

Организованное пространство способно «провоцировать» хаотическую деятельность сознания, которая может быть структурирована особыми знаковыми структурами. Маслова В.А. пишет: «Мы страдаем от неспособности охватить комплексность проблем, понять связи между объектами, находящимися для нашего фрагментарного сознания в разных областях» [5]. Найти эти связи помогают нам фразеосхемы.

Во фразеосхемах заложен универсальный код, с помощью которого можно добиться устойчивости системы. Анализируя их, можно выявить некую зависимость между эмоциональным состоянием и состоянием действительности.

«Merged in one dreamy indeterminate hum – the agony of my soul found vent in one loud»;
«the tall candels sank into nothengness – . to sleep fell upon me»;
«some token of the state of seeming nothingness – floated through my brain»;
«watched it somewhat in fear but more in wonder – a glared upon me in a thousand directions»;
«in the grasp of the Inquisition – sense of pain shot through every nerve»;
«I tottered upon the brink – the world had seen me no more» [3].

Сам сюжет произведения нам говорит об этом. Герой сидит в запертой клетке и, вполне возможно, что все с ним происходящее – это плод его возбужденного воображения. Чувства, возникающие в нашем сознании, обладают огромной силой, способной заставить нас видеть мир таким, каковым он не является. Поэтому они из хаотичного, разрозненного, неупорядоченного мира могут создать совершенно противоположную картину. Данные фразеосхемы отражают, с одной стороны, все самые страшные мучения человеческого духа, но, с другой стороны, говорят о том, что, только испытывая такие чувства, можно вырваться из замкнутого круга неустроенности и хаотичности.

Эти фразеосхемы выражают все самые ужасные чувства, которые могут овладевать человеком. Они, являясь костяком всего, что окружает нашего героя, формируют это окружение. Они могут сделать из него то, что не подвластно простым человеческим возможностям. Используя модель поведения, заложенную во фразеосхемах, можно разрушить хаотичную систему миропорядка и добиться линейности и устроенности нашего бытия.

«Flashed through the gloom – there flashed upon my mind»
«The mere consciousness of existence – it wrestled its way into my soul»
«The aspect of charity – smiled upon my agony» [3].

Источники и литература

1. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. – М., 2006. – 310 с.
2. Фромм Э. Душа человека. – М., 1992. – 430 с.
3. Poe, Edgar Allan. The Pit and the Pendulum//<http://www.online-literature.com/poe/40/>.
4. Горбунова Т.В. Природа художественных идей. Искусство в системе общественного сознания. – Л.: Изд-во Ленин. ун-та, 1991. – 112с.
5. Маслова В.А. Синергетика и лингвистика: мода или новая парадигма знания? // Ученые записки Таврического национального ун-та им. В.И.Вернадского. Серия «Филология». – Том 20 (59). – №1. – 2007. – С.85–90.
6. Сулименко Н.Е. Мир хаоса и порядка в его преломлении лексической структурой текста // Текст. Узоры ковра: Сборник статей научно-методического семинара «Textus». – Вып.4. – Ч.1. Общие проблемы исследования текста / Под ред. докт. филол. н. проф. К.Э. Штайн. – СПб – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1999. – С. 14–19.
7. Дрожжих Н.В. Синергетическая модель интеграции иконических единиц разных уровней. Диахрония. – Тюмень, 2006. – 256с.
8. The Metaphors of Consciousness N.Y., 1981. Поликарпов В.С. Наука и мистицизм в XX веке. – М.: Мысль, 1990. – 219с.
9. <http://justit.ru/encyclop/0/0/6111>.
10. История русской литературы X–XVII веков / Под. ред. Д.С.Лихачева.
11. – М., 1980. – 462с.
12. <http://bobyich.ru/referat/31/25168/1.html>.

Чарина М.О.

ВЛИЯНИЕ ЗВУКОВ ПРИРОДЫ НА УСЛОВНОЕ ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА

Мир, в котором мы живем, имеет как акустическое, так и оптическое лицо. Шумы и тоны окружают нас. Они характерны для бесчисленного множества интересующих нас событий. Они означивают особую ипостась природы – ритмо-тоно-мелодическую. Подобное свойство окружающего нас мира воспроизводится в процессе живописания.

Тенденции к живописанию прослеживаются не только в поэтических, но и в прозаических произведениях. Они представляют свидетельства проявления человеческого стремления вновь устранить то косвенное и окольное, что роднит язык с другими сферами культуры. Человек, который, оперируя звуками, научился читать мир и постигать его, чувствует себя оттесненным промежуточным механизмом языка от обилия всего того, что может непосредственно созерцать глаз, ощупать рука, и он ищет путь назад, стремится, сохраняя, насколько возможно, звучание природы в себе, к полному охвату конкретного мира. В таком слу-

чае мир выступает как текст [1]. По утверждению В.В. Налимова, единство мира находит свое проявление в языке текстов, связывающем все индивидуальные проявления жизни с единой – семантической первоосновой мира [2]. Живописание обеспечивает связь человека с этой семантической первоосновой. Семантическая первооснова мира в сказке "Хан–Алтай" воссоздается через сочетание производимых голосом тонов, которые в совокупности формируют условное значение человеческого слова.

Художественный текст, или эстетическое сообщение, мы рассматриваем как форму существования духовного, идеального содержания, что дает нам целостное описание структуры мира. В эстетическом сообщении мы определяем норму речевого культуuroобразования, позволяющую постигать формы мысли с помощью нахождения смыслового ритма. Смысловый ритм понимается нами как закон бытия, который в алтайской культуре получает свою интерпретацию в тембровой окраске слова.

Человек может выразить тоном свое отношение к обозначаемому данным словом понятию. Чтобы придать выражение того или другого настроения или чувства, тонирование пользуется символичностью интонации, выразительность которых достигает истинно чудодейственной силы.

Как считает К. Поппер, проблему объяснения и понимания силы смыслов можно решить за счет выделения в них высших и низших функций языка [3]. При анализе сказки Г.Д. Гребенщикова "Хан–Алтай" мы выделяем симптоматическую функцию языка, которая позволяет описать чувственное наличное бытие.

Г.В.Ф. Гегель всякое чувственное наличное бытие связывает с другим наличным бытием. Однако, как только некоторое представление определения какого-нибудь наличного бытия сделано, отмечает Г.В.Ф. Гегель, с этого момента начинается теоретическое общение существ друг с другом, благодаря продуктивной памяти [4].

Высшим созданием продуктивной памяти Г.В.Ф. Гегелем признается язык, который бывает письменным и звуковым. "Звуки, – пишет Г.В.Ф. Гегель, – есть мимолетное явление внутренней сущности, которая в этом своем проявлении вовсе не остается чем-то внешним, а выражает себя как нечто субъективное, внутреннее, реально о чем-то извещающее. Особенно важно, что с помощью членораздельного произношения звуков могут быть обозначены не только образы в своих определениях, но и абстрактные представления" [5].

Именно способность живописания, первоначально реализуясь в слове, задействует малые зоны – сферы звуков. Эта способность проявляется в фонологически иррелевантных зонах варьирования звуков. Каждая фонема (звуковой знак) оставляет определенный простор для реализации звучания мира, осознания человеком законов природы, и в пределах этого простора могут быть помещены и реализованы живописательные изюминки [2].

В особенностях живописания можно обнаружить индивидуальные проявления жизни отдельного народа, его философию мира и прагматику. Обратим внимание на живописательный потенциал алтайского языка и алтайской культуры.

У алтайцев существовало представление о том, что мир управляется множеством добрых и злых духов, которыми повелевают два божества: добрый создатель мира Ульген и злой подземный владыка Эрлик. Им обоим в жертву приносили лошадей, мясо которых поедалось участниками церемонии, а шкура растягивалась на шесте и оставлялась на месте жертвоприношения. Алтайцы придавали большое значение общественным молениям. Молились небу, горам, воде, священному дереву–березе. Большинство обрядовых действий совершалось при участии шамана. Обряды совершались под звуки священного бубна, в который шаман бил специальной колотушкой. Кожа шаманского бубна была покрыта священными изображениями. Рукоять бубна считалась духом–хозяином бубна, у алтайцев она представляла человеческую фигуру [6].

Молитвы алтайцев – бурханистов:

Бай саба тугурган
Пайзын журту журтаткан
Ур саба тугурган
Узун теле булаткан
Узу кулга тужуруп
Кескен от–энем кииним!
Уч–Курбустан јеринен
Пычулуп туткан от–эне!
Уч–Курбустан јеринен
Сурап алган от–эне.
Ак кубарга тужуруп,
Азырап койгон от–эне,
Алты Курбустан јеринен
Корыйлап алган от–эне!

Богатую березу держащая,
Вечную жизнь давшая,
Тяжелую березу держащая,
Длинную веревку привязавшая,
На жаркую золу спустившаяся,
Пуповину отрезавшая, моя мать–огонь!
С земли трех Курбустанов

С верхних мест земли
 С земли трех Курбустанов
 Выпрошенная, взятая огонь–мать.
 Спустившаяся на белый пепел.
 Выкормленная огонь–мать,
 С земли шести Курбустанов
 Заполченная огонь–мать! [7]

Семантическая первооснова мира в молитве алтайцев–бурханистов воссоздается через сочетание производимых голосом тонов, которые в совокупности формируют условное значение человеческого слова. Следует напомнить точку зрения К. Поппера, касающуюся развития языком своих высших функций. "Развивая свои высшие функции, – писал К. Поппер, – язык породил абстрактные значения и абстрактное содержание". Абстрактное значение, согласно К. Попперу, позволяет обращать внимание на смысл, от которого зависит истинность теории [3]. Условное же значение слова позволяет обнаруживать конфигурации (тоновые и тембровые вибрации слова), локусы семантической первоосновы мира, которые определяют особенности миропонимания = созвучия, соответствия человека природе, законам творения, законам ее бытия. Полагаем, что законы бытия в алтайской культуре получают свою интерпретацию в тембровой окраске слова.

Существует поразительное богатство тембровой окраски производимых голосом тонов, ибо все различия между гласными с акустической точки зрения – это различия в тембровой окраске. Тон, издаваемый скрипкой, звучит как скрипичный, звук трубы – как трубный, благодаря сочетанию основного тона и обертонов, присущих звучанию каждого инструмента. Совсем по-иному обстоит дело с голосом говорящего человека, когда соотношение основного тона и обертонов меняется от гласного к гласному.

Силу звучания гласного можно варьировать независимо от его высоты и тембровой окраски, другими словами, все эти моменты можно выбирать совершенно произвольно и осуществлять их изменение в процессе звучания независимо друг от друга, можно облекать эти потоки гласных и согласных в сопровождающие его шумы [2].

Изменения в звучании слова представляют своеобразную рефлексию – понимание законов природного устройства. Интерпретация этого понимания получает отражение в условном значении слова, которое следует рассматривать как своеобразный результат развития высших функций языка человеком.

Источники и литература

1. Бюлер К. Теория языка. – М., 2000.
2. Налимов В.В. Разбрасываю мысли. В пути и на перепутье. – М., 2000.
3. Поппер К. Объективное знание. Эволюционный подход. Эдиториал УРСС. – М., 2002. – 384 с.
4. Гегель – Шеллингу. Письмо 30 августа 1795 // Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. В двух томах. – Т. 2. – М.: "Мысль", 1973 а. – С. 227–232.
5. Гегель Г.В.Ф. Философская пропедевтика // Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. В двух томах. – Т. 2. – М.: "Мысль", 1973 б, с. 7–212.
6. Анохин А.В. Материалы по шаманизму у алтайцев. – Горно–Алтайск, 1994.
7. Дыренкова Н.П. Культ огня у алтайцев и телеутов.

Шацький І.

СУБ'ЄКТНА СФЕРА ЛІРИЧНОГО ТВОРУ: ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ

Постановка проблеми. Дослідження суб'єктної організації ліричного твору є одним з важливих компонентів його аналізу в цілому. Особливо актуальним таке дослідження видається при осмисленні творів, у яких характери суб'єктів виступають ідейно-естетичними формозмістовими цілостями, які чітко підпорядковують собою всі інші аспекти художньої образності. Незважаючи на те, що дискусії навколо таких форм вираження авторської свідомості як образ автора, ліричний герой, їх осмислення і тлумачення почались ще з 20–30-х років ХХ ст., у широкій літературно-критичній практиці ще й досі панує термінологічна неусталеність, зокрема часто дослідники оперують поняттями автор, голос автора, образ автора, авторське «я», ліричне «я», ліричний герой, ліричний суб'єкт, ліричний об'єкт, лірична особистість, герой рольової лірики, автор–герой тощо.

Мета статті: окреслити межі суб'єктної сфери, а також способи і форми її вираження в ліричному творі.

Автор як носій певного світорозуміння, певного ставлення до зображуваного не входить у твір безпосередньо. Він завжди опосередкований суб'єктно за допомогою суб'єктних форм вираження авторської свідомості і поза суб'єктно через відбір і поєднання явищ дійсності, через сюжет і композицію, зображально–виражальні засоби. Суб'єктні форми репрезентують у творі власне автора, виступають посередниками між ним і художньою дійсністю. Вони визначаються ступенем співвіднесеності з реальним власне автором, ступенем об'єктності, тобто наскільки суб'єкт виступає не лише суб'єктом, але й об'єктом зображення, а також зовнішньою чи внутрішньою позицією щодо зображеного.

При окресленні суб'єктної сфери доцільним видається розмежувати три терміни–поняття: *ліричний герой*, *образ автора* і *персонаж* ліричного (чи ліро–епічного) твору, причому два останні є двома полюсами, між якими перебуває образ ліричного героя.