

3. Петрухина Е.В. Закономерности изменений в русской языковой картине мира: представления о духе и душе // Вопросы когнитивной лингвистики. № 3, 2012. С. 12 – 22.

4. ТИСРГ – Толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы. Английские эквиваленты / под ред. Л. Г. Бабенко. М.: АСТ-Пресс, 1999.

5. Уфимцева А.А. Роль лексики в познании человеком действительности и в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / Б.А. Серебренников, Е.С. Кубрякова, В.И. Постовалова и др. М.: Наука, 1988.

Т.И. Плужникова (Украина, г. Киев)

ИЗОМОРФИЗМ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ В ВЫРАЖЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА АВТОРА

В языковедческих работах художественная картина мира автора, как правило, рассматривается с установкой на то, что имеется в виду автор литературного произведения, то есть вербального текста (Т.М. Вахитова, В.П. Даниленко, А.Ю. Ивлева, Е.В. Ковина, И.Б. Ничипоров, В.В. Рожков, Н.Ю. Смолина и др.). Однако в последние годы в лингвистике сформировалось понимание так называемого «креолизованного текста» (термин принадлежит Ю. А. Сорокину и Е. Ф. Тарасову). Содержание такого текста рассматривается через призму его передачи вербальными и невербальными средствами коммуникации (Е. Е. Анисимова, В. М. Березин, Л. С. Большакина, Н. С. Валгина, Л. В. Головина, А. Ю. Зенкова, О. Л. Каменская, В. М. Клюканов, Э. А. Лазарева, Н. В. Месхишвили, О. В. Пойманова, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, L. Vardin, V. Karlavaris, S. D. Sauerbieg и др.).

Объектом настоящего исследования является особый тип креолизованного текста – картина, сопровождаемая названием – артионимом.

Теория текста позволяет трактовать картину как невербальный текст, поскольку текст – это «объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность» [Лингвистический энциклопедический словарь 1990 : 507], а картина этим требованиям отвечает.

Изобразительное искусство как невербальная знаковая система неизбежно пересекается с вербальными средствами фиксации того же фрагмента объективной реальности. Правильность построения креолизованного текста обеспе-

чивается соблюдением тех же условий, что и текста вербального: она «связана с соответствием требованию «текстуальности» – внешней связности, внутренней осмысленности, возможности своевременного восприятия, осуществления необходимых условий коммуникации и т.д.» [Лингвистический энциклопедический словарь 1990 : 507].

Цель настоящего исследования – определить функциональную нагрузку невербальных и вербальных элементов креолизованного текста особого типа (произведение живописи, имеющее название) в выражении художественной картины мира автора такого текста, а также степень их изоморфизма.

Название произведения изобразительного искусства (креолизованного текста) обычно отражает его содержание и состоит из нарицательного слова / слов, имеющего / имеющих определенное значение: «при этом нарицательное существительное не утрачивает своего лексического значения, а лишь изменяет свою функцию» [Русская грамматика 1982 : 461].

Артионим используется для номинации не фрагмента объективной действительности, а невербального знака, посредством которого художник выразил свое видение данного фрагмента: «*Всадница*» (К.П. Брюллов, 1832), «*Лунная ночь на Босфоре*» (И.К. Айвазовский, 1894), то есть апеллатив, употребляемый в качестве онима, чаще всего не просто приобретает ксеноденотатную семантику, как это было бы в случае переноса названия с одного предмета на другой (орёл – *Орёл*), но обозначает тот знак, посредством которого художник уже зафиксировал свое видение либо фрагмента объективной реальности, либо представления об этой реальности. Однако артионим может быть и всего лишь трансфункциональным апеллативом, обозначающим только жанр названной картины, например, «*Пейзаж*» (Александр Бахман, 1-ая половина XIX в.), «*Натюрморт*» (А.Ф. Гауш (1873–1947)).

Согласно М.М. Бахтину, авторская художественная картина мира – это специфическая форма мировосприятия, которая выступает как альтернатива реальному миру и представляет собой результат внутренней работы автора, его творческой деятельности [Бахтин 1986]. Если данное определение применить к автору-художнику, создателю креолизованного текста, то даже без анализа фактического материала можно предположить, что творческая манера, выбор жанра, определенного направления в живописи во многом обусловят значимость вербального элемента текста. Если говорить о живописи, то в соответствии с предметным кругом изображений она подразделяется на жанры, «из которых в европейской культуре на протяжении 16–20 вв. наибольшее развитие получили портрет, исторический жанр, бытовой жанр, пейзаж, натюрморт, анима-

листический жанр» [Аполлон 1997 : 186]. Из перечисленных жанров только портрет, натюрморт и пейзаж находят отражение в названиях соответствующих картин. Причем, если последние два слова могут быть единственным структурным элементом артионима: «*Натюрморт*» (Е.Е. Волков, 1-ая половина XIX в.), «*Пейзаж*» (А.Я. Головин (1863–1945) и др., – то в названии картины-портрета апеллятив *портрет* всегда используется лишь как один из компонентов артионима или как часть сложного слова-артионима, выполняя классифицирующую функцию: «*Женский портрет*» (А.Я. Головин (1863–1945), «*Портрет неизвестного*» (А.П. Антропов (1716–1795).

Безусловно, в картинах, созданных художником-реалистом, артионим, как правило, лишь «переводит» информацию из одной знаковой системы в другую (И.Е. Репин «*Бурлаки на Волге*», 1873; Н.Н. Ге «*Моя няня*», 1867; С.М. Воробьев «*Два мальчика, удящие рыбу*», 1837; И.И. Шишкин «*Вид в окрестностях Дюссельдорфа*» (1865) и др.).

Для представителей, например, авангардизма характерным является поиск абсолютно новых форм изображения, радикальное отрицание классических традиций и академизма. Специфика этих форм такова, что невербальный знак, посредством которого изображена действительность, зачастую очень далек от действительности. Зритель не может сам «угадать», что изображено на картине, следовательно, вербальный компонент картины выполняет информационную функцию.

Так, на картине К.С. Малевича «*Зимний пейзаж*» (1906) невозможно выделить отдельные, четко различимые структуремы (смысловые части картины), которые бы достоверно отображали фрагменты реальности. О том, что это пейзаж, мы узнаем только из названия. То же соотношение вербального и невербального знаков наблюдаем и в картине К. Малевича «*Супрематическая композиция: полет аэроплана*» (1915): на картине изображены геометрические фигуры, которые при отсутствии названия могли бы трактоваться как нечто абстрактное, не имеющее связи с материальным миром, но артионим вызывает у зрителя-читателя ассоциацию с определенным фрагментом действительности.

Ряд топографических артионимов к картинам А.В. Лентулова также выполняют информационную функцию, например, «*Москва*» (1913), «*Нижний Новгород*» (1915). На этих картинах нет узнаваемых черт названных городов, но, благодаря названию картины, зритель понимает, какой именно город изображен.

Во многих картинах абстракционистов артионимы выполняют волеуказательную функцию. Так, названия картин В.В. Кандинского часто представлены в

форме субстантивированных прилагательных среднего рода: «*Причудливое*» (1930), «*Смутное*» (1917), «*Небесно-голубое*» (1940). Соотношение вербального и невербального компонента в таких картинах зависит от индивидуального восприятия картины зрителем. Согласно философии абстракционизма, основой мироздания является духовная энергия космоса, рождающая порядок из хаоса, которая не может проявиться в устойчивых вещественных предметах. «Утверждая духовное содержание изобразительного искусства, Кандинский считал, что сокровенный внутренний смысл вещей и явлений полнее всего может выразиться в композициях, освобождённых от иллюзорности и организованных на основе ритма, эмоционального звучания цвета, столкновений линий и красочных пятен. Он уподоблял воздействие живописи на зрителя чувствам, пробуждаемым музыкой или поэзией, поэтому его работы принято относить к направлению «лирической абстракции» [Электронный ресурс]. Используя различные принципы написания картин, художник характеризовал свои произведения как «импрессию», основанные на натуральных впечатлениях («*Дамы в кринолинах*», 1909), «импровизации» – вариации на различные темы («*Импровизация холодных форм*», 1914) и «композиции» – синтез художественных поисков («*Композиция № 6*», «*Композиция № 7*»; обе – 1913). Введение слов *импровизация*, *композиция* в состав артионима и их функциональное сходство со словами *портрет*, *натюрморт*, *пейзаж* позволяет относить такие артионимы к классификаторам. Использование В.В. Кандинским для названия картин апеллятивов с иной семантикой актуализирует волонтактивную функцию артионима. Одно из его полотен называется «*Сумеречное*». Субстантиват *сумеречное* образован от многозначного прилагательного *сумеречный*, сохраняя его семантику: «1. к *Сумерки*; такой, какой бывает в сумерки. 2. Неяркий, слабый; такой, как в сумерки (о свете); с неярким светом, слабо освещенный. 3. Смутный, неясный, неопределенный (также: смутная, неясная пора, безвременье); (*мед.*: затемнение сознания при некоторых психических болезнях). 4. Безрадостный, мрачный, унылый. 5. *Зоол.* Проявляющий наибольшую активность в сумерки (о насекомых, животных)» [Большой толковый словарь русского языка 1998 : 1289].

Особенностью использования полисемантов в качестве артионимов является то, что в этом случае одновременно актуализируются все нетерминологические значения многозначного слова. Одно из этих значений соотносится с художественной картиной мира автора, в то время как в сознании зрителя-читателя креолизованного текста значимым может оказаться другое значение слова, использованного в функции артионима. Возможно, понимание, восприятие картины зависит от совпадения / несовпадения семантического объема в

значении лексемы, использованной для названия картины, в языковом сознании художника и зрителя.

Очевидно, что артионим, будучи факультативным элементом креолизованного текста, является важной его составляющей, поскольку выступает языковой проекцией художественной картины мира художника.

Библиографический список

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. / Под общ. ред. А.М. Кантора. М.: 1997.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 300 с.
3. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 1998. 1536 с.
4. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 685 с.
5. Русская грамматика: В 2-х т. М.: Наука, 1982. Т.1. 783 с.
6. Электронный ресурс. Режим доступа http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures

Е.В. Резникова (Российская Федерация, г. Самара)

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ОБРАЗА КОЛЕСА В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Концепт «круг» представляет собой абстрагированную образ-схему, в основе которой лежат представления о свойствах конкретных предметов круглой формы, таких, как солнце, шар, кольцо, колесо, диск и мн. других. Одним из репрезентантов образа круга является колесо.

В русской языковой картине мира образ колеса обнаруживается во фразеологии (ср.: *колесо Фортуны, как белка в колесе, пятое колесо, изобретать колесо, ставить палки в колёса*), в многочисленных метафорах и метонимиях (*колесо истории, выкатить грудь колесом, как по накатанному*). Несмотря на широкий семантический потенциал, данный образ ещё не подвергался подробному изучению.

В когнитивном плане концепт «колесо» объединяет представления о его форме, функциях, а также культурологические наслоения, связанные с многовековым опытом использования данного артефакта. Форма колеса концептуализируется как круг: *выкатить грудь колесом, согнуть спину колесом, выпол-*