

**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
( Н И У « Б е л Г У » )**

**ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И  
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ**

**КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ  
КОММУНИКАЦИИ**

**СПОСОБЫ И ФУНКЦИИ АКТУАЛИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО  
ЗНАЧЕНИЯ РАЗНОУРОВНЕВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ТЕКСТА (НА  
МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ А.А. МИЛНА «ВИННИ-ПУХ И ВСЕ-ВСЕ-  
ВСЕ»)**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
45.03.01 Филология  
очной формы обучения,  
группы 04001403  
Алаевой Маргариты Владимировны

Научный руководитель  
кандидат филологических  
наук, доцент  
Пугач В.С.

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Культурно-исторический контекст творчества А.А. Милна .....	8
1.1. Жанр сказки в английском фольклоре и литературе .....	8
1.2. Основные тенденции литературы начала XX века.....	14
1.3. Этапы жизни и творчества А.А. Милна (1882 – 1956).....	16
Глава 2. Анализ композиционных и лингвистических особенностей текста .	24
2.1. Анализ на фонографическом и морфемном уровнях .....	24
2.1.1. Фонографический уровень.....	24
2.1.2. Морфемный уровень .....	34
2.2. Лексический уровень .....	38
2.2.1. Синсемантическая лексика .....	38
2.2.2. Автосемантическая лексика .....	46
2.3 Синтаксический уровень .....	55
Заключение .....	64
Список использованной литературы.....	70
Список источников иллюстративного материала.....	73

## Введение

Данное классификационное исследование представляет собой опыт использования лингвистического метода в литературоведческом анализе художественного прозаического произведения на основе текста повести А.А. Милна «Винни Пух и все-все все», который и явился **объектом** нашего исследования.

Художественное творчество составляет немаловажную сторону коммуникативной деятельности человека. Узнать ее своеобразие лишь можно, пройдя все этапы и характеристики этой деятельности. В процессе восприятия произведения каждый исследователь или читатель распределяет акценты в произведении, трактует его по-своему, но все отталкиваются из одной и той же данности: текста.

**Методологическая предпосылка** нашей работы заключается в том, что интерпретация художественного текста необходимо и неизбежно предполагает анализ и описание как плана содержания, так и плана выражения произведения, так как на всех периодах формирования произведения – от концепции сквозь процесс воплощения к целому, действует неразрывная сплоченность субъективных и объективных факторов, обеспечивающих как неповторимость, так и общественно-эстетическую ценность художественного творения.

В процессе исследования нам пришлось прибегнуть к знаниям из различных областей филологической науки: истории и теории литературы, стилистики и лингвистики. Для теории литературы, прежде всего, важны проблематика и эстетическая значимость художественного творчества. Для стилистики немаловажно уловить, в общем, что то личное, обозначить роль каждого, обусловить способы их реализации. Для лингвистики необходимо выявить категории художественного текста, определить закономерности их функционирования, разработать типологию текстов и установить место исследуемого художественного текста. Такое всестороннее изучение текста позволяет получить представление о нём в его расчлененности и единства

составляющих его элементов как о самостоятельном явлении и этапе всеобщего процесса. В.А. Кухаренко считает, что интерпретация текста – это изучение идейно-эстетической, смысловой и эмоциональной информации художественного произведения, реализовываемое путем изображения авторского видения и понимания действительности.

Данная работа исходит из того, что существуют особые стилистические приёмы, свойственные роману одного автора (макротекст); они послужили **предметом** исследования. Эти приёмы не могут быть обнаружены линейным анализом (от строки к строке), так как представляют собой по-разному организованные структуры, элементы которых рассеяны по всей системе и должны рассматриваться не по отдельности, а в совокупности, как части целого. Исследователю нужно разглядеть точку зрения автора, выстроить своё личное оценочное представление о художественной реальности произведения, исходя из сигналов, оставленных в тексте автором. Поэтому интерпретация текста – это и функция изучения произведения, и следствие данной функции, проявляющейся в умении передать наблюдения, пользуясь соответствующим языком. Такой подход способен обеспечить концентрическую интерпретацию художественного произведения на стыке дисциплин лингвистических и литературоведческих, таким образом, реализуя гармоничность в изучении плана содержания и плана выражения.

В своей работе мы придерживаемся мнения тех авторов, которые считают, что именно в художественной фигуре сконцентрирована смысловая и эстетическая информация художественного текста и стремление проникнуть в неё следует начинать с поисков фигуры. Фигура (образ) – это изображение общего через единичное, абстрактного через определенное, отвлеченного через чувственно-наглядное. Субъективный художественный образ реализует определенное проявление общего, а формируется на основе словесных (языковых) образов в пределах конкретного контекста. Язык – материальная данность художественной речи. Принимая участие в создании синтетического образа, языковая единица становится формой образа. Через

язык воплощается и языком создается его чувственная наглядность. Собственно благодаря участию в творении образа художественная речь становится эстетически существенной. Таким образом, языковой элемент можно относить к тому сигналу, который толкует читателю нечто большее, чем то, что характерно ей в системе языка, вне художественного текста.

Эти дополнительные возможности единиц всех уровней языковой структуры реализуются при наличии сформированного окружения – контекста. Именно при условии контекста совершается продвижение языкового элемента на передний план. Согласно высказыванию И.В. Арнольд, актуализация языковых средств, применяемых для выражения концепта произведения, займёт главенствующее положение в ряду найденных актуализированных приложений. Исходя от них, можно не только обнаружить систему оценок автора и обозначить путь их интерпретации, но и систематизировать и функционально обусловить все остальные сигналы, что явилось главной **целью** исследования. Каждый случай актуализации реализовывает функцию как локальную, так и общетекстовую. Поэтому одну из **задач** нашей работы мы определили как изучение текстовой организации и тех её свойств, которые обеспечивают возможности актуализации языковых единиц. В основу выделения единиц содержательной структуры текста нами положены принципы тематической связности отрывков, представляющих собой законченную смысловую единицу.

Содержание текста организуется вокруг темы (предложение, их группа или целый текст) Тема – предмет обсуждения, о котором сообщается какая-то информация. Поэтому анализ текста может проводиться путём вычленения отрезков, которые демонстрируют единство темы. Смысловая грань между такими единствами находится в месте перехода от одного предмета к другому, от одной темы к другой. Развитие темы каждого высказывания определяется сверхтемой всего текста, информация, о которой окончательно оформляется лишь в конце текста. Анализ содержания будет строиться поэтапно: от предложения к тематически связному единству, а от

него – к тексту.

**Новизна** работы заключается в том, что в ней представлен нетрадиционный взгляд на анализ художественного произведения. Новым является исследование текста в нескольких направлениях с точки зрения традиционного литературоведения, стилистики, компаративной лингвистики и языкознания.

**Теоретическая направленность работы** состоит в совершенствовании методики многопланового анализа художественного произведения и новом взгляде на творческое наследие.

**Практическая ценность** – в том, что рекомендации по использованию результатов исследования могут быть использованы в качестве материалов пособия при изучении теоретических курсов «стилистика английского языка» и «аналитическое чтение», а также с целью стимулировать дальнейшие исследования для верификации полученных выводов.

Книги о Винни-Пухе исследователи традиционно относят к детскому кругу чтения. Однако Б. Заходер, первый и долгое время в России единственный переводчик сказок А.А. Милна, в предисловии к изданию «Винни-Пуха» 1998 года говорит, что с Винни-Пухом «подружились и многие взрослые, особенно те, которые поумней» (Энциклопедия знаков, символов и эмблем, 2008: 3). К тому же сам А.А. Милн недвусмысленно заявлял, что «книг для детей он никогда не писал» (Будур, 2000: 87). Еще больше в пользу того, что «Винни-Пух» – это «серьезная литература», говорят самые разнообразные исследования критиков, как зарубежных, так и отечественных. В 1996 году книга была признана интеллектуальным бестселлером в России и выдержала несколько переизданий.

Мировая популярность Винни-Пуха огромна. С момента издания в 1924 года и до смерти Милна в 1956 году в мире было продано более 7 миллионов книг о «бестолковом» медвежонке. К 1996 году лишь одним издательством «Маффин» было продано 20 миллионов книг. «Винни-Пуха» перевели более чем на 25 языков, даже на латинский, чтобы нерадивым

студентам было веселее изучать этот «мертвый язык» (Основные произведения иностранной художественной литературы, 1980: 105).

Мы выбрали книги А.А. Милна «Винни-Пух» и «Дом в Медвежьем углу» для многоуровневого исследования текста не только потому, что это одни из наиболее читаемых на планете книг, но и потому, что они не так просты, как кажутся на первый взгляд.

Чтобы убежать от страшной послевоенной реальности, А. Милн в своей сказке возвращается в мир детства, в котором нет напряжения, драматических ситуаций, борьбы со злом. Многие классические элементы сказки у Милна отсутствуют, т.к. целью её было показать процесс взросления ребёнка, его вхождение во взрослый мир, что воспринималось автором в качестве трагедии. В повести нет счастливого конца, он скорее грустный, т.к. ребёнок вынужден покидать «лучший мир», уходя в мир взрослых.

## Глава 1. Культурно - исторический контекст творчества А.А. Милна

### 1.1. Жанр сказки в английском фольклоре и литературе

Жанр сказки в английском устном фольклоре сформировался в период раннего средневековья, раньше, чем на континенте. При британской пестроте религий монополия одного мифа все время размывается соседствующими, порой чужеродными (Пропп, 2011: 35). Достаточно сказать, что многие римские божества проникли в английский фольклор задолго до того, как гуманисты начали в эпоху Возрождения упорно постигать классическое наследие, к простым англичанам они прибыли не из римской литературы, а от самих римлян, рядом с которыми те просуществовали 400 лет.

Характерную роль в формировании и существовании сказки сыграло христианство. В XVII веке пуритане сжигали все лондонские театры, включая шекспировский «Глобус». Но театр был для них все же меньшим злом, чем волшебная сказка. По сути дела, пуритане боролись со сказкой, пытаясь опять вернуть ее к мифу, на этот раз к христианскому, отыскавшему воплощение в поэмах Джона Мильтона (1608-1674 г.г.) «Потерянный рай» и «Возвращенный рай».

Дальнейшая история английской литературы представила, что наряду с волшебной сказкой в английском фольклоре, а затем и в литературе утвердилась сказка-притча, а также басня.

Тем не менее, в 1744 и 1780 г.г. публикуются первые сборники английских и шотландских народных сказок (Гражданская, 1992: 87).

Милн увлекался фольклором еще с раннего детства. В своей автобиографии он припоминал, что когда он сам еще не умел читать, отец читал ему вслух «Лиса Рейнарда» – одно из переложений средневекового животного эпоса, а еще рассказы о Братце Кролике, написанные американским писателем Джорджем Чендлером Харрисом на основе негритянского фольклора. Позднее, когда А. Милн научился читать, перед ним распахнулся пестрый мир английской литературы, которая имеет



увлекательную особенность быть в то же время и детской, и взрослой.

По сути, первые книги для детей в Англии начали публиковаться в 16 веке в эпоху правления королевы Елизаветы I после окончания конструирования печатного станка. Главной целью этих книг было обучить детей хорошо и прилично вести себя в окружении. В основном все книги переводились с латинского языка.

В 50-х годах XVIII века Джон Ньюберри приступает печатать первый журнал для детей, пишет и издает значительные и прекрасно полиграфически оформленные книги, аргументировав, что детские книги, возможно, будут быстро и хорошо продаваться и полезны читателям.

В конце XVIII века в Англии зарождается готический, или «черный» роман (книги эти вовсе не предназначались детям, но ими по сей день зачитываются подростки). Ему посвятило свое творчество немало писателей от Томаса Лиланда до Конан Дойла.

Что бы то ни было, но в XIX веке детская литература в Англии добилась значительного развития. В круг детского чтения входили книги таких классиков английской литературы, как Вальтер Скотт, Чарльз Диккенс, Роберт Стивенсон, Редьярд Киплинг, Оскар Уайльд и др.

Понятие «литературная сказка» далеко не во всем противостоит понятию «народная сказка». Безусловно, ее сюжеты не обязательно восходят к фольклору, но общий ее художественный строй обуславливается именно складом художественной национальной фантазии. И в то же время в литературной сказке стабильно выявляется личность автора, и литературная сказка определяет перед собой более осознанные и определенные задачи, нежели народная сказка. Благодаря этому литературная сказка не могла оставаться просто записью сказки народной. Литературная сказка основывалась на народной, но при этом приметно от нее отличалась, и то приближалась к ней, то от неё отходила. В 1823 году на английский язык были переведены сказки братьев Гримм, а в 1839 – 1841 г.г. на французский – «Сказки тысячи и одной ночи».

Тем не менее в Британии не было ни какого-либо литературного события, ни сопровождающих ему историко-культурных обстоятельств, которые позволили бы назвать точные даты зарождения собственной литературной сказки, фольклор все время прокрадывался в литературу, но при этом так основательно ею перерабатывался, что от сказки уводил, во всяком случае, от волшебной.

Когда в 1729 году на английский язык были переведены французские сказки Перро, они молниеносно завоевали такую популярность, что никто уже и не вспоминал об их иностранном происхождении. Их воспринимали как явление совершенно английское (Чернухина, 1984: 43).

Английские романтики тоже не сформировали собственной сказочной традиции, зато обличили, что литературная сказка в Англии уже существует в непривычной драматической форме, так называемые романтические пьесы оказались волшебными сказками.

Жанр авторской сказки в английской литературе сформировался до середины XIX века. К этому времени английская литературная сказка не совсем отступилась от фей и чудес, но придала волшебным существам вполне реальное обличье, а чудесам – достаточно прикладной характер.

Одну из таких сказок написал Уильям Мейкпис Теккерей (1811 – 1886г. г.) «Кольцо и роза» – это сказка 50-х годов XIX века со своей феей, копилкой-самобранкой, волшебным мечем и, вместе с тем, сказка с героями, легко узнаваемыми из жизни. В этой сказке жуки-люди ездят в дилижансах, на дверях висят дверные молотки в виде забавных фигурок, неугодных сажают в Ньюгетскую тюрьму или Тауэр. «Кольцо и роза» несет на себе все приметы того жанра, который часто именуют «современная сказка». Сказочное в этом месте легко совмещается с привычным – ведь ее рассказывают детям, для которых привычное тоже пока еще внове. Аналогичная сказка имеет в виду известных автору слушателей, и у Теккерея они в самом деле были – его дочери и их друзья. Но и в сказке Теккерея показывает себя как сатирик. В сказочных домах плетутся интриги,

королевский двор похож на мещанский дом.

Начиная со второй половины XIX века в истории детской литературы возникают тенденции к расширению стилевых и жанровых возможностей. Детская книга зачастую перевоплощается в творческую лабораторию, в которой сформировываются виды приемов, делаются смелые лингвистические, логические и психологические опыты. Инициативно выражается оригинальность английской детской литературы в зажиточной традиции литературной игры, образованной на особенностях языка и фольклора.

Для всех национальных литератур присуще широкое распространение нравоучительных и назидательных произведений. Тем не менее, и детям, и взрослым больше нравятся произведения, в которых важен «иной» взгляд на мир.

Нонсенс как метод и как жанр формировался в 40 – 70-е г.г. XIX в., уже в 80-х годах наблюдается кризис нонсенса. Существовали небольшие вкрапления нонсенса в реалистические или романтические произведения и до, и после этого периода, но стремление равноправно объединить его с другой структурой не предпринимались и не могли увенчаться успехом (Брандис, 1990: 72).

Нонсенс образует особый, разительно непохожий на реальную действительность мир, отрицающий правила и законы «здравомыслящего» общества. Здесь мыслят о самих основах бытия – еде, питье, росте, передвижении, сне.

Л. Кэрролл отыскал свой способ изобразить тот динамичный мир, который заметила наука его времени. Центральный герой сказки Кэрролла – английский язык. Игра со словом это основа его творческого метода. Герои – ожившие метафоры, алогизмы, фразеологические обороты, пословицы и поговорки – обступают Алису, нарушают её покой, задают странные вопросы и отвечают ей не к месту – согласно с логикой самого языка.

Именно не отрицание логики, а формирование своей логики и находим

мы в сказке, которая и реалистична, и гротескна и в тоже время традиционна. Киплинг не захотел писать аллегии. Он возвратился к самым старым, лежащим в фундаменте животного эпоса соображениям, согласно коим человек и зверь были в чем-то на равных и по-своему неотделимы друг от друга (Кухаренко, 1988: 64).

В сказках Киплинга авторская индивидуальность нисколько не скрадывалась. Но в то же время Киплинг не рвал с традицией английской сказки, какой она сформировалась при Теккерее.

Джеймс Мэтью Барри (1860 – 1937), как и Милн, был шотландцем, вся проза Барри автобиографична, но всё его творчество обобщается только одним именем: Питер Пэн, мальчишка, который упрямо не желал взрослеть. В повести Барри заметно действие «абсурдной логики» Кэрролла. Сильны в «Питере Пэне» элементы литературной пародии на традиционного байронического героя и автобиографический мотив.

Тем не менее, Барри далёк от идеализации детства – он видит и другие его стороны: неосознанный эгоизм и сосредоточенность на самом себе, оборачивающиеся бездумной бессердечностью. Питер Пэн – олицетворение «игрового» начала: игра, сделавшись самодостаточной, целиком и полностью подменила для него жизнь, и в этом его счастье и его трагедия (Гальперин, 2017: 9).

Придерживаясь уклада английских мастеров пера писать сказки для своих любимых детей, Кеннет Грэхм – служащий банка – писал письма к сыну и образовал в устных рассказах историю о жителях речного берега «Ветер в ивах» (1908).

Повесть примечательна тем, что у автора присутствует умение комбинировать разнообразные жанры, используя в каждой главе новые разновидности – пасторальной идиллии, гротескной комедии, философским размышлениям и фантастическим приключениям, есть главы с сатирической направленностью, а есть главы, продолжающие традиции плутовского романа XVIII века, есть в повести и пародийный элемент. В подобном

контексте сказки А.А.Милна не выглядели случайностью. Жанр сказки прошел отличную литературную обработку у классиков английской литературы.

Жанр сказки для произведений Милн предпочел неспроста. Во-первых, он вырос на сказках, которые ему рассказывал отец, во-вторых, литературная сказка как жанр в это время (20-е г.г. XX века) уже полностью сложилась, в-третьих, у Милна родился сын, а в-четвертых, по нашему мнению, это самая существенная причина, Милн принимал участие в первой мировой войне и был человеком своего времени.

Исходя от действительности, в которой был и кошмар войны, и одиночество в супружеской жизни, и несовершенство окружающего мира (которые он как юморист прекрасно видел), он сотворил свой крохотный, уютный мир, где властвуют гармония и справедливость, где неосуществимы конфликты, какие бы разрешались с помощью силы, это словно ностальгия автора «о золотом веке человечества, которого никогда не было». Милн словно возвращается в мир детства, и поэтому он отдал предпочтение пусть не волшебной, но всё-таки сказке. Сказки А.А. Милна – это кое-что необычное, в них нет драматических ситуаций, борьбы добра со злом.

Количество героев неограниченно (пришли Кенгару, Тиггер и ничего особенного не поменялось). Порядок событий возможно без затруднений поменять, быть может, только кроме первой и последней главы.

Многих классических элементов сказки у Милна нет, потому что и цель была другая – у Милна взросление, социализация ребенка — практически трагедия. Отчего и конец сказки о Винни-Пухе скорее печальный, чем торжествующий и счастливый, как в фольклорных сказках (построенных по всем правилам жанра). Милн неоднократно утверждал, что не писал произведений для детей, это мы и находим в его сказках, априорно утверждающих превосходство «того» мира зачарованного места, мира игрушек и детства.

Наиболее удачно, на наш взгляд, определяет жанр «Винни-Пуха» и

«Дома в Медвежьем углу» А. Липелис как «сказки детского сознания». Многие критики во «взрослой стороне» этих книг видят огромный запас знаний о детском сознании, доверчивом и открытом, в наибольшей мере отвечающем подлинной природе мира.

Другие исследователи, такие как Ю. Кагарлицкий, а также первый переводчик сказок Б. Заходер относят произведения Милна о Винни-Пухе к жанру сказки-повести, что на наш взгляд небезосновательно, так как в них присутствует не только фольклорно-мифологическая основа (мифологическое пространство и время и т.п.), но и литературная. Есть развитие героя, у которого есть прошлое, настоящее и будущее, т.е. время линейно, а не циклично. Существует предыстория, где рассказывается об обыкновенном мальчике, просящем рассказать ему сказку, потом мы узнаем, что мальчик начинает учиться, растёт и в конце совсем уходит (из детской, из Леса), но на этом жизнь ребёнка не кончается (как, например, в сказке – «и жили долго и счастливо и умерли в один день») (Исаева, 1985: 46). Всё это и даёт основание согласиться с определением дилогии как сказки-повести.

Таким образом, Милн, осознав мир детства как источник дальнейшей жизни, как единственную уцелевшую ценность и точку опоры в мире войн, революций и катастроф, выбирает жанр литературной сказки как наиболее подходящий для этого.

Главной идеей оказывается подчиненным не только жанр, но и хронотоп, и композиция, и герои.

## 1.2. Основные тенденции литературы начала XX века

Дилогия о Винни-Пухе, которая представляет собой две книги: первая “Winnie-the-Pooh” (1926) и вторая “The House at Pooh Corner” (1929), была написана в послевоенные годы, когда борьба направлений в английской литературе была особенно острой и напряженной. В это время заметно усиливается влияние декаданса, и литературное развитие идёт сложным и

противоречивым путём. Этому способствует обстановка, которая складывается в Англии в двадцатые годы двадцатого века.

Война 1914 – 1918 гг. оказала огромное воздействие на сознание большинства людей того времени, особенно творческих, которые почувствовали обреченность старых форм жизни, норм морали, старых представлений и ценностей, хотя некоторые и пытались найти оправдание этой бесчеловечной бойне. В творчестве писателей, художников, музыкантов, скульпторов отражалось мировоззрение людей сложной общественно-исторической эпохи, наполненной множеством масштабных событий и перемен.

Этот период характеризуется во многих научных исследованиях термином «эскапизм» (от английского *escape*), означавшим бегство, уход от волнующего и общественно-актуального в мир частной жизни, интимных переживаний.

Эскапизм в творчестве писателей послевоенного периода принимал разнообразные формы и приводил к различным результатам. Многие английские авторы 20-х годов искали новые пути, новые формы художественной выразительности, но в основном, встречали поток усиливающегося декаданса. В этот же период развития английской литературы выступает так называемая психологическая школа, возглавляемая В. Вульф, создаётся «Улисс» Дж. Джойса – евангелие не только английского, но всего западноевропейского и американского модернизма (Детская литература, 1985: 25). Кризис воспринимался как крушение всей цивилизации, что порождало глубочайший скепсис и пессимизм, как в философии, так и в литературе. Ещё более болезненно, чем представители старшего поколения, пережили утрату иллюзий, духовный кризис писатели, молодость которых пришлась на годы войны и послевоенный период. Молодежь, пришедшая на фронты войны из старинных центров науки Оксфорда и Кембриджа и воспитанная в духе буржуазных идеалов и принципов, испытав тяжёлое потрясение, убедилась в

лживости тех лозунгов мнимого гуманизма, во имя которых сражалась. Война дискредитировала культурные ценности, заставила переоценить все представления, которые казались непоколебимыми. Появилось ощущение хаоса, царящего якобы во всём мире.

Отталкиваясь от того тезиса, будто жизнь как такова напрасна и неперспективна, а всякие социальные реорганизации, любая социальная борьба безрезультатна, писатели «потерянного поколения» непродуманно изобразили человека как создание не только беспомощное, но и в этой беспомощности присутствует фатальная обречённость. Скепсис и горечь в английской литературе 20-х годов, продиктованные неудовлетворённостью и смятением, а также стремление проникнуть в бессознательное приводили к декадентской трактовке человека, запечатлевшей распад личности в обществе и распад образа в искусстве.

Модернистская литература этого периода характеризуется как экспериментаторская, отвергающая традиционные типы повествования и провозглашающая технику потока сознания единственно верным способом познания индивидуальности. В понимании этих противоречий и тенденций – ключ к творчеству многих крупных писателей 20-х годов XX века. Но несмотря на то, что определяющим было влияние философии декаданса и модернистских течений, в это время художники старшего поколения (Б. Шоу, Дж. Голсуорси, Г. Уэллс) и более молодые писатели (Э.М. Форстер, А.Э. Коппард, Форд Мэдокс Форд и др.) продолжают реалистическую традицию.

### 1.3. Этапы жизни и творчества А.А. Милна (1882 – 1956)

Алан Александр Милн родился в незнатной, но обеспеченной семье в Шотландии. Прадед был каменщиком, дед – пресвитерианским пастором. Личность это была незаурядная. Он приезжал миссионером на Ямайку, образовал в Англии 13 школ, затем возвратился к проповедничеству.



Человеком он был необыкновенно щедрым, всё раздавал, а сыну не оставил ничего.

Отец будущего писателя Джон Вайн Милн трудился на кондитерской фабрике, счетоводом, после помощником механика, помощником учителя. И все-таки ему удалось получить университетский диплом. Вскоре после этого он основал в Лондоне частную школу для мальчиков. Увлеченный педагог, Дж.В. Милн стремился с юных лет развивать в своих воспитанниках воображение и индивидуальность. В учителя он подобрал людей неординарных. Среди них, в частности, был двадцатидвухлетний Герберт Уэллс, взявший на себя преподавание математики и естественнонаучных дисциплин, но отказавшийся от Закона Божьего, считая, что не имеет права преподавать то, во что сам не верил. Семилетний ученик и молодой педагог, в котором ещё никто не подозревал будущего социалиста и великого фантаста, привязались друг к другу.

Алан продолжал образование в Вестминстерской школе, закрытом заведении для мальчиков, пользовавшемся хорошей репутацией, а затем в Тринити-Колледж, где занимался математикой и классическими языками. Впрочем, уже в студенческие годы стало ясно, что настоящее его призвание – не математика, а литература. Он начал писать в студенческом журнале «Гранта» и вскоре стал его редактором. Его остроумные фельетоны и очерки обратили на себя внимание не только университетской, но и более широкой публики и, в частности, редакторов «Панча» (Зарубежная литература для детей и юношества, 1988: 46).

В результате после окончания университета Милн, к большому огорчению отца, отказался от карьеры математика, педагога или государственного служащего и начал существование независимого журналиста. В 1906 г. Милна приглашают в сатирический журнал «Панч». Милн обладал удивительным юмором особого рода.

С выходом в свет третьего сборника Милна в январе 1914 года, составленного из юмористических рассказов и очерков, публиковавшихся в

«Панче», литературное творчество Милна перешло на новую ступень развития: его репутация поднялась необычайно высоко, его литературный талант не только получил общественное признание, но и оказался востребованным. Летом 1914 года в Европе разразилась «большая война». Милн, являясь образцом английского джентльмена, т.е. спортсменом и известным в обществе человеком, не мог позволить себе выглядеть трусом в глазах окружающих, поэтому в феврале 1915 года он добровольно явился на призывной пункт британской армии. Милн познал войну в один из самых драматических моментов мирового конфликта: он провёл четыре долгих месяца в окопах, став участником самого кровопролитного сражения на Западном фронте на реке Сомме. Кровь и грязь войны, земля Франции, усеянная сотнями тысяч убитых, госпитали, заполненные ранеными и искалеченными людьми, всё это произвело на Милна впечатление: «Это война чудовищна. Это полная деградация и преступление». Милна уберегла «окопная лихорадка» – в ноябре он заболел, был в бреду и конечно же отправлен в лазарет в Англию. На этом война для Милна закончилась.

Таким образом, демобилизовавшись из армии в 1918 году в чине лейтенанта, Милн уже был популярным писателем: три его пьесы («Мистер Пим приходит», «Жаб из Жабсхолла» и «Правда о Блэйдсе») шли в театрах с неизменным успехом, а его детективный роман «Тайна Красного дома» даже стал малой классикой жанра.

Направление литературного творчества Милна изменилось в 1920 году, когда у него родился сын Кристофер Робин. И раньше Милн пытался писать стихи для детей: однажды ему предложили написать для детского журнала, и Милн, разумеется, отказался. «Разумеется» потому, что традиции литературы начала XX века подразумевали, что для детей пишут только «дамы и педагоги», а серьёзные писатели работают только для взрослых. Но для Милна звание «детского писателя» казалось чем-то несерьёзным, и он до конца своей жизни тяжело воспринимал то, что о нём говорили исключительно как об авторе Винни-Пуха.

По мере взросления Кристофера Робина Милн стал всё внимательнее относиться к детской поэзии: в 1924 году вышел в свет первый сборник его стихов для детей «Когда мы были совсем маленькими», в 1927 году издан следующий сборник «Теперь нам уже шесть», который включал в себя не только многочисленные стихи, но и первые стишки Винни-Пуха, того самого медвежонка, который в будущем принесёт Милну мировую славу детского писателя.

Первая книга «Винни-Пух», включавшая 10 глав-историй про медвежонка и его друзей, вышла в 1924 году (по другим источникам в 1926 г.). В 1928 году свет вышла вторая книга «Дом в Медвежьем углу», куда вошли ещё 10 историй.

Когда писалась первая книга про Винни-Пуха, Кристоферу Робину было три года, когда вышла в свет последняя – ему исполнилось восемь лет. Потом книги о Кристофере Робине и его друзьях переиздавались неоднократно.

Милну не хотелось, чтобы его воспринимали исключительно как автора сказок о плюшевом медвежонке, кроме того, он уже давно хотел написать большой роман, куда бы вошли его сокровенные мысли о жизни, о войне, о литературе, о поэзии, о театре, о любви.

Так возник замысел романа «Двое», который в большей степени, чем всё, написанное Милном, отражает его глубинные мысли и чувства. Он написал роман не только автобиографический, но даже исповедальный. В качестве жанра для своего произведения Милн избрал психологическую комедию.

Роман «Двое» как бы завершает творческую карьеру Милна, после его издания началась полоса творческих неудач: «Панч», который сначала пригласил Милна вернуться, через некоторое время вежливо, но твёрдо отказался от его услуг, пьесы Милна оказались «однодневками» и после провала в 1938 году последней из них «Сара Симпл», он был вынужден навсегда оставить театр. Трагедия судьбы Милна как писателя, считавшего

драматургию главным делом жизни, в том, что его имя невозможно найти в театральных справочниках.

Со временем талант как бы покинул Милна, в 1939 году он написал автобиографию (название первого издания «Теперь уже слишком поздно»), которая пользовалась непродолжительным успехом и вскоре была всеми забыта. Это были обыденные факты из обыденной жизни.

В 1952 году Милн начал болеть, ему довелось сделать тяжелую операцию на головном мозге. Операция закончилась благополучно, и после нее Милн возвратился в свой дом в Сассексе, где провел остаток своей жизни за чтением. Затем после продолжительной болезни он умер в 1956 году, 31 января. Милн прожил 74 года, причём литературный успех покинул его в возрасте 46 лет.

И в «Винни-Пухе», и в «Доме в Медвежьем Углу» используется мотив воспоминания как особый способ организации сказки. Историко-воспоминания предваряются полностью реалистическим началом: мальчик просит отца поведать увлекательную историю о Пухе. Лишь собственно «воспоминание» вводит сказочный хронотоп.

В Контрадикции появляется, мотив сна. Сон в данном случае равносителен воспоминанию, является рычагом, который включает и выключает сказочную действительность.

Таким образом, Милн использует традиционный приём для сопряжения двух миров, характерный для архаических фольклорных конструкций мифов. Разбор сказки дает возможность раскрыть две существенные модели мира:

Первая модель – это мир ребёнка и отца, которые сидят перед камином. Характерной особенностью, данною восприятия мира является его пространственная ограниченность: он обозначен некоторыми пространственными структурами, такими как лестница, камин и ванная комната, которые как бы замыкают пространство, создавая у читателя иллюзию дома;

Вторая модель – это мир Винни-Пуха и его друзей: Стоакровый Лес с чётко определённой топографией и сконструированной картой: пуховая опушка, темный лес, шесть сосен, безрадостное место, заколдованное место, где произрастает то ли 63, то ли 64 дерева. Лес располагается параллельно к реке и течёт во Внешний Мир. Приведённые характерные особенности организации пространства позволяют сделать вывод о его широте и открытости, т.е. о наличии потенциально возможного канала связи с Внешним миром, который представляет собой отражение детского восприятия Космоса.

Милн описал два способа мироощущения и мировосприятия, характерные для взрослого и детского сознания.

Приоритет пространства Леса можно усмотреть еще и в том, что у каждого есть свой дом. Дом – чрезвычайно ёмкий космический символ. Дом строится как уменьшенная модель вселенной, это пространство, где человек чувствует себя в безопасности (Хованская, 1975: 28).

Мифологема Мирового дерева определяет всю структуру диалогии. Все действия приключаются в лесу, многие персонажи живут в деревьях. С деревом объединен ряд определенных сюжетов сказки: на дерево взбирается Пух за мёдом, на дереве спасается от наводнения, с дерева Кристофер Робин следит за Пухом и Поросёнком, которые охотятся за своими следами, на дерево вскарабкиваются друзья и родственники Кролика, чтобы посмотреть с него самые значительные события, это дерево означает символ открытого Северного Полюса, на дерево забирается Тиггер с Бэби Ру на спине, для того чтобы утвердить свою жизненную силу, дерево-дом Сыча страдает от бури в конце второй книги, и это служит символом разгрома мира детства и ухода Кристофера Робина во взрослый мир. Образ воды – символ необратимого потока времени и, как следствие этого, – потери и забвения.

Мост во многих мифологиях соединяет два мира: земной и посмертный. Это символ соединения разрозненного, разведенного, в частности, двух планов существования (Хованская, 1975: 83).

Время изменяется лишь в пределах некоторых историй, абсолютно ничего не изменяя в целом. Таким образом, по особенностям пространственно-временной организации сказки-воспоминания приближаются к мифу.

Кристофер Робин соединяет собой две временные рамки. В первой он сын рассказчика, во второй – некое высшее создание, воплощение справедливости и знаний в Лесу. С образом Кристофер Робина связано линейное время, которое делится на прошлое, настоящее и будущее, за счет чего мы и можем называть дилогию сказкой-повестью: Кристофер Робин собирался уходить.

Игра носит культовый характер, где действие изображает некое космическое событие, и не только как репрезентация его, но и как отождествление. Игра близка к ритуалу, воспроизводящему акт творения, который активизирует запасы магических духовных сил, поддерживает установленный порядок в природе и обществе, противостоит хаосу (Milne, 1990: 37).

Основная функция центрального героя – совершать необыкновенное, т.е. являть собой чудо. Благодаря мифологеме божественного ребенка произведение становится своего рода храмом, где поклоняются ребенку. Нечто подобное можно найти в произведениях Дж. Барри «Питер Пэн», П.Л. Треверс «Мэри Поппинс», А. Линдгрэн «Пеппи Длинный Чулок» и др.

Целая конструкция героев базируется на основе психологических воссозданий «я» мальчика, который слушает сказки о своём мире. Кристофер Робин – самый мудрый и отважный, он – предмет общего почтения и восхищения. Его самые лучшие друзья – медведь и поросенок. Поросенок олицетворяет в себе вчерашнее, почти младенческое «я» ребенка – его прошлые бязни и колебания (главная боязнь – быть съеденным, а основное колебание – любят ли его близкие). Винни-Пух – воплощение «я» теперешнего, на которое мальчик может перенести свое неумение сосредоточенно думать «Ах ты, мой глупенький мишка!». В основном

проблемы ума и образования наиболее значительны для всех героев.

Сова, Кролик, Иа-Иа – это версии взрослого «я» ребенка. Эти герои забавны своей «игрушечной» солидностью. И для них Кристофер Робин является кумиром, тем не менее, в его отсутствие они всячески стремятся зафиксировать свой интеллектуальный авторитет. Например, Сова говорит длинные слова и делает вид, что может писать. Кролик подчеркивает свой ум и воспитанность, однако он не умен, а попросту хитёр. Пух, испытывает зависть его «настоящим Мозгам», в итоге верно замечает: «Наверное, поэтому-то он никогда ничего не понимает!». Ум ослика заполнен «душераздирающим зрелищем» мировых несовершенств, его взрослой мудрости не хватает детской веры в счастье.

Временами в лесу появляются чужаки: реальные и придуманные самими героями, которые воспринимаются болезненно, со страхом. Так в Лесу поселяются Кенгару и Тигра, образуя своеобразную семью. Тигра – олицетворение совершенного незнания, и этим приносит массу проблем другим. Закономерно, что Тигра появляется в Лесу, когда Кристофер Робин начинает систематическое образование.

У всех героев нет чувства юмора, напротив, они с крайней серьезностью берутся за любое дело. Логика их по-детски эгоцентрична, поступки потешны и нелепы. И, при всем том, это «лучшее, что у нас было», – говорит автор. И Кристоферу Робину не хочется расставаться с игрушками, но они больше не разрешают заниматься НИЧЕМ. Вообще роль реминисценции в книгах о Винни-Пухе многообразна: это и опора на авторитет, и указание на традиции, на ученичество, и средство полемики и пародирования. Но основное – это формирование художественной многозначности текста, расширение его смыслового «пространства». Реминисценции вносят в произведение множество новых значений и позволяют в немногих словах сказать очень многое.

## Глава 2. Анализ композиционных и лингвистических особенностей текста

### 2.1. Анализ на фонографическом и морфемном уровнях

#### 2.1.1. Фонографический уровень

Исследуя теорию фонемы, Н.С. Трубецкой выделял её функциональную значимость в различении, но не в создании смыслов. Еще со времен Платона и Аристотеля звучание слова притягивало интерес мыслителей и теоретиков не в связи с оформляемым смыслом, но само по себе. У звуков особая значимость: «г» – это что-то быстрое, энергичное; «l» – ровное, гладкое, блестящее; «i:» – узкое; «а» – большое; теория звуковых ассоциаций классифицировала звуки «u», «d», «г» как страшные, «i:» – радостный, «m» «n» «l» – нежные и т.п. Психолингвисты давно отметили, что образность слова, проявляясь в его звучании, весьма важна.

Почти что пятьдесят лет назад английские исследователи отметили, что там, где сообщается о чем-то, связанном с негативными эмоциями встречаемость низких темных гласных («а», «о», «у») выше обычной. Так, например, в вопросе испуганного пятачка, обращённом к Винни-Пуху: «Oh, Pooh! Do you think it's a – a – a woozle (u:)» вместо weezle (i:) (ласка, опасный зверь) с более высоким и радостным звуком (i:), употребляется глубокий, низкий и потому более страшный звук (u:), в ситуации, когда, что называется, у страха глаза велики. В данном случае замена (i:) на (u:) позволяет выразить крайнюю степень ужаса, охватившего Пятачка при виде незнакомых следов.

В следующей фразе “That day when Pooh and Piglet tried to catch the Neffalump” звуки [h, f, p, u], традиционно связываемые с отрицательными эмоциями страха или ожидания чего-то неизведанного, невольно нагромождаются в названии придуманного самими игрушками ужасного зверя.

Для запугивания воображаемого врага Тигра издаёт громкий звук wogga



worra worra worra worra. “Excuse me a moment, but there’s something climbing up your table, and with one loud worra worra worra worra worra, he jumped at the end of the table cloth,…”

Многократное удвоение звука [r] в сочетании, напоминающем рычание грозного зверя, придаёт энергию и яростную раскатистость этому звукоподражанию, а звук [w] естественно снижает звук [o], делая его темнее и страшнее.

Нежные, мягкие звуки [m, n, l, d,] в песенке, сочинённой Винни-Пухом, “Tra-la-la, tra-la-la, Rum-tum-fiddle-tum-tum, Tiddle-iddle, tiddle-iddle. Rum-tum-turn-tiddle-um” передают радостное расположение духа хорошо позавтракавшего мёдом медведя, который вышел на прогулку ярким, тёплым, солнечным утром.

При всей их смысловой, стилистической, фонетической несхожести, оба примера обладает повышено частым использованием обусловленных звуков, которое, бесспорно, участвует в формировании общего впечатления от всего высказывания.

Значительные возможности звуковых повторов (аллитерации, ассонанса) давно популярны и широко употребляются поэтами всех времен и народов. Чаще всего аллитерация носит оноματοпоический характер: представляет происходящее, копируя естественный звук, как это, скажем, имеет место в следующем описании, например: Vump-Vump-Vump – звук – сигнал появления Кристофера Робина с медвежонком, когда он идёт вверх или вниз по лестнице, воспроизводит стук набитой опилками тряпичной куклы по деревянным ступенькам.

Звук, похожий на пробку, вылетевшую из бутылки, сопровождает счастливое освобождение медвежонка, застрявшего в отверстии норы Кролика:

“And then, all of a sudden, he said Pop! Just as a cork were coming out of a bottle”.

В эпизоде, предшествующем печальному прощанию игрушек с

Кристофером Робинем, они пишут поэму в его честь. Это нелёгкое занятие для почти неграмотных зверьков, поэтому те, кто вообще не могут написать ни единой буквы, поставили кляксы: "So it was signed Pooh, WOL, PIGLET, EOR, RABBIT, KANGA, BLOT, SMUDGE and they all went off to Christopher Robin's house with it."

Аналогичные аллитерации могут натолкнуть на мысль о том, что производимый ими эффект зависит не от повтора звука, а от его подобия с естественным звучанием именуемого предмета. Но существование большого числа неониматопеических аллитераций удостоверяет об их собственной значительной силе – сам факт повтора повышает ассоциативный потенциал повторяемого звука. В песенке Пуха " It's a very funny thought that, if Bears were bees, they'd build their nests at the bottom of trees. And that being so (if the bees were bears), we shouldn't have to climb up all there stairs" повторы звонкого, взрывного звука (b) и энергичного (z) помогают отразить особое взволнованно-радостное состояние медвежонка, ради мёда готового преодолеть любые трудности – даже забраться на верхушку очень высокого дерева, где роятся пчёлы.

Итак, даже такая наименьшая единица, как звук, которая не имеет собственного семантического содержания, при включении в художественно сформированную речь формирует дополнительную эстетическую и смысловую загрузку высказывания за счет выполнения изобразительной и экспрессивной функций.

Звукописью, все-таки, абсолютно не ограничиваются возможности фонетического уровня в повышении информационной насыщенности высказывания и его функционального ударения. Ни для кого не секрет, что передвижение ударения на разные слоги одного слова может целиком поменять смысл фразы, в которой это слово было употреблено. Например, ударение на первом или третьем слоге в слове «вороном» обуславливает субстантивный или адъективный статус «вороного» в предложении «летит на коне вороном». В зависимости от ударения мы зададим вопрос «Летит как?»

– «вороном» или «на каком коне?» – «вороном», т.е. определим и синтаксическую функцию, и значение слова «вороном».

Ударение может выдать профессию говорящего. В русском языке есть много слов, имеющих наряду с общепринятым, нормативным ударением еще и профессиональное, принятое только в пределах обусловленной профессии. Так мы говорим «шасси», «компас», «добыча», «кредит», «краны», «атомный», авиаторы же говорят «шасси», моряки – «компас», горняки – «добыча», экономисты – «кредит», мостостроители и портовики – «краны», физики – «атомный», т.е. ударение выступает как косвенное обозначение профессии человека, даже если она ни до, ни после слова со смещенным ударением не упоминалась.

Ударение может помочь предопределить культурный и образовательный уровень говорящего: «портфель», «документ», «квартал» свидетельствуют о недостаточности его речевой и общей культуры. Таким образом, ударение включается в речевой портрет говорящего и выступает в качестве сигнала его социальной и профессиональной принадлежности.

Звукопись – это прерогатива речи самого автора. Звуковой повтор в речи персонажа, как и в повседневной устной речи, которую речевая партия персонажа отображает, – явление неестественное, встречается крайне редко, не выполняет изобразительной функции (не является ономапопеической аллитерацией) и, обычно, указывает о высоком накале эмоций говорящего.

Смещенное ударение, напротив, – безусловно, естественное явление в речи персонажа и наблюдается исключительно в ней, так как оно может быть показано только в звучащей речи, которую в художественно условной форме выступает диалог. Оно служит экономным и эффективным средством естественной самохарактеристики действующего лица, что оказывать содействие на создание эффекта достоверности и аутентичности изложения.

Этот же эффект достигается при приложении графона – наиболее широко представленного способа актуализации фонетической характеристики персонажа. Графон – это графическая фиксация

индивидуальных произносительных особенностей говорящего: так, любящий поеть Винни-Пух вместо сложного "customary procedure" говорит "cruslymoney proseedcake", что свидетельствует о его низкой грамотности, о незнании употребляемого слова и о том, что он не видел его графического изображения в книге.

Автор слегка иронизирует над свойственной детям уверенностью в правильности произносимых ими слов. Они, как правило, не поправляют друг друга, но повторяют чужие ошибки только потому, что все так говорят: *Tiggers don't like hycorns*. Здесь мы видим прибавление звуков в незнакомых словах, свойственное речи детей. То же в следующих примерах:

"That's what Jagulars always do," "The resolution,"? said Rabbit "is that we all sign it, and take it to Christopher Robin," Или "We're going on an Exposition with Christopher Robin."

Очевидно, что причины, вызвавшие отступления от произносительной нормы, отмеченные графически, не схожи и могут быть обусловлены состоянием в момент говорения, возрастом, т.е. имеют окказиональный, преходящий характер. Вторая причина – происхождение, образовательный, социальный статус героя и носит рекуррентный, постоянный характер.

Графоны первой группы крайне многообразны. С помощью их проявляется как настроение и состояние говорящего, так и отношение к нему автора. Подвергая анализу многочисленные случаи окказионального графона в художественной прозе, можно сделать вывод, что автор, обычно, иронизирует над действующим лицом, допускающим фонетические сбои в речи. Это указывает на низкую культуру говорящего, который только слышал слово, но не видел его графической репрезентации в книге, газете, журнале.

Если изложение ведется от имени полуграмотного повествователя, то и речь его, заявленная как авторская полна графонов, выдающими истинный облик «писателя», нахватавшегося мудреных слов. Безусловно, что физическая членимость устной речи зависима от смысловой. В соответствии,

незнание графического облика слова отражается на письме при помощи неверного членения речевого потока.

В эпизоде, описывающем посещение зоопарка, надписи при входе и выходе WAYIN и WAYOUT, в детском восприятии людей, не умеющих хорошо читать, являются сигналом начала и конца осмотра зоопарка.

А частично утраченная надпись, сделанная заглавными буквами, воспринимается поросянком как его собственное двойное имя “TRES - PASSERS W.” Это придаёт зверьку значительности в его собственных глазах и в глазах его друзей. К тому же в этом проявляется тщеславное детское желание иметь всё, как у других, особенно взрослых людей.

Чтобы подчеркнуть своё превосходство и умение читать и писать в отличие от зверей-игрушек, Филин вывесил объявление на двери дома: PLES RING IF AN RNSER IS REQIRD, в котором неправильная орфография приближена к естественному звучанию слов. Вышеперечисленные примеры создают впечатление стойкой безграмотности персонажей и являются их фонетической меткой.

Особенно часто перераспределяются границы речи, связанные с артиклем. Несоответствие графических и фонетических границ слова, актуализируемого окказиональным графоном, обширно употребляемое в современном диалоге, выступает, помимо преходящих состояний (возраст, опьянение, пение, аффектация), и одну из основных характеристик устной разговорной речи: ее неотшлифованность, небрежность.

Дело в том, что даже в абсолютном (сценическом) стиле произношения, мы отчетливо выговариваем только центральные фонемы. В небрежном же стиле и основные могут смазываться. Здесь сильно выражается ассимиляция, «проглатывание» звуков.

Слитное изображение отдельных сочетаний слов с модификацией их нормативного написания, в целях наибольшего приближения к аутентичному звучанию, настолько распространено, что возможно заявлять о стандартизации некоторых графонов. Такие формы, как “lemme” = let me,

“gimme” = give me , “gotta” = got to, “gonna” = going to, “coupla” = couple of , “didja” = did you , “dont’cha” = don’t you и аналогичные, можно отыскать в диалогах подавляющего большинства современных англо-язычных произведений, независимо от их авторской принадлежности. Появление таких графонов равносильно авторскому описанию условий общения (неофициальная обстановка), его характера (небрежный, бытовой разговорный) и самих участников диалога как людей малообразованных.

Даже когда графон фиксирует нормативное произношение, он принимается читателем как признак низкого социального и культурного уровня говорящего: “education”, представленное как “eddicaushun” – все они не нарушают произносительную норму, т.е. по сути дела приближают к фонетической записи слова. Тем не менее, как отображение нормы они не воспринимаются: у читателя, наоборот, благодаря этим графонам формируется стойкое впечатление безграмотности персонажа, т.е. «написанное слово стремится вытеснить в нашем сознании произносимое слово». Вот почему мы и от звучащего слова художественного диалога требуем соответствия орфографической норме, пусть даже в ущерб орфоэпической точности. Вот почему все графоны, в которых нормативность звучания превалирует над нормативностью написания, в читательском сознании становятся меткой персонажа с низкой культурой речи.

Окказиональные графоны (за исключением стандартизованных случаев) не повторяются. Каждый новый персонаж в новой ситуации коверкает другие, чем прежде, слова. Они значимы не повторяемостью, а самим фактом своего наличия. Появление слова, растянутого в песне (“dahay”, “nehever” вместо day, never), скомканного из-за страха, гнева (“incredabul” вместо incredible, “sccuse me” вместо excuse me), исковерканного незнанием или небрежностью. Все это не только заменяет пространные авторские описания, но и меняет стиль изложения, двигая его из рассказа о событии в показ этого события изнутри, через персонаж, который собственной речью характеризует не только себя, но и собеседника, и

ситуацию. Поэтому и можно высоко оценить графоном как средство выдвижения, действующего на фонетическом уровне, содействующего созданию дополнительной информационной емкости, изобразительной глубины произведения и силы эстетического воздействия на читателя.

Данный вывод достоверен и для рекуррентного графона, предполагая, что его функции не распространятся на характеристику собеседника говорящего и ситуации их общения, а устремлены на индивидуализации персонажа через неизменные особенности его речи. Это, в основном, произношение, объединенное с диалектной (территориальной) нормой или дефектом речи – шепелявостью, заиканием, картавостью.

Рекуррентный графон строго выдержан во всей речевой партии персонажа: все слова, включающие коверкаемую фонему, показаны в ненормативном написании и в своей совокупности составляют его индивидуализирующую черту.

Особенности диалектного (территориального) произношения, так же как и физические произносительные недостатки, сберегаются у персонажа в течение всей его жизни в романе подобным образом тому, что имеет место в действительной реальности.

Рекуррентный графон не только сберегается на протяжении всей речевой партии действующего лица, но – в силу объективных причин своего возникновения – в сходной форме воспроизводится в самых разнообразных произведениях.

Заканчивая анализ вероятностей образования дополнительной смысловой и эстетической информации высказывания с помощью актуализации единиц самого нижнего уровня речевой структуры произведения, нужно сконцентрировать заинтересованность и на абсолютно графическую сторону текста.

Специальное графико-изобразительное оформление текста давным-давно употребляется в поэзии. Широко знамениты фигурные стихи Л. Мартынова и С. Кирсанова, «лесенки» В. Маяковского и С. Малларме,

«изопы» А. Вознесенского. Все они, помимо звукового образа, образуют и зрительный образ произведения. Например, Поросёнок, сидящий у Кенги в сумке, уже не рад, что принял участие в попытке обмануть её и украсть любимого детёныша Ру. Когда Кенга скачет, то мысли в голове Поросёнка путаются и подскакивают вместе с ней, что и отображено графически.

This is I shall take to it.

If flying never really.

Или в другом эпизоде, когда Винни-Пух пытается забраться на очень высокое дерево за мёдом, он, маленький и неловкий, пыхтит, прилагает невероятные усилия, но при этом ещё и поёт. Текст, расположенный на странице в виде дерева, усиливает зрительный образ героя.

He climbed, and he climbed, and he climbed, and as he climbed he sang a little song to himself. It went like this.

Графическая изобразительность такого рода для прозы нетипична. Из средств графического выдвигания в прозаическом тексте нужно назвать варьирование шрифтов и способов графической подачи слова, таких, как, например, дефисация или удвоение (утроение) отдельных графем.

Изменение шрифта и «тесноты ряда» графем отображают смену интонации и логического ударения, т.е. реализовывает функции передачи эмоционального состояния говорящего в момент речи. Дефисация, обычно, предназначается для отображения сильного возбуждения персонажа, курсив отмечает интенсификацию и/или перенос фразового ударения на выделяемое слово. Вот несколько примеров: “You gave him – don’t you remember – a little – a little”. Дефисация здесь помогает воссоздать ситуацию сильного замешательства, в которой оказался Кристофер Робин, когда старался придумать, какой подарок он якобы подарил Иа.

"Here we are – you, Pooh, and you. Piglet, and me – and suddenly”....

В данном примере дефисация передаёт состояние крайнего возбуждения, в которое часто впадает Кролик, особенно в неожиданных ситуациях, как, например, при появлении новых жителей леса – Кенги и Ру.



Многоточие способствует нагнетанию напряжённости ситуации, завершившейся весьма драматической концовкой, когда Винни-Пух застревает на выходе из кроличьей норы из-за своей склонности к обжорству. “So he started to climb out of the hole. He pulled with his front paws, and pushed with his back paws, and in a little while his nose was out in the open again...and then his ears...and then his front paws...and then his shoulders ...and then – “oh , help”, said Pooh.

Чтобы передать неприятные ощущения, испытываемые Поросёнком в сумке скачущей Кенги, автор прибегает к растягиванию слов.

"Ooooooooo-ow"

Обилие вопросительных и восклицательных знаков выражает высшую степень восхищения, которое вызвало предложение Винни-Пуха использовать вместо лодки зонтик:

“We might go in your umbrella” said Pooh ?

“We might go in your umbrella” said Pooh ??

“We might go in your umbrella” said Pooh”!!!!!!

А.А. Милн в сказке о Винни-Пухе очень широко пользуется приёмом варьирования шрифтов. Вот примеры: "But isn't that Rabbit's voice?" "I don't THINK so" said Rabbit. "It isn't MEANT to be."

Выделенные слова отражают постоянно тревожное состояние, в котором находится Кролик, его желание выдать себя за другого, чтобы избежать опасности.

Отсюда его бессознательное стремление к умолчанию: “One can't have ANYBODY coming into one's house.” “One has to be CAREFUL.”

В другом примере итализация целого предложения подчёркивает важность процесса принятия пищи в жизни медвежонка, мысли которого в любой ситуации возвращаются к еде:

“A week!” said Pooh gloomily. “WHAT ABOUT MEALS?”

Как и ранее изображенные средства актуализации, графическое выделение находится на самом нижнем ярусе строения текста. Все же оно

привносит важнейший вклад в увеличение содержательной емкости художественного произведения. Воссоздавая произносительные и интонационные особенности звучащей речи, все средства фонографического выдвигания характеризуют персонаж «изнутри», со стороны самого персонажа, при кажущемся невмешательстве автора, что оказывает содействие на создание не только изобразительного, но и достоверного повествования.

### 2.1.2. Морфемный уровень

Если (односторонняя) единица, которой является фонема, способна при помощи функционирования актуализироваться, становясь носителем дополнительной информации художественного текста, то морфема, единица следующего уровня, располагающая не только формой, но и собственным содержанием, привносит еще более значительный вклад в образование глубины текста. Проанализируем возможности морфем и их выдвигание в художественном произведении, базируясь на: 1) взаимодействие с контактными единицами своего уровня (непосредственное контекстуальное окружение) и 2) повтор.

Морфема – основной элемент в словопроизводстве, а для флективных языков и в словоизменении. Обогащение словаря реализуется в первую очередь за счет образования новых слов из фонда уже имеющихся морфем. В истории каждого языка есть времена в особенности бурного роста словаря, вызванные надобностью снабдить номинацию новых явлений, объектов, процессов. Новое слово неологизм – живет недолго. Оно либо приживается и ассимилируется языком, т.е. перестает быть неологизмом, либо отторгается и в словарь не попадает. Помимо этого процесса, характерного для языка в целом, в речи отдельных людей с разной степенью частоты наблюдаются «разовые» слова – индивидуальные неологизмы. Они не зарегистрированы словарем. Сформированные в связи с определенной речевой ситуацией, они

употребляются один раз и называются окказионализмами. В повести А. Милна окказионализмов много, например: “Well, he was humming his hum lo himself”. Или: “He took the head out of the hole, and had another think.” Ещё один пример: “Tracks”, said Piglet, “Paw-marks.” Все они передают доброе и слегка снисходительное отношение автора к своим героям и их словотворчеству; такое, какое обычно бывает у взрослых по отношению к словам, изобретаемым детьми. Это новые сочетания известных морфем по словообразовательным моделям. Непривычность союза морфем сразу же приковывает заинтересованность читателя. Узнаваемость модели делает новообразование ясным. Аналогичные слова не просто означают понятие, обычно, сложное, но одновременно изображают и авторское отношение к нему. Все эти слова имеют большой ассоциативной и изобразительной силой.

Их появление определено двумя причинами: 1) неполнотой словообразовательной парадигмы слова, в которой нет единицы с требуемыми морфолого-синтаксическими характеристиками и 2) неполнотой словоизменительной парадигмы.

Второй тип в английском языке распространен мало. Он изображен в основном в языках с развитыми словоизменительными рядами - флективных, к которым относится, например, русский язык.

Гораздо более широко распространены авторские индивидуальные неологизмы при недостаточности словообразовательной парадигмы. Автор данной сказки часто придумывает новые слова от имени героев, обыгрывая слабое знание детьми грамматических и лексических возможностей языка, в то же время, вынуждая читателя приходить в восторг той абсолютной свободой, с которой дети творят в языке, т.н.: “When the balloon was blown as big as big” or “Pooh was doing Stoutness Exercises in front of the glass”.

В связи с необычностью сочетания составляющих их морфем окказионализмы не только притягивают заинтересованность к означаемому явлению, но и являются самым экономным способом его обозначения. Однословный окказионализм замещает целый описательный оборот, в связи,

с чем его, возможно, считать свернутым словосочетанием.

Экономией речевых средств и экспрессивностью не ограничиваются функции выдвигания окказионального сочетания морфем в новом слове. Как билатеральная единица морфема принимает участие в «игре морфем», которая, так же, как игра слов, основана на полисемии и омонимии используемых единиц. Так, например: " Oh, owl, it isn't sponge, it's a spurge!" или "How do you do?" "Not very how" и далее "Christopher Robin didn't say anything about fierce he just said it had an 'x'. "It isn't their necks I mind" said Piglet earnestly". Игра морфем помогает создать юмористический эффект. К этому присоединяется ложная этимология.

Морфемная игра чаще всего восстанавливает полностью или частично утраченную внутреннюю форму производного слова. Морфемная игра аналогична с игрой слов функционально: она тоже несет явно сформулированную авторскую модальность, обычно, шутливо-ироническую или гротескно-сатирическую, и структурно прием реализовывается главным образом при повторе актуализируемой в нем единицы. Повтор морфемы — значительный способ выдвигания, с помощью которого она становится средством увеличения информационно-эстетической емкости художественного текста. Как частный вид приема повтора, морфемный повтор структурно неоднозначен. Тем не менее, его структурная вариативность ограничена тремя позициями: анафорической, медиальной и эпифорической (повтор, соответственно, префикса, корня, суффикса). При этом, в отличие от лексического, морфемный повтор функционально всегда направлен на логическое и/или эмфатическое выделение корневой морфемы. В случае собственно повторения это выражено эксплицитно: повтор морфем в песенках, которые сочиняют и распевают герои:

"Sing Ho! For the life of a Bear! Sing Ho! for the life of a Bear!" подчёркивает довольно посредственные способности игрушек к написанию даже таких простеньких текстов.

Помимо логико-эмоционального выделения, через которое выражается

авторская модальность, морфемный повтор ритмизует высказывание, в связи, с чем часто применяется в сбалансированных структурах – антитезе, параллелизме, перечислении.

Во многих случаях морфемного повтора мы находим и окказиональные образования, что подтверждает языковой характер моделей. В самой структуре окказионализмов, в моделях, по которым они основываются, нет необычного, индивидуального, разового, сиюминутного. Их особенность – в непривычности именно лексической сочетаемости морфем, ее индивидуальном характере. Каждое новое слово рождается из ещё не существовавшего сочетания морфем. Независимо от того, войдет ли оно в дальнейшем в общенациональный узус или останется разовым, ситуативно зафиксированным словом, оно впервые появляется в чьей-то индивидуальной речи, и роль мастеров литературы в этом процессе невозможно переоценить.

Другими словами, повторение окказионального слова не делает его рекуррентным, поскольку оно в чужой речи, за пределами текста, сберегает цитатный характер и употребляется в функции, которую осуществляло в первоисточнике: изобразительной, сатирической, интенсифицирующей и т.д. Отсюда следует, что специальные контекстуальные условия, в которых актуализируется морфема, а также ее повтор обуславливаются художественным заданием произведения, т.е. включаются в состав разноуровневых средств, создающих дополнительную содержательную и эстетическую насыщенность сообщения без увеличения его объема. Изобретенные автором слова, такие как *haffalump*, *woozle*, *cursimoney*, *proseedcake*, дают возможность ему воссоздать особый мир детства, в котором бытует множество необъяснимых слухов и страхов, чаще всего которые непонятны взрослым. Попадают окказиональные сочетания морфем, широко употребляемые в прозе модернистов, как и усложненность восприятия, размывание привычных границ слова, расшатывание словообразовательной модели.

На основании сказанного мы приходим к выводу о том, что: 1)

актуализация (выдвижение) языковой единицы может подвергаться анализу как художественно существенный факт только в связи с выполнением ею частной информационно-эстетической задачи, включенной в общую художественную перспективу произведения; 2) морфема усиленно участвует в насыщении текста дополнительным содержанием и модальностью. Итак, несмотря на то, что морфема является связанной формой (bound form) и лишена самостоятельного функционирования в речи, она способна привести в текст дополнительное содержание, осуществляя функции характеризующей номинации (оказиональное сочетание морфемем) и логикоэмоциональной интенсификации (морфемный повтор).

## 2.2. Лексический уровень

Лексический уровень является следующим по сложности уровнем языковой иерархии после фонографического и морфологического. Значимость слова для всей жизни и деятельности человека невозможно переоценить. Не называя все окружающие нас предметы, процессы, явления, понятия, мы не можем существовать как общество. Этим выделяется первостепенная важность слова как главной единицы языка, которая обеспечивает изучение, хранение и переработку всей информации о внешнем мире, поступающей в мозг человека. Словом обозначаются все объекты, процессы, явления, окружающие нас: без слова немислима коммуникативная деятельность. Роль слова в жизни общества вызывает повышенный интерес филологов и мыслителей всех времен и народов к организованному собранию слов языка – словарю.

В своей коммуникативной деятельности мы обходимся вполне обозримым количеством слов, многократно воспроизводя их в всевозможных ситуациях.

### 2.2.1. Синсемантическая лексика

Точные данные о частоте использования лексических единиц в речи нужны для самых различных сфер теоретического и прикладного языкознания. Частотные словари всех языков, всех текстов, выборок самой многообразной протяженности изображают одно и то же принципиальное явление: все они возглавляются синсемантическими (неполнозначными, служебными, строевыми) словами. Артикли, предлоги, локально-темпоральные наречия, местоимения заполняют первую сотню позиций частотных словарей разных языков.

Синсемантические слова в художественном тексте – не просто нужный элемент построения грамматически обозначенной фразы. Они тоже способны к актуализации, т.е. выступают в качестве носителей дополнительной информации.

Во всех частотных списках определенный артикль занимает первую позицию. Каждое четырнадцатое слово любого текста – определенный артикль, средняя частота которого повсеместно превышает цифру семь. Помимо своей главной функции – указания на определенную соотнесенность означаемого объекта, определенный артикль может представлять дополнительную эмфазу, принимая на себя ударение – так в предложении: «As I have explained the Pooh part» артикль подчёркивает, что речь идёт не просто о каком-то медвежонке по имени Винни, но о том, которого назвали в честь лебедя.

В обусловленных дистрибутивных условиях (например, перед количественными числительными, именами собственными, местоимениями) определенный артикль становится эквивалентом выделяющих «именно», «тот самый». Вот, например, *Winnie-the-Pooh*. А в этом примере при помощи определенного артикля автор показывает на ту большую роль, которую сыграл знакомый Кристоферу Робину лебедь в названии его любимой игрушки. Это особенное имя необычным образом подчёркивает ту исключительность, которой всегда владел для мальчика медвежонок. И ещё один пример: “He once had a swan (or the swan had Christopher Robin).” В

отношениях детей с окружающим миром чаще всего бывает непонятно, кто кому принадлежит, так как это просто неважно. Артикль "the" в значении «тот самый» выделяет значительность отношений, имеющихся между данными персонажами.

Выделительную функцию артикля в этом и аналогичных случаях можно полагать нормативно закрепленной.

Участие артикля в субстантивации прилагательного тоже хорошо известно и широко употребляется. Художественная актуализация этого известного феномена содержится в активном расширении диапазона субстантивации. Например, цветообозначения приобретают материальную осязаемость физической субстанции, из зависимого становятся ведущим членом атрибутивного словосочетания. Определенный артикль обращает цвет из характеристики объекта в его репрезента.

Неопределенный артикль тоже активно участвует в овеществлении цвета. В соответствии со своим главным значением неопределенной соотнесенности, он вносит в обозначение цвета некоторую неуверенность говорящего в точности указания на оттенок.

Неуверенность в цветовом оттенке, которая вносится в его обозначение неопределенным артиклем, появляется и в том, что название овеществляемого артиклем цвета все время уточнено собственным модификатором.

Определенный артикль во всех приведенных случаях актуализирует, выставляет на передний план единственность, определенность обозначаемого, отсутствие альтернатив, выделяет факт состоявшегося исходного выбора. Неопределенный артикль, напротив, полагает возможность уточнений, изменений, свидетельствует о том, что объект (явление) — не единственный, процесс выбора не завершен, возможны другие варианты. В особенности наглядно дополнительный смысл, привносимый артиклем, обнаруживается в заголовке.

Сейчас же следует вспомнить, что нормой для англоязычного



субстантивного заголовка есть либо определенный, либо нулевой артикль. Благодаря этому сам факт появления здесь неопределенного артикля сигнализирует о заданном, интенционном характере его введения в заголовок. Например: “A little boy and his bear will always be playing”. В данном примере артикль «а» употребляется в значении «любой», чтобы подчеркнуть, что всё описанное в сказке есть часть детства практически каждого ребёнка, и чтобы указать на универсальность тех особых отношений, которые складываются у всех детей с их игрушками.

Существенный вклад в смысловое содержание текста привносит, благодаря особенностям своего размещения, и определенный артикль. Речь идет о его потенциальной позиции в тексте. Будучи показателем определенной ответственности референта с ситуацией, определенный артикль нормативно является в предложении для номинации уже известного, ранее упоминавшегося объекта. Безусловно благодаря этому принимаясь за главу или целое произведение, он создает эффект продолжения или возобновления ранее начатого повествования.

Аналогичное введение лиц, фактов, событий в повествование формирует у читателя впечатление, что он стал свидетелем продолжающейся истории, начало которой осталось за кадром, но оно указывается как нечто уже знакомое из предыдущего изложения. Эта ложная опора на предположительно известное предшествующее действие создает импликацию предшествования – один из видов подтекста, в который убрана часть событий и фактов.

Следовательно, можно заключить, что артикль, всюду выполняя свою основную, нормативно присущую ему функцию, актуализируясь в художественном тексте, приобретает также и новую функцию: становится носителем дополнительной информации.

Помимо артикля в первую сотню наиболее частотных слов входят почти все местоимения. Личные местоимения 1-го и 2-го лица всегда указывают на распределение ролей в коммуникативной ситуации, они же и

«интимизируют повествование», по выражению Л.А. Булаховского. Местоимения 3-го лица замещают наименования любого объекта, они же, выступая постоянным заместителем конкретного имени, становятся его эквивалентом, показывающим отчуждение, презрение, ненависть к обозначаемому лицу. Это имеет место в следующем примере: "They don't let you (do nothing)". За местоимением "they" стоит огромный и достаточно враждебный мир взрослых людей с их собственными законами, неизбежность вхождения в который ощущает на себе каждый ребёнок и покоряется требованиям этого мира.

Благодаря своей лексико-семантической недостаточности местоимение легко семантизируется, заполняя свои пустующие семантические емкости контекстуальным смыслом. Эта способность местоимения актуализируется в тексте по меньшей мере в двух направлениях. Первое из них связано с процессом семантического включения. Так, "something" в «Винни-Пухе» включает в себя продолжение – "something to eat" и становится контекстуальным синонимом еды – процесса, прельстительного для героя и потому имеющего положительную оценочность. Употребление неопределенно-личного местоимения вместо соответствующего существительного передает целый ряд коннотаций, которые отсутствуют в словаре. Это — некоторое лукавство Пуха, который не хочет явно признаваться в своей слабости, и его нетребовательность, и готовность удовлетвориться любым ассортиментом, и предвкушение чего-то приятного, хотя и неопределенного.

Неоднократное повторение местоимения в соседстве с эмоционально-оценочными словами приписывает ему соответствующую контекстуальную оценочность, которой оно лишено в словаре.

Они не только включают в себя высокую оценку предыдущих определений, но и интенсифицируют их за счет повтора. Преимущество включающего местоимения перед включаемой полнозначной лексемой заключается в его большей неопределенности. Оно предполагает больший

ассоциативный простор, так как не называет конкретное качество, а лишь указывает направление поисков его обозначения. В конечном счете это создает у читателя эффект соучастия в квалификации объектов и событий, предположительно снимает жесткую авторскую детерминированность оценок и рекомендаций.

Подобная ассоциативная свобода свойственна и включающим местоимениям, используемым в узуальных моделях. Например, “some + наименование профессии» – some doctor , some engineer – означает высокую степень оценки их деятельности. «This (that) + имя собственное», наоборот, свидетельствует о негативном отношении к носителю имени.

Местоимение способно и изменить направление оценки, созданное квалификативными прилагательными.

Уже в самом термине «местоимение» заложено исходное назначение этого класса слов – замещение имени. Позиция и время появления личных и указательных местоимений относительно четко определены. При этом местоимения 1-го и 2-го лица, как было сказано выше, достаточно однозначно закреплены за непосредственными участниками коммуникативного акта, местоимению же 3-го лица, в связи с его всеобъемлющим характером, свойственна определенная безликость и непосредственно вытекающая из нее предельная ситуативность. Затруднения в определении истинного характера обозначаемого объекта снимаются контекстом, где называется антецедент местоимения. Понятно в связи с этим назначение личного местоимения 3-го лица, открывающего повествование: оно, так же как и определенный артикль, свидетельствует о «начале с середины», создает импликацию предшествования, композиционная ретардация, как и прочие виды ретардации, создает напряженность текста.

Современная литература изобилует подобными началами с середины, требующими от читателя повышенного внимания к тексту, создающими импликацию предшествования, организованную инициальным употреблением личного местоимения.

Так, личное местоимение, актуализируясь, приобретает дополнительные функции, значительно превышающие его исходное общеязыковое назначение. И ещё один пример: “Because Poetry and Hums are things which you get, they are things which get you”. В данном примере значение местоимения “you” значительно расширено, включая и непосредственного собеседника, и вообще всех людей. Поскольку очень часто бывает так, что человек становится рабом созданных им самим образов и попадает под их сильное влияние. В сказке А. Милна и Кристофер Робин, и его игрушки - полноправные партнёры, проживающие каждый свою жизнь и общающиеся с окружающими на равных.

Указательные местоимения в инициальной позиции также организуют импликацию предшествования, ибо представляют собой, по сути дела, свернутые фразы: «тот, о котором речь шла раньше, отдаленный во времени и/или пространстве» и «этот, близкий, непосредственно участвующий в сиюминутном предмете разговора». В обоих случаях читатель сразу включается в продолжающийся, а не только что начатый рассказ.

Таким образом, все разряды местоимений с разной степенью регулярности включаются в осуществление авторского замысла. Семантически недостаточные по своей природе, они семантизируются в тексте и, не увеличивая его объем, несут дополнительную информацию разных типов.

Наряду с местоимениями и артиклями, в состав высокочастотных синсемантических слов входят союзы. Первое место в их списке всегда принадлежит сочинительному союзу and (и, соответственно, русскому союзу «и») актуализация которого в художественном тексте осуществляется благодаря повтору. Повтор союзного слова давно известен в стилистике как полисиндетон, что по-гречески означает «многосоюзие». Повтор союза не только упорядочивает, ритмизирует высказывание. В сравнении с асиндетоном (бессоюзным соединением частей предложения и предложений) полисиндетон создает впечатление увеличения количества событий,

уплотнения сюжетного времени.

Полисиндетон позволяет оформить изображение разносторонней деятельности разных персонажей в одну картину.

Помимо повтора, актуализация союза осуществляется при его присоединительном использовании в инициальной позиции. Открывая предложение (главу, раздел), союз устанавливает между ним и предшествующей частью изложения отношения аналогичности и не аналогичности. Кроме этого, между двумя частями, объединяемыми присоединением, возникают семантические отношения, не свойственные каждому из них в отдельности: начинающееся союзом предложение, несмотря на свою несамостоятельность, оказывается выделенным благодаря предшествующей ему удлинённой паузе. В нее как будто вбираются какие-то смысловые звенья, служащие соединительным мостиком между двумя предложениями. Замена эксплицитной связки паузой придает всей второй части высказывания значение додумывания в процессе речи. Оно и становится основным структурным значением присоединяющего союза. Содержание первого, законченного, предложения дополняется, уточняется, продолжается во второй, присоединяемой к нему части. Побудительные мотивы, ассоциации и пути этого процесса выпущены из изложения, и читатель (слушатель) получает лишь два крайних звена трехчленной цепочки. Роль единственной смысловой и структурной связки между ними выполняется союзом. Чем меньше видимая логическая связь присоединяемых частей, тем ответственнее роль союза, придающего единство высказыванию. Присоединяющий союз *and* чрезвычайно часто используется в фольклорном повествовании, придавая ему аутентичный характер непосредственно развивающейся речи, додумываемой в самом процессе порождения. Например: “He climbed and he climbed, and he climbed, and as he climbed he sang a little song to himself”.

Так, актуализация союза способствует созданию не только новых смыслов, но и общего стилистического тона изложения.

В создании дополнительного содержания текста участвует и группа предлогов, предложных и пространственных наречий. При помощи их концентрации достигается впечатление динамизма происходящего события; направление, способ, темп передвижения передаются не через название соответствующих действий и объектов, а через скопление указанных синсемантических слов.

Динамизм текста, его насыщенность действием создается не за счет глаголов (в последних примерах их всего по одному), а именно за счет концентрации синсемантических слов. Сходный эффект достигается и при несколько меньшей плотности их употребления. Например: “Then it jumped up and down once or twice, and put out two ears. It rolled across the room again and unwound itself”. В этом примере союз "and", а также пространственные и предложные наречия создают атмосферу неуверенности и страха. В эпизоде, описывающем разрушение домика Совы, Поросёнок оказался под свалившейся на него скатертью. И вот он мечется среди не узнавших его друзей и наводит на них ужас.

Из всего сказанного явствует, что синсемантические слова, актуализируясь, представляют собой чрезвычайно экономный способ создания дополнительной смысловой, эмоционально-оценочной, экспрессивной информации. Входя в художественную речь, они изменяются качественно, наращивают свой смысловой объем и функциональную нагруженность. Естественно, не каждый случай употребления артикля или предлога, союза или местоимения насыщен дополнительной информацией. Это и невозможно: только на фоне автоматизированного окружения возможна актуализация отдельного языкового факта.

### 2.2.2. Автосемантическая лексика

Выше было сказано, что синсемантические слова, составляющие всего 1% словника, покрывают до 50% текста. Следовательно, текст примерно

поровну распределяется между строевыми и полнозначными словами.

Поскольку каждое речевое произведение отражает ситуацию внеязыковой действительности, в текст, естественно, попадают прежде всего те слова, которые называют описываемые объекты, явления, факты. За этот процесс обозначения, называния ответственна та часть содержания слова, которая соотносит его с реально существующим миром, реализует понятие языковыми средствами, т.е. лексическое значение. Лексическое значение неоднородно, ибо отражает разные стороны действительности. Оно подвижно и исторически изменчиво, ибо, как каждый живой организм, оно рождается, эволюционирует и заканчивает свое существование – уходит из употребления. Развитие лексического значения связано с расширением сферы его действия. От исходного значения отпочковываются новые, слово становится полисемичным, а все его значения (или лексико-семантические варианты – ЛСВ), вместе взятые, образуют его семантическую структуру.

Конечно, означивание объекта – главная функция слова, и предметно-логический (денотативный) аспект значения – главный в его семантической структуре. Однако он не является единственным. Более того, в тексте он может потерять и свое главенствующее положение. Поскольку именно здесь, в контекстуальном выдвигении словарных значений заложены дополнительные информационные и эстетические возможности слова в тексте. Одним из самых необходимых является значение эмоционально-оценочное.

Эмоциональное (эмотивное) значение отражает отношение к называемому объекту и непосредственно связано с познавательной деятельностью человека. Эмоциональное значение, как правило, выступает в сочетании с оценочным, и сам факт разделения эмоций на положительные и отрицательные свидетельствует о тесной взаимосвязи эмоции и оценки. Конечно, существуют и без оценочные эмоциональные слова (например, междометия), и слова рациональной оценки («хорошо/плохо»), но их количество не сравнимо с огромным количеством эмоционально-оценочных

слов, через оценку предмета передающих и отношение к нему. Подавляющая масса качественных прилагательных является носителями данного типа значения. Поэтому насыщенность текста прилагательным, как правило, свидетельствует о подробности авторских квалификаций и оценок. Такие, например, нейтральные слова как “wrong”, “loving”, “awed”, “silly” несут авторскую оценку в следующих примерах: “They are the wrong sort of bees.” или “Was that me?” said Christopher Robin in an awed voice” и ещё “Silly old bear!” said Christopher Robin.

Оценочность появляется и у нейтрального или положительно заложенного атрибута при его уточнении адвербиальным детерминативом. Например: сочетание “a very particular morning thing” добавляет комплиментарность определениям. Контекстуальные условия меняют положительную оценочность слов. Например: “The bees flew around the cloud” и “Christopher Robin called out the cloud”. Далёкие друг от друга реальные объекты - «медвежонок» и «туча» сводятся в единой ассоциации. Преобладают отрицательные оценки. Это связано с большей распространенностью отрицательной оценочности в речи (тексте) вообще, что обусловлено двумя основными причинами. Во-первых, все нормы – морально-этические, эстетические, социальные и прочие – исходят из положительной оценочности. Поэтому положительная оценка описываемых фактов и явлений не всегда фиксируется – это норма. Нарушение же нормы вызывает повышенное внимание и, соответственно, находит свое отражение в речи. Второй фактор, обуславливающий преобладание отрицательной оценочности, проистекает из критического восприятия отражаемой действительности, свойственного большинству художников. Поскольку оценка и эмоция неразрывно связаны с мировосприятием говорящего, введение их в текст является сигналом открытого включения автора в повествование, его непосредственного, эксплицитного указания на распределение своих симпатий / антипатий.

Эмоционально-оценочное значение нередко отождествляют с



экспрессивным. Они действительно часто сосуществуют в одном слове, не являясь при этом идентичными, ибо основная функция первого основывается на желании говорящего выразить себя, второго – повлиять на адресата. Экспрессивным значением обладают все тропы, в которых оно создается за счет контекстуального выдвигания тропеического слова; в первую очередь это хорошо известные стилистические приемы метафоры и метонимии.

Метафора основана на общности в семном составе двух слов, денотаты которых никак не связаны между собой в реальной действительности.

Ассоциативность человеческого мышления способствует развитию этого процесса, обеспечивает бесконечную вариативность обнаруживаемых сходных пар.

В метонимии перенос наименования основан не на сходстве объектов (и, соответственно, не на наличии общей семы у обозначающих их слов), а на их реально существующих связях. Например: “Through them and between when the sun shone bravely; and a copse which “had worn it firs” all the year round seemed old and dowdy now beside the new green lace”.

Поскольку перенос названия в метонимии зиждется на отношениях двух реально взаимосвязанных объектов, он в значительно меньшей степени зависит от развитости ассоциативного мышления. Номенклатура материально зафиксированных связей двух объектов носит гораздо более строго очерченный характер, чем практически неограниченная свобода ассоциативно домысливаемого сходства. Типы отношений, используемые в метонимических переносах, повторяются, способы переносов стабилизируются, конкретные случаи их реализации воспроизводятся, входят в коллективный узус и вводятся в качестве словарно закрепленного компонента в семантическую структуру слова.

Аналогичный процесс многократно имеет место и в случае метафоры. Неслучайно оба эти вида переноса являются важными источниками обогащения и роста словаря. Однако, не имея таких широких вариативных возможностей, как метафора, метонимия гораздо реже, чем метафора,

сохраняется как уникальное словоупотребление. Главным типом отношений, дающих метонимии неограниченные возможности индивидуальных проявлений, являются отношения части и целого, в силу своей важности для метонимического переноса выделяемые в подтип синекдохи.

Использование тропов настолько способствует увеличению образности, ассоциативного простора, изобразительности высказывания, что вся сила эстетического воздействия художественного текста нередко приписывается только тропам. Отдавая им должное, не следует, однако, художественную выразительность сводить только к ним. Это подтверждается не только всем ходом предыдущего и последующего изложения, но и наличием в системе языка значительного количества слов, имеющих экспрессивное значение, не связанное с переносом и зафиксированное в словаре. Например: “As the night was beginning to steal away Pooh was humming to himself in a sticky voice”. С помощью изобразительного глагола характеризуется не просто само действие, но и лицо, его совершающее.

Таким образом, экспрессивное значение слова, так же как и эмоциональное, и оценочное (эмоционально-оценочное), может быть и изначально заложено в слове, и создаваться в определенных контекстуальных условиях. Второе всегда неожиданно, поэтому его эффект сильнее и вклад в общий информационно-эстетический потенциал художественного текста весомее.

Социолингвистическое значение слова называют также этническим, оно покрывает значение реалий-понятий, связанных с сугубо национальной спецификой бытия того народа, который пользуется данным языком. В разряд реалий попадают слова, обозначающие предметы быта, блюда национальной кухни, названия обычаев, обрядов, объектов, характерных только для определенных условий, т.н. фраза “It looks like rain”, очень характерна для Британских островов с их дождливым климатом. Слова из детской песенки “Here we go round the mulberry bush...” традиционно отождествляется с весельем, с вождением хороводов.

Принятый в Британии способ гадания на одуванчике отражён в следующем предложении: “The Piglet was sitting on the ground at the door of his house blowing happily at a dandelion, and wondering whether it would be this year, next year, sometime, or never”. Социолингвистическое значение входит и в семантическую структуру слов, обозначающих социально-политические понятия, соотнесенность которых с действительностью изменяется в зависимости от идеологической ориентированности говорящих. Это – идеологическое значение. Содержание таких слов, как *freedom*, *democracy*, *human rights*, *propaganda* и многих других, весьма существенно различается в странах с разным социально-политическим строем.

В обычном разговоре между игрушками в неформальной ситуации Сова использует официально-деловую лексику, чтобы подчеркнуть свою учёность. А медвежонок, ощущая себя официальным лицом, переполненный чувством своей значимости, в беседе со старым другом пользуется книжными словами, довольно редкими в его лексике.

Важность контекста для всех типов лексического значения невозможно переоценить. Непосредственно сфера любой языковой единицы всегда ответственна за реализацию ее значения. Это, несомненно, относится и к слову. Свойства слова заметны в его множественных и всевозможных отношениях с другими словами; при этом разветвленная система значений делает его связь с художественным контекстом весьма сложными. С одной стороны, он выполняет свою нормативную функцию — отсекает все другие составляющие семантической структуры слова, кроме ЛСВ, который и реализуется в имеющемся окружении. Чем разветвленное семантическое строение, чем ближе слово к разряду слов обширной семантики, тем выше конкретизирующая, избирательная роль контекста, который не снимает полисемии, полностью или частично строится из неоднозначно реализуемых элементов. Все случаи игры слов, зевгмы, непараллельности смысловых сочетаний построены на возможности дальнейшего развертывания семантики слова.

Художественный контекст способствует наращиванию содержательного потенциала слова, прибавляя несвойственные ему значения, меняя имеющиеся.

Семантическая структура слова в словаре делает акцент на общее для всех носителей языка, укрепившиеся в узусе значения. Контекстуальные значения (смыслы) в силу своей вариативности, непостоянства и множественности словарем не закрепляются и в семантическую структуру слова не входят. Актуальность, ассоциативная расширенность контекстуального смысла действует только в пределах обусловленного контекста. При выходе из него слово с этим контекстуальным смыслом завоевывает цитатный характер и лишенное исходных, породивших его условий и требует специального объяснения.

Все сказанное выше снова и снова подтверждает всемогущество контекста, реформирующая сила которого раздвигает информационные границы сообщения, обеспечивает его насыщение дополнительным содержанием, модальностью, экспрессией. А поскольку целый текст – это в обусловленном смысле развернутый ядерный контекст, можно утверждать, что единицы различных языковых уровней неизменно актуализируются, т. е. – претерпевают здесь изменения, которые в сумме своей и образуют глубину художественного произведения.

Если слово при разовом применении в художественном контексте приобретает дополнительные значения (смыслы), то при повторе этого слова в разных контекстах можно ожидать обусловленного накопления контекстуальных приращений, т.е. развития особой, релевантной только для предоставленного текста семантической структуры повторяемого слова, которая в отличие от словарно заданной носит индивидуальный характер, не воссоздаваемый в остальных текстах. В первую очередь это касается слов ключевых и тематических, специфика которых отображена в их названии: они обозначают понятия, узловые для сюжетно-тематического движения произведения. Ключевым словом в повести А. Милна является глагол “to

think”, т.к. главный герой, Винни- Пух, склонен к философским размышлениям.

Существительное “honey” – символ всего самого приятного в жизни, мера всех ценностей для медвежонка. Ключевым является и слово “gun”, т.к. Кристофер Робин нигде не появляется без ружья, это неперменный атрибут его прогулок и экспедиций.

Количественный и качественный состав семантических элементов значений анализируемых слов, взятых изолированно и в составе художественного произведения, не совпадает. Учитывая прикрепленность изображенных семантических сдвигов к обусловленной замкнутой лексической микросистеме художественного произведения, значение предоставленных лексических единиц можно обусловить как индивидуально-художественное.

Индивидуально-художественное значение слова, следовательно, является обобщением целого ряда контекстуальных актуализированных значений, реализация которых определена идейно-тематическим и композиционным развитием произведения. Индивидуально-художественное значение не сводится к однократному контекстуальному приращению смысла. Это не ординарная, действующая в пределах одного текста семантическая структура, в состав которой входит не менее двух элементов, различающихся от тех, которые зарегистрированы в словарной дефиниции.

Семантическая структура полнозначного слова и его актуализация подверглись столь детальному анализу потому, что как раз здесь, на лексическом уровне, находятся существенные возможности автора насытить текст языковым материалом, одновременно сочетающим в себе функции передачи разноаспектной и разносторонней существенной и дополнительной информации и авторской субъективной модальности, задача читателя – не упустить происходящие в некоторых лексических единицах сдвиги и смещения, обличить все вехи, которые автор расставил по тексту, указывая главное направление его адекватного восприятия и толкования читателем.

Рассмотрение роли автосемантических слов в данном процессе будет, все же, неполным, если мы ограничимся анализом только их лексического смысла. Безусловно, к нему относится главенствующее положение в формировании и увеличении информационно-эстетической емкости произведения. Но нельзя обойти молчанием и роль грамматического значения, тем более что и оно подвержено актуализации в художественном тексте.

Наиболее часто актуализируются глагольные категории времени, залога, переходности-непереходности. Неотчётливое представление детей о времени отражено в следующем предложении: “A very long time ago now, about last Friday...” Чтобы подчеркнуть особую значимость событий или предметов для героев повести А. Милн часто прибегает к написанию отдельных слов с заглавной буквы: “And we'll got to bring Pro-things to eat with us.” И ещё: “In after-years he liked to think that he had been as Very Great Danger during the Terrible Flood.”

У процессуальных глаголов значение длительности заложено в схемном составе и, обычно, не оформляется специальным временем. Употребление последнего не создает, но интенсифицирует существенность именно темпоральной протяженности называемого действия.

Актуализации подвергается и оппозиция Indefinite – Perfect. В этом случае обе формы получают дополнительно ударение, которое отмечает их смысловую значимость. Например: “You had balloons at the party, you had had a big green balloon”, к позиции Indefinite–Perfect подчеркивает взволнованную эмоциональность высказывания.

Актуализация грамматического значения времени ведет к выдвиганию фигуры говорящего, к повышению читательской заинтересованности и внимания к нему. т.е. снова перед нами достижение не только и не столько локальной цели, сколько ее проекция на отдаленный, дистанцированный контекст или даже на текст в целом. Например: “ Well, you can't know it without something having been sneezed”. В данном примере вместо

действительного употребляется страдательный залог, что способствует нагнетанию напряжения в повествовании.

Для детского мышления характерно одушевление предметов, как в следующем примере: "It makes him very proud, to be a little cloud". В данном примере: "One of the fiercer animals" имеет место употребление сравнительной степени прилагательных вместо превосходной, т.к. говорящий и сам точно не знает, как велика степень опасности, исходящей от нового животного.

Актуализация грамматического значения формирует дополнительное напряжение, характерное композиционной ретардации, когда семантически связанные между собой порции информации пространственно отчуждаются друг от друга. Поиск и ожидание следующего сообщения и мобилизуют читательскую заинтересованность, и динамизирует изложение.

Подведем итоги. Подробный анализ слова показал, что любой его аспект в художественной речи способен нести дополнительную смысловую, эмоциональную, эстетическую нагрузку—актуализироваться. Сберегая свои общеязыковые свойства в пределах определенного высказывания (текста), слово увеличивает состав своих значений (смыслов) и своих функций. Благодаря этому образовывается одна из исключительных особенностей, свойственных каждому истинно художественному тексту: способность нести дополнительную информацию без увеличения сообщения, только за счет специальной смысловой и эмоциональной нагрузки составляющих его единиц.

### 2.3 Синтаксический уровень

Синтаксическое оформление предложения вносит существенный вклад в его общий смысл. Синтаксис является главным организующим началом речевого произведения, значение синтаксиса для любого типа высказывания, а тем более художественного, трудно переоценить.

Главной синтаксической единицей является предложение. Именно в

нем— его структуре, завершенности, длине – усматривается существенное отличие между речью устной и письменной. Письменное предложение литературного языка базируется в соответствии с весьма жесткими нормами, и художник, непосредственно, стремится следовать этим нормам. Тем не менее, на нормативные характеристики в художественном произведении накладываются индивидуальные авторские особенности, а также дополнительные экспрессивные, композиционные, тематические и прочие задачи, обусловленные специфическим характером художественной речи. Объединение данных трех групп факторов и дает синтаксическую картину определенного художественного текста.

Главными параметрами предложения, принимающими на себя дополнительную нагрузку, актуализирующимися в художественном тексте, являются длина, структура и пунктуационное оформление предложения, отражающие его интонационный рисунок.

По длине все предложения, обычно, разделяются на короткие (до 10 слов), средние (до 30 слов), длинные (до 60 слов) и сверхдлинные, объем которых почти не ограничен.

Однословные предложения – это либо односоставные свертки полных конструкций, либо парцелированные, отделенные от главной части члены предложения. В этом случае, несмотря на то, что не все формальные и семантические элементы предложения находят свое выражение, его содержание воспринимается в полном объеме, поскольку именно оно показано в свернутом виде, в виде опоры на ведущее слово. Такое предложение очень экономно. Но основное его достоинство в той ассоциативной свободе, которая дается читателю для восполнения и конкретизации содержания. Автор намечает контуры картины, которая дорисовывается читателем в соответствии с его индивидуальными представлениями. Не случайно подобные предложения используются для создания фона, на котором происходит основное действие, например: “Bed time”, Кенга принимает деловой вид, притворяясь что не замечает попыток



игрушек провести её, и ведёт себя с поросёнком также, как если бы он был малышом Ру.

“Presents?” – ослик убеждён в том, что ему-то, уж точно, никто никаких подарков не подарит. Отсюда такой лаконизм и изоляция одного члена предложения, которая имеет место в крайних случаях эллипсиса и обособления, актуализирует другие значения. Здесь слово выделено в предложение лишь формально. Приобретая собственное фразовое ударение и самостоятельную интонацию, оно и семантически, и синтаксически тесно связано с главной частью, от которой было отделено. Поэтому на первый план здесь выдвигается не создание ассоциативного простора для читательского додумывания и соучастия, а логико-эмоциональная важность слова, подчеркиваемого выделением.

В противоположность однословным, односоставным, однословные эллиптические и парцелированные предложения передают авторскую интенцию, модальность, оценку, не допуская никакой вариативности, направляя читателя.

Высокая акцентная, интонационная, смысловая концентрация, вызванная резким сокращением длины, и является результатом актуализации как раз этого параметра предложения.

Верхнего предела длины предложения, по-видимому, нет, ибо теоретически вероятно существование письменного предложения сколь угодно большой длины. Например: “ Sometimes he thought sadly to himself,” Inasmuch as which?” - and sometimes he didn't quite know what he was thinking about.” Если правым соседом очень большого по объему предложения выступает предложение очень короткое, формируется пуант – ритмо интонационный сбой, вызванный резким перепадом длин. Пуант актуализируется, выводит на поверхность причинно-следственные отношения, имеющие место между двумя его частями: короткое предложение оформляет катарсис – разрешение кризиса, состоявшегося в предыдущей длинной структуре, результат многотрудного действия,

описанного в первой части и т. д. Вот как А. Милн описывает поиски осликом своего собственного хвоста: “ let's have a look” , said loyore, and he tured slowly round to the place where his tail had been a little while ago, and then, finding that he couldn't catch it up, he turned round the other way, until he came back to where he was at first , and then he put his head down and looked between his front feet, and at last he said , with a long , sad sigh, “I believe you're right”. Этот эпизод очень живо характеризует героя, подчёркивает его медлительность, подозрительность и бессмысленность большинства его действий.

Средняя длина предложения меняется не только от автора к автору, но и от текста к тексту, поскольку она входит составной частью в систему средств, используемых в нем, и, соответствующе, взаимосвязана с нею. К примеру, чем больше в произведении диалога, чем более оно действенно-динамично, тем меньше окажется средняя длина предложения. И напротив, произведения философски-созерцательные, устремленные на освещение внутреннего мира персонажа, различаются более высокой средней длиной предложения.

Существенные колебания средней длины предложения в различных произведениях одного автора свидетельствуют об основных сдвигах в его стиле и тематике, т.е. служат одним из косвенных показателей творческой эволюции художника.

Длина предложения является величиной, производной от его структуры. Как раз развертывание или усечение структуры ведет к увеличению или уменьшению длины. При этом, все-таки, однозначного соответствия «простая структура – малая длина», «сложная структура – большая длина» нет. Зачастую одна пара главных членов, образующих простое предложение, окружается не только рядом второстепенных членов, но и усложняющимися причастными и абсолютными конструкциями, что значительно увеличивает его длину. Так, например: “ and as they got higher, the mist got thicker, so that tiger kept disappearing, and then when you thought he

wasn't there, there he was again” , saying “I say, come on, and before you could say anything, there he wasn't.”

С другой стороны, сложное предложение может уложиться менее чем в 10 слов. Впечатление легкой или тяжелой прозы формирует не длина предложения, а как раз его структура. Чем больше сочинительной связи, чем менее распространены второстепенными членами элементарные предложения, входящие в состав сложного, тем легче проза. И наоборот.

Усложнение структуры абсолютными и причастными оборотами, введение разветвленного подчинения целиком изменяют интонационно-ритмический рисунок. Синтаксическая несамостоятельность оборота растягивает конструкцию, изолирует момент ее пунктуационного и интонационного окончания, образует ее напряжение, что и применяется при актуализации.

Выразительные задачи и возможности абсолютных и причастных оборотов естественно связаны с их смысловыми отношениями с основным предложением. Они не просто дополняют, конкретизируют, квалифицируют его содержание. Включенные в состав одного предложения, они объединяют в один процесс разные субъекты разных действий, наряду с этим устанавливая их иерархию: так как синтаксически и логически они зависят от пары главных членов, последние становятся выразителями существенного, доминирующего момента процесса. Главное предложение превращается в контрапункт, все время звучащий на фоне новых вводимых подробностей происходящего. По мере их накопления его звучание отдалается, становится все слабее.

Длина и структура предложения являются постоянно действующими факторами синтаксиса художественного текста, непременно и постоянно присутствующими в каждом тексте. Поэтому нельзя говорить о сплошном выдвигании этих двух параметров. Постоянно внося в текст свои типизированные значения, они воспринимаются как автоматизированные.

Важнейшей функцией подавляющего большинства синтаксических

стилистических приемов (фигур) является выдвижение определенной единицы высказывания на первый план за счет ее характерного расположения. Позиционные модификации ведут к изменениям интонационным и ритмическим. Слово или словосочетание, выдвинутое вперед благодаря инверсии, повтору, обособлению, приобретает особое ударение и, не меняя своей синтаксической функции, лексического и грамматического значения, обретает дополнительную смысловую и эмоциональную значимость: “Through copse and spinney marched bear, down open slopes”. Инверсия помогает подчеркнуть пылкое желание медвежонка прийти на помощь ослику отыскать затерянный хвост.

Весьма существенным является также вид связи между самостоятельными и элементарными предложениями. Если союзное и бессоюзное соединения делятся в высказывании сравнительно равномерно и ни одно из них не приобретает доминирующего характера, дополнительные функции осуществляются каждым окказионально. Если же какой-либо из видов связи начинает повторяться на обозримом отрезке текста, можно говорить о направленном использовании соединительной связи в асиндетоне или полисиндетоне.

Актуализация бессоюзного соединения ряда элементарных предложений – асиндетон применяется для передачи разделенных во времени и/или пространстве, но взаимосвязанных этапов одного действия. Полисиндетон, наоборот, смягчает переход от одной части предложения к другой.

Из сказанного, видимо, что в художественном произведении имеет место целенаправленное использование существенных, обязательных параметров предложения – его длины, структуры, порядка следования элементов и средств связи – для передачи дополнительной информации и формирования дополнительной эмфазы высказывания.

Указанные параметры целиком или частично можно выявить не только у предложения, но и у слова. Обратимся к интонации, которая возникает у

предложения в связи с выполнением им коммуникативной функции.

Интонация – прерогатива звучащей речи. Мы же занимаемся письменным текстом. В нем интонация отображается при помощи порядка следования элементов предложения, а также при помощи пунктуации.

Набор пунктуационных средств языка крайне незначителен и не идет ни в какое сопоставление с интонационной вариативностью звучащей речи. Вследствие этого бытуют так называемые «индивидуальные знаки препинания», которые применяются отдельными авторами для особого выделения нужной части высказывания. Интонационное тире, означающее паузу, резко выделяет следующее за ним слово и выступает его актуализатором, к примеру: “A great enormous thing, like–like nothing . A huge big –well, like a – I don’t know – like an enormous big nothing.” Пятачок до такой степени увлечён своим собственным воображением, что говорит взволнованно, сбивчиво и чем больше говорит, тем больше боится описываемого им самим зверя.

Эмфатичность предложения выделяется восклицательным знаком. Он наиболее экспрессивен из всех имеющихся в нашем распоряжении знаков препинания и оформляет предложения с явно выраженной эмоциональностью. “Bang!!!!\*\*!!!!!!”. С помощью восклицательных знаков проявлена степень крайнего изумления, огорчения и растерянности Пятачка, когда он спотыкается, упав на воздушный шарик и разрывает его.

Восклицательный знак не только сообщает о накале эмоций, но вводит дополнительную смысловую информацию.

“He pulled with his front paws and pushed with his back paws, and in a little while his nose was out in the open again...and then his ears...and then his front paws...and then his shoulders and then” (A.Milne).

Многоточие, пунктуационно заканчивая предложение, сигнализирует о незавершенности ситуации, отображенной в предложении, о колебаниях и нерешительности говорящего, о неосуществимости или нежелании завершить высказывание: “Perhaps I had better go a little further, just in case, in

case heffalumps don't like cheese, some as me...ah,!” Медвежонок убежден, что в горшочке мёд, но продолжает его есть, выдумывая для себя причины. Многоточия в примере не просто передают значение затрудненности действия, они способствуют формированию картины его протекания. И выразительную, и изобразительную функцию исполняет в обоих случаях актуализация многоточия.

Запятая не столь многозначна. Весьма жесткая регламентированность ее применения оставляет предположительно мало простора для контекстуального варьирования, обеспечивающего актуализацию. Все же и запятая отображает интонационно-логическое движение фразы, в связи, с чем изменение ее местоположения может привести к сдвигам в содержании предложения.

Таким образом, не только отдельные пунктуационные знаки, за которыми закрепились некоторые собственные дополнительные значения (как это имеет место у многоточия или восклицательного знака), но и все прочие способны актуализироваться, передавая интонацию, логическое ударение, субъективную модальность предложения, т.е. внося в него дополнительную информацию логического и эмоционального характера. Можно, так, еще раз подчеркнуть, что целенаправленное использование синтаксических характеристик высказывания в художественном тексте не сводится к построению специальных фигур, но распространяется на все параметры предложения, изначально присущие ему. Как раз это обстоятельство делает каждое предложение возможным носителем дополнительной содержательной емкости художественного текста. Как раз они, актуализируясь, обеспечивают эту емкость на синтаксическом уровне.

Занимаясь интерпретационным анализом, мы возвращаемся к тексту в поисках тех отправных точек, от которых завязалось формирование впечатления. Собственно на этом этапе выявляются актуализированные элементы разных уровней языкового строения текста, выполняющие функцию сигнальных огней, вех, расставленных автором на пути, по

которому читатель должен следовать за ним в поисках ответа на главный вопрос: зачем книга написана, в чем хочет убедить читателя писатель.

### Заключение

Книги об игрушечном медвежонке Винни-Пухе, написанные А. Милном в 20 годы прошлого века, пользуются огромной популярностью во всём мире и переведены на более чем 25 языков, в том числе на латинский.

Считается, что это книги для детей, хотя сам автор этот факт отрицал и говорил, что писал их больше для себя.

В первой главе нашего исследования мы сделали попытку изучить культурно – исторический контекст творчества А.А. Милна. С этой целью нами была прослежена история возникновения и развития жанра сказки в английском фольклоре и литературе.

Мы также попробовали рассмотреть основные тенденции развития английской литературы начала 20 века, которые привели А. Милна к созданию сказки-повести современного типа. В своих исследованиях мы опирались на труды таких литературоведов, как Г.В. Аникин, М.М. Бахтин, Л.В. Валентинов, Г. Гачев, Н.П. Демурова, Ю. Кагарлицкий, С. Кузнецов, Б. Успенский и многих других.

Жанр сказки А. Милн выбрал не случайно. Для этого существовало несколько причин: во-первых, А. Милн был хорошо знаком с английским фольклором, к которому его приобщил отец; во-вторых, у него самого родился сын Кристофер; в-третьих, жанр литературной сказки уже вполне сложился к 20-м годам 20 века и, в-четвёртых, А. Милн был человеком своего времени, принимавшем участие в 1-ой мировой войне. И эти события не могли не отразиться на его творчестве.

Сказки издавна существовали в английском фольклоре и английской литературе. Английская сказка формировалась на многонациональной основе: в её создании кроме англо-саксов приняли участие кельты, римляне, скандинавские и норманские завоеватели. В английской сказке представлены все разновидности сказок, которые известны и другим народам: сказки о животных, волшебные сказки, авантюрные и бытовые сказки, сказки-притчи, басни, а также литературные (авторские) сказки, создаваемые такими



известными английскими писателями, как В. Скотт, Ч. Диккенс, У. Теккерой, Р. Стивенсон, Р. Киплинг, О. Уайлд, Л. Кэррол, К. Грэхэм и многими другими.

Для английских сказок характерно использование балладных сюжетов, нонсенса, абсурда. Отличительной чертой их можно считать эксцентризм, любовь к чудачествам, к игре словом, клоунаде, нарочитому отклонению от реальности.

Литературная английская сказка сложилась в 19 веке и от народной её отличало то, что хоть она иногда и брала сюжеты из народных сказок, но всегда отражала личность автора и ставила перед собой более осознанные и определённые задачи.

Первая мировая война оказала огромное влияние на сознание творческих людей начала века. Они почувствовали обречённость старых форм жизни и морали. Этот период характеризуется термином “эскепизм,” означавшем бегство от общественно-актуального в мир частной жизни, интимных переживаний.

Модернистская литература этого периода была экспериментаторской, отвергала традиционные типы повествования, считая технику потока сознания единственно верным способом познания индивидуальности. Наряду с представителями модернизма в литературе (Джеймсом Джойсом, Виргинией Вульф) такие писатели, как Б. Шоу, Дж. Голсуорси, Э. Форстер, Ф. Форд продолжили реалистическую традицию.

А.А. Милн получил прекрасное образование сначала в школе, а потом в Тринити-колледж в Кембридже, где изучал математику. Писать он начал в студенческом журнале, а по окончании курса стал редактором юмористического журнала «Панч». В 1915г. А. Милн ушёл добровольцем в армию, заболел там лихорадкой и в 1918г. был демобилизован. К этому времени он уже стал автором 3-х пьес и детективного романа. Поскольку для детей в то время писали только дамы и педагоги, звание детского писателя А. Милна не радовало. Но у Милна родился сын, и в 1924г. вышел первый

сборник стихов для детей, в 1927г. второй.

Первая книга о Винни-Пухе из десяти глав-историй про медвежонка и его друзей появилось в 1924г., а в 1928г. увидела свет вторая книга – « Дом в Медвежьем углу», в которую вошли ещё десять историй. Литературная карьера А. Милна завершилась в 46 лет после кратковременного успеха 2-х романов «Двое» и «Теперь уже слишком поздно». Скончался А. Милн в 1956 году в возрасте 74 лет.

В книгах о «Винни-Пухе» ведущим приёмом является мотив воспоминания или сна, который включает сказочное время. В сказке два мира, первый– реальный мир ребёнка и отца, ограниченный пространством дома, второй мир – мир Винни Пуха и его друзей: стоакровый лес с чёткими границами, нанесёнными на карту. У каждого зверя есть в лесу собственный дом, где он чувствует себя в безопасности. В одном времени К. Робин – сын рассказчика, в другом–олицетворение знания и справедливости в лесу, он объект всеобщего уважения и восторга. Время от времени в лесу появляются чужаки, которые вызывают страх. Все герои лишены чувства юмора, хотя совершают смешные и нелепые поступки. Но автор считает, что « это лучшее, что у нас было».

Наш анализ лингвистических особенностей текста мы решили начать с самого нижнего языкового уровня–фонографического. Ещё в древности учёные обратили внимание на звуки в связи с выражаемыми ими смыслами. Повышено частое употребление некоторых звуков участвует в создании определённого впечатления от всего высказывания, одновременно повышая ассоциативный потенциал, не имеющие собственного семантического содержания, они, при включении в речь, получают дополнительную эстетическую и смысловую нагруженность благодаря своей экспрессивной функции.

Информативную насыщенность высказывания усиливает **и** перемещение ударения на разные слоги одного слова. Оно служит эффективным средством самохарактеризации действующего лица, повышает

аффект достоверности. Этой же цели служит графон (фиксация индивидуальных произносительных особенностей говорящего). Он, как правило, ещё и отражает отношение автора к герою, увеличивая изобразительную глубину произведения.

Специальное графико-изобразительное оформление текста широко используется и в прозе, и в поэзии. Наиболее широко применяется варьирование шрифтов, фигурное расположение фраз, дефисация, многоточие или удвоение отдельных графонов – часто для передачи эмоционального состояния говорящего.

Располагаясь на самом нижнем ярусе текста, графическое выделение вносит значительный вклад в увеличение содержательной емкости художественного произведения, создавая достоверность, повествования.

Морфема, как единица следующего уровня, обладающая не только формой, но и содержанием, способна внести еще больший вклад в создание глубины текста. Помимо неологизмов возникают и окказионализмы – новые сочетания известных морфем по известным моделям. Они обладают большой ассоциативной и изобразительной силой и к тому же передают авторское отношение к явлению, привлекая внимание к нему.

Морфемы также нередко участвуют в игре морфем, которая основана на полисемии и омонимии используемых единиц. Она несёт в себе шутливо-ироничное отношение к явлению, привлекает к нему внимание

Повтор морфемы – тоже важнейший способ выдвижения. С его помощью морфемы становятся средством увеличения эстетической емкости художественного текста, наполняют текст модальностью и дополнительным значением.

Лексический уровень является следующим по сложности уровнем языка после фоно-графического и морфологического. Слово, являясь основной единицей языка, обеспечивает усвоение, хранение и переработку всей информации о внешнем мире.

Строевые (синсемантические) слова в художественном тексте не просто

необходимый элемент построения фразы. Они тоже способны к актуализации, т.е. выступают в качестве носителей дополнительной информации. К ним относятся определённый и неопределённый артикли, почти все местоимения. Семантически недостаточные по своей природе, они семантизируются в тексте, несут дополнительную информацию разных типов. В эту группу слов входят и союзы. Повтор союза (полисиндетон) упорядочивает, ритмизирует высказывание, создаёт впечатление увеличения количества событий, уплотнения сюжетного времени.

В создании дополнительного содержания текста участвует и группа предлогов, предложных и пространственных наречий. При помощи их концентрации достигается впечатление динамизма происходящих событий. Сходный эффект достигается и при меньшей плотности их употребления.

У однозначных (автосемантических) слов денотативный аспект тоже не является единственным. Одним из самых необходимых является также эмоционально-оценочное значение, т.к. эмоция и оценка неразрывно связаны с мировосприятием говорящего.

Экспрессивным значением обладают все тропы, но прежде всего метафора и метонимия. Эти два вида переноса значения являются эффективными источниками увеличения образности, ассоциативности и изобразительности высказывания.

Важность контекста для всех типов лексического значения невозможно переоценить. Свойства слова обнаруживаются в его множественных отношениях с другими словами. Художественный контекст способствует усилению содержательного потенциала слова, добавляя ему новые значения, обеспечивает экспрессию и модальность. Только в тексте единицы разных языковых уровней актуализируются, т.е. приводят к усилению глубины художественного произведения.

Не только лексическое, но и грамматическое значение слова подвергается актуализации в тексте. Наиболее часто актуализируются глагольные категории времени, залога, переходности –непереходности. Они

создают дополнительное напряжение ретардации, когда порции информации пространственно отчуждаются друг от друга, динамизируя изложение.

Любой аспект слова в художественной речи способен нести дополнительную смысловую, эмоциональную, эстетическую нагрузку, т.е. актуализироваться. В результате, без увеличения объёма сообщения, только за счёт особой смысловой и эмоциональной нагрузки единиц их способность нести дополнительную информацию увеличивается.

Синтаксис является главным организующим началом речевого произведения. Главной синтаксической единицей выступает предложение. Основными параметрами предложения, которые актуализируются в тексте, являются длина, структура, пунктуационное оформление, порядок следования элементов и средств связи для передачи дополнительной информации и создания дополнительной эмфазы высказывания.

Основной функцией этих синтаксических стилистических приёмов является выдвигание какой-либо единицы на первый план за счёт её специфического расположения. Позиционные изменения ведут к интонационным и ритмическим изменениям.

Интонация в тексте отражается при помощи порядка следования элементов предложения и пунктуации. Существуют также «индивидуальные знаки препинания»: интонационные тире, восклицательный знак, многоточие. Они способны актуализироваться, передавая интонацию, логическое ударение, субъективную модальность предложения, тем самым внося в него дополнительную информацию логического и эмоционального характера.

Актуализированные элементы разных уровней обнаруживают себя в тексте и помогают автору донести до читателя основную мысль сочинения.

## Список использованной литературы

1. Аникин, Г.В. История английской литературы / Г.В. Аникин, М.П. Михальская.– М.: Высшая школа, 1985. – 362 с.
2. Арзамасцева, И.Н. Детская литература / И.Н. Арзамасцева, С.А. Николаева. – М.: Academia, 2007. – 430 с.
3. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – М.: Флинта, 2002. – 384 с.
4. Брандис, Е.П. От Эзопа до Джанни Родари / Е.П. Брандис. – М.: Детская литература, 1990. – 250 с.
5. Брауде, Л.Ю. Литературная сказка / Л.Ю. Брауде, Н.К. Белякова.– Л.: Детская литература, 1990. – 208 с.
6. Зарубежная детская литература / Н.В. Будур [и др.]. – М.: Academia, 2000. – 304 с.
7. Волшебники приходят к людям: Книга о сказке и сказочниках / под ред. М.И. Иванова. – М.: Речь, 2015. – 320 с.
8. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М.: Ленанд, 2017. – 144 с.
9. Гачев, Г.Д. Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М.: Академический проект, 2015. – 512 с.
10. Голосовкер, Я.Э. Логика мифа / Я.Э. Голосовкер. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. – 496 с.
11. Гражданская, З.Т. От Шекспира до Шоу / З.Т. Гражданская. – М.: Просвещение, 1992. – 192 с.
12. Гюббенет, И.В. К проблеме понимания литературного художественного текста / И.В. Гюббенет. – М.: МГУ, 1981. – 110 с.
13. Детская литература. – М.: Просвещение, 1985. – 470 с.
14. Зарубежная детская литература.– М.: Просвещение, 1982. – 538 с.
15. Зарубежная литература 20 века. – М.: Высшая школа, 2000. – 344 с.
16. Зарубежная литература для детей и юношества. – М.: Просвещение, 1988. – 561 с.

17. Ивашова, В.В. Литература Великобритании 20 века / В.В. Ивашова. – М.: Высшая школа, 1984. – 488 с.
18. Интерпретация художественного текста в языковом вузе. – Л.,1983. – 545 с.
19. Исаева, А.В. Заметки о поэтике современной зарубежной детской литературы / А.В. Исаева. – М.: Детская литература, 1985. – 200 с.
20. Кагарлицкий, Ю.И. О писателях сказочниках и мифе Детства / Ю. И. Кагарлицкий. – М.: Детская литература, 1989. – 264 с.
21. Кагарлицкий, Ю.И. Почти как в жизни: литературные сказки английских писателей / Ю. И. Кагарлицкий. – М.: Правда, 1986. – 642с.
22. Капица, О.А. Обзор некоторых трудов по детскому фольклору на английском языке / О.А. Капица. – М.: Флинта, 2017. – 328 с.
23. Кухаренно, В.А. Лингвостилистическое исследование английской речи / В.А. Кухаренко. – М.:Наука,1979. – 264 с.
24. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко.– М.: Просвещение,1988. – 192 с.
25. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1985. – 453 с.
26. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев.– М.: Политическая литература, 1991. – 525 с.
27. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – СПб.: Азбука. 2018. – 704 с.
28. Лунгина, Л.З. Сказки зарубежных писателей / Л.З. Лунгина. – М.: Детская литература, 1994. – 375 с.
29. Меднекова, Э.М. Значение слова и методы его описания / Э.М. Меднекова. – М.: URSS, 2010. – 208 с.
30. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – СПб.: Азбука, 2018. – 480 с.
31. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2–х томах. – Т.1. – М.: Мир

- книги, 2011. – 464 с.
32. Никитин, М.В. Лексическое значение слова. Структура и комбинаторика / М.В. Никитин. – М.: Высшая школа, 1983. – 127 с.
33. Одинцов, В.В. Стилистика текста / В.В. Одинцов. – М.: Либроком, 2014. – 264 с.
34. Основные произведения иностранной художественной литературы. – СПб.: Терра-Азбука, 1998. – 688 с.
35. Писатели нашего детства. – М.: Детская литература, 2000. – 301 с.
36. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2011. – 232 с.
37. Пропп, В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2011. – 128 с.
38. Смирницкий, А.И. Лексикология английского языка / А.И. Смирницкий. – М.: МГУ, 1998. – 261 с.
39. Урнов, Д.М. Вехи традиции в английской литературе / Д.М. Урнов. – М.: Художественная литература, 1986. – 382 с.
40. Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 416 с.
41. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Academia, 2014. – 432 с.
42. Хованская, З.И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения / З.И. Хованская. – Саратов: СГУ, 1975. – 432 с.
43. Чернухина, И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста / И.Я. Чернухина. – Воронеж: ВГУ, 1984. – 115 с.
44. Энциклопедия литературных произведений. – М.: Вагриус, 1998. – 655 с.
45. Энциклопедия знаков, символов и эмблем. – СПб.: Эксмо-Мидгард, 2008. – 608 с.



## Список источников иллюстративного материала

1. Milne, A.A. Winnie-The-Pooh / A.A. Milne – L.: A Magnet Book, 1980. – 160p.
2. Milne, A.A. The House At Pooh Corner / A.A. Milne –L.: A Magnet Book, 1979. –180 p.
3. Thwaite, A. A.A. Milne: The Man Behind Winnie-The-Pooh / A.Thwaite. – N.Y.: Ramdom House, 1990. –553p.