимает, что удержать ее не может. Как ни тяжела для Риты разлука, она покидает Западный Берлин. Пережить тяжелую личную драму Рите помогают друзья, товарищи по работе и учебе. Конец рассказа оптимистичен: читатель верит, что Рита нашла свое место в жизни. Она знает, что впереди еще много трудностей, что иногда она будет усталой, иногда раздраженной, но ей неведом страх, потому что она будет жить полной жизнью. Таково основное содержание рассказа.

В композиции этого произведения особое место отведено кратким введению и заключению, которые, подобно рамке, окаймляют повествование. Дважды, в начале и конце рассказа, перед читателем возникает панорама города, живущего напряженной, полной забот жизнью. Здесь ежедневно рождаются и умирают, справляют свадьбы, болеют, покупают к зиме пальто детям, поют у колыбели песни, готовят ужин... Здесь трудятся, отдыхают, живут полнокровной жизнью, и ничто не может быть человеку дороже, чем эта мирная жизнь, чем этот труд на благо родного города. Такова основная тема произведения. Зарождаясь во введении, она пронизывает отдельные эпизоды, беседы героев, настоятельно звучит в финальной сцене прощания Риты с Манфредом. Развитие темы завершается в заключении, в самых последних строках рассказа. Образую композиционную основу произведения, эта тема распадается на ряд лейттем и воплощается в лейтмотивах. Центральная из лейттем — полная отдача себя, своей жизни труду на благо Родины. Она лейтмотивно проходит в рассказе всего два раза. Но все — и место лейтмотива в композиционной структуре произведения, и языковая форма, воплощающая лейтмотив, — придают ему пластичность и способствуют актуализации содержания. Значительно уже и то, что этот лейтмотив проходит в рассказе только во введении и заключении, причем в их концовках, т. е. в наиболее значимых частях рассказа, как бы подводя итог всему повествованию:

Wir gewöhnen uns wieder, ruhig zu schlafen. Wir leben aus dem vollen, als gäbe es übergenuß von diesem seltsamen Stoff Leben, als könnte er nie zu Ende gehen (S. 7) [1].

Das wiegt alles auf: Daß wir uns gewöhnen, ruhig zu schlafen. Daß wir aus dem vollen leben, als gäbe es übergenuß von diesem seltsamen Stoff Leben.

Als könnte er nie zu Ende gehen (S. 235) [2].

Такое тектоническое проведение лейтмотива акцентирует на

нем внимание читателя уже само по себе. Но наряду с этим композиционным приемом писательница использует в тех же целях и языковые средства: лексико-синтаксический повтор (ср. приведенный выше почти дословный повтор последнего абзаца введения и заключения рассказа). Незначительное варьирование синтаксической структуры предложений способствует усилению выраженной в них мысли. Аналогичным способом проводятся в рассказе и другие лейтмотивы (ср. в приведенных выше примерах тектоническое проведение лейтмотива спокойного сна жителей города, построенное на лексико-синтаксическом повторе).

Лексико-синтаксический повтор используется писательницей не только для проведения тектонических лейтмотивов. Этим же средством воплощаются в рассказе и атектонические лейтмотивы, например лейтмотив уверенности Риты в завтрашнем дне:

Sie hat keine Angst, daß sie leer ausgehen könnte beim Verteilen der Freundlichkeit. ...Aber sie hat keine Angst (S. 235).

Ср. также лейтмотив надвигающихся на Риту вагонеток, который проходит дважды в воспоминаниях Риты и проводится благодаря полному повтору предложения:

Die zielten genau auf mich (S. 9).

Die zielten genau auf mich. . . (S. 224).

Лейтмотив внутреннего обаяния Риты, столь неотразимого для Манфреда, заключен в словах braunes Fräulein. Так называет Манфред свою любимую. Этот лейтмотив, воплощенный в группе существительного, проводится через весь рассказ путем повтора группы существительного целиком (S. 17, 21, 25, 54, 151, 175, 222).

Совершенно иным методом пользуется К. Вольф при создании лейтмотива неба, наделенного философским смыслом. Это атектонический лейтмотив, в нем воплощаются одновременно две темы: первая — мирная, созидательная жизнь трудящихся ГДР, вторая — утраченное счастье Манфреда. Сначала звучит первая тема. Она представлена двумя лейттемами: мирный труд и мирная жизнь. Обе лейттемы зарождаются в экспозиции рассказа. Каждая из них имеет четкое языковое выражение, что достигается специальным «набором» доминантных слов, воплощающих лейтмотив для каждой лейттемы. Для лейттемы труда — это доминанты: Himmel, verschleiert, Dunst, для лейттемы мирной жизни — blau, rein, mild, klar, durchsichtig, Sonne. Примером может служить уже первый абзац рассказа (ср. также описания на с. 30, 55).

Проблема личной жизни решается в рассказе на глубокой социальной основе. Два мира, две жизни противопоставлены

друг другу. Темное, словно ночное, небо давит на Риту, когда она, приехав в Западный Берлин к Манфреду, видит на каждом шагу чужую жизнь, чужие интересы и понимает, что разлука с любимым неизбежна. Символика лейтмотива этой темы раскрывается в последовательных описаниях. Образ светлого голубого неба, постепенно темнеющего от фиолетового до черного, встает в воспоминаниях Риты о Манфреде, о потерянной любви. Темное небо — это темное беспросветное будущее Манфреда, жизнь без надежд, жизнь среди лжи и фальши (см. с. 166).

Единое небо всегда служило символом объединения влюбленных, находящихся далеко друг от друга. Недаром перед разлукой выбирали они звезду на небе, чтобы в условленное время встретиться на ней взглядом: *Früher suchten sich Liebespaare vor der Trennung einen Stern, an dem sich abends ihre Blicke treffen konnten. Was sollen wir uns suchen* (S. 221). Но Риту и Манфреда не может объединить небо: ведь их счастье разбито. Символом разлуки становится лейтмотив *расколотого неба*. Он вытекает из лейтмотива темного, словно ночного неба — символа обреченности Манфреда на жизнь без счастья: «*Den Himmel wenigstens können sie nicht zerteilen. . .*». «*Der Himmel teilt sich zuallererst*» (S. 221) — в этом ответе Риты Манфреду, ясно свидетельствующем о неизбежности разлуки, завершается развитие лейтмотива. Из его основных доминант и состоит группа существительного *der geteilte Himmel*, ставшая заглавием рассказа.

Проведенное исследование показало тесную переплетенность в рассказе плана содержания и плана выражения. Основным художественным приемом при воплощении образов у К. Вольф служит лейтмотивное развитие темы, оформленное лексическим и синтаксическим способами.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Wolf K. *Der geteilte Himmel*. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig. 1969.

[2] О тектонических и атектонических лейтмотивах см.: Мельгунова Ж. М. К проблеме лейтмотива. Теоретические основы преподавания иностранных языков. Л., 1976.

И. Ю. МОСТОВСКАЯ (Тамбов)

«МУЗЫКА» ПОЭТА РОБЕРТА БРАУНИНГА

Предмет данной работы — характеристика особенностей формирования дистантных контекстных связей в специфическом контексте, ядром которого служат музыкальные тер-

мины, встречающиеся в «музыкальных» стихах Р. Браунинга. Под стилистическим контекстом понимаем единство стилистически актуализируемого слова, т. е. слова, приобретающего стилистические коннотации эмоционального, экспрессивного, оценочного или стилистического характера, и стилистических индикаторов, способствующих их появлению. Специфика стилистического контекста заключается в необходимости установления максимума контекстных связей {1}: эксплицитных и имплицитных (в зависимости от выраженности индикаторов), дистантных и контактных (учитывая возможную дистанцированность индикаторов), внутритекстовых и внетекстовых (при характеристике места индикаторов), наконец, в соответствии с уровнями структуры слова можно выделить типы связи ядра с индикаторами. Главными видами отношений считаем вслед за И. В. Арнольд и И. А. Банниковой отношения повтора и контраста. Среди основных стилистических функций ядра назовем способность к иррадиации.

Появление терминов вполне естественно в текстах, связанных со специальными областями человеческого знания: они выполняют свою прямую номинативную функцию и способствуют созданию определенной атмосферы. Они могут выступать в специфических стилистических функциях в силу ассоциаций, вызываемых в сознании читателя. Так, они могут приобретать ироническую или юмористическую окраску в результате нарушения ономаσιологических или логико-семантических норм.

Употребление специальной лексики, как и всякое использование «чужого» слова, мобилизует внимание и воображение читателя. Возникает вопрос о возможности прочтения и о специфике восприятия терминологической лексики в художественном тексте. И здесь могут реализовываться две возможности: специальная лексика остается «чужим» словом с нераскрытым кодом или в тексте происходит расшифровка кода в соответствии с особенностями данного текста. В этом случае наблюдаем актуализацию иконических или символических свойств языкового знака.

В стихах Р. Браунинга, посвященных музыке, кроме значительного слоя специальной лексики, встречаем любопытное явление — цитирование. Музыкальные цитаты распадаются на три группы: прямое внесение нотной записи в текст — прямое цитирование («Parleings with Charles Avison»), использование словесно-терминологического обозначения музыкального текста — косвенное цитирование («Alt Vogler») и образное цитирование, когда музыкальный текст передается через систему образов, т. е. происходит преобразование музыкального текста в зависимости от специфики словесного искусства. (Как известно, «литература противостоит музыке»

в сфере временных искусств как творчество изобразительное и неизобразительное в своей основе» [2]. Попробуем проанализировать особенности связей текста, «цитаты», термины.

Текст как система представляет собой единство взаимозависимых и взаимообусловленных элементов. Чтобы быть понятым, любой текст должен обладать определенным «ассоциативным тезаурусом», т. е. совокупностью смысловых связей, лежащих «в области пересечения ассоциативных процессов порождения и восприятия текста» [3]. Т. е. любая «цитата», являясь элементом системы художественного текста, неизбежно вступает в отношения ассоциативной зависимости с другими элементами. Ассоциативная зависимость может проявляться на разных уровнях: лингвистическом и нелингвистическом, но, как показывает исследование законов ассоциации, ассоциативная зависимость может относиться только к связям, основанным на тождестве и контрасте. Очевидно, что «недвусмысленные» различия между языком текста и языком «цитаты» ведут к тому, что область пересечения не принадлежит лингвистике в строгом смысле слова. Так, в «Parleyings with Charles Avison» это, бесспорно, область ритмики и композиции. Хотя ритм стихотворения можно считать заданным уже самим словом «march», описание, нарушая наше ожидание, ведётся в размере пятистопного ямба, и только в песне, посвященной Пиму, ритмико-синтаксическое движение, усиливаясь, изменяясь, приобретает тот маршевый характер, который подхватывается в партитуре. Интересно, что слова, легко ложась на мелодию, как бы предвосхищают ее. Вот первая строфа и соответствующая ей музыкальная структура:

Fife, trump, drum, sound! and singers then,
Marching, say Pym, the man of man!
Up, heads, your proudest-out, threats, your loudest —
'Somersat's Pym!



Слом размера в трех последних строфах активизирует восприятие текста, а синтактико-ритмические особенности, ретроспективно ассоциируясь со словом «march» и, следовательно, одним из главных образов стихотворения, подготавливают восприятие партитуры, как бы эксплицируя ее. Ритмическая ассоциативная зависимость подкрепляется и эмоциональной ассоциацией: написанная в до мажоре, о чем в самом тексте говорит поэт (Blare it forth, bold C Major!),

мелодия ассоциируется с мажорным настроением песни, который создается и на уровне семантики, и на уровне синтактики (специфическая «торжественная» лексика — *nail, quelled, ply, braved*, превосходные степени, восклицательные предложения, параллельные конструкции и т. д.). В тексте нет прямого указания на связь песни с мелодией, однако даже построение стихотворного текста и текста музыкального подсказывает это. Три строфы песни соответствуют трем частям музыкальной структуры. Мелодия завершается, подобно стихотворной строфе, трехкратным повтором. В тексте — *Somerset's Pye! Javistock's Pye! Westminster's Pye!* В музыке



«В структуре находит свое отражение не столько конкретное содержание, сколько тип хода мысли», — пишет М. Ройтерштерн [4]. Подобие «хода мысли» в песне и музыке не вызывает сомнений, давая еще один признак для установления ассоциативной связанности этих двух частей художественного целого.

Определенная ассоциативная зависимость, существующая между прямой музыкальной цитатой и текстом, входит элементом в более сложную структуру ассоциативных отношений. Систему ассоциативных зависимостей слова в поэтическом тексте в связи с проблемой стихотворного перевода рассматривала Т. А. Казакова [5]. Данную работу отличает попытка связать самые общие вопросы ассоциации (как объединения на основе того или иного повтора) с проблемой стилистического контекста [6]. Однако отношения, возникающие между элементами ассоциативной зависимости, отличаются от отношений между членами стилистического контекста: в первом случае в основе лежит принцип интердепенденции, во втором — детерминации. (Разумеется, сравнимы лишь те случаи, когда в роли индикаторов выступают слова, а не, положим, ритмико-метрический фактор). Ассоциативная зависимость может стать основой стилистического контекста, если ее элементы «недвусмысленно» контрастны, положим, в плане стилистическом. В этом случае эффект иррадиации ведет к тому, что маркированный элемент «заражает» немаркированный, выступающий в роли ядра стилистического контекста. Этот вид контекста называем стилистическим контекстом второй степени.

Установив ассоциативную зависимость между музыкальной цитатой и текстом и, таким образом, показав, что включение цитаты в текст носит системный характер, вернемся

к тому, что восприятие партитуры уже подготовлено темой произведения, вернее, одним из главных образов — маршем Чарльза Авилона. Слово *March* обладает определенным интенциональным и импликациональным значением. В тексте оно приобретает эмоционально-субъективное прагматическое значение или стилистические коннотации, что является результатом, во-первых, употребления узуально-оценочных определений (*rough, nude, robustions, bold, Grand*), а, во-вторых, ассоциации, возникших между омонимами *March* (марш) и *March* (март) при параллельном развитии в тексте темы марша и темы марта. Идея произведения, заключающаяся в пафосе поисков непреходящего в жизни (тема для философских исканий Р. Браунинга основополагающая), связывается то с образом весны, с ее беспощадной, первозданной силой, обнажающей суть вещей:

...Truths escape
Time's insufficient garniture: they fade,
They fall — those sheathings now grown sere, whose aid
Was infinite to truth they wrapped, saved fine
And free through March frost... (XIII),

то с музыкальными образами, утверждая, что *March-motive?*
than's Truth which endures resetting (XIV), хотя

...Music's throne
Seats somebody whom somebody unseats,
...Never dream
That what once lived shall ever live (XI).

Признавая грубость и безыскусность мелодии марша, поэт тем не менее отказывается от возможных украшающих модуляций, полагая, что безыскусность и суровая простота марша отражают дух времени и, следовательно, правду. Вот это значение «грубый, но верный» актуализируется и в слове *March* (марш), и в слове *March* (март): дальше будут *Brahms, Wagner, Dvorzak, Liszt*, на смену марту придут богатство мая и июня, но разве кануло в вечность начало?

...They seem
Dead — do they? lapsed things lost in limbo? Bring
Our life to kindle theens, and straight each king
Starts, you shall see, stands up, from head to foot
No inch that is not Purcell [7].

March в тексте, таким образом, приобретает символическое значение, обусловленное «всею композицией данного эстетического объекта» [8].

Наблюдаем любопытную ситуацию: приобретением коннотативных значений *March* (марш) обязано оценочным при-

лагательным, употребление которых связано с музыкой марша. В то же время как заголовок музыкального текста оно не приобретает, как обычно бывает, коннотации в результате ретроспективных связей с текстом, а является уже семантически осложненным. Музыкальный текст, таким образом, как бы появляется в тексте дважды — имплицитно и эксплицитно, в форме «цитаты».

Специфика музыки заключается в том, что она, «не отражая во всей конкретности предметную сторону явлений, . . . способна, однако, раскрыть общий характер явлений действительности [9]. Марш как одна из музыкальных форм подчиняется общей закономерности. Термин «марш» отражает данное понятие. При развитии сюжетной темы термин не сохраняет неизменным значение, что было показано выше. Отсюда — вполне закономерное употребление синонимов *hymn* и *poise*. *March* выступает в тексте как своеобразный «синоним» музыкального текста и в качестве такового несет в себе содержание «цитаты». Музыка, которая должна раскрывать общий характер процессов развития явлений, вдруг обретает характер изобразительный, даже зримый под влиянием обогащенного термина *march* и словесно выраженных ассоциаций поэта:

*Dream-marchers marched, kept marching, slow and sure,
In time, to tune, unchangeably the same. . . (III)*

Таким образом, описание музыкального произведения и стилистические коннотации, полученные словом-заглавием, имеют в определенной степени содержание цитаты, включенной в систему художественного целого. Но интересно, что и сама музыкальная форма марша с ее динамичным движением вперед (в противоположность, например, фуге с ее принципом замкнутого становления) соответствует «мажору» текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Арнольд И. В., Банникова И. А. Лингвистический и стилистический контекст. — В сб. «Стиль и контекст». Л., 1972.

[2] Каган М. Морфология искусства. Л., 1972, с. 287.

[3] Казакова Т. А. Структура и свойства ассоциативного ряда в художественном тексте. — В сб. «Язык и стиль английского художественного текста». Л., 1977, с. 45.

[4] Ройтерштерн М. Музыкальные структуры в поэзии Блока. О музыке. Проблемы анализа. М., 1974, с. 341.

[5] Казакова Т. А. Система ассоциативных связей слова и стихотворный перевод. Л., 1974.

[6] Казакова Т. А. Указ. работа, с. 45.

[7] Purcell — английский музыкант и композитор (1658—1695).

[8] Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой. Л., 1925, с. 15.

[9] Мазель А. Л., Цукерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 17.

ИНДИКАЦИЯ КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В СИТУАТИВНОМ КОНТЕКСТЕ

Специфика функционирования стилистического приема — отправной пункт большинства исследований в области языкового комизма. Особенностью самых разных стилистических приемов (игры слов, перифраза, гиперболы, пафоса и др.) считается возможность их использования с целью создания комического эффекта. Вряд ли можно эти наблюдения считать конструктивным вкладом в теорию языкового комизма: прямой зависимости между стилистическим приемом и функцией не существует.

Изучение средств юмора и сатиры только на уровне стилистических приемов может привести исследователя к неправильному выводу: комическое обязательно экспрессивно. В определенных условиях именно отсутствие экспрессии может обусловить комический эффект. Например:

Willie poisoned his father's tea;
Father died in agony.
Mother came, and looked quite vexed:
«Really, Will», she said, «what next?» [1].

Высказывание матери явно не соответствует ситуации: убийство расценивается как обычная шалость ребенка. В данном случае индикация комического эффекта происходит в макроконтексте, точнее, в той его разновидности, которую принято называть ситуативным контекстом. Под ситуативным контекстом понимаются «условия, в которых осуществляется данный акт речи с точки зрения их воздействия на содержание последнего, его детерминированность особенностями данной культурной общности» [2].

Пренебрежение макроконтекстом в пользу микроконтекста приводит к тому, что случаи ситуативно-контекстуальной реализации комического эффекта зачисляются в разряд ситуативного комизма, который противопоставляется языковому комизму.

Рассматривая природу языковых средств юмора и сатиры, Эван Эсар пишет: «... linguistic phenomena can be understood more readily by the use of witticism than by stories which are grounded on situation» [3].

Думается, что есть смысл пойти противоположным путем и доказать обратное: в случаях, традиционно относимых к ситуативному комизму, действуют языковые процессы, изучение которых поможет глубже разобраться в рассматриваемом вопросе.

Г. Г. Почепцов выделяет два вида ситуативного комизма. К первому виду относятся все комические ситуации: обезьяна, имитирующая движения человека, лепет ребенка, подобие между неодушевленным предметом и человеком и т. д. [4]. Одна из широко распространенных форм ситуативного комизма — карикатура, не сопровождающаяся комментариями (примером может служить творчество Херлуфа Бидструпа). Не только перечислить, но привести в какую-нибудь систему комические ситуации вряд ли возможно. Этот вид комизма никакого отношения к языку не имеет. Ко второму виду ситуативного комизма Г. Г. Почепцов относит так называемую ситуативную двусмысленность (термин «амбивалентность» представляется более удачным, так как не имеет отрицательных коннотаций, присущих термину «двусмысленность»). Автор приводит следующий пример:

«A young soldier who came home on leave was telling his folks about his military life. Suddenly he stopped to look with interest at four pretty girls coming down the street. His mother gave a nudge to his father.

«Look how our little boy has grown», she gasped. «He was never interested in girls before the Army».

Meanwhile their son watched the girls intently until they were out of sight, then turned back and announced, «One of them is out of step» [5].

По мысли автора, эта шутка является случаем ситуативного (неязыкового) комизма. Возникает закономерный вопрос: если результатом языковой омонимии и полисемии является ситуативная амбивалентность («ситуативное смещение» в терминах Шарля Балли [6]) и это явление единодушно рассматривается как средство языкового комизма, то на каком основании случаи, в которых наблюдается обратный процесс, следует относить к ситуативному комизму (то есть неязыковому)? Это будет оправдано, если ситуативная амбивалентность не вызывает никаких изменений в языковых единицах. Посмотрим, так ли это.

Нетрудно заметить, что в рассматриваемом примере ситуативный контекст амбивалентен. Это объясняется неодинаковым распределением центральных и периферийных элементов ситуации. Центральными элементами ситуации будем называть любые явления, предметы и отношения, являющиеся непосредственным стимулом высказывания. Периферийные элементы ситуации — явления, предметы и отношения, которые придают высказыванию связность и законченность. Так, в высказывании матери центральными элементами ситуации можно считать «интерес» и «девушки», в то время как «армия» — периферийный элемент. Высказывание сына актуализирует другие центральные элементы ситуации: «интерес»,

«армия», периферийным является элемент «девушки». Центральные элементы ситуации имплицитно в высказываниях окказиональные семы. Представим это следующим образом:

1) интерес — девушки → мужской пол — женский пол → любовь — нелюбовь;

2) интерес — армия → штатский — военный → нестроевая ходьба — строевая ходьба.

Центром семантической интерференции является слово «интерес», актуализирующее общность между парой признаков, имплицитных первой ситуацией (строевая ходьба — нестроевая ходьба).

То же самое явление может принимать несколько другой вид. Например, Джордж Гордон, описывая повышенную склонность к влюбчивости госпитализированных больных, объясняет это так:

«The patient's state is probably exacerbated by the nursing tradition of twice daily 'doing the backs' — that is, massaging the lower spine with surgical spirit as a precaution against bedsores, which I understand is the method to encourage recalcitrant bulls in the Argentine» [7].

Здесь комический эффект возникает не на основе столкновения двух точек зрения на одну и ту же ситуацию, а в результате внешней аналогии двух ситуаций: массаж пациентам, конечно, делается не для того, чтобы стимулировать чувственное влечение к противоположному полу. Существенный признак «неправильной» ситуации — «искусственное возбуждение» — отсутствует в правильной.

Еще один подобный пример: «There are far too many girls in this hospital who imagine a nurse's uniform isn't complete without a couple of houseman's scalps dangling from it» [8].

Женское легкомыслие в любви сравнивается с обычаем североамериканских индейцев снимать скальп с поверженного врага. Как и в прежнем примере, существенный признак «неправильной» ситуации — «кровавый» — отсутствует в правильной.

Три предыдущие примера относятся к тому виду интерференции, который можно назвать *пересечением*, если под этим термином понимать взаимодействие двух (или больше) ситуаций на основе ситуативного элемента (совокупности элементов), приобретающего (приобретающих) разные семы в каждой из них.

Функционирование следующего вида интерференции связано с существованием *ситуативных полей*. Под ситуативным полем будем понимать определенную совокупность ситуативных элементов, объединенную какой-нибудь системой аксиологических норм. Когда языковая единица, выражающая элемент одного ситуативного поля, вступает в субординативные

отношения с языковой единицей, выражающей элемент другого ситуативного поля, наблюдается процесс семантического выравнивания, который будем называть *включением*. Катализатором этого процесса обычно выступает фонетическая близость. Приведем пример: «Ночь. Луна. Тишина. Он и она».

Первые три слова имеют непосредственные семантические связи. Местоименное сочетание «он и она» обнаруживает семантическую связь с этими словами (уединение, интимная обстановка) на основе ситуативной тождественности. Ситуативно обусловленная семантическая связь поддерживается фонетической: «он и она» воспринимаются как составная рифма к слову «тишина».

Чужеродный элемент не обязательно занимает последнее место: car, caress, careless, carless. Слова car, careless, carless имеют непосредственные семантические связи. Ситуативно обусловленную семантическую связь между словами «car» и «caress» можно представить так:

car→comfortable
caress→pleasant pleasure

Актуализированная сема «наслаждение» имплицитно «рассеянность», что в свою очередь тесно связано с «неосторожностью». Неосторожность предполагает утрату автомобиля. Две казалось бы разные ситуации объединяются в одну семой «наслаждение»:

car→comfortable
caress→pleasant →pleasure→(absent-minded) careless→carless

Звуковая близость делает ситуативно обусловленную семантическую связь более устойчивой.

Иногда ситуация и фонетическая близость прогнозируют декодирование окказиональных аббревиатур. Это явление подобно, но не тождественно включению: один ситуативный элемент предсказывает появление другого, но семантическое выравнивание между ними не происходит.

She frowned and called him Mr.
Because in sport he kr.
And so in spite
That very night
This Mr. kr. sr. [9].

Окказиональные аббревиатуры декодируются по рифмической аналогии с визуальной:

kr. = kissed her
sr. = sister.

В отличие от пересечения включение характеризуется более или менее устойчивым порядком следования компонентов высказывания.

Например: Roosevelt proved that any man can be elected president four times. Truman proved that any man can be elected president. Eisenhower proved that we don't need a president. Kennedy proved that it is dangerous to have one [10].

Ситуативный контекст данного высказывания объединяет четыре микроситуации. Имплицируемые семы, индицирующиеся в первых двух микроситуациях, характеризуют президента с точки зрения пригодности занимаемому посту («талантливый», «посредственный»). Эксплицируемые семы во вторых двух микроситуациях характеризуют президента с точки зрения его пригодности нации («лишний», «опасный»). Вторая пара сем подчиняет первую. Подтекст высказывания примерно таков: независимо от того, талантливы или посредственны президенты, в лучшем случае они являются лишними для нации, в худшем — они опасны (заключительная часть высказывания содержит, очевидно, намек на Карибский кризис 1962 года).

В заключение хотелось бы упомянуть еще один вид ситуативной интерференции *замещение*. Этим термином представляется целесообразным обозначить характеристику одной ситуации через другую (или элементы другой).

«'Oh,' said Larry, mopping his eyes. 'Oh this is the best thing that's happened for ages. I suppose he thinks since he took his trousers off in front of you yesterday to wring them out, he must make an honest woman of you» [11].

Выводы

1. Прямой зависимости между экспрессивными средствами языка (стилистическими приемами) и комическим эффектом нет.

2. Прагматические отношения, возникающие в ситуативном контексте, могут использоваться с целью создания комического эффекта.

3. Отмечены три типа ситуативной интерференции: пересечение, включение, замещение. Этими терминами характеризуются наиболее общие отношения, возникающие в ситуативном контексте, которые могут служить источником комического эффекта.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Feinberg Leonard. Introduction to Satire. Ames, Iowa, 1968, p. 121.

[2] Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966, с. 206.

[3] Esar Evan. Humorous English. N. Y., 1961, p. 14.

[4] Рощетсов Г. Г. Language and Humour. Kiev, 1974, p. 12.

[5] Рощетсов Г. Г. Language and Humour. Kiev, 1974, p. 14.

[6] Балли Шарль. Французская стилистика. М., 1961, с. 235.

- [7] Gordon George. Doctor in Love. Harmondsworth, 1961, p. 21.
[8] Gordon George. Doctor in Love. Harmondsworth, 1961, p. 38.
[9] Esar Evan. Humorous English. N. Y., 1961, p. 42.
[10] Hocket Charles. Jokes.— In: «Studies in Linguistics in Honor of G. L. Trager». The Hague—Paris, 1972, p. 156.
[11] Durrell Gerald. Birds, Beasts and Relatives. London and Glasgow, 1971, p. 184.

Н. В. ПАНАСЕНКО (Томск)

К ВОПРОСУ О РОЛИ КОНТЕКСТУАЛЬНОЙ СИНОНИМИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

В кругу проблем изучения словарного состава языка важное место занимают вопросы лексической синонимии. Несмотря на многочисленные исследования в этой области, теоретическая сторона проблемы, по признанию многих лингвистов, недостаточно разработана и до наших дней.

Особый интерес представляет вопрос о контекстуальной синонимии.

Наряду с устойчивыми синонимическими отношениями, характерными для так называемых языковых синонимов, исследователи синонимических средств различают также семантические сближения таких слов, которые вне контекста синонимами не являются.

В процессе функционирования в речи семантика многих лексических единиц подвергается разным окказиональным воздействиям. В частности, может произойти семантическое сближение разных по значению лексических единиц, дифференциальные признаки значения которых контекстуально нейтрализуются. В результате этого процесса возникают синонимы, называемые различными исследователями по-разному: окказиональными, метафорическими, ситуативными, контекстуальными и т. п. Во всех случаях подчеркивается, что подобные синонимические отношения возможны лишь в определенных контекстах и не закреплены общественным употреблением, как указывает Н. М. Шанский [1].

Целью данной работы является показать, каковы условия синонимизации таких лексических единиц, а также их роль в художественном тексте.

Необходимо отметить, что термин «контекстуальная синонимия» по существу не имеет точного научного определения, хотя лингвисты пользуются им довольно широко, зачастую в отношении явлений, далеко стоящих друг от друга. Неработанность определения контекстуальной синонимии свя-

зана с тем, что в отношении определения языковой синонимии в настоящее время среди ученых-языковедов нет единства взглядов, что отражается в многочисленных попытках определения синонимов. Многоаспектность изучения данного явления дала основание подойти к определению синонимии с различных точек зрения. Однако ни понятийно-денотативный подход к значению, ни трактовка значения слова посредством его словарного толкования или же через «оттенки» значения не могут быть признаны достаточно объективными критериями синонимичности, тем более, что последний термин не имеет точного научного определения.

В настоящее время большинство лингвистов указывает на семантико-смысловые и функциональные схождения и расхождения слов, реализуемые в частичной заменяемости, как на необходимые признаки синонимии [2]. Причем каждый из этих признаков, взятый в отдельности, представляет собой необходимое, но недостаточное условие синонимичности и лишь наличие обоих признаков, их сумма, являются достаточным основанием для признания двух лексических единиц синонимами [3].

В лексикографической практике составители синонимических словарей выдвигают в большинстве случаев в качестве критерия синонимичности какой-либо один признак, который берется в качестве основного для формирования синонимических групп, в то время как необходим учет обоих вышеупомянутых факторов. В результате часто в одном синонимическом ряду стоят лексические единицы, которые не являются в полном смысле синонимами по отношению к доминанте ряда. Известно, что проводить грани синонимических связей слов очень трудно, поскольку в языке-речи ничто жестко не сигнализирует о границах синонимичности. Синонимические контакты, коснувшись члена какого-либо синонимического ряда, иногда могут распространяться на другие лексические единицы, находящиеся за пределами этого ряда. Как следствие этого синонимические ряды в словарях обнаруживают большие расхождения.

В настоящее время как в немецком, так и в русском языках трудно найти какие-нибудь два словаря синонимов, в которых бы синонимические ряды одного и того же слова полностью совпали по своей структуре. Такое положение вещей объясняется, по мнению некоторых лингвистов, известным несоответствием синонимологической теории и практики составления словарей синонимов. Содержательное различие многих методических предписаний о том, что считать синонимами, по мнению Г. И. Климовской, не является научным в полном смысле этого слова [4]. Решение данной проблемы имеет большое значение для лексикографической практики,

поскольку содержание синонимических словарей является материалом исследования для лингвистов.

При сравнении синонимических словарей из серии «Der große Duden, Sinnverwandte Wörter (Bd. 8. Mannheim, 1964) и синонимического словаря, изданного в ГДР, — «Synonymwörterbuch» (Leipzig, 1975), становится очевидным, что синонимические ряды в них часто не являются однородными построениями, так как в одном ряду встречаются лексические единицы разных видов значений: узуального и контекстуального. Например, в одной словарной статье могут стоять не синонимичные слова, входящие в одну лексико-семантическую группу. Так, словарь синонимов из серии «Der große Duden» приводит в качестве эквивалентов к слову Fluß следующие соответствия: Strom, Wasserlauf, Bach, Rinnal. Безусловно, слова Fluß и Bach имеют общий семантический признак, но в данном случае наиболее существенным воспринимается не общий, а дифференцирующий признак.

В определенном контексте слова одной лексико-семантической группы сближаются до уровня синонимов, если условия художественного текста способствуют актуализации общего семантического компонента и нейтрализации дифференцирующих признаков.

В синонимическом ряду с доминантой Besitz авторы синонимического словаря из серии «Der große Duden» включили слова: Besitz-Eigentum, Vermögen, Habseligkeiten, Hab und Gut. В словаре синонимов лейпцигского издания этот ряд расширен за счет таких лексических единиц, как: das Seine, die Sachen, Habschaft, Effekten, где das Seine явно окказиональное образование, идущее по линии субстантивации личного местоимения sein, а слова Besitz и die Sachen, очевидно, могут соотноситься как общее и частное. Включая подобные лексические единицы в словарную статью, авторы, безусловно, исходят из их контекстуального употребления в речи.

Иногда синонимические отношения могут проявляться лишь в одной грамматической форме. Так, в словаре «Synonymwörterbuch», изданном в Лейпциге, к глаголу-доминанте betreffen наряду с angehen, berühren, anbelangen, anbetreffen приводится и глагол handeln, который только в выражении es handelt sich um может соотноситься с глаголом betreffen.

В обширном синонимическом ряду с доминантой Arbeit, приведенном авторами синонимического словаря Г. Гернером и Г. Кемпке, можно обнаружить смешение понятий «гипоним» и «гипероним», кроме того, не проводится дифференциация внутри ряда по лексико-семантическим вариантам. Такие слова, как Arbeit, Arbeitszeit, Arbeitsplatz, могут вступать в синонимические отношения в определенной контекстуальной ситуации, хотя узуально таковыми не являются. Напри-

мер, в выражениях: den Arbeitsplatz öfters wechseln, seinen Arbeitsplatz verlieren можно употребить без ущерба для смысла и, действительно, на практике часто употребляется слово Arbeit, хотя толковый словарь не приводит данного лексико-семантического варианта в семантической структуре слова Arbeit. То же относится и к слову Arbeitszeit, значение которого трактуется в словаре «Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache» [5], die festgelegte tägliche Zeitspanne, in der gearbeitet wird. Однако в выражениях während der Arbeitszeit, die achtstündige Arbeitszeit, приводимых в толковом словаре, в речи часто употребляется слово Arbeit.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что к вопросу контекстуальной синонимии можно подходить на уровне языка. В синонимических рядах часто встречаются такие лексические единицы, которые вступают в синонимические отношения с доминантой ряда только в определенных контекстуальных условиях. Возникает вопрос, можно ли считать такие лексические единицы синонимами или нет?

Другим аспектом этой проблемы является изучение контекстуальной синонимии в художественном тексте. Материалом для анализа в данной статье послужил текст романа Б. Келлерманна «Туннель» [6], в тексте которого были выявлены слова, фиксируемые синонимическими словарями, однако рассматривать их можно лишь как контекстуальные синонимы, но не как узуальные. Рассмотрим в качестве примера следующее предложение из романа «Туннель»: «Allan rief die Ingenieure, die schon atemlos waren von dem jetzigen Arbeitstempo, zusammen und erklärte ihnen, daß sie ihre Arbeit um ein Viertel beschleunigen müßten» (S. 156).

В данном случае, как и в словах Arbeitszeit и Arbeitsplatz мы имеем дело с распространённым в немецком языке явлением: усечением одного из компонентов сложного слова. Здесь временная сема перемещается в окружающий контекст, и эти существенные становятся псевдосинонимами к слову Arbeit. Синонимические отношения вышеназванных слов ограничены, как правило, разговорным употреблением. Неоднократное употребление их в художественном тексте может привести к тому, что контекстуальное значение станет узуальным и, соответственно, контекстуальные синонимы перейдут в узуальные.

В тексте романа выявлено также употребление в качестве контекстуальных синонимов слов, которые синонимическими словарями как таковые не фиксируются. Возникшие синонимические отношения порождаются определенными условиями контекста. В художественном тексте информация, заключенная в слове, содержится не только в нем самом, но и может зависеть от сочетания нескольких факторов [7]. Под их влия-

нием нередко и возникают синонимические отношения между лексическими единицами, которые в обычных условиях таковыми не являются; «*Unterdessen hatten sich Mac Allans Bohrmaschinen an den fünf Arbeitszentralen schon meilenweit in die Finsternis hineingefressen (с. 135). Der Ort, wo die Bohrmaschine arbeitete, der Vortrieb, hieß bei den Tunnelmen die Hölle*» (S. 136). В этих предложениях исключительная сложность работы в туннеле находит свое отражение не только в сравнении с преисподней, но также и в употреблении глаголов *arbeiten* и *sich hineinfressen* в качестве синонимов. Толковые словари фиксируют в качестве одного из лексико-семантических вариантов глагола *sich hineinfressen* лексико-семантический вариант *arbeiten*. Однако ни одним носителем языка это слово в изолированном употреблении не будет восприниматься как синоним к *arbeiten*, так как общий лексико-семантический вариант находится на периферии семантической структуры глагола *sich hineinfressen*, в отличие от семантической структуры глагола *arbeiten*, где этот лексико-семантический вариант является основным, ведущим.

В следующем предложении: «*Da trat der Gerissene auf die Straße und zerplatzte: er war plötzlich irgendwohin verschwunden, um etwas Neues zu ersinnen*» (S. 52) синонимия слов *zerplatzen* и *verschwinden* обусловлена тем, что контекстуальный синоним *zerplatzen* имплицитно включает в себя семантический признак «исчезнуть», что делает возможным такое синонимическое употребление. Глагол *zerplatzen* употреблен метафорически, а метафора, как известно, является средством достижения образности высказывания. В данном предложении, точно так же, как и в предыдущих, синонимическое употребление глаголов *sich hineinfressen* и *zerplatzen* возможно лишь при наличии нейтрального фона, каковым является *arbeiten* и *verschwinden*. Приведенные примеры показывают, что контекстуальная синонимия служит созданию образности и усилению экспрессивности в тексте. Однако в ряде случаев автор прибегает к контекстуальным синонимам в нейтральном повествовании с целью избежать повтора уже названного слова: «*Es waren große Gelehrte, die geologische, physikalische und technische Fragen zu Mac führten. . . Mac aber verkehrte mit diesen Berühmtheiten ganz wie er mit ihr oder Hobby verkehrte* (S. 147—148). Существительное *Berühmtheiten* имеет обобщенное значение и употребляется в отношении лиц, известных своими выдающимися деловыми и профессиональными качествами: артисты, ученые, путешественники и т. д., то есть для обозначения денотата на основе общего признака. Однако именно в силу своей обобщенной семантики оно не может выступать в качестве узувального синонима ни к одной из названных лексических единиц.

В данном контексте они сближаются до уровня синонимов, поскольку существительное *die Gelehrten* конкретизирует значение слова *Berümtheiten*.

Анализ приведенных примеров показывает, что контекстуальная синонимия может возникать в пределах одного или двух соположенных предложений при условии наличия двух синонимизирующихся слов. Подобные синонимические отношения могут прослеживаться и на протяжении фрагмента текста или даже всего текста художественного произведения. Например: «Mitten in diesem Chaos von rollenden Leibern und Steinen aber bebte und kroch ein graues, staubbedecktes Ungetüm, wie ein Ungeheuer der Vorzeit, das sich im Schlamm gewälzt hatte: Allans Bohrmaschine» (S. 134).

В данном предложении контекстуальные синонимы *Ungeheuer* и *Ungetüm* возникают на основе описания денотата и сравнения его со сказочным существом. В обиходной речи эти слова употребляются преимущественно для обозначения огромного бесформенного животного, внушающего страх окружающим своим видом и повадками. Оба слова содержат общий семантический признак: *etw. Riesiges, Unförmiges, was jmdm. Furcht einflößt*, который привносит в характеристику внешнего вида денотата элемент отрицательной оценочности, закрепленной в толковом словаре стилистической пометой «*abwertend*». В следующем предложении это впечатление усиливается не только вследствие повторения контекстуального синонима *Ungetüm*, но и из-за более детального описания машины как необычного живого существа: *Das gierig vorwärtsrollende Ungetüm aber streckt Freißwerkzeuge schauerlicher Art aus, Zangen, Krane, es schiebt seinen stälernen Unterkiefer vor...* (S. 135). В этом предложении, а также на протяжении всего романа, слова *Ungetüm* и *Ungeheuer* употребляются уже без нейтрального соответствия. Читатель, неоднократно сталкиваясь с этими словами в тексте, однозначно воспринимает их как синонимы к существительному *Bohrmaschine*. Это становится возможным, поскольку оба слова постоянно встречаются в романе в одинаковом или очень сходном контексте, что позволяет осуществить декодирование обозначения на основе идентичных условий контекста.

Контекстуальные синонимы, выявленные в тексте романа «*Der Tunnel*», выполняют две основные функции. Первая из них — создание образности, повышение экспрессивности, которая возникает в случае, если контекстуальные синонимические отношения устанавливаются между нейтральными и экспрессивными лексическими единицами, либо, если одновременно с контекстуальной синонимизацией происходит процесс метафоризации одного из членов синонимической пары, как в случае с глаголами *verschwinden* — *zerplatzen*.

Вторая функция контекстуальных синонимов в художественном тексте — вариации обозначения с целью избежать лексический повтор. В этом случае каждый из членов синонимической оппозиции: нормативная лексическая единица и слово с контекстуальным значением является вариантами с одинаковой стилистической значимостью и функционируют в тексте в качестве нейтральной лексики, например: Arbeit- и Arbeitstempo. Возможно также, что один из членов синонимической пары представляет собой нейтральную лексическую единицу, второй же содержит в своей семантической структуре оценочный компонент: die Gelehrten — Berühmtheiten.

Роль контекстуальных синонимов в художественном тексте очевидна: создание образности и повышение экспрессивности высказывания.

Проведенный анализ контекстуальной синонимии в тексте романа Б. Келлерманна «Туннель» позволяет поставить вопрос о необходимости более широкого и глубокого изучения особенностей и функций контекстуальной синонимии в художественном тексте.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Шацский Н. М. Лексикология современного русского языка. М., 1972, с. 54.

[2] Бережан С. Г., Григорян В. М., Вилюман В. Г. Th. Schirrap, J. Filipes.

[3] Вилюман В. Г. Семантические и функциональные связи слов и их синонимия в современном английском языке. Автореф. докт. дисс. Л., 1971, с. 5.

[4] Климовская Г. И. О характере синонимологического знания. (Методические заметки). — Сб. «Синонимия в языке и речи». Новосибирск, 1970, с. 4.

[5] Klappenbach R., Steinitz W. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, Berlin, 1962.

[6] Kellermann B. Der Tunnel. М., 1960.

[7] Арнольд И. В. О контекстуальном значении и семантической структуре слова. — Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена, т. 272, 1965, с. 20—21.

А. П. ПОДКОРЫТОВ (*Курган*)

СТИЛИСТИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА ФРАНЦУЗСКОГО «ФИЗИОЛОГИЧЕСКОГО» ОЧЕРКА XIX ВЕКА

Для исследования языковой специфики жанра «физиологического» очерка представляется необходимым выявление его дифференциальных признаков-ограничителей или стилистических черт, которые определяются различными лингвистическими средствами, их комбинациями, а точнее функциями, которые эти средства выполняют в системе жанра.

Специфика большинства прозаических текстов определяется в первую очередь на уровне синтаксиса, и жанр «физиологического» очерка в этом смысле не представляет собой исключения. Поэтому для определения стилевых черт «физиологического» очерка целесообразно начать с анализа его синтаксических особенностей. Основой для этого анализа нами взято ограниченное число поддающихся строгому учету параметров в выборках из «физиологических» очерков, нравоописательных очерков XVIII века и романтических произведений.

Сопоставление синтаксических связей внутри предложений, между самостоятельными предложениями, внутри абзацев и между абзацами выявляет высокую частотность в «физиологических» очерках и очерках XVIII века причинно-следственных союзов (*car, aussi, donc* и др.), а также логических наречий и наречий обобщающего характера (*bref, enfin, nécessairement* и т. д.). Употребление таких союзов и наречий характерно для стиля научного изложения. Если большой удельный вес подобных союзов и наречий в указанных жанрах показывает тенденцию к аналитическому отражению действительности, то контекстуально-стилистические значения таких союзов и наречий в текстах этих двух жанров не являются одинаковыми. В очерках XVIII века они выступают как средство логической экспрессии и реализуют такую стилевую черту, как «логичность», в «физиологических» же очерках они выполняют новую стилистическую функцию — становятся средством выражения иронии. В романтическом контексте (а именно таким является контекст «физиологии») при описании бытовых ситуаций употребление союзов и наречий, более частотных и характерных для текстов научного стиля, в силу непривычности ассоциаций вызывает эффект неожиданности, что ведет к комизму. Рассмотрим примеры:

1. «*Peut-être aussi que ce que j'appelle mon esprit n'est qu'une portion de matière qui existe par la force d'une nature universelle qui est aussi matière, qui a toujours été et qui sera toujours telle que nous la voyons, et qui n'est point Dieu, mais du moins faut-il m'accorder que ce que j'appelle mon esprit, quelque chose que puisse être, est une chose qui pense; et que s'il est matière, il est nécessairement une matière qui pense: car...*» (LB). В данном примере употребление причинно-следственных союзов и логических наречий наряду с употреблением лексики, характерной для научного изложения (*matière, nature universelle, chose, esprit*) мотивировано предметом изложения: Лябрюйер развивает определенный теолого-философский тезис.

2. «*Les notaires se matérialisent donc l'esprit, hélas! sans se spiritualiser le corps... Ils ne s'intéressent à rien à force*

de s'intéresser à tout, ils arrivent à la plus parfaite indifférence en trouvant l'ingratitude au bout de tous les services rendus, et deviennent *enfin* cette création pleine de contradictions cachées sous une couche de graisse et de bien-être, ce petit homme doux et raisonneur... mais *nécessairement* hypocrite, dont l'analyse exacte défierait La Bruyère s'il vivait encore» (FPEM).

В тексте бальзаковской «физиологии» использование таких же союзов и наречий и таких стилистически окрашенных слов, как *se matérialiser l'esprit*, *l'analyse*, не оправдано, поскольку при описании банальных и заурядных объектов возникает ирония на фоне несоответствия романтического стиля и стиля научного изложения.

Аналогичную функцию выражения иронии выполняют другие конструкции, характерные для научного стиля, широко представленные в «физиологиях»: придаточные условные, придаточные сравнительные, выражающие отношения количественной и качественной соизмеримости, многочленные перечисления, объединенные союзом обобщающего значения, и некоторые другие, например: «L'homme à tout faire constitue une spécialité *d'autant* plus digne d'intérêt qu'elle n'est pas brevetée...» (FPEM). Ирония и в данном случае также возникает от несоответствия стиля научного изложения и предмета повествования (речь идет о бродяге). Как видно и из этого примера, черты научного стиля проявляются как на уровне синтаксиса, так и на лексическом уровне.

Анализ нашего материала показывает высокое содержание в текстах «физиологии» восклицательных предложений, междометий, эмоционально окрашенных вводных конструкций, эпитетов, суперлативных форм, конструкций с максимализаторами *si*, *tant* и др. Употребление этих конструкций сближает тексты «физиологий» с текстами романтиков. Однако контекстуально-стилистические значения подобных конструкций в «физиологиях» и в романтических произведениях также несут различную функциональную нагрузку. Например: «Et quand même on aurait dû mourir, qu'était-ce que cela? La mort elle-même était si belle alors, si grande, si magnifique dans sa pourpre fumante!» (M).

Пафос данного отрывка достигается главным образом риторическим вопросом, конструкциями с максимализатором *si*, трехчленным повтором, авторским эпитетом *fumante*, восклицательным предложением. Сравнивая этот отрывок из Мюссе с отрывками из «физиологий», можно убедиться в том, что одни и те же конструкции в «физиологиях» приобретают иную, отличную от романтических произведений, стилистическую значимость.

«Mais enfin, quelle récompense pourra payer de si longs et de si lourds services? quelle couronne civique gardons-nous à notre infatigable défenseur?» (FPEM);

«N'est-il donc pas un être aussi sublime de résignation que remarquable par son utilité; une source constante de douceur, de lumière, de denrées bienfaisantes?» (FPEM).

Если у Мюссе подобные конструкции придают повествованию романтически приподнятый характер, то те же конструкции в текстах, описывающих жандарма и бакалейщика, неуместны: в «физиологиях» эти построения выражают иронию через ложный пафос.

Помимо указанных способов выражения иронии, с одной стороны — через коннотации, которые мы связываем с научным изложением и которые придают текстам «физиологий» псевдонаучность, с другой — через коннотации, которые придают описанию ложный пафос, ирония в «физиологиях» может выражаться:

1. Зевгматическими и силлептическими конструкциями: «...se mit à frotter sa tête chauve avec un morceau de flanelle grasse et une frénésie extraordinaire» (FPEM). В данном примере комический эффект создается противопоставлением логически несовместимых однородных членов, подчиненных одному управляющему слову *frotter*: конкретного *avec un morceau de flanelle* и абстрактного *une frénésie extraordinaire*.

«S'il vous demande votre passeport, c'est entre les dents, humblement, la main au chapeau» (FPEM). Здесь ирония создается семантической несовместимостью однородных членов *entre les dents* и *humblement* и усиливается игрой слов: *la main au chapeau* вместо ожидаемого *le chapeau à la main*.

2. Апострофами пейоративного плана, обращенными к читателю: «Tu essayeras en vain, fanfaron journalisme, toi... qui lui souris et lui tends incessamment la charité de ton abonnement» (FPEM). «...illustres et grandes coquettes qui me lisez...» (FPEM).

Ирония, выражаемая этими апострофами, имеет два плана. Во-первых, обращение к читателю, свойственное всей письменной речи, являясь элементом риторики, в контексте «физиологий» наряду с другими эмоциональными конструкциями начинает выражать ложный пафос. Во-вторых, в большинстве прозаических произведений традиция обращения к читателю требует по крайней мере вежливости (исключение представляет плутовский роман, где встречаются обращения к читателю в пейоративном плане). В текстах «физиологий» подобные обращения, характерные скорее для плутовского романа, сталкиваются с иными структурами, которые по

своему построению являются романтическими, и создают семантический перепад, что делает их комичными.

3. Контрастом, переборами, смешением стилей: в стиль научного изложения вкрапливаются разговорные слова и конструкции, слова профессиональных жаргонов, арго, диалектов, а также слова поэтической речи. Например: «...aussi la gaillarde fait-elle danser à belle baise-main le bois, le charbon, et tout ce qui s'en suit: tout généralement y passe; il n'y a pas jusqu'aux cigares du malheureux locataire qui ne viennent se promener, quelle profanation! sur les tristes et dégouttantes lèvres de l'infâme Desjardin» (FPEM).

Здесь в одном предложении соседствуют лексика и синтаксис, свойственные: а) научному описанию — aussi, б) разговорной речи — le gaillarde, в) романтически приподнятому повествованию — quelle profanation!

4. И, наконец, в «физиологическом» очерке, как в принципе и в любом произведении, ирония может выражаться намеком, каламбуром, развертыванием комической метафоры или сравнения и т. д. Взаимодействуя со специфическими для «физиологий» средствами выражения иронии через псевдонаучность и ложный пафос, эти неспецифические, общие для любых жанров средства выражения иронии создают более высокую степень комического эффекта.

Таким образом, анализ нашего материала показывает, что одни и те же конструкции могут нести различные контекстуально-стилистические функции как в общем контексте жанров эпохи, так и в традиционно сопоставленном контексте одного и того же жанра. Особую роль при этом играют придаточные условные, придаточные сравнительные, выражающие отношения количественной и качественной соизмеримости, анафорические повторы ключевых слов в начале абзаца и т. п.

Все вышеизложенное позволяет считать иронию и лингвистические средства ее выражения одним из специфических дифференциальных признаков французского «физиологического» очерка. Лингвостилистические средства, реализующие этот дифференциальный признак, прослеживаются достаточно стабильно во всей системе произведений, образующих этот жанр.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

FPEM — Les Français peints par eux-mêmes, Curmer, 1841.

LB — La Bruyère, Les Caractères, Paris Nelson.

M — A. de Musset, La Confession d'un Enfant du siècle, Moscou, 1973.

НЕКОТОРЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ГЛАГОЛА

В композиционном отношении художественное произведение в целом можно рассматривать как сложное взаимодействие нескольких видов речи: прямой, авторской, косвенной, несобственно-прямой и внутреннего монолога. Основными видами речи считаются прямая речь и авторская, так как они имеют самостоятельный характер высказывания и связаны с двумя главными планами речевой ситуации: планом речевой коммуникации и планом речевой информации [1]. Наиболее полному выявлению особенностей разговорной речи способствует исследование прямой речи, которая отражает реализующийся на уровне высказывания план непосредственного общения.

В художественном произведении отражение реальных актов коммуникации преломляется через призму авторского восприятия действительности, но каждый писатель стремится сохранить при фиксации обработанного материала основные черты разговорной речи: неофициальность общения, спонтанность, непринужденность общения, эмоциональность.

В средствах своего формального выражения прямая речь неоднородна. В ткани художественного произведения она может быть представлена отдельными, изолированными друг от друга репликами, относительно длительным высказыванием — диалогом и монологом. Диалог, который можно рассматривать как одну из сфер использования разговорной речи, является важнейшим средством в раскрытии авторской идеи, в выражении мыслей и чувств героев художественного произведения. Выразительные потенции разговорной речи часто служат в диалоге для создания определенных стилистических эффектов.

Выражение эмоционально-оценочных отношений связано, в частности, с особенностями функционирования временных форм глагола, так как временная характеристика действия непосредственно определяется коммуникативной заданностью диалога.

Задача данной статьи состоит в выявлении условий и средств актуализации коннотативного (эмоционально-экспрессивного) значения глагольных временных форм в рамках структурно и семантически взаимосвязанных между собой реплик двучленных диалогических единств [2]. В качестве одного из средств актуализации коннотативного значения рассматривается лексико-грамматический повтор, то есть по-

втор одной и той же временной формы глагола с одинаковым лексическим наполнением.

В двучленных диалогических единствах первая реплика, являясь смысловым и организующим стержнем, оказывает стимулирующее влияние на вторую реплику, которая, как правило, дополняет, уточняет или развивает содержание реплики-стимула. Одна из характерных особенностей диалогической речи заключается в том, что во второй реплике часто или совсем отсутствует временная форма глагола, употребленная в первой реплике, или она представлена неполностью. Например:

«Wie lange *wirst* du denn hier *sein*?» fragte sie.

«Ein paar Tage» (G. A., S. 128).

«Aber wir *können* nicht sofort wieder *kündigen*!»

«Natürliche *können* wir. Am liebsten gleich, heute, diese Minute!» (F.K.M., S. 44).

Повтор временной формы глагола-сказуемого в реагирующей реплике всегда обусловлен определенными причинами: волнением говорящего, его согласием или несогласием с высказыванием собеседника, неуверенностью в своем ответе и т. п.

Исследования показали, что в стилистическом отношении временные формы глагола нейтральны, если они имеют только денотативное (парадигматическое или синтагматическое) значение. Экспрессивный статус проявляется в глагольной форме времени в тех случаях, когда говорящий высказывает свое субъективно-оценочное отношение к мысли собеседника. Эмоционально окрашенная реакция на слова собеседника, в выражении которой состоит основная функция повтора, является необходимым условием для приобретения временной формой глагола коннотативного значения.

Под коннотацией мы понимаем интенсификацию значений, эмоциональный эффект, грамматическую образность и другие субъективные наслоения разного рода, которые временная форма глагола получает в речи сверх своего денотативного содержания [3]. Нам представляется ошибочной точка зрения исследователей, считающих, что коннотативное содержание имманентно присуще глагольным временным формам. Так, например, перфект рассматривается как форма, имеющая большую выразительность и более яркую эмоциональную окраску, чем претерит. Претерит, напротив, считается формой с более спокойной эмоциональной характеристикой, так как он изображает действия не изолированно, как выхваченные из цепи событий факты, а в их последовательности и тесной взаимосвязи [4].

Рассмотрим в связи с этим ряд двучленных диалогических единств, в которых, на наш взгляд, реализуется только денотативное значение временной формы глагола. Например:

«Wer weiß es noch?»

«Ich *hab's* keinem *gesagt*» (G. A., S. 82).

«Sie fragte den Mann: «*Bist du mitgegangen?*» Er erwiderte: «Wozu? Wir sind keine Kommunisten» (S. T., S. 130).

В этих примерах перфект имеет парадигматическое значение, которое заключается в выражении событий прошлого, непосредственно связанных с моментом речи, так называемый контактный перфект. Одно из синтагматических значений перфекта состоит в обозначении предстоящих событий. Например:

«Im Winter *haben* wir diesen heißen Sommer *vergessen*. . .», sagte Vera.

«Im Winter», sagte ich, «wer denkt jetzt an den Winter».

«Er kommt aber», beharrte Vera, «das dauert ja nicht mehr lange» (G. A., S. 111).

Для реализации данного значения перфекта необходим благоприятный контекст, имеющий, как правило, футуральную окраску. Одним из средств актуализации футурального перфекта выступает здесь презенс второй и третьей реплики, подчеркивающий противопоставление двух временных планов: плана настоящего и будущего времени.

В приведенных и других подобных примерах форма перфекта имеет, на наш взгляд, только денотативное значение. В связи с этим считать, что перфект обладает более высоким потенциалом стилистических возможностей, чем претерит, неправомерно. В диалогической речи, которая традиционно рассматривается как основная сфера употребления перфектных форм глагола, претерит также находит широкое применение. Например:

— Sie *sprachen* ihn?

— Sprechen? Die Leute sind wie Dynamit (W. P. M., S. 283).

В этих диалогических единствах реализуется также только денотативное значение претерита. Для приобретения здесь временной формой коннотативных характеристик отсутствует, на наш взгляд, необходимый лингвистический контекст.

В плане достижения художественной выразительности коннотативное значение временных форм глагола значительно чаще актуализируется во второй реплике, так как в ней всегда содержится определенная реакция на слова собесед-

ника. В реагирующей реплике говорящему предоставлены большие возможности для выражения своего отношения к высказыванию партнера. С этой целью, как уже отмечалось, используется повтор предшествующей реплики. При повторе стилистический эффект достигается тем, что на денотативное значение временной формы глагола-сказуемого насланяется коннотативное значение.

Рассмотрим наиболее распространенный в диалогической речи частичный повтор, при котором повторяется коммуникативное ядро стимулирующей реплики. Например:

«Es hat doch jeder seinen Salat im Dorfe», sagt Frau Mat-sche. «Ist der eure *erfroren*?»

«Nein, er *ist nicht erfroren*».

«Dein Vater... *hat* er nicht ein Frühbeet *angelegt*, wie sie erzählen?»

«Er *hat* ein Frühbeet *gebaut*».

«*Sind* euch die Pflanzen schwarzbeinig *geworden*?»

«Nein, sie *sind nicht* schwarzbeinig *geworden*».

«Da *hat* wohl der Samen nicht *gekeimt*?»

«Ja, der Samen *hat gekeimt*».

Die Frau betrachtet mich wie einen bunten Vogel.

«Du bist ein putziger Hüpfertling! Sollst wohl nichts erzählen? *Hat* es dir wer *verboten*?»

«Es *hat* mir niemand *verboten*. Auf Wiedersehen! Habt ihr Melonenkerne?» (St. T., S. 70).

В этом отрывке главный герой романа Э. Штриматтера «Тинко», не желая признаваться в том, почему у них не вырос салат, отрицательно отвечает на все вопросы жены садовника. Несогласие говорящего и его отрицательное отношение к высказыванию собеседника подчеркивает здесь повтор предшествующей реплики и прежде всего повтор временной формы глагола-сказуемого, образующего ее коммуникативный центр. В вопросительных репликах данного диалогического целого реализуется только денотативное значение перфекта, то есть выражается соотносительность прошедшего действия с моментом речи. Форма перфекта в ответных репликах наряду с реализацией денотативного значения получает дополнительный стилистический оттенок, так как временная ориентация событий ясна из предшествующего контекста.

В следующем отрывке из романа Л. Франка «Матильда» повтор, выражая эмоционально окрашенную реакцию на слова собеседника, актуализирует коннотативное значение временной формы футурума I. Например:

«Deshalb sag ich es dir lieber selbst und schon jetzt. Ich *werde* mich jetzt bald wieder *verheiraten*».

«So, dann *wirst* du dich also jetzt bald wieder *verheiraten*» (F. M., S. 148).

Футурум I второго предложения стимулирующей реплики имеет собственно футуральное значение, то есть выражает действие в будущем. Одновременное употребление лексических показателей *jetzt* и *bald* привносит в данное значение оттенок гипотетичности, неуверенности в исполнении предстоящего события. На первый план в форме футурума I реагирующей реплики выступает уже не денотативное, а коннотативное значение, обусловленное сильным волнением говорящего. Для юноши, который любит Матильду, подобное признание настолько неожиданно, что он только в состоянии повторить ее слова. Боль утраты любимого человека, несогласие с такой несправедливостью и в то же время покорность судьбе создают здесь необходимый стилистический эффект.

При повторе коннотативное значение может возникать также и у такой «неэффективной» в стилистическом отношении временной формы глагола, как претерит. Например:

«Hier *schrieb* sich an dich», sagte sie. . . Er nahm ihren Arm und blieb stehen. « Hier *schreibst* du 'Licht und Segen meines Lebens' (F. M., S. 161—162).

«*Ging* es dir sehr schlecht?» fragt Dagmar.

«Nein, sage ich böse, «mir *ging's* gut» (G. P., S. 223).

Ярким примером ослабления денотативного значения могут служить полные повторы, то есть повторы всего предшествующего высказывания. Полные повторы встречаются в диалогической речи редко и представляют собой своеобразные реплики-эхо, реплики солидарности [5]. При полном повторе временные формы глагола-сказуемого получают особую выразительность в плане создания стилистической характеристики действия. Например:

— Er *stirbt*?

— Er *stirbt* (D. D., S. 31).

«Das *merkt* man!»

«Ja, erwiderte Immermann. «Das *merkt* man» [6] (R. Z., S. 37).

Исследования, таким образом, показали, что временные формы глагола выражают экспрессивно-эмоциональные отношения только на уровне речи. Одним из средств актуализации коннотативного значения является лексико-грамматический повтор временной формы в реагирующей реплике двучленных диалогических единств. Данный вид повтора не единственно возможное средство, с помощью которого в диалоге реализуются стилистические потенции разговорной речи. Стилистический эффект может возникать и при грамматиче-

ском повторе, то есть при употреблении одной и той же временной формы глагола, но разным лексическом наполнении позиции сказуемого. В следующем примере параллелизм перфектных форм использован для передачи внутреннего волнения героини, ее сомнений и переживаний.

Wenzlow sagte: «Du *hast* einen furchtbaren Unsinn gemacht, Mädchen. Warum *hast* du deinem Mann sofort alles zugegeben?» — «Ich *habe* nichts anderes tun können. Ich *habe* geglaubt, das bedeutet höchstens die Scheidung; ich *habe* nicht verstanden, daß er mir das Kind wegnimmt» (S. T., S. 214).

Сочетание двух претеритальных форм от одного глагола интенсифицирует действие, подчеркивает его длительность.

— Warum bist du so lang oben im Wind und in der Kälte geblieben, Antoinette?

— Ich wollte den Menschen hier nicht mehr treffen. Aber er *blieb* und *blieb* (F. W. C., S. 23—24).

Коннотативный эффект может возникать и в позиции сильного противопоставления, то есть при соотнесенности в смежных репликах разных словоформ одного и того же глагола. Например:

— Dein Vater *trank* immer aus der Flasche.

— Und ich *trinke* immer aus dem Glas (M. N., S. 123).

— *Bereuen* Sie Ihre Tat?

— Ich *werde* sie nie *bereuen* (F. R., S. 394).

Экспрессивно-эмоциональные значения временных форм глагола часто возникают также на основе грамматической синонимии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Поспелов Н. С. О разграничении прямого и относительного употребления форм настоящего времени в русском языке. — В сб. «Проблемы современной филологии». М., 1963, с. 221.

[2] Двучленные диалогические единства принимаются в работе за исходную единицу анализа. На наш взгляд, языковые явления, типичные для данных единств, будут релевантны и для единств большего размера.

[3] Ср.: Шендельс Е. И. Многозначность и синонимия в грамматике. М., 1970, с. 35; Левитов Ю. Л. Стилистические (экспрессивно-эмоциональные) значения грамматических форм. — «Сборник докладов и сообщений лингвистического общества». Вып. 4. Калинин, 1974, с. 224.

[4] См.: Биркенгоф Г. М. Употребление претерита и перфекта в современном немецком языке. Автореф. канд. дисс., М., 1955.

[5] Поройкова Н. И. Функционирование средств согласия—несогласия в диалоге. — Сб. «Функциональный анализ грамматических категорий и единиц». Л., 1976, с. 104—105.

[6] О повторе словоформы презенса см.: Нефедова Т. И. Повтор словоформы презенса в значении конкретного и абстрактного настоящего слова как грамматико-стилистический прием современной немецкой беллетристики. (На материале речи персонажей). Автореф. канд. дисс. Калинин, 1973.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

- G. A. — G. Görlich. Autopanne. Berlin, 1969.
F.K.M. — H. Fallada. Kleiner Mann — was nun? Berlin und Weimar, 1967.
S. T. — A. Seghers. Die Toten bleiben jung. Berlin und Weimar, 1967.
W. P. M. — Fr. Wolf. Professor Mamlock. In: «Dramen». Berlin und Weimar, 1973, Bd. 1.
St. T. — E. Strittmatter. Tinko. Berlin, 1977.
F. M. — L. Frank. Mathilde. Berlin und Weimar, 1973.
G. P. — G. Görlich. Der schwarze Peter. Berlin, 1977.
D. D. — Fr. Dürrenmatt. Der Doppelgänger. In: «Gesammelte Hörspiele». Zürich, 1961.
R. Z. — E. M. Remarque. Zeit zu leben und Zeit zu sterben. Bukarest, 1974.
F. W. C. — L. Feuchtwanger. Die Witwe Capet. Rudolstadt, 1956.
M. N. — H. Mueller, Stille Nacht. In: «Stücke». Berlin, 1977.
F. R. — L. Frank. Ruth. In: «Schauspiele» Berlin, 1959.

В. К. ТАРАСОВА (*Ленинград*)

ПОЭТИКА УМОЛЧАНИЯ

(Анализ стихотворения Эмили Дикинсон

«It was not Death, for I Stood up»)

Своеобразие американской поэтессы Эмили Дикинсон (1830—1886) вызывает в критической литературе самые разноречивые суждения: от утверждений типа «at the highest summit of her art, she resembles no one» (L. Bogan) до попыток найти в ней сходство с какой-либо поэтической школой. Чаще всего проводится аналогия с английскими поэтами-метафизиками XVIII века в согласии с определением их поэтики в знаменитой формуле Т. С. Элиота: «a direct sensuous apprehension of thought or a re-creation of thought into feeling» [1].

Подобная способность «мыслить чувства и ощущать мысли», свойственная прежде всего Джону Донну, приписывается и Эмили Дикинсон [2]. Это определение, действительно, хорошо описывает парадоксальное сочетание в поэзии Э. Дикинсон усложненной «духовной арифметики» [3] и обманчиво простой, конкретно-чувственной, «домашней» образности.

В то же время сравнение с Дж. Донном вызывает протест: кажется, нет двух более несхожих поэтов! Технически основа образа у Э. Дикинсон и Дж. Донна одна и та же. Тему составляет некое душевное переживание или абстрактная идея, в образном средстве — конкретный, зримый, наглядный аналог. Однако уже здесь есть существенная разница. Дм. Донн конструирует искусственные, «неживые» мо-

дели темы, с контрастом «духовное vs физическое (механическое)»: неразлучность расстающихся влюбленных уподобляется неотделимости двух ножек циркуля («A Valediction: Forbidding Mourning»), процесс обновления в религиозном экстазе — ковке металла («Batter my Heart, Three-Personed God»). У Э. Дикинсон чаще всего духовный человеческий опыт передается через сенсорный опыт в бытовой ситуации, причем лирический герой в обоих планах один и тот же. Образное средство может изображать реальное переживание или воображаемое событие — в последнем случае лирический герой помещается в ирреальный план и образ приобретает персонифицированный или аллегорический оттенок (например, смерть в образе джентельмена, остановившего свою карету у крыльца героини для прогулки в вечность: («Because I could not stop for Death, it kindly stopped for me...»)).

Но еще более разнятся поэтические системы двух авторов в прагматической направленности. Дж. Донн, страстный истолкователь своих сложных чувств в ясных, логизированных, научно-механических аналогиях, стремится убедить своего адресата — будь то возлюбленная или бог. Движение поэтической души Э. Дикинсон как раз обратное. По выражению одного критика, she «refines a style to disguise what has happened in her inner world» [4]. Поэтика Э. Дикинсон строится на «неизрекаемом центре» — «omitted centre» [5] — выразительном умолчании самого предмета стиха, принципиально невыразимого, неопишуемого и потому обозначенного лишь косвенно. «Доказательность» образа у Дж. Донна противостоит «недоказуемости» у Э. Дикинсон.

Образцом такого дразнящего воображение многократного косвенного обозначения может служить следующее стихотворение:

It was not death, for I stood up,
And all the dead lie down;
It was not night, for all the bells
Put out their tongues, for noon.

It was not frost, for on my flesh
I felt siroccos crawl, —
Nor fire, for just my marble feet
Could keep a chancel cool.

And yet it tasted like them all;
The figures I have seen
Set orderly, for burial,
Reminded me of mine.

As if my life were shaven
And fitted to a frame,
And could not breathe without a key,
And 'twas like midnight, some,

When everything that ticked has stopped,
And space stares, all around,
Or grisly frosts, first autumn morns,
Repeal the beating ground.

But most like chaos —stopless, cool, —
Without a chance or spar,
Or even a report of land
To justify despair.

В центре стиха два местоимения: I и it— лирическая героиня и переживаемое ею состояние. Они задают неопределенность, которая не разрешается до самого конца. Весь стих представляет собой ряд дефиниций дейксиса it, относящегося к ни разу не названному объекту. Загадочное it оказывается определенным через два противопоставленных ряда:

it	}	was not	death,	night,	frost,	fire
		was like	burial,	midnight,	frosts,	chaos

Стихотворение, таким образом, целиком строится на приеме, явно направленном на «выразительное умолчание», — сравнении через отрицание. В первых двух строфах последовательно отрицается тождественность состояния героини смерти, мраку, морозу, пламени. Затем, напротив, утверждается сходство: And yet it tasted like them all, которое подробно раскрывается в серии образных уподоблений. Однако впечатление «несравнимости» уже создано: последние четыре строфы отрицаются первыми настолько, чтобы подчеркнуть относительность аналогии и неопикуемость чувства. Формула образа — «сходство в различии» — здесь как бы обращена: «различие в сходстве».

Сама многократность обозначения поддерживает неопределенность, умножая возможные интерпретации, создавая колеблющийся, противоречивый образ. Ключевые существительные death, night, frost, fire, chaos, не называя прямо предмет описания, очерчивают ассоциативную область, в центре которой находится it, предоставляя читателю самому наполнить этот дейксис содержанием.

Сравнение через отрицание становится также способом косвенного введения элементов реальной ситуации. Немногие

факты «запрятаны» в структуре «It was not... for» как мотивировка отрицания, как «основание для несходства»:

- (I) ... for I stood up ...
... for all the bells
Put out their tongues, for noon.
- (II) ... for on my flesh
I left siroccos crawl ...
... for just my marble feet
Could keep a chancel cool.

В третьей строфе реальность также вычленяется из образа как часть основания для сравнения:

- (III) The figures I have seen
Set orderly, for burial,
Reminded me of mine.

По нескольким штрихам можно восстановить ситуацию: героиня находится в церкви, на похоронной службе; это происходит летом, в полдень, звучат колокола. Чьи-то похороны производят на нее глубокое впечатление — именно это впечатление и составляет предмет описания. Ситуация эта может быть воображаемой или носить характер видения, что, прочем, не отменяет реальность переживания.

Мостиком между образными обозначениями и переживаемым чувством служит сенсорная реакция — ощущения как внешние неадекватные знаки чувства. Все образы связаны с разными сферами ощущений. Мороз и огонь вовлекают тактильные ощущения: It was not frost, for on my flesh / I felt siroccos crawl / Nor fire, for just my marble feet / Could keep a chancel cool; ночь — слуховые и зрительные, передающие, в свою очередь, восприятие времени и пространства: When everything that ticked has stopped, / and space stares, all around ... Более абстрагированные, непостижимые для человеческого ума явления также переданы через конкретные восприятия: смерть — As if my life were shaven / And fitted to a frame, / And could not breathe without a key; хаос — stopless, cool.

Весь комплекс ощущений концентрируется в синестезии: And yet it tasted like them all. Такая тотальность чувственной реакции подчеркивает необычайную интенсивность и непосредственность переживания. Что же все-таки чувствует героиня?

Кажется, характер переживания ясно определен в последнем слове стиха: despair. Однако денотативная отнесенность

смещена тем, что это слово стоит в косвенном контексте, являясь частью образного средства, а не темы:

But most like chaos — stopless, cool, —
Without a chance or spar,
Or even a report of land
To justify despair.

Это отчаяние мореплавателя, затерявшегося в бесконечном пространстве, без мачты, без надежды увидеть землю. Слово *despair*, таким образом, соотносится с предметом стиха не денотативно, а коннотативно, уточняя область денотата, но не называя его. В таком же отношении к обозначаемому чувству находится и другое слово эмоциональной лексики *grisly*, также введенное в косвенном контексте как определение к *frosts*. Более того, *despair* как условный знак эмоции теряет свою силу рядом с образами, вызванными к жизни воображением поэта и передающими состояние живого существа, соприкоснувшегося со смертью, состояние иррационального страха перед отрицанием жизни.

В результате чувство, так и не названное, ускользающее от определения, воссоздано с необычайной яркостью. В арсенале выразительных средств поэтессы — обманчивая детскость, наивность рассуждения в начале стиха, которая оборачивается мудростью и аналитической силой.

Принцип выразительного умолчания, показанный нами на примере одного стихотворения, — это осознанный творческий метод, провозглашенный Э. Дикинсон в ее поэтическом кредо:

Tell all the truth, but tell it slant —
Success in circuit lies
Too bright for our infirm delight
The truth's superb surprise
As lightning to the children eased
With explanation kind
The truth must dazzle gradually
Or every man be blind —

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Eliot T. S. *The Metaphysical Poets*. — In: «*American Poetry and Prose*». Vol. III. Boston, 1970, p. 276.

[2] Cf. «like Donne, she perceives abstractions and thinks sensation» (Allen Tate). — In: «*The Recognition of Emily Dickinson*», ed. C. R. Blake and C. F. Wells. Ann Arbor, 1964, p. 159.

[3] Уильямс С. Т. Эксперимент в поэзии: Синди Лэнир и Эмили Дикинсон. — В кн. «*Литературная история США*», Т. II. М., 1978, с. 482.

[4] Miller Ruth. *The Poetry of Emily Dickinson*. Middletown, Conn., 1968, p. 160.

[5] Leyday Lay. *The Years and Hours of Emily Dickinson*. Yale, 1960, p. XXI.

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ СЕМАНТИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИМЕН В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Исследователи едины в мнении, что без особого вида информации, информации художественной, которая сосуществует с информацией смысловой и неотделима от нее, не может быть художественного текста. Поэтому изучение каналов и механизма создания художественной информации, установление закономерностей ее проявления можно считать актуальной задачей лингвистики текста.

Художественный текст — это сложная система взаимосвязанных и взаимодействующих элементов, каждый из которых, независимо от его статуса и функции в системе языка, может иметь художественную значимость. Полнозначные слова любой грамматической категории являются потенциальными носителями художественной информации, однако реализация потенциальных свойств разными частями речи имеет свою специфику, а также зависит от ряда факторов в текстовой структуре каждого литературного произведения.

Каждое слово в тексте связано грамматическими и семантическими связями с другими словами. И тот, и другой вид связи оказывают определенное влияние на становление индивидуально-художественного значения слова [1]. Процесс этот может быть длительным, индивидуально-художественное значение слова может развиваться на протяжении целого текста и завершаться лишь в конце произведения, но возможно также, что слово приобретает особую художественную значимость в пределах микроконтекста словосочетания или контекста предложения [2].

Уже соединение двух имен существительных таит в себе широкие возможности создания словосочетаний, несущих художественную информацию. Эти возможности заложены во взаимодействии грамматического значения словосочетания и лексических значений слов, его составляющих. При сохранении одного грамматического значения субстантивного словосочетания и определенного отношения между его конститuentами происходит выход за пределы нормативной семантической сочетаемости лексических единиц, конституирующих словосочетание. Результатом этого процесса является возникновение образно-переосмысленных, метафорических словосочетаний [3]. Исследование метафорических именных словосочетаний, закономерностей, регулирующих возможности их образования проводится в ряде работ, опубликованных в последнее десятилетие [4].

Менее изученным остается текстовое взаимодействие имен, связанных на уровне парадигматики отношениями семантического сходства, семантической противоположности, а также отношением тематической общности. Проявление этого взаимодействия не столь явно, на нем не всегда фиксируется внимание получателя речи, однако использование в микроконтексте словосочетания или нескольких словосочетаний в предложении элементов одного семантического поля или тематической группы приводит к глубинному приращению смысла высказывания и имеет определенную стилистическую значимость. В пределах сложного субстантивного словосочетания можно наблюдать семантическое взаимодействие между определениями-прилагательными, которые на синтагматическом уровне не связаны друг с другом, а относятся к каждому из субстантивных конститuentов:

- 1) *mächtige Röhrenstiefel aus dickem Leder* (Gr., S. 22);
- 2) ein *kleines Stück der großen Wahrheit* (Gr., S. 110);
- 3) die *neblige Kälte des frühen Morgens* (Chr. W., S. 125);
- 4) die *schlanke Dienstlichkeit des biegsamen Körpers* (MW, S. 80);
- 5) die *giftige Festlichkeit des scheußlichen Umzuges* (Gr., S. 148).

Во всех приведенных примерах образность описания (мы включаем в это понятие также конкретно-наглядную образность) создается благодаря семантическому взаимодействию определений-прилагательных. Примеры иллюстрируют наиболее типичные случаи этого взаимодействия.

В примере 1 оба прилагательных относятся к одному семантическому полю и благодаря наличию общего семантического признака в структуре их значения происходит усиление одного из признаков денотата в описании. В примере 2 прилагательные связаны в парадигматике отношением антонимичности и создают антитезу во внутреннем контексте словосочетания, при том, что существительные, конституирующие словосочетания, не могут быть противопоставлены друг другу из-за отсутствия у них пересекающихся семантических признаков. В примере 3 прилагательные не связаны на парадигматическом уровне отношением семантической общности, но связаны причинно-следственным отношением и воспринимаются поэтому как взаимосвязанные элементы. Такая же зависимость существует между прилагательными в примере 4. В примере 5 прилагательные связаны наличием общего, а именно, негативного экспрессивно-оценочного компонента в структуре значения. Взаимодействие прилагательных на семантическом уровне поддерживается при создании образа симметрией в структуре словосочетания. Элиминирование

одного из прилагательных возможно с точки зрения сохранения грамматической и семантической корректности словосочетания, однако привело бы к разрушению его образной структуры.

Наблюдения над материалом дают основание поставить вопрос, представляющийся существенным, а именно: всегда ли возможна семантическая и эмоционально-экспрессивная корреляция прилагательных, относящихся к двум конститuentам субстантивного подчинительного словосочетания или характер обобщенно-грамматического отношения между ядерным и зависимым конститuentами накладывает определенные ограничения на реализацию этой возможности?

Проведенное исследование позволяет выдвинуть гипотезу о том, что такие ограничения существуют. Обоснованием этой гипотезы пока может служить тот факт, что в материале исследования семантическое взаимодействие между определениями-прилагательными представлено в словосочетаниях, между субстантивными конститuentами которых реализуется отношение: часть — целое; предмет — материал; признак — носитель признака. Наиболее часто семантическое и экспрессивное взаимодействие прилагательных реализуется в словосочетаниях, где ядро обозначает признак, а зависимый член — носителя признака.

Определенную стилистическую значимость имеет также семантическое взаимодействие сочиненных определений-существительных в субстантивном подчинительном словосочетании. Семантическая общность или одноплановость компонентов сочиненной группы является одним из ее характерных признаков. При отсутствии семантической общности у компонентов сочиненной группы в парадигматике их семантическое сближение может происходить в условиях определенного контекста [5]. Одним из таких контекстов является субстантивное словосочетание, в котором к одному ядру относятся два несогласующихся определения.

Уже простое объединение двух семантических одноплановых и нормативно сочетающихся с ядром определений повышает конкретную наглядность изображения: *ein Häuflein von Asche und Scherben* (A. Segh., S. 110).

При объединении двух семантических разноплановых существительных-определений в сочинительную группу при одном ядерном конститuentе может возникать эффект их семантической близости, если словосочетание в целом создает единый индивидуально-языковой образ, например: *ein Zwie-licht von Nacht und Silber* (Fed., S. 29).

Созданию эффекта семантической близости определений и единого индивидуально-языкового образа в контексте словосочетания способствует фонетическое оформление сочинен-

ной группы с помощью анафоры, эпифоры или внутренней рифмы:

unter Wahrung von *Sitte und Sittlichkeit* (MW, S. 31);
die nahe Verwandtschaft von *Wunder und Wunde* (Chr. W., S. 212).

Единый языковой образ создается в словосочетаниях не только при узуальной или контекстуальной близости семантики компонентов сочиненной группы, но и при их семантической противопоставленности:

der strenge Rhythmus von zerreißender *Anstrengung und Entspannung* (Chr. W., S. 156);

im frischen Wind *der Rede und Gegenrede* (MW., S. 112).

При более сложной структуре словосочетания в семантическое взаимодействие могут вступать различные его компоненты.

Например: ...als Problem des richtigen oder falschen *Bewußtseins*, des festen oder schwankenden *Standorts* (GdB, S. 148). В приведенном словосочетании два несогласующихся определения к ядру обладают семантической общностью, а согласующиеся определения к каждому из них связаны отношением антонимии. Симметрия семантики каждого из определений и параллелизм структуры создают эффект усиленного семантического повтора. Отношения семантической близости или противопоставленности могут связывать не только имена существительные и прилагательные в составе одного словосочетания, но и конstituенты нескольких словосочетаний, входящих в одно предложение. Эти отношения связывают однофункциональные конstituенты словосочетаний, так сказать, по вертикали.

1) Sie kreiste zwischen allen möglichen Ankömmlingen, *zwischen Gruppen von Mönchen, zwischen seltsamen Scharen von Maurern oder Bauern* (A. Segh., S. 82).

2) Sie hören nur *das Kratzen von Overbecks Feder, das Knistern von Papier*. . . (GdB, S. 47).

3) Jammern und Weinen, Stöhnen und Röcheln verlag *im Krachen der umgestürzten Stühle und Tische, im Zerklirren der Biergläser* (Gr., S. 137).

4) . . .durchzittert *vom Stampfen der Räder und vom Pfeifen der Luft* (Dür., S. 11).

5) . . .da ist *ein Klicken von metallenen Kugeln* zu hören, *ein Flirren von rotierenden Scheiben*, verstümmelte Rufe dringen herüber (S. Lenz).

6) Von hinten, von oben. . . kommt der Lärm, das Husten, *das Knarren der Sitze*, das kaum noch gedämpfte Reden, *das leise Schurren der Füße*. das man noch als unbeabsichtigt auffassen kann (GdB, S. 121).

7) ...da nicht *Illustrierung des Bekannten*, sondern *Entdeckung des Unbekannten, Neuen* seine Aufgabe ist (GdB, S. 135).

8) Was hier vor ihren Augen beginnt, kann *das Ende ihres lang gehüteten Geheimnisses* sein, *der Anfang einer Katastrophe* für alle Beteiligten, *der Anfang vom Ende ihres sicheren Glücks* (GdB, S. 141).

Приведенные примеры показывают, что однотипные субстантивные словосочетания формируются вокруг ядерных конstituентов, являющихся однородными членами предложения и выполняющих в предложении различные синтаксические функции (подлежащего, дополнения, обстоятельств). Словосочетания связаны друг с другом в структуре предложения как с помощью сочинительных союзов, так и бессоюзной связью. В большинстве случаев они контактно соположены, но могут быть и дистанцированы друг от друга словосочетанием иной структуры или другим членом предложения (примеры 5, 6). Степень распространенности каждого из словосочетаний может быть различной. Релевантными признаками всех представленных словосочетаний являются их синтаксическая однофункциональность и однотипное обобщенно-семантическое отношение между их конstituентами (что отражается в одинаковом грамматическом оформлении зависимых членов).

Семантическая или тематическая общность связывает словосочетания «по вертикали»: ядро первого словосочетания с ядром второго, зависимый член первого с зависимым членом второго. При этом общность одного из конstituентов является узуальной, реализуется в парадигматике, а эффект взаимосвязи другого конstituента возникает лишь в данном контексте.

Так, в примере 1 оба конstituента обладают общими семантическими признаками в парадигматике (*Gruppen* — *Scharen* являются синонимами, *Mönche*, *Mauern*, *Bauern* связаны признаками антропонимичности и профессионально-социальной принадлежности).

Общие семантические признаки имеют также существенные (см. пример 5) *Klicken* — *Flirren* (семантические признаки движения, звука) и *Kugeln* — *Scheiben* (детали целого, круглая форма). В примерах 2, 3 ядерные конstituенты связаны акустическим образом, лежащим в основе их значения, а зависимые — принадлежностью к одному тематическому (ономаснологическому) полю.

В примере 4 при звукоподражательной семантике ядерных членов зависимые члены не связаны ни семантической, ни тематической общностью. Однако в контексте обоих слово-

сочетаний в них актуализуется один и тот же семантический признак, который не эксплицируется в парадигматике, а именно — источник звука.

Таким образом, синтаксическая однофункциональность и грамматическая однотипность словосочетаний на лексическом уровне дополняется еще одной формой общности, которую можно назвать семантической симметричностью словосочетаний, возникающей также при противопоставленности, антонимичности одного из конstituентов словосочетаний (примеры 7, 8).

Эффект семантической симметричности усиливается благодаря взаимодействию имен на словообразовательном и фонетическом уровнях: общностью словообразовательной структуры семантически коррелирующих элементов (примеры 2—7), их одинаковой фонетической инструментированностью (звукоподражательные слова в примерах 2—6), анафорой и эпифорой. Во всех случаях семантическая симметричность словосочетаний в структуре предложения является стилистически значимой, так как благодаря ей происходит интенсификация описания существенных признаков денотата, дополнительное выделение отдельных элементов высказывания, а во взаимодействии со средствами фонетического уровня создание определенных звуковых образов и оформление ритмико-мелодического рисунка предложения.

Исследованный материал дает основание сделать вывод, что 1) для художественного текста имеет значение не только семантическое взаимодействие имен, результатом которого являются образно-переосмысленные словосочетания (метафоры) и 2) стилистическую значимость имеет также взаимодействие имен, не связанных друг с другом в структуре словосочетания или предложения прямой грамматической зависимостью.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] О термине «индивидуально-художественное значение слова» см.: Кухаренко В. А. Стилистическая организация художественного прозаического текста. — В сб. «Лингвистика текста». М., 1976, с. 55—56.

[2] Колшанский Г. В. О природе контекста. — «Вопросы языкознания», 1959, № 4.

[3] Басилая Н. А. Бинарные метафорические словосочетания. Автореф. канд. дисс. Тбилиси, 1972, с. 19.

[4] Атоян К. В. Грамматическое оформление субстантивных лексических метафор в современном немецком языке. Автореф. канд. дисс. М., 1976, с. 25—42. Тулина Т. А. Функциональная типология словосочетаний. Киев—Одесса, 1976, с. 65—66.

[5] Шишкова Л. В. Именные синтаксические группы с сочинительной связью в современном немецком языке. Автореф. докт. дисс. Л., 1971, с. 26—27.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- GdB — G. de Bruyn. Die Preisverleihung. Halle (Saale), 1972.
Gr. — L. Grundig. Gesichte und Geschichte. Berlin, 1964.
Fed. — J. Federspiel. Das gelobte Dorf. In: Erkundungen. 35 Schweizer Erzähler. Berlin, 1974.
Dür. — F. Dürrenmatt. Tunnel. In: Erkundungen. 35 Schweizer Erzähler. A. Segh. — A. Seghers. Überfahrt. Berlin u. Weimar, 1974.
MW — M. Walser. Ein Flugzeug über dem Haus und andere Geschichten. Frankfurt am Main, 1970.
Chr. W. — Chr. Wolf. Nachdenken über Christa T. Halle (Saale), 1974.
S. Lenz — S. Lenz. Das Vorbild. Hamburg, 1973.
-

СОДЕРЖАНИЕ

И. В. Арнольд (г. Ленинград). О понимании термина «текст» в стилистике декодирования	3
Г. К. Белоусова (г. Петрозаводск). О стилистической функции венского диалекта в литературно-художественном тексте (На материале творчества И. Нестроя)	11
Н. Л. Гильченко (г. Ленинград). Семантико-стилистическое сопоставление некоторых лексических и грамматических средств создания речевой характеристики (На материале немецкого и русского языков)	19
Е. А. Гончарова (г. Ленинград). Способы стилистической организации внутренней речи персонажей в немецком романе воспитания	24
Н. О. Гучинская (г. Ленинград). О происхождении и сущности метафоры в поэзии	32
А. М. Куслик (г. Ленинград). Арготическая лексика в художественной прозе (На материале произведений немецкой литературы)	38
Т. М. Марченко (г. Вологда). Лексико-семантическая организация стихотворения Р. Фроста «Починка стены»	47
Ж. М. Мельгунова (г. Ленинград). Стилистическое функционирование группы существительного в авторском описании Кристи Вольф (На материале рассказа «Расколотое небо»)	52
И. Ю. Мостовская (г. Тамбов). «Музыка» поэта Роберта Браунинга	56
В. В. Овсянников (г. Елабуга). Индикация комического эффекта в ситуативном контексте	62
Н. В. Панасенко (г. Томск). К вопросу о роли контекстуальной синонимии в художественном тексте	67
А. П. Подкорытов (г. Курган). Стилистико-синтаксические особенности языка французского «физиологического» очерка XIX в.	73
Т. И. Смирнова (г. Вологда). Некоторые стилистические характеристики временных форм глагола	78
В. К. Тарасова (г. Ленинград). Поэтика умолчания (Анализ стихотворения Эмили Дикинсон „It was not Death, for I Stood up.”)	85
И. П. Шишкина (г. Ленинград). Стилистическая значимость семантического взаимодействия имен в художественном тексте	89