

Приведенный эпиграф оказывается цитатой из дневника министра пропаганды Йозефа Геббельса, записью от 21 апреля 1941 года, акцентирующей главный элемент коллекции Карнау. Ставленник нацизма Геббельс искренне и с любовью пишет о божественных голосах своих детей, которые он слышит из своего рабочего кабинета, детей, которых он же в мае 1945 года по своему решению умертвит в страхе перед концом Рейха. Восприятие романа «Летучие собаки» отсылает современного читателя к той шоковой ситуации, которую еще помнит поколение 1960-х. Тогда в открытой печати впервые был опубликован личный дневник коменданта Освенцима Рудольфа Гесса. В нем фашистский преступник предстает хорошим семьянином, заботливым отцом, сентиментальным человеком, любящим животных, природу, книги, музыке. Вместе с тем дневниковые записи выдают жесткого человека-фанатика, убежденного в существовании низших рас, которые следует уничтожить во имя утверждения национал-социалистических идеалов.

За рамками данной статьи остается обширный материал, иллюстрирующий активность околотекстового пространства в новейшем романе. Здесь важно подчеркнуть, что паратекст, предстающий как совокупность различных подходов к восприятию художественного текста, во многом определяет не только его интерпретацию, но и выявляет своего читателя. Уже на уровне паратекста отчетливо проявляется новизна читательской позиции в современной литературе. Восприятие читателя заключается не в поглощении информации и созерцании готовой картины мира, создаваемой автором, а в творении ее.

### Литература

- Борхес Х.С.* Сокровенное чудо. СПб.: Азбука-классика, 2002.
- Липская Л.И.* Предваряющий дискурс: функции предисловия в современном романе // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2005. № 2. С. 97-117.
- Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. М., 1996.
- Урутин И.Я.* «Русский» интертекст в немецком тексте // Литература в контексте художественной культуры. Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 4. Новосибирск, 2003. С. 84–92.
- Шнайдер Р.* Сестра сна. Роман / Перевод с нем. В.Фадеева. СПб.: Изд-во Symposium, 2003.
- Шульце И.* 33 мгновенья счастья. Записки немцев о приключениях в Питере. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2000.
- Beyer, M.* Flughunde. Roman. Frankfurt/Main Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1996.
- Genette G.* Palimpsestes. La Litterature au seconde degree. Paris, 1982.
- Illies, Fl:* Generation Golf. Eine Inspektion. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2001.
- Korfkamp J.* Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion. Berlin: Logos Verlag, 2006.

А.С. Ерушова, О.В. Марьина (Россия, Барнаул)

## ВКЛЮЧЁННЫЙ ТЕКСТ С ПОЗИЦИИ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ РАССКАЗОВ НАТАЛЬИ ВОЛНИСТОЙ)

В современных исследованиях под языковой игрой подразумевается широкий круг явлений, функционирующих в текстах различной принадлежности и направленности. Тот факт, что языковая игра реализуется за пределами художественных текстов, объясняет научный интерес специалистов разных профилей, изучающих её (лингвисты, психологи, философы, социологи, юристы) и успешно применяющих в прикладных целях (журналисты, люди, работающие в рекламной сфере). Подобная многогранность, многоплановость языковой игры затрудняет попытки дать ей «непротиворечивое и исчерпывающее определение» [Николина... 2000: 551].

Основания теории языковой игры в отечественном языкознании получили развитие примерно с середины 1980-х годов с появлением работ Е.А. Земской, М.В. Китайгородской, Н.Н. Розановой, исследований Т.А. Гридиной, Н.А. Николиной и других.

На сегодня в лингвистике сложилось несколько подходов к изучению языковой игры, в рамках которых предлагаются различные варианты её определения.

Так, языковая игра – это ситуация, «когда говорящий «играет» с формой речи, когда свободное отношение к форме речи получает эстетическое задание» [Земская... 1983: 172]; «творческое, нестандартное использование любых языковых единиц или категорий для создания остроумных высказываний, в том

числе комического характера» [Сковородников 2004: 86]; «особая форма лингвокреативной деятельности, нацеленная на использование лингвистических приёмов» [Гридина]; «нетрадиционное, неканоническое использование языка, это творчество в языке, ориентация на скрытые эстетические возможности языкового знака» [Норман: 168].

Мы вслед за Е.А. Земской принимаем определение языковой игры как ситуации свободного использования языковых единиц, направленной на достижение определенных коммуникативно-прагматических эффектов. Релевантность определения Е.А. Земской объясняется отчасти тем, что в различных статьях автор анализирует способы и приёмы языковой игры, касающиеся цитирования. Так, по её мнению, цитата выступает как «сигнал, вызывающий целый комплекс ассоциативных представлений» [Земская... 1983: 205].

Игровое употребление включений в анализируемых текстах рассказов Натальи Волнистой также строится на столкновении объёма информации включенного и основного текстов. В результате употребления в новом контексте изменяется смысл включённого текста, тем самым обеспечивается эффект языковой игры, в частности, комический эффект. Например: 1. *Мне очень нравится определение из дамских романов – «**томимая предчувствиями**». Так вот, томимая невнятными, но нехорошими предчувствиями, я потащила к Ю. Они меня томили не напрасно («О приложении сил»); 2. *На картинах у солидного дядьки в берете красивые девушки вбежали в набегающие волны, выглядывали из-за белоствольных берез, лежали, жарко раскинувшись, в разнотравье, глядя на зрителя со скромным лукавством. Правда, смущало то, что девушки были голыми, а та, что вся в лютиках и васильках, напоминала хрестоматийные строки: «**под насыпью, во рву некошеном, лежит и смотрит, как живая**» («Об искусстве и жизни»).* И переименование включённого текста в первом примере, и обыгрывание блоковских лирических строк во втором способствуют созданию комично-иронической тональности, шуточного характера рассказа.*

При использовании включений с целью языковой игры обращение с первоисточником может быть достаточно вольным, что помогает обеспечить дополнительный комический эффект: *Матильда успокаиваться не пожелала и в свой следующий порыв к простому кошачьему счастью устроила такое, что пришла интеллигентная соседка снизу и возмущенным речитативом исполнила **арию князя Игоря: «ни-сна-ни-отдыха-измученной-душе-и-ночь-не-илет-надежды-и-спасенья-ну-найдите-вы-ей-кота-пожалуйста-сил-уже-нету»** («О любви и коварстве»).* Стоит отметить, что максимальный стилистический эффект достигается при условии «общности апперцепционной базы и культурного опыта» автора и читателя [Земская... 1983: 204].

По мнению Н.А. Николиной и Е.А. Агеевой, в современной русской малой прозе одним из ведущих принципов реализации языковой игры становится «высокая степень интертекстуальности произведения» [Николина... 2000: 553], броская насыщенность основного текста включениями. В данном случае удачной иллюстрацией сказанному послужит текст одного из коротких рассказов Н. Волнистой, в котором наблюдаются сразу несколько фрагментов, содержащих включённый текст: 1. *Я знаю, что в жизненных историях **happу-end** – скорее исключение, чем правило. Мы куда чаще оказываемся у разбитого корыта, нежели в царском дворце и чтоб райские птицы на каждой ветке зимнего сада («Об Аделине Марковне, теще»); 2. *Знаю разводы, в которых делилось все, до последней чашки, и если к данной чашке не было пары, то одна из сторон (а то и обе сразу) вела себя а la мстительный **Карандышев – так не доставайся же ты никому!** – и с размаху об пол, пугая кота и нижних соседей («Об Аделине Марковне, теще»); 3. *Девуцы выросли бойкие, красивые, неглупые, так что потенциальные зятья не заставили себя ждать – летели, как мухи на вишневое варенье, только успевай отмахиваться кухонным полотенцем. В общем, как сказано у Шергина: **в женихах как в сору рылись** («Об Аделине Марковне, теще»).***

В числе причин использования включённого текста в рамках языковой игры назовём необходимость акцентировать внимание читателя, стремление автора создать новый текст, не повторяясь, не используя штампов.

С учётом названных причин, ведущей (и основной) функцией языковой игры признаётся *эстетическая* функция, вытекающая из установки на новизну формы, на перенесение акцента с того, о чем говорится, на то, как об этом говорится. Варианты терминологического обозначения данной функции («комическая», «развлекательная») вносят дополнительные оттенки в её понимание. Разновидностями эстетической функции можно считать также функции «смягчения» речи, привлечения внимания читателя.

Специфической для включённого текста функцией (сопрягающейся одновременно с комической) является компрессия смысла: *Некоторые из дам жили себе **одинокими рябинами** в чистом поле – никаких **дубов** вплоть до горизонта, но стоило только мне пустить корни в ту же почву, как – на тебе – вон*

уже что-то *перебралось* через дорогу и завлекательно шелестит реденькой пожухлой листвой («О осеннем»). В представленном фрагменте с помощью разрозненных включений возникает закономерная ассоциация с известной народной песней, реализуется заданный авторской интенцией образ персонажа.

Рассмотрение включений в рамках теории языковой игры даёт возможность иначе взглянуть на проблему взаимодействия основного и включённого компонентов текста, помогает выявить и рассмотреть на эмпирическом материале функции, свойственные включению, в том числе игровую функцию.

### Литература

*Гридина Т.А.* Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург, 1996.

*Гридина Т.А.* Имена собственные как база языковой игры // Русский язык в школе. 1996. №3. С. 51-55.

*Земская Е.А., Китайгородская М.В., Розанова Н.Н.* Языковая игра / Русская разговорная речь: Фонетика, морфология, лексика, жест. М., 1983. С. 172-210.

*Николина Н.А., Агеева Е.А.* Языковая игра в структуре современного прозаического текста // Русский язык сегодня. Вып. 1. Сб. статей. М., 2000. С. 551-561.

*Норман Б.Ю.* Язык: знакомый незнакомец. М., 1987. С. 168.

*Сковородников А.П.* Языковая игра // Филологические науки. 2004. №2. С. 79-87.

**К.С. Опарина** (Россия, Самара)

## НОМИНАЦИЯ КАК МЕХАНИЗМ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНЦЕПТА

Проблема смыслопорождения и его дальнейшей интерпретации является основополагающей для когнитивной лингвистики. Результаты процесса смыслопорождения фиксируются в концептуальной картине мира языковой личности, которая, в свою очередь, может быть вербализована в языковой картине мира. Наибольший интерес в последнее время представляет художественная картина мира, ее составные элементы и способы языковой репрезентации.

Художественная картина мира кодируется художественными концептами. Теория художественного концепта находится еще в стадии разработки. Основа изучения художественных концептов была заложена в первой трети 20 века, когда известный советский ученый-лингвист С.А. Аскольдов в статье «Концепт и слово» исследовал проблему концептов в той области искусства, где слово, в первую очередь, функционирует и является главным носителем художественного, идейного и эстетического замысла автора, то есть, в области художественной литературы.

Актуальность концепта как главной категории когнитивной лингвистики для анализа художественной картины мира, выражающейся в языке произведений художественной литературы, была изначально акцентирована автором статьи: «Проблема концептов и проблема художественного слова имеет не только точки соприкосновения, но в основании положительно совпадают. И тут и там мы имеем одно и то же загадочное явление. Слова в одном случае, не вызывая никакого познавательного «представления», понимаются и создают нечто, могущее быть объектом точной логической обработки. В другом случае слово, не вызывая никаких художественных «образов», создает художественное впечатление, имеющее своим результатом какие-то духовные обогащения». [Аскольдов 1997: 268].

Механизм возникновения художественного концепта принципиально отличается от процесса формирования общезыкового концепта. Художественный концепт, так же как и общезыковой, является конечным результатом процесса номинации, под которым понимается освоение индивидом объектов внешнего мира, выделение их основополагающих признаков путем подведения их под определенный базис, т.е. категоризация, а также их дальнейшее функционирование уже в качестве критериев восприятия новых фактов и объектов окружающей реальности. Однако процесс номинации, происходящий в сознании творческой языковой личности, имеет ряд принципиальных отличий от общезыкового процесса номинации. а именно – объектом процесса номинации является не объективная, а фиктивная реальность, творцом которой является сам автор.

Фиктивная реальность текста художественного произведения представляет собой особый, отдельный от объективной реальности, хотя и тесно связанный с ней мир: «Строительные материалы для построения внутреннего мира художественного произведения берутся из действительности, окружающей