

ный курсивом, данный образ, на наш взгляд, становится означающим именно для традиционного поэтического дискурса.

Дистанцирующая функция курсива подкрепляется языковым средством когезии – противительной частицей *doch* – вкупе с дискурсивным маркером, имеющим значение разъяснения, толкования – *was doch hiesse* – они открывают новый уровень смысла текста: маркированный поэтический образ (*kühle Rosen*) *объясняется, интерпретируется* в рамках того же текста. Интересно, что упомянутый нами дискурсивный маркер, а также следующий за ним ряд однородных членов (*pressen, präparieren, «emotional gewesen»*), образующих некоторое смысловое равенство (прохладные розы – *это (на самом деле) значит то, и то, и то*), по своей форме и особенностям конвенционального словоупотребления принадлежат скорее не поэтическому, а научному дискурсу.

Происходящее в тексте столкновение двух традиционно противопоставляемых дискурсов – научного и поэтического – разворачивается и далее, текст приобретает откровенно иронический характер: ящик с цилиндрами, резонансами и фресками (готовыми воображаемыми картинками?), *порождающий* текст (нами эксплицируется значение цели у предлога *für*), может служить метафорой для человеческой головы (мозга), причем метафорой насквозь ироничной (этот ящик *слишком* легко устроен – *zu leicht gebaut* – использование усилительной частицы *zu* порождает в контексте дополнительные оценочные коннотации сомнения и усмешки). С ориентацией на уже упомянутое столкновение дискурсов можно продолжать интерпретацию текста как развернутой метафоры факта разделения функций правого и левого полушарий головного мозга, изначальной бинарности всяких оппозиций и т.д.

Далее в процессе смыслопорождения участвует развернутая персонификация (*text, der weiter geht & dir die hand auf deinen scheitel legt*). В данном примере происходит уже не столкновение, а смешение культурно противопоставленных дискурсов – стихотворный текст начинает рефлексировать на предмет собственного устройства, т.е. его содержанием становится материал откровенно *метаязыкового* характера, который, однако, помещается в рамки поэтической формы. Текст-стихотворение *начинает смеяться* над самим собой, собственным происхождением, тем самым одновременно отрицая (через иронию) и утверждая себя, становится парадоксом для самого себя. Текст говорит о тексте, метафоризирует свои текстовые практики (в стихотворении метафора текста-хозяина, текста ведущего – читателя? – вполне проследивает связь с современными популярными исследованиями текстовой прагматики).

Своего абсолютного апогея ирония и парадокс достигают в заключительной двустрочной строфе: возвращаясь к маркированному в начале текста образу роз, но снимая эту маркировку, преодолевая дистанцию и включая образ в новый смысловой контекст (контекст предыдущего развернутого поэтизированного противоборства дискурсов), текст *смеется уже во весь голос* над основополагающей характеристикой поэтического дискурса – процессом персонификации, поэтизации и художественного оживления неодушевленных предметов. Текст, *двигаясь дальше и кладя руку тебе на череп* (вот она – коробка, порождающая этот текст!) велит (экспликация через знак препинания – двоеточие) *срезать розы* (ведь они *начинают думать!*), фактически же – умертвить себя – ведь без *думающих* роз невозможна поэзия, а значит и этот конкретный текст, который, однако, не только не исчезает, но, будучи записанным, оформленным, продолжает при каждом чтении порождать новые смыслы, сталкивать оппозиционные дискурсы, уничтожать и одновременно утверждать себя через это уничтожение.

Литература

Seiler. L. Vierzig kilometer nacht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003. С. 28.

Л.Б. Карпенко (Россия, Самара)

СМЫСЛ И ПРИЕМЫ ЕГО АКТУАЛИЗАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ (ПО РАССКАЗУ В.В. НАБОКОВА «ВЕСНА В ФИАЛЬТЕ»)

Проблемы интерпретации художественного высказывания, исследования образной и символической структуры художественного дискурса находятся в ряду научных интересов общих для филологии и семиотики. Каждая из этих наук подходит к анализу дискурса со своих позиций, но в интересе к аспекту взаимодействия высказывания и реальности семиотика и лингвистика дискурса соприкасаются. Семиотика сосредоточена на изучении знаковой природы слова, текста «внутри жизни общества» [Соссюр 1998:

21]. Такую же общую направленность получает и дискурсивный анализ, ориентированный на исследование высказываний в дискурсе. Дискурс (от франц. discours – речь) определяется как связный текст в совокупности с экстралингвистическими, социокультурными и другими факторами, как речь, «погруженная в жизнь» [Арутюнова 1990:136-137].

Для интерпретации дискурса важно исследование приемов акцентировки речи. Так, в дискурсивном анализе устной речи важен учет не только коммуникативно-прагматического содержания высказываний, но и закономерностей устной сегментации речи, акцентного и интонационного выделения, завершенности/незавершенности высказывания и др. В интерпретации письменной художественной речи важно знание приемов акцентировки художественного полотна, способствующих его прочтению в историческом и культурном контекстах. Содержательная глубина художественного текста напрямую связана с используемыми в нем средствами выразительности, риторическими фигурами, многие из которых находятся в фокусе внимания текстологов со времен античной риторики. В современном анализе художественного дискурса также придается значение словесным образам, связующим символическое содержание с контекстом культуры и способствующим раскрытию смысла. Образ соединяет разные семиотические языки культуры, прежде всего семиотику словесного и визуального текста. В теории семиотики природа такого взаимодействия объясняется спецификой языка, способного отождествлять иконический знак и его референт, что можно наблюдать на примере языковых тропов [Мейзерский 1988.]. Ю.М. Лотман усматривает такой механизм в основе смыслопорождения художественного текста, он заключается во взаимном напряжении проецируемых друг на друга словесного и иконического языков, создающем риторическую ситуацию. Возможность дополнительных прочтений возникает именно потому, что смысловая парадигма создается не словами, а образами, имеющими синкретическое словесно-зрительное бытие [Лотман 1996]. Ряд авторских образов далеко не всегда индивидуален, существуют типовые и универсальные, архетипические образы-символы, источником которых служит культура. Символическое и архетипическое как высший класс универсальных модусов бытия в знаке, эффект их интенсификации в художественном пространстве, когда тексты выступают в «активной» функции и сами формируют символическое, рассматривает В.Н. Топоров. Интенсификацией В.Н. Топоров называет сочетание трех кругов *исследовательских* интересов – русская художественная литература, пространство-пространственность и мифопоэтическое [Топоров : 4]. Нас же далее будет интересовать авторская актуализация смысла в художественном дискурсе, которую будем называть акцентировкой, или актуализацией, текста. Лингвосемиотические эффекты акцентировки художественного дискурса рассмотрим на примере рассказа «Весна в Фиальте», одного из последних русскоязычных произведений В.В. Набокова.

На метатекстовом уровне средством акцентировки содержания в рассказе служит уже характер повествования, которое выстроено в форме воспоминания, обеспечивающего модус доверительного общения с читателем и эффект приближения описываемых реалий. Этот излюбленный способ повествования Набоков использует в рассказе как структурообразующий фабульный прием. Структура повествования характеризуется углубленной ретроспективой: рассказчик вспоминает историю последней встречи с давней приятельницей Ниной, характер отношений с которой затрудняется определить («приятельство? роман?»). Средством актуализации служит и компоновка, структурирование текста, которое достигается совмещением наиболее значимых моментов. Основной текст, описывающий встречу героев в Фиальте, после которой Нина погибает в автокатастрофе, разрезается рядом ретрофрагментов, охватывающих период времени от рубежа веков до весны 1932 года. Рассказчик опускает «перерывы судьбы», переключая повествование на несколько памятных сцен, последней из которых завершается рассказ.

Для содержательной определенности художественного текста существенное значение имеет организация его пространственно-временных координат. Динамичная географическая и временная локализация событий в рассказе соответствует направлению перемещения переселенцев в Европе в годы между двумя мировыми войнами из мест, которые автор иносказательно определил «где время износилось». Рядом топонимов обозначены известные европейские города (Москва, Ялта, Берлин, Париж, Милан) и вымышленная Фиальта. Хронологическая последовательность событий в основной части конкретизируется обстоятельными конструкциями («после десятиминутного шелеста», «через полтора часа», «прежде чем вернуться к гостинице» и под.), так что читателю не составляет труда определить временные рамки: встреча героев в Фиальте продолжалась не более трех часов.

Актуализируют художественный дискурс детали описываемой обстановки. Экспозиция начинается с описания влажного, серого, весеннего дня, когда герой прибывает в Фиальту. Текст оценивается набоко-

ведами как лучший из рассказов писателя в значительной степени благодаря сочному описанию ранней средиземноморской весны. Ее реалии узнаваемы: мокрые пегие стволы платанов; мокрые можжевельник, ограды, гравий; свист дрозда в миндальном саду за часовней, далекое за вуалью воздуха дух переводящее море. Основная канва повествования представлена с деталями предметной обстановки (сверкание серебряной бумажки, поодаль брошенной посреди горбатой мостовой, стакан с ярко-алым напитком, бросавшим овальный отсвет на скатерть и др.). Визуальный ряд далекого прошлого особенно ярок, он приближен четкой, контрастной прорисовкой («чистая деревенская зима», «красный амбар посреди белого поля», «многообещающее зарево далекого пожара»). Важную роль в тексте выполняют языковые средства создания образности – эпитеты, метафоры и иные тропы, средства звукописи. Вместе они создают кинематографически динамичный, живой ряд: «Зажигаются окна и ложатся с крестом на спине, ничком на темный, толстый снег... воспоминание только тогда приходит в действие, когда мы уже возвращаемся в освещенный дом, ступая гуськом по узкой тропе среди сумрачных сугробов с тем скрип-скрип-скрипом, который, бывало, служил единственной темой зимней неразговорчивой ночи». Итак, акцентировка воспоминания о далеком прошлом достигается воспроизведением четкого кадра, «отстоявшегося» во времени и воспринимаемого проясненным сознанием. Приближенное настоящее, напротив, подается в расплывчатых, неопределенных очертаниях («расплывчато очерченная гора», «сизая панель, сохранившая там и сям, как сквозь сон, странные следы мозаики»). Для характеристики приближенного реального мира используются лексемы *бледный, дрожащий, мерцающий, невидимый, неровный, неопределенный, серый, сизый, синеватый, сонный, странный, призраки, сон, щорохи, дрожать, мерцать, растворяться; расплывчато, тускло-оливково, как бы, как будто, какой-то, что-то, почему-то, откуда-то*. Неопределенность дискурса настоящего сопровождается указанием на участие в восприятии подсознательного уровня и психофизиологических ощущений с элементами синестезии, благодаря чему создается эффект разлитого чувственного восприятия («слышится сахаристо-сырой запах, мелкого, темного самого мятого из цветов»).

Мощным средством конденсации, напряжения, акцентировки текста служат используемые автором семиотически маркированные единицы – знаки и символы, сквозные мотивы. На некоторые из них исследователи обратили внимание, например, на мотив железной дороги, на символику неподнятого ключа. Рассказ обычно воспринимается как набоковская интерпретация «несостоявшейся любви», как аллюзия на чеховскую «Даму с собачкой». О.Лекманов выдвинул оригинальную версию, по которой Набоков, несколько переосмыслив, передал историю трагической смерти Айседоры Дункан и ее романа с С. Есениным [Лекманов 2007]. О.А. Дмитренко предложила мифологическую трактовку образа Нины, будто бы запечатлевающего миф о нимфе, льющей на землю дождевые потоки [Дмитренко]. Здесь не ставится вопрос о правомерности приведенных интерпретаций. Ценность художественного текста в том и заключается, что он порождает неограниченные возможности прочтения. Новые прочтения зависят от склада воспринимающего сознания, запускаются ментальной операцией распознавания авторских приемов, символических функций образов, вызывающих свои ассоциативные ряды. Укажем на такие знаки-символы, которые исследователями текста к обсуждению не привлекались.

Один из дискурсивно значимых символических фрагментов, расширяющих смысл рассказа, содержится в начале повествования: *«Со ступеньки встал и пошел, с выпученным серым, пупастым животом, мужского пола младенец, ковляя на калачиках и стараясь нести зараз три апельсина, неизменно один роняя, пока сам не упал, и тогда мгновенно у него все отняла тремя руками девочка с тяжелым ожерельем вокруг смуглой шеи и в длинной, как у цыганки, юбке»*. Останавливают внимание три необычные, из разряда чудесных, подробности: а) младенец изображен **обнаженным**, пупастым, тогда как все взрослые персонажи мужского пола в этот дождливый день надежно одеты: кто в макинтош, кто в «абсолютно непромокаемое» пальто; б) младенец поочередно роняет **три апельсина**; в) девочка отбирает апельсины **тремя руками**. Эти сюрреалистические подробности создают эффект иллюзорности и сказочности, сцена напоминает то ли зарисовку из жизни цирка, то ли сказочный фрагмент. Напрашивается тема трех апельсинов из распространенной на итальянском средиземноморье «Сказки о трех апельсинах», назидательный смысл которой заключен в идее бережного отношения к любимым: небережливого юношу, который в сказке теряет апельсины, постигает тоска, но у него есть три шанса, последний приносит счастье. Символически обозначенный сказочный сюжет служит источником дополнительного освещения смысла рассказа: счастье героев не могло состояться в зрелом возрасте, шансы героев на счастье были упущены в юности. Поэтому при каждой новой встрече повествователь мысленно стремится в невозвратимое прошлое, и поэтому он заключает в конце: «все было по-прежнему безнадежно». У ног героев оказывается ржавый

ключ, а в руках Нины откуда-то появляется чудесным образом букет темных, мелких, бескорыстно пахучих фиалок. Этот символ темных фиалок в конце рассказа тоже многозначен. Он знак приближающейся смерти – такое понимание характерно для античной литературы. Фиалки символизируют также быстротечность весны, с ними сравнивает шекспировский Лаэрт, предостерегая Офелию, ненадежность ранних чувств. «Весна в Фиальте», таким образом, оказывается рассказом-сказкой со скрытыми поучительными смыслами.

Еще один пример актуализации скрытых смыслов связан с символикой и мотивом цирка, который является сквозным, он сопровождает все повествование, начиная с экспозиции: *«раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая все... и объявление заезжего цирка с углом, слизанным со стены»*. Далее объявления цирка встречают героев повсюду, наклеенные на стенах и афишных досках, они охватывают пространство центра города. Действие разворачивается как будто на арене цирка, начало его связано с «жонглирующим» апельсином младенцем. В одной из последних сцен описывается рекламное шествие цирка, начала которого герои не застали: *«удалился золоченый кузов какой-то повозки, человек в бурнусах провел верблюда, четверо неважных индейцев один за другим пронесли на древках плакаты, а сзади, на очень маленьком пони с очень большой челкой, благоговейно сидел частный мальчик в матроске»*. В конце рассказа оправдывается символизм цирка (игра в смертельный риск), читатель узнает, что желтый автомобиль, на котором путешествовала со своими спутниками Нина, потерпел за Фиальтой крушение, влетев на полном ходу в фургон цирка. Тем не менее, остается вопрос, зачем писателю понадобились в таком количестве картинки цирка. Только ли для того, чтобы самым «изысканным», «праздничным» способом распорядиться судьбой героини? Афиши цирка, на которые натываются герои, как бы очерчивают пространство, образуют границы между вымышленной и реальной действительностью и тем самым настойчиво намекают на существующую связь между темой цирка и реальностью. А в современной для Набокова реальности, в окружавшем его временном и пространственном мире, цирк обрел новое, зловещее, назначение: с 1921 г. немецким цирком для своих публичных выступлений овладел Гитлер и сделал его плацдармом для продвижения нацистской партии. Отмечают, что Гитлер любил цирк и еще в 1923 г. сравнивал публику в цирке с женщиной. Его приспешники использовали элементы цирковой рекламы в пропаганде фашизма, нацистские идеологи требовали, чтобы пропаганда фашизма постоянно повторялась в упрощенной форме, наиболее эффективной формой ее назывались уличные шествия с использованием плакатов и афиш [Данилин]. Вспомним, что рассказ был написан Набоковым в 1936 году, в это время писатель проживал в Германии с сыном и женой еврейского происхождения Верой Слоним. 1936 год в исторических документах значится как время тотального господства в Германии нацистов. Уже в 1933 году, сразу после прихода к власти, нацисты устроили сожжение книг, авторов которых считали неблагонадежными. В начале 1936 года была провозглашена милитаризация страны, в марте войска Гитлера вступили в Рейнскую демилитаризованную зону, в отношении еврейского народа введены карательные меры.

Картина нависающей угрозы закодирована Набоковым в осторожных штрихах, разбросанных по тексту. Этот способ актуализации смысла, более скрытый и тонкий, относится к языковой технике, к специфике дискурсивного использования синтаксиса и лексики. Он находит проявление в высказываниях, заключающих двойной смысл: в нагнетающем ощущении тревоги повторении безличных предложений с усилением экзистенциальной семантики в предикативной части: *«И с каждой новой встречей мне делалось тревожно», «Мне было тревожно», «Мне было тревожно»*. В использовании фразы *«Я все понимал»* в, казалось бы, приемлемом, но все же нетипичном для русского языка контексте *«...я все понимал: свист дрозда в миндальном саду за часовней, и мирную тесноту этих жилых развалин вместо домов... и объявление цирка»*. Естественным продолжением для высказывания *«Я все понимал»* служат контексты, заключающие идею опасности. Обращает на себя внимание и соседство лексем «мирный» и «развалин», по своим семантическим связям соотносящихся с идеей войны. Приведенное высказывание любопытно и тем, что дрозд в миндальном саду упоминается в стихотворении гениальной немецкой поэтессы еврейского происхождения Гертруды Кольмар, в предвоенные годы подвергавшейся травле (последний сборник ее стихов был уничтожен нацистами в 1938 г.) и погибшей в концлагере в 1943 г. В стихотворении «Ведьма» Гертруды Кольмар есть такие строки:

*Дрозд черно-бархатист, напев его разумен,
и флейты голос чист во тьме, и невредим...
Да будет сад цвести и зреть орех миндальный,
И алое вино, коль захочу я пить... (Пер. М. Гершенович) [Кольмар].*

Рассказ «Весна в Фиальте» в контексте очерченных исторических обстоятельств приобретает еще один, совсем особый, смысл: этим светло-грустным, ностальгическим текстом Набоков прощался с прежней мирной жизнью в Европе, воскрешая в памяти картины из юности, проведенной в России, парижские зарисовки и впечатления от Италии, напоминавшей ему Ялту. В ближайшем будущем ему и его семье предстоял спасительный переезд в Соединенные Штаты, через Францию, и план спасения, вероятно, уже вынашивался, когда писался этот рассказ.

Итак, в рассказе В.В.Набокова «Весна в Фиальте» акцентировка содержания достигается использованием целого спектра средств, функциональная нагрузка которых различна. Это и реминисцентный характер повествования, обеспечивающего модус доверительного общения с читателем и приближения описываемых реалий, и структурирование текста, организация его пространственно-временных координат, и конкретизация описываемой обстановки. Средствами акцентировки текста служат семиотически маркированные единицы – знаки, символы, сквозные мотивы. Важную роль в актуализации художественного дискурса выполняют языковые средства создания образности, фигуры речи. На уровне приемов, относящихся к языковой технике, выявлены также специфические особенности дискурсивного использования синтаксиса и лексики. В интерпретации художественного дискурса знание приемов актуализации смысла, ориентирующих в историческом и культурном континуумах, имеет существенное значение. Наиболее значимый семиотический эффект их связан с декодировкой скрытых смыслов.

Литература

Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Пер. со 2-го фр. изд. А.М. Сухотина; науч. ред. Н.А. Слюсаревой. М.: Логос, 1998.

Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С.136-137.

Мейзерский В.М. О взаимодействии иконического и лингвистического символизма в фигуративных процессах // Труды по знаковым системам XXII. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 831. Тарту, 1988. С. 25-31.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек - текст- семиосфера - история. М.: Языки русской культуры, 1996. С.86 – 109.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Изд. группа «Прогресс» - «Культура».

Лекманов О. Сергей Есенин и Айседора Дункан в рассказе Владимира Набокова «Весна в Фиальте» // Nabokov Online Journal. Vol1. 2007.

Дмитренко О.А. Миф о небесных нимфах и облачных женах в рассказе Набокова «Весна в Фиальте» // <http://portalus.ru>.

Данилин П. Нацистская пропаганда <http://liberty.ru/columns/Professiya>.

Кольмар Г. Ведьма // <http://marina-de.livejournal.com/2004/08/17>.

Ю.В. Кравцова (Украина, Киев)

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА З. ГИШПИУС

Метафорическая картина мира по своей лингвистической сущности является производной от той или иной языковой картины мира, ее точечно-фрагментарной проекцией, а по когнитивным свойствам – совокупностью сложившихся в данной этнокультуре образных аналогово-ассоциативных представлений о мире. Она постепенно формируется и периодически модифицируется носителями языка, в котором фиксируются и суммируются метафорические номинации, накапливаемые этносом в ходе его исторического развития, обнаруживая некоторую стереотипность национального образного мышления. Метафорическая картина мира в сознании отдельного представителя определенной лингвокультурной общности вариативна и обусловлена его личностными особенностями.

Метафорическая картина мира писателя как специфическая форма отражения индивидуального мировосприятия представляет собой результат его ментально-вербальной деятельности, метафорического моделирования объективной действительности на основе субъективной ее интерпретации. В ней находят отражение личные представления автора об окружающем мире, зафиксированные в метафорике его произведений. Метафорика писателя, с одной стороны, репрезентирует реальность и объективное знание о