

Концептуальные характеристики языковых особенностей дискурсивного пространства Татьяны Толстой

Художественный текст представляет собой чрезвычайно сложный объект исследования. Понимание художественного произведения тесно связано с постижением концептуального содержания текста, отражающего авторское видение мира, его интенции, мир ассоциаций. В этом аспекте обнажается огромная моделирующая сила слова и стоящей за ним языковой культуры. Как указывает Л.М. Босова, слово вместе со своей концептуально-логической структурой способно не только выразить практически возникающую ситуацию, но также способно моделировать огромное число совершенно новых ситуаций, возможных или невозможных в действительности [2].

Выявление семантических характеристик концепта через его текстовые связи, т.е. через синтагматику, особенно плодотворно, когда обозначенный концепт имеет сложную, не вполне четко осознаваемую семантику, что свойственно прежде всего художественному концепту как «способу актуализации определенной части знаний, представляемых с помощью значений языковых единиц в зависимости от эстетической или иной мотивации» [3, с. 184]. Истолкование концептов и концептосферы кроется в семантическом пространстве близких по смыслу групп слов – тематических, семантических, и в типовом наборе существенных семантических признаков [2]. Ключевой концепт представляет собой ядро индивидуальной авторской художественной картины мира, воплощенной в отдельном тексте или в совокупности текстов одного автора.

Лирические эссе Татьяны Толстой [6] – это концептуализация различных реалий современной действительности, которые находят свое отражение в лексемах *день и ночь*, составляющих бинарную оппозицию. Обозначая определенные жизненные периоды (детской и взрослой жизни),

эти концепты символизируют отношение Т. Толстой к происходящему вокруг, которое она осмысливает как фельетон, с одной стороны, и как трагедию – с другой, и становятся доминирующими при выражении экспрессивных контрастов. Объединяя в сборники «День» и «Ночь» лирические эссе, фельетоны и рассказы, автор в ключевых словах *ночь* и *день* аккумулирует в сознании читателя определенные ценности как лингвистическую манифестацию концептов. При этом каждое произведение дополняет, но не вытесняет предшествующее осмысление, привлекая все новые концепты-интерпретаторы и организуя их вокруг доминирующего концепта, что является иллюстрацией процесса смысловой аттракции. Рассматривая структуру концепта как полевое образование, установим близость к ядру определенной ценностной информации, которая определяет индивидуально-авторскую картину мира.

Концептуальное поле Т. Толстой представлено синтагматическими и парадигматическими связями языковых единиц, выстраивающими контрастные ассоциативные ряды. Так, *ночь* – это детские воспоминания, пронизанные семантикой впечатлений ребенка, столкнувшегося с грубой реальностью: страхом, человеческим безрассудством, одиночеством и т. д.: *дура Соня, милая Шура, безумная Светлана, умирающий Николай, бедный Йорик* и др.; *день* – это впечатления от взрослой жизни, наполненные семантикой разочарования и даже негодования: *Квадрат, женский день, ползет* (о долларе), *ложка для картоф., биде с Вольтером, неудобные лица* и др. С одной стороны, можно установить привативную бинарную оппозицию понятий, находящихся в отношениях включения, с другой – отношения контрарности: детские воспоминания как *ночь*, наполненная тревогами, но после которой обязательно будет радостное пробуждение; и окружающая реальность как *день*, от которой даже в *ночь* не уйти: («Ночь») *зажать в кулаке частичку Йорика (китовый ус), молочную и прохладную, – и сердце молодеет, стучит и рвется, и кавалер барышню хочет украсть, и вода бьет фонтаном на все стороны моря, и мир вращается, крутится, вертится,*

хочет упасть, и стоит на трех китах, и срывается с них в головокружительные бездны времени – («День») Начав рвать и мять, мы все рвали и мяти слои времени, ломкие, как старые проклеенные газеты; начав рвать, мы уже не могли остановиться, – из-под старой бумаги, из-под наслоений и вздутий сыпалась тонкая древесная труха, мусорок.., микрон воздушной прокладки между напластованиями истории, между тектоническими плитами чьих-то горестей.

Поставленные в фокус противопоставления, данные концепты «диктуют» автору выбор его лексических репрезентантов. Однако в текстах нет лексем, которые бы прямо называли их. Исключением может быть название рассказа «Ночь» одноимённого сборника, который отражает детские впечатления и соответственно отношение автора к определенным реалиям, и единственное слово – *полночь* («На золотом крыльце сидели...»). Концепты *день* и *ночь* выражаются всем содержанием сборников в целом и составляют ядро концептосферы писателя, представляя собой потенцию, свернутые и структурированные процессы в системе смысла, для которой допустим спектр разных путей развития, но ограниченных познавательной моделью автора и возможностями средств, их манифестирующих [2].

Концепт у Т. Толстой в большей степени понятие ассоциативное, что позволяет говорить об эмоциональных концептах как «прототипических моделях поведения или сценариях, задающих последовательность мыслей, желаний и чувств» [4, с. 326]. Они создают концептуальное пространство, в котором абстрактные идеи зачастую «опредмечиваются», и тогда возникает символ. «Концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой – индивидуальные, даже уникальные, воображаемые идеи» [1, с. 82], что и подтверждает своим творчеством Т.Толстая. В концептосфере слов-концептов может быть множество личностных смыслов. Так, *ночь* у Т. Толстой символизирует *жизнь в детстве* как *калейдоскоп*, *день* – это символ *взрослой жизни*, которая ассоциируется с *русским миром*: *...где на двери*

висит большой амбарный замок, зато стены нету; где потолки низкие, зато вместо пола – бездна под ногами...; где кошмары и ночные фантазии материализуются до полной осязаемости, а простые... предметы при ближайшем рассмотрении оказываются иллюзорными и бесплотными: протянешь руку – туман! («Русский мир»). Таким образом, говоря о концептуализации понятий в произведениях Т. Толстой, можно отметить символическое осмысление лексем *день* и *ночь*.

В произведениях Т. Толстой обнаруживается глубокая связь публицистического и художественного дискурсов, которые отражают динамику концептуальной структуры в культурологическом и историческом аспектах как процесса художественного, метафорического и ассоциирующего расширения структуры логического, познавательного концепта. В деятельностном аспекте этот процесс мотивирован и личной судьбой, жизненным опытом автора. Содержание концептов определяется доминирующими моделями, которые могут быть разными для писателя и читателя. Приведенные выше примеры позволяют проследить, с одной стороны, семантические трансформации базового уровня концептов, а с другой – определить денотативную область и направленность векторов дискурсивной актуализации лексических единиц *день* и *ночь*. Поэтому когнитивное поле анализируемых концептов в произведениях Т. Толстой может быть представлено следующим образом: когнитивное поле концепта «ночь» – это детские радости, разочарования, но всегда дающие надежду: *Марьиванна... уходит... за порог, за предел, навсегда из нашей жизни* («Любишь – не любишь»); *золотая Дама Времени, выпив до дна кубок жизни, простучит по столу для дяди Паши последнюю полночь* («На золотом крыльце сидели»); *милая Шура, реальная, как мираж, ... плывет, улыбаясь, по дрожащему переулку за угол, на юг, на немыслимо далекий сияющий юг..., тает и растворяется в горячем полдне* («Милая Шура») и др.; когнитивное поле концепта «день» – это безысходность, одиночество, жизненный тупик: «Десакрализация» – лозунг XX века, лозунг неучей, посредственностей и бездарностей («Квадрат»);

Ямщик, не гони лошадей: нам некуда больше спешить и некого больше любить. Мы остаемся в страшном одиночестве, наедине сами с собой, наедине с гулкой, звонкой пустотой собственного, бессмысленного, ничем не наполненного «я» («Кина не будет») и т. д. Следовательно, средством концептуализации в произведениях Т.Толстой становится прием экспрессивных контрастов, способствующий созданию символической взаимообусловленности смысловых сфер.

Выражением определенных концептуальных позиций автора можно рассматривать и иронию как активизацию значений на синтагматическом уровне: семантически нагруженный однородный ряд способствует, с одной стороны, динамизму речи, а с другой – становится одним из способов текстообразования. Кроме того, прием экспрессивных контрастов в произведениях Т.Толстой – это концептуальный метатроп, например: *(«Ложка для картоф.») прошла под осуждающими взглядами бронированных бойцов охраны, под взглядами торговых работниц, на дух не выносящих неновых нерусских, мимо витрины с остатками фарфора и грамматики («бдюдце» – 225000 р.); («Самар и пар: последняя зима (Неевклидово кино-1)» некая большая семья – мать, бабушка, сын, отец, двоюродные сестры, школьники, прохожие пациенты..., соседи, толпа на катке, шоферы, неизвестные люди. Народ... Школьная драка – ...насилие. Уличное побоище – насилие. Совместное проживание в перенаселенной коммуналке – насилие и мучительство и др.*

Ирония Толстой, выстраивая ряды ассоциаций, перерастает в сарказм. Путем совмещения повествования от 1-го и 3-го лица автор стирает условную границу между своим взглядом и взглядом читателя. Предметно-смысловые связи слов переключаются в сферу эмоционально-оценочного. Например, в эссе «Русский мир», построенном по принципу рамочного обрамления с помощью антитезы, Толстая создает смысловую двуплановость – Россия как *сумасшедший дом*, где жить чем тяжелее, тем интереснее: *Если бы мне пообещали, что я всю жизнь буду жить только в России и общаться*

только с русскими, я бы, наверное, повесилась – ...если бы мне пообещали, что никогда не вернусь в Россию и не встречу ни с одним русским, я бы, наверное, повесилась.

Средством выражения иронии в рассказах Толстой является и ритм, цель которого – усиление эмоционального и изобразительного эффекта. Используя настоящее постоянное, автор коррелирует ритм с изображением действительности, чем усиливает эстетическую оценку изображения. Объемные предложения, наполненные распространенными однородными членами, параллелизм структур и мн. др. способствуют то ускорению, то замедлению ритма. В результате складываются перцептуальные пространственно-временные параметры текста, отражающие авторскую содержательно-концептуальную информацию: («Русский мир») *Россия – это большой сумасшедший дом, ...где врачи утратили разум, а пациенты по-своему очень хорошо соображают, что к чему, но притворяются ненормальными, и не потому, что хотят угодить врачам, а просто потому, что так интереснее, удобнее и выгоднее...*

Ярким выражением содержательно-концептуальной информации (СКИ) в рассказах Т.Толстой становится и внутренний диалог, сочетающий элементы объективизации с риторичностью: *Отгоняю от себя страшную догадку: не потому ли автор бежал, эмигрировал во французский язык, что здесь, в русском, за это бьют?.. Не оттого ли мечтает о «межъязычье», что все свободные места в русском языке заняты, и нужен какой-то особенный «шур де форс», чтобы дать о себе знать?* и др. Внутренний диалог Толстой – это экспрессивный семантический сдвиг как результат стилистической роли грамматических средств: это структурно-текстовые функции видо-временных форм, устанавливающие глубинные связи между событиями, их повествовательно-описательная перспектива, то есть способность участвовать в передаче точки зрения. Основная временная форма рассказов – настоящее длительное актуальное, диапазон которого не заключен в определенные хронологические рамки и не ограничен событиями

речевой ситуации – поэтому его можно проецировать на композиционно-стилистические особенности всех рассказов.

Привативная бинарная оппозиция прошедшее результативное / настоящее актуальное выступает основой текстообразования, композиционно структурирует рассказы и устанавливает функционально-семантическую зависимость лексико-грамматических единиц, стирая границы между реальным и возможным. Оппозиция перфекта и презенса как выражение противостояния прошлого и настоящего, становится экспрессивным элементом текста – той реляционной структурой, которая определяет различного рода отношения: отношения эмоционального контраста, тождества, сравнения и др. Наконец, временная оппозиция – это и концептуальный метатроп, отражающий позицию автора как резко отрицательную, например: Малевич *расположил* «Квадрат» в углу, *под потолком – там и так, как принято гадать икону. ...этот важнейший, сакральный угол называется «красным»*; Толстой *попытался* заснуть – *рвется что-то и не разрывается*; (Малевич) *попытался вернуться* к фигуративному искусству; *и эти вещи выглядят так страшно*; Читатель и глотатель прессы *расположен* посредине, он нормален, каждодневен, безлик, он *не роется* ни в помойном бачке, ни в бутике. Но это он *платит* за сказки: ежедневно – по рублю за помоечно-криминальный мусорок, ежемесячно – ...за слепящую, сахарную, благоухающую роскошь. Сегодня, похоже, время... *остановилось.., все ушли на иные фронты. Гламурная пыльца осыпается* и т. д.

Таким образом, настоящее постоянное Т.Толстой становится выражением СКИ, приобретает психологическую значимость и глубокий подтекст: пока человек не научится мыслить, пока его будут прельщать даровыми благами (за утюгом, за миксером, за кофемолкой *спускаются* семьи с гор, из заснеженных аулов.., *штурмуют* поезда... В Москву!.. к колесу! Там их оплюют, обхают, зато им достанется целый телевизор!),

он есть *нравственный слепец, теряющий* остатки достоинства при встрече с дармовым электроприбором..., он раб колеса.

СКИ как сжатый смысл текста – это вся система его композиционно-грамматических и лексико-стилистических особенностей, это мотивированная взаимозависимость системно-структурного и функционального подходов к его смысловой организации. Интегрирующая роль грамматических единиц, способных выполнять определенное назначение, находит отражение в семантике разноуровневых элементов. Функциональные значения грамматических форм развивают образный потенциал, активизируя ассоциации читателя.

В рассказе «Засужу, замучаю, как Пол Пот – Кампучию» автор в ироничной форме сравнивает «проблемы» американского общества и русского, точнее особенности взаимоотношения людей, доходящие до судебных разбирательств. Рассказ состоит из 2-х абзацев – и это уже концептуальный метатроп: интенсификация действия, нерасчлененный временной поток способствуют экспрессии повествования. 1-й абзац – описание «нравов» американцев, у которых *сума и тюрьма – неизбежные элементы американской демократии*. 2-й – сопоставление реальной действительности американского общества с литературой, в частности с романтическим произведением Гёте «Лесной Царь». Автор интерпретирует содержание поэмы в свете современных американских реалий: *Случись то в Америке, ездок бы в ту же минуту, потирая руки, прямоходом – к адвокату, составлять телегу на Лесного Царя*. Форма будущего условного как выражение ирреального действия создает основу для настоящего в будущем, т. е. между художественным и грамматическим временем складывается определенная иерархия: с одной стороны, видо-временные формы, участвующие в создании художественного времени, обуславливают его многозначность, устанавливая соотнесенность событий; с другой – создают особую форму отражения мира, сочетая реальное, перцептуальное и индивидуальное время. Переход от реального наклонения к формам

ирреального как связь настоящего с будущим или прошлым создает двуплановость повествования, раздвигая не только временные рамки изображаемого, но и пространственные: *Случись то в Америке.., Лесной Царь немедленно подал бы встречный иск; органы социальной опеки могли бы заинтересоваться; автоинспекция проверила бы коня на выхлоп и наличие ремней безопасности; отец таскался бы по судам; его наперебой звали бы на ток-шоу; кончилось бы все хорошо; все-все обогатились бы <...> и ездок женился бы на молоденькой, что создало бы новый виток судебных процессов: старая жена подает в суд, претендует, обвиняет, пишет книгу, получает поддержку, теряет поддержку, делает подтяжку лица, засуживает врача... .* Видо-временная оппозиция создает социально-драматическое звучание, а семантическая подвижность сопоставлений вызывает у читателя ряд ассоциаций: если судебные разбирательства в Америке – извращенная, гипертрофированная норма демократии, то в России – *ни совести, ни справедливости, ни честного, демократического судопроизводства.*

Когнитивная метафора Г. Толстой, приобретающая острый социальный подтекст, имплицитна и создается, прежде всего, синтаксическим напряжением: развернутыми однородными рядами, вставными конструкциями, внезапным сломом стиля. Такая «экспрессивная согласованность противоречий», по выражению В. В. Виноградова [5], становится композиционным ядром рассказов, например: *От участников шоу-бизнеса мы вправе требовать как можно больше «шокирующих скандалов». Пьянство и измены на самом деле решительно никого не шокируют – мы и сами такие, – но традиция требует, чтобы ты взял подозрную трубу, залез на шкаф, выворачивая шею, взгляделся в соседское занавешенное окно, в щель между занавесок, и был глубоко «потрясен» увиденным. Никто не хочет, чтобы соседи «сейчас же прекратили», совсем наоборот: давайте еще. Голливудские скандалы – это святое; Страх, глупость, тщеславие, искушение, унижение, жадность, предательство,*

снобизм, паранойя – мои, не чьи-нибудь, – расставьте сами и добавьте от себя. Господи Боже, Царю Небесный! Благодарю тебя, что в неизреченной милости Твоей не даешь забыться и погрязнуть в гордыне. Что в минуту слабости и низости нашей бабахает человека в лоб ложкой для картоф., чтобы напомнить ему: прах еси и в прах возвратишься. Или же наоборот, Господи? («Ложка для картоф.»).

Таким образом, стилистический код СКИ Т.Толстой представляет своеобразную конвергенцию грамматических приемов, позволяющих интерпретировать текст в соответствии с ассоциативными возможностями читателя: 1) концептуализация понятий *день* и *ночь*, 2) многочленные однородные ряды дизъюнктивных понятий, 3) синтаксический параллелизм, 4) отсутствие абзацного членения. Объединяющим моментом выражения СКИ выступает оппозиция прошедшее / настоящее как средство сгущения экспрессии – обличения с помощью иронии или сарказма. Однако в общей семантике безысходности, пронизывающей все произведения Т.Толстой, можно усмотреть и настоящее перспективное как выражение концептуальной позиции автора в следующих строках: *Руку протяни, обернись – рай достигим, самое простое, правильное, детское и честное в нас.*

Изучение художественного текста в рамках когнитивной парадигмы позволяет выявить механизм индивидуального познавательного процесса, а следовательно, особенности художественного воображения и мышления автора. Именно когнитивный подход позволяет рассматривать художественный текст как сложный смысловой знак, который определяет отношение писателя к действительности, эксплицированное в его языковой картине мира.

Литература

1. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста: практикум / Л.Г. Бабенко, И.В. Васильев, Ю.В. Казарин. – Екатеринбург, 2003. – 496 с.
2. Босова, Л.М. Концептуальная картина мира как основа понимания смысла речевого произведения / Л.М. Босова. – elib.altstu.ru: 8080/Books/ Files/1999-01/HTML/30/ pap_30.html
3. Бутакова, Л.О. Принципы когнитивной поэтики /Л.О. Бутакова // Актуальные вопросы лингвистики. – Тюмень, 2003. – С. 184–188.
4. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М., 1996. – 416 с.
5. Виноградов, В.В. Стиль Пушкина / В.В. Виноградов. – М., 1941. – 620 с.
6. Толстая, Т. День / Т. Толстая. – М., 2003 – 415 с.

SUMMARY

The article deals with the means of expression of content-conceptual information as a mechanism of the author's speech conduct, the basic concepts are defined at a level of cognitive field, as well as stylistic devices, which create spatial and temporal parameters of a text. The conceptual area of T.Tolstaya is represented by syntagmatic and paradigmatic relations of units of language, which dominate at determining of the semantic structure of work of art.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются способы выражения содержательно-концептуальной информации как механизма речевого поведения автора, определяются базовые концепты на уровне когнитивного поля, а также стилистические приемы, создающие пространственно-временные параметры текста. Концептуальное пространство Т. Толстой – это синтагматические и парадигматические отношения языковых единиц, доминирующие при установлении смысловой структуры художественного произведения.