

CHUMBERA
Laocoonte salvaje.
¡Qué bien estás
bajo la media luna!
Múltiple pelotari.
¡Qué bien estás
amenazando al viento!
Dafne y Atis
saben de tu dolor.
Inexplicable.

Аналогично стихотворение «*Pita*» представляет собой метафорический перенос по модели «растение – животное», где общим признаком сравниваемых объектов также является их форма.

PITA
Pulpo petrificado.
Pones cintas cenicientas
al vientre de los montes
y muelas formidables
a los desfiladeros.
Pulpo petrificado.

Таким образом, в метафорах-текстах контекст метафорического переноса охватывает все произведение. В структуре метафоры-текста представлены метафоризируемый и метафоризирующий компоненты, которые соотносятся как заглавие и само произведение, основание для сравнения имплицитно. Такого рода метафоры выполняют собственно текстообразующую функцию, подчиняя все пространство текста, придавая ему смысловую целостность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дюжикова, Е.А. Метафора и сущность / Е.А. Дюжикова // Метафора в словосложении: сб. науч. тр. – Владивосток: Изд-во Дальнев, 1980. – С. 25 – 34.
2. Иванюк, Б.П. Метафора и литературное произведение / Б.П. Иванюк. – Черновцы: Рута, 1998. – 252 с.
3. Кураш, С.Б. Метафора и ее пределы: микроконтекст – текст – интертекст / С.Б. Кураш. – Мозырь: МГПИ, 2001. – 117 с.
4. Никитин, М.В. Лексическое значение слова / М.В. Никитин. – М.: Высшая школа, 1983. – 127 с.
5. Ревуцкий, О.И. Лингвистический анализ художественного текста / О.И. Ревуцкий. – Минск: НМЦентр, 1998. – 192 с.
6. Ревуцкий, О.И. Тексты-тропы: основы типологизации / О.И. Ревуцкий // Язык и текст: коммуникативно-прагматический аспект: сб. науч. тр. / Стерлитамак. гос. пед. акад.; отв. ред. А.Г. Судариков. – Стерлитамак, 2006. – С. 88 – 92.

Т.В. Символокова (Минск, МГЛУ)

К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ СИМВОЛА И ТРОПОВ

В современной лингвистике по-прежнему дискуссионным остается вопрос о соотношении символа с языковыми тропами. Символ часто отождествляется с другими, смежными с ним категориями – оксюморонам, эмблемой, аллегорией, типом. Появление теории метафоро-метонимической основы человеческого мышления Р.О. Якобсона привело к рассмотрению символа как тропа, генетически восходящего к метафоре и связанного с ней родо-видовыми отношениями. Такова, по существу, точка зрения В.М. Жирмунского: «Символ есть частный вид метафоры – предмет или действие, взятые для обозначения душевных переживаний» [1, с. 180]. В несколько смягченном виде представлена позиция Н.А. Кожевниковой, согласно которой символ интерпретируется как «универсальный троп», сочетающийся с любым «набором» художественных средств и формирующий образную структуру тропа [2, с. 41 – 43]. С другой стороны, считая разграничение символа от тропа чрезвычайно тонким делом, А.Ф. Лосев все же отрицает возможность рассмотрения символа как его разновидности. Он утверждает, что символ «не есть метафора, не есть также метонимия и синекдоха, и вообще он не есть троп» [3, с. 156]. Этому же мнению придерживаются и некоторые другие современные исследователи (С.С. Аверинцев, Н.Д. Арутюнова, А.А. Романовская).

Чтобы разобраться, какое место занимает символ по отношению к тропам в системе изобразительных средств языка, сначала обратимся к его определению. Вслед за С.С. Аверинцевым мы понимаем символ как «образ, взятый в аспекте его знаковости» [4, с. 607 – 608]. Означаемое символа представлено в виде чувственного образа, под которым подразумевается не художественный образ как таковой, а результат отражательной (познавательной) деятельности сознания. По мнению Н.Д. Арутюновой, образ составляет базис, над которым надстраивается символ [5, с. 22]. Однако для того, чтобы стать символическим, образу нужен смысл. При этом образ, подлежащий символизации, должен обладать значимостью, так как символами вещей, лиц и предметов мы всегда называем нечто значительное и важное для нас.

Впоследствии, в структуре символа предметный образ и идейный смысл образуют единое целое. «Переходя в символ, образ становится «прозрачным»: смысл просвечивается сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива» [4, с. 607]. Но не каждый образ переходит в символ. Н.Б. Мечковская объясняет это тем, что символов, в отличие от образов, в каждой культуре немного, и они должны быть поняты и пережиты в своем социуме [6, с. 189]. Образ становится символом при условии приобретения им обобщающей функции в жизни социума.

Фундаментальные различия символа и тропов кроются в специфике их формирования и функционирования в речи. Для проведения сопоставительного анализа с символом многие исследователи (А.Ф. Лосев, Н.Д. Арутюнова) избирают метафору как наиболее репрезентативный вид тропа. Этот выбор обуславливается еще и тем, что все остальные тропы трактуются как разновидности и модификации метафоры. Например, рассматривая символ и метафору как разные семиотические концепты, восходящие по своему происхождению к категории образа, Н.Д. Арутюнова указывает на то, что «если переход от образа к метафоре вызван семантическими (внутриязыковыми) нуждами и заботами, то переход к символу чаще всего факторами экстралингвистического порядка» [5, с. 25]. Во-вторых, по образному выражению Н.Д. Арутюновой, значения метафоры связаны с описанием действительности, в то время как символ обозначает «вечное и ускользающее». Символ указывает на некоторый смысл, но не применяет его для характеристики другого объекта, так как ему не свойственна двусубъектность метафоры; метафора как раз строится именно на отрыве идейной образности от действительности [5, с. 25]. В качестве одного из главных признаков символа А.Ф. Лосев называет его насыщенность бесконечными смысловыми возможностями. Смысл символа нельзя свести к одной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые сделают его более ясным [4, с. 607]. Расшифровывание символики художественного произведения предполагает активную работу читателя, знания истории культуры, мифологии, фольклора и особенностей индивидуальности писателя.

Таким образом, суммируя все сказанное, можно сделать вывод, что символ не является тропом, так как:

- 1) на первый план в символе выступает не семантический, а референтный аспект слова; обозначаемая им реальность имеет значимость не только сама по себе, но еще и как выражение некой общей идеи;
- 2) символ не указывает на то, символом чего он не является;
- 3) символ имеет неисчерпаемый и глубинный смысл; в интерпретации символа нельзя допускать окончательное толкование.

Неоспорим также тот факт, что метафора, метонимия, синекдоха и другие виды, образующие понятийную группу тропов, не являются символами, однако тропеические средства можно рассматривать как своеобразный материал, из которого конструируются символы. Именно с помощью тропов осуществляется связь между конкретным и абстрактным, единичным и общим в структуре символа. Ц. Тодоров признает особую роль метафоры и других, смежных с ней категорий – метонимии и синекдохи – в формировании символа [7, с. 245]. Кроме того, адаптировав знаковую теорию Ч.С. Пирса применительно к филологическому анализу, Р. Браун предлагает выделять метафорический, метонимический и синекдохический символы в художественном произведении [8, с. 1 – 17].

Зачастую чувственно-предметным измерением символа является весь художественный текст. В данной ситуации символ наделяется метонимической способностью представлять «частью целое». Так, к примеру, выглядит роман современного испанского писателя Х. Мариаса «Белое сердце». Символический образ *el corazón blanco* возникает на основе включения в контекст произведения цитаты из трагедии У. Шекспира «Макбет», прямое указание на это содержится в эпиграфе. Обращение к цитате Шекспира обусловлено особенностями языковой картины мира Мариаса, в которой тема любви и смерти, оправданности одного другим и сущность человеческих взаимоотношений имеют смыслоопределяющее значение.

Макбет – прецедентный персонаж, у которого обстоятельства вызвали стремление к убийству, но, совершив его, он глубоко раскаивается в содеянном. Леди Макбет, успокаивая своего мужа, упрекает его в трусости и нерешительности и с гордостью замечает: *Mis manos son de tu color; pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco* [цит. по: 9, с. 101]. – *Цвет рук моих – как твой, но мне стыдно, что сердце –*

белое¹. Здесь интертекстуальная ссылка используется в метатекстовой функции, заключающейся в маркировании актуальной связи прецедентного текста с текстом-источником.

В основе сюжета романа лежат несколько взаимно переплетающихся историй: о человеке, потерявшем одну за другой трех жен; о его сыне, пытающемся осознать страшную семейную тайну; женщине, борющейся с одиночеством в Нью-Йорке, и любовниках, встретившихся случайно в Гаване и вынашивающих план убийства. Такая детективная фабула, объединенная общей интертекстемой, по сути, становится современной трактовкой шекспировской трагедии в тексте Мариаса.

Белое сердце представляет собой метафорический символ (МтфС). В интерпретации В.К. Тарасовой, в отличие от чистой метафоры, где ассоциации ограничены двумя планами – семантикой темы и образного средства, смысловая перспектива МтфС бесконечна [10, с. 134 – 142]. Входя в систему предметных значений произведения, он сохраняет свою смысловую ценность. Одновременно, в зависимости от количества контекстов, в которые можно включить символ, будут реализовываться множество его переносных значений. Так, традиционно, в поэтике белый цвет олицетворяет такие человеческие качества, как невинность и чистота, но в другом текстовом окружении символика этого цвета приобретает дополнительную смысловую нагрузку. По Мариасу, человек, сердце которого «бледнеет», становится робким и трусливым. Автор намеренно допускает некую двойственность в толковании символа, представляя возможность читателю самому его расшифровать: <...> *a no ser que 'blanco' quiera decir aquí 'pálido y temeroso', o 'acobardado'* [9, с. 101]. – <...> *если только слово «бледный» не означает здесь «бледный и робкий» или «трусливый».*

Особое внимание в произведении уделяется исследованию механизма воздействия силой слова, что подчеркивается последовательным употреблением глаголов *hablar – escuchar – saber* – «говорить – слышать – знать», выражающих когнитивную деятельность личности. Важным моментом в понимании языковой картины писателя является употребление глагола *saber* «знать» вместо *entender* «понимать», что только на первый взгляд кажется нелогичным. Глагол *saber* «знать», один из наиболее частотных в словаре Мариаса, уже заключает в себе идею адекватного восприятия информации человеком и ее превращения в устойчивое знание. *Escuchar es lo más peligroso, pensé, es saber, es estar enterado y estar al tanto* [9, с. 345 – 346]. – *Слышать – это опаснее всего, – подумал я. – Это значит знать обо всем и быть в курсе всего.*

Используя сравнительные обороты с соматизмами *lengua* «язык», *oído* «ухо» – *párpados* «веки», автор на примере своих героев показывает, к каким необратимым последствиям порой могут привести слова. И если леди Макбет, обвиняя своего мужа в трусости, убеждает его разделить ее невинность и хладнокровие после ужасного преступления, соучастницей которого она стала, то героиня Мариаса, Тереза, узнав об убийстве, совершенном ее супругом Рансом ради любви к ней, не может этого пережить и кончает жизнь самоубийством. *Los oídos <...> no pueden guardarse de lo que se presiente que va a escucharse, siempre es demasiado tarde. Ahora ya sabemos, y puede que eso manche nuestros corazones tan blancos, o quizá pálidos y temerosos, o acobardados* [9, с. 346]. – *Уши <...> не могут спрятаться от того, что им предстоит услышать, – всегда бывает слишком поздно. Сейчас мы уже знаем, и, возможно, это пятнает наши такие белые или, может быть, просто бледные, робкие или трусливые сердца.*

В романе также затрагивается проблема человеческих взаимоотношений, сущность которых раскрывается через семантику глаголов *inducir* «подстрекать», *obligar* «принуждать», *instigar* «побуждать, подстрекать», *amar* «любить». Здесь писатель снова обращается к цитате из монолога леди Макбет *Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas* – *Спящие и мертвецы всего лишь картины*, расширение функции и области действия которой позволяет проецировать друг на друга различные культурно-исторические срезы – XVI и XX века. Интертекстема *Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas* является «сюжетной метафорой» и находит свое проявление в композиционно-сюжетной структуре текста с помощью ключевых цепочек слов произведения – *obligar* «принуждать» – *matar* «убивать», *escuchar* «слышать» – *saber* «знать». Отметим, что термин «сюжетная метафора», по определению Н.Ф. Пелевиной, в литературе выступает как синоним понятия символа [11, с. 161 – 162]. В представлении Мариаса, человеческие отношения, даже любовь, строятся на принуждении и подстрекательстве, поэтому, как и все люди, герои его произведения оказываются неспособными самостоятельно принимать решения и нуждаются в ком-то, кто бы сделал это за них. <...> *Las personas todas son sólo eso, como pinturas, dormidos presentes y futuros muertos. Para eso nos votan y nos pagan, <...> para que les recordemos que aún no ha llegado su hora que llegar, y sin embargo nos hagamos cargos de sus voluntades entretanto* [9, с. 95 – 96]. – <...> *Все люди действительно как картины: в настоящем они спят, а в будущем станут мертвецами. Именно для этого они нас избирают и платят нам <...>, чтобы напоминали им, что их время еще не пришло, и, кроме того, принимали за них решения.* Так, например, Билл давит на Берту, принуждая ее раздеться перед камерой, Мириам подстрекает Гильермо к убийству своей больной

¹ Здесь и далее перевод наш. – Т. С.

жены, Тереза произносит роковые слова, которые сначала приводят к смерти одной молодой девушки, а затем и к ее собственной.

В ходе проведенного исследования было установлено, что символика романа «Белое сердце» Х. Мариаса характеризуется следующими свойствами: 1) опорой на интертекст; 2) способностью структурировать и предопределять сюжет произведения, в котором данный символ разворачивается; 3) контекстуальной мотивированностью; в отдельном тексте символы проявляют такие значения, какие нельзя будет обнаружить в другом текстовом окружении; 4) открытостью к различным интерпретациям.

Лингвистический анализ проблемы «символ – троп» имеет, таким образом, не только большую практическую, но и теоретическую ценность. Полученные результаты открывают новые возможности для изучения символических средств, реализующихся в художественной практике писателя, и принципов их адекватного прочтения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 494 с.
2. Очерки истории языка русской поэзии XX века: тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке / В.П. Григорьев и др.; Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. – М.: Наука, 1994. – 270 с.
3. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
4. Аверинцев, С.С. Символ / С.С. Аверинцев // Философский энциклопедический словарь. – М.: Совет. энциклопед., 1983. С. 607 – 608.
5. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры: сборник / Н.Д. Арутюнова [и др.]; общ. ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. С. 5 – 32.
6. Мечковская, Н.Б. Семиотика: язык, природа, культура / Н.Б. Мечковская. – М.: Изд. центр «Академия», 2001. – 208 с.
7. Тодоров, Ц. Теории символа / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллект. книги: Рус. феноменологич. о-во, 1999. – 408 с.
8. Browne, R.M. The Typology of Literary Signs / R.M. Browne // College English. – 1971. – Vol. 33. № 1. P. 1 – 17.
9. Marias, J. Corazón tan blanco / J. Marias. – Santillana Ediciones Generales, S.L., Madrid, 2004. – 377 p.
10. Тарасова, В.К. Прагматика метафоры / В.К. Тарасова // Язык и стиль английского художественного текста: Сб. научн. тр. / Ленингр. пед. ин-т, И.В. Арнольд. – Л., 1977. С. 134 – 142.
11. Пелевина, Н.Ф. Стилистический анализ художественного текста: Учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / Н.Ф. Пелевина. – Л.: Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1980. – 271 с.

И.А. Егоров (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАЦИИ В ИНТЕРНЕТЕ

Для лингвиста Интернет – особая коммуникативная среда, где по-особому реализуется язык, что дает возможность для изучения коммуникативного аспекта языка, его функционирования в специфической лингвокультурологической среде Интернета, то есть в реальной речевой деятельности, что приводит к формированию новой письменной культуры, а также новой разновидности разговорно-письменного русского языка, которые характеризуются более свободным отношением ко всякого рода нормам литературного языка (от орфографических до грамматических и пунктуационных).

Основные особенности коммуникативного поведения являются глобальность, информационность, дружелюбность, реализация значимых общечеловеческих концептов (доброжелательность, уважение, толерантность и др.).

Интенсивное развитие мировой компьютерной сети Интернет вызывает интерес исследователей в различных областях знания: психологии, философии, социологии, культурологии, политологии, лингвистики и др. Но и для любого современного человека виртуальное Интернет-пространство представляет информационный и социоантропологический аспекты его жизненной среды, является фактором, влияющим на ее состояние и формирование [1, с. 99].

В данном докладе делается попытка отметить основные особенности Интернета как особой виртуальной коммуникативной среды, сферы как вербальной, так и невербальной коммуникации, не ограниченной ни временными, ни географическими, ни возрастными рамками. Интернет, с позиций лингвиста, – это особая коммуникативная среда, особое место реализации языка, никогда ранее не существовавшее,