

Источники и литература:

1. Арутюнова Н. Д. Истина : фон и коннотации / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка : Культурные концепты. – М. : Наука, 1994. – 383 с.
2. Арнольд И. В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика / И. В. Арнольд // Интертекстуальные связи в художественном тексте : межвуз. сб. науч. трудов. – СПб., 1993. – С. 97-101.
3. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М. : Флинта, Наука, 2004. – 495 с.
4. Баева Г. В. Семантико-прагматические особенности вербальных и невербальных знаков в рекламном дискурсе на материале немецкой прессрекламы : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Г. В. Баева. – Тамбов, 2000. – 22 с.
5. Белянин В. П. Основы психолингвистической диагностики : модели мира в литературе / В. П. Белянин. – М., 2000.
6. Березин В. М. Массовая коммуникация : сущность, каналы, действия / В. М. Березин. – М., 2003. – 262 с.
7. Бондарко А. В. Основы функциональной грамматики : языковая интерпретация / А. В. Бондарко. – СПб. : Идеи времени, 1999. – 256 с.
8. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание коммуникации / Т. А. Ван Дейк. – М. : Прогресс, 1989. – 244 с.
9. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая; под ред. Т. В. Бульгиной; пер. с англ. А. Д. Шмелева. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
10. Выготский Л. С. Мышления и речь. Избранные психологические исследования / Л. С. Выготский. – М., 1956.
11. Звегинцев В. А. Предложение и его отношение к языку и речи / В. А. Звегинцев. – М. : Изд-во МГУ, 1976. – 307 с.
12. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление / С. Д. Кацнельсон. – Л. : Наука, 1972.
13. Леонтьев А. А. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики и теории коммуникации / А. А. Леонтьев // Синтаксис текста. – М. : Наука, 1979. – 190 с.
14. Мухин А. М. Вариантность синтаксических единиц / А. М. Мухин. – СПб. : Наука, 1995. – 366 с.
15. Новиков А. И. Семантическое пространство текста и способы его членения / А. И. Новиков // Категоризация мира : пространство и время. – М. : Наука, 1997. – 220 с.
16. Сахарный Л. В. Введение в психолингвистику / Л. В. Сахарный. – Л., 1989.
17. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Ф. Соссюр // Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр. – М. : Прогресс, 1993. – 395 с.
18. Сорокин Ю. А. Текст, цельность, связность, эмотивность. Аспекты общей и частной лингвистической теории языка / Ю. А. Сорокин. – М., 1982.
19. Торсуева И. Г. Интонация и смысл высказывания / И. Г. Торсуева. – М. : Наука, 1979. – 111 с.
20. Фаталева Н. Р. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. Р. Фаталева. – М., 2000. – 200 с.
21. Формановская Н. И. Речевой этикет и культура общения / Н. И. Формановская. – М. : Наука, 2004. – 236 с.

Асланова Зарина Натик кызы**УДК 81-13****ОСОБЕННОСТИ СПЕЦИФИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ГРАММАТИЧЕСКОГО ВРЕМЕН**

Постановка проблемы. Проблема художественного пространства времени, как известно, впервые была поставлена Г.Э. Лессингом в трактате «Лаокоон»; в XX веке серьёзный вклад в её изучение внесли А.А. Потебня, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Д.С. Лихачёв. Однако существует целый ряд проблем, связанных с этими категориями, относительно которых у исследователей ещё не сформировалось единого мнения. Особенно это касается художественного времени. Хотя пространство и время взаимосвязаны (как в реальной действительности, так и в художественном мире), значительная часть споров и разногласий в литературоведении и искусствоведении связана именно с категорией художественного времени. Ситуация осложняется ещё и тем, что до сих пор не существует единой, общепринятой литературоведческой терминологии, связанной с пространственно-временной структурой произведения, одни и те же термины могут использоваться в самых разных значениях.

Темпоральность – это категория, соотношенная с одной стороны, с объективным временем, а с другой стороны, с отражением временных отношений действительности в сознании людей. Модель темпоральности можно представить как спроецированную на языковую плоскость спираль, охватывающую все уровни языка. Основной формализованной структурой, передающей характер соотношенности событий, является система грамматических категорий времени, вида и временной соотношенности [7, 7]. В узком смысле грамматическая категория времени выражает соотношенность именуемого формой действия (состояния) с моментом акта речи и тем самым принадлежность действия к плану настоящего, прошедшего и будущего и реализуется соответствующими глагольными формами (Present, Past, Future). Однако в нестрогом употреблении под грамматической категорией времени понимают языковую категорию,

выражающую все виды временных отношений и включающую категории времени, вида и временной соотнесенности. Иначе говоря, грамматическая категория времени - отношение действия к моменту отсчета, которым является, в первую очередь, условный момент речи. Отрезок времени, включающий момент речи, - настоящее время; этот отрезок может иметь самую разнообразную протяженность, от периода, измеряемого минутами (в прямой речи), до бесконечного временного пространства. Прошедшее и будущее никогда не соприкасаются: они разделены настоящим [1, 52]. Тот факт, что настоящее время – это немаркированный член оппозиции, объясняет огромный ряд его значений, значительно превышающий указание «момента речи» и, избранный для выявления начальной темпоральности [11, 141]. Понятие темпоральности шире понятия грамматической категории времени и включает грамматические, лексические и комбинированные языковые средства выражения философской категории времени.

Как правило, исследователи определяют художественное пространство и время как формально-содержательные элементы произведения. Они принадлежат к тому уровню его структуры, который А.А. Потебня называет «внутренней формой», М.М. Бахтин – «эстетическим объектом», Д.С. Лихачёв – «внутренним миром художественного произведения». Все эти термины обозначают мир героев; он воплощён во внешней (словесной) форме произведения и выражает идею произведения. Автор (и читатель) – носитель завершающего видения по отношению к герою; однако возможна и внутренняя точка зрения на изображённый мир – точка зрения самого героя. Получается, что событие, о котором рассказано в произведении, автор и герой видят по-разному, с разных точек зрения, а событие самого рассказывания герою принципиально недоступно [10, 253]. Идеальная сторона художественного текста, мир образов, создаваемых в нем, реализуется в особом концептуальном пространстве-времени – в художественном пространстве-времени [8, 20]. Очевидно, что концепция времени может существовать до и вне художественного произведения. Однако она может и отражаться, реализовываться в произведении, причём не только в высказываниях автора и героев, как считает В.И.Чередниченко. Дело в том, что опять же художественное время не сводится к воспроизведению тех или иных свойств физического времени, на него накладывается отпечаток мировоззрения автора, в том числе его представления о времени. Поэтому можно сказать, что художественное время не противопоставлено концептуальному, оно само концептуально. Время, как контекстуальный коррелят приспособляемости, четко накладывает больше универсальных ограничений на вербальное взаимодействие [12, 148]. Как очевидно, пространство и время неразделимы. В.И. Вернадский писал: «Бесспорно, что и время, и пространство отдельно в природе не встречаются, они неразделимы. Мы не знаем ни одного явления в природе, которое не занимало бы части пространства и части времени». Исходя из этого, В.И. Вернадский воспользовался единой категорией «пространство-время».

Пространственно-временная структура художественного мира отлична от пространственно-временной структуры мира объективного. Суть в том, что в основе художественного пространства и времени находятся пространство и время представления, воображения, сознания, так называемое субъективное пространство – время. Изменение в системе пространственно-временных представлений, прежде всего, свидетельствуют о сдвигах в мироощущении, мировоззрении личности, эпохи, о сдвигах, происходящих в культуре. Субъективное пространство – время художника, воплотившееся в созданном им художественном мире, становится формой существования этого художественного мира, определяет его структуру. «Художественное время», по словам Д.С.Лихачева, «явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время, и философское его понимание писателем» [4, 5].

Как справедливо отмечает Д.С. Лихачев, в своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий), но оно также может сужаться до тесных границ одной комнаты.

Структура временных отношений, соотнесенность с миром реалий могут быть выявлены только на уровне текста. Это доказывает то, что категория времени должна рассматриваться как текстовая категория, основные особенности которой не определяются на уровне предложения. Б.А. Маслов считает инструментом связи между предложениями в связном тексте взаимозависимую оформленность предложений по категориям наклонения, вида, рода, лица и числа. В связном тексте предложение не может реализовать всех своих парадигматических вариантов, т.к. в связном тексте имеют место ограничения на сочетаемость. Так, в работах Н.С.Поспелова [6, 343], В.В. Виноградова и др. отмечается, что между частями сложного предложения существует видо-временная соотнесенность [3, 188].

В художественном произведении необходимо наличие точки отсчета для реализации временных значений глагольных форм, передачи «глубины» временной перспективы при употреблении форм прошедшего и т.д.

Специфика художественного времени и грамматических форм его выражения (видо-временных форм) проявляется в условности точки отсчета – нуля на линии времени, в ее реляционном характере. Основная задача точки отсчета – сохранять временные различия, которые существуют в системе языка и представляют собой один из способов отмерять время. Для художественного времени характерна упорядоченность, соотнесенность действий, отношение порядка – «раньше чем», «позже чем». И это вполне соотносится с понятием точки отсчета как векторного нуля. Векторный нуль позволяет определить структуру временных отношений [9, 47].

Понятие векторного нуля характерно для уровня текста. Оно выражает условность, реляционный характер категории времени на этом уровне, последовательность действий во временном континууме.

Временная перспектива произведения задается в самом первом предложении, которое и устанавливает текстовое время. От первого предложения ведется отсчет базового времени текста. Скачок влево и скачок вправо относительно базового времени обозначаются как ретроспекция и проспекция. При формировании категории художественного времени основным переключателем из одной временной плоскости в другую, как правило, являются не видо-временные формы, а лексические системы, стилистические приемы, композиция, графические средства (отбивки, разные типы шрифтов).

Видо-временные формы участвуют в создании художественного времени и выступают по отношению к тексту как строительный материал, в то время как уровень текста выступает по отношению к видо-временным формам как область их функционального назначения [9, 48]. Художественное время – это взаимодействие множества временных систем: сюжетного времени, авторского и читательского времени. Сюжетное время представляет собой время мира, вымышленного и фиктивного, а время авторское и читательское – это время реальное. Формы настоящего во временной системе персонажей (сюжетное время) имеют иное значение, чем во временной системе автора и читателя. Для сюжетного времени формы настоящего остаются неизменными, а для времени авторского и читательского эти же формы передают идею прошедшего, т.к. все описанные события воспринимаются как имевшие место. Совпадение всех этих трех временных систем (персонажей, автора и читателя) делается возможным в ряде примеров, где действие носит обобщенный характер. Например, если формы настоящего времени в диалогической речи (план персонажей) создают «настоящее» действующих лиц, то в плане автора форма Present Indefinite воспринимается как Past Indefinite. Таким образом, художественное время подчиняет себе время грамматическое. Но при использовании форм прошедшего времени такое несовпадение необязательно. Вступая в более высокий уровень, а именно художественный текст, многозначность видо-временных форм подтверждается характером отношений. Пересечение различных значений в одной форме играет важную роль в семантической организации временной структуры текста.

Особенностью художественного произведения является отсутствие прямой временной соотнесенности с реальным моментом речи автора или читателя и видо-временных форм, которые создают темпоральную структуру мира персонажей в соответствии со временем автора и читателя [13, 97]. Наглядным примером этого может служить произведение, где действие происходит в определенный исторический период [9, 51]. Для определения принципов функционирования видо-временных форм в художественном произведении следует рассматривать временную соотнесенность авторской речи (плана автора). Именно в авторской речи легче всего уловить особенности текста как целостной системы. В художественном тексте встречаются два принципа – условность, вымышленность создаваемого мира художественного слова и отображение существующей действительности. Описывая судьбу одного человека, автор может воссоздать судьбу целого поколения и т.д. Художественный мир представляет собой условный мир, где за знаком не стоит денотат. Грамматическая категория времени в художественном произведении не связана с эмпирическим временем, т.к. отображение действительности в художественном тексте является «перевод одной реальности в другую», а не «копирование объекта в присущих ему формах» [5, 197].

Существует ряд факторов, от которых зависит значение видо-временных форм и эпического претерита (прошедшее время): 1) характер произведения; 2) текстовая подсистема, в которую включаются эти формы; 3) сюжетное время, авторское время и читательское время [9, 54].

Выводы и перспектива. Таким образом, темпоральная структура художественного текста тесно связана с вымышленным (сюжетным) временем и реальным (авторским и читательским) временем. Однако авторское время может относиться и не относиться к структуре художественного времени. В первом случае это относится к фантастическим романам, где описываемые события невозможны для современного человека и поэтому относятся к будущему. Во втором случае, авторское время полностью не исключено из структуры художественного времени, оно находит свое отражение в романах с «открытым временем», где существует хронологическая последовательность.

Источники и литература:

1. Иванова И. П. Теоретическая грамматика современного английского языка / И. П. Иванова, В. В. Бурлакова, Г. Г. Почепцов. – М. : Высшая школа, 1981. – 285 с.
2. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1978. – 327 с.
3. Лифантьева Е. В. Реализация текстовой категории ретроспекции в англоязычном художественном тексте : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. В. Лифантьева. – М., 2009.
4. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы / Д. С. Лихачев. – М. : 1997. – 158 с.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство, 1998. – 258 с.
6. Поспелов Н. С. О грамматической природе и принципах классификации бессоюзных предложений / Н. С. Поспелов // Вопросы синтаксиса современного русского языка. – М., 1950. – С. 338-343.
7. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 289 с.
8. Тураева З. Я. Лингвистика текста / З. Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 127 с.
9. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное / З. Я. Тураева. – М. : Высшая Школа, 1979. – 219 с.
10. Юрасова Н. Г. Проблемы методологии анализа художественного времени / Н. Г. Юрасова // Вестник Нижегородского университета. – 2008. – № 3. – 253 с.
11. Blokh M. Y. A Course in Theoretical English Grammar / M. Y. Blokh. – М. : Высшая школа, 1983. – 383 с.

12. Tallerman M. Understanding Syntax / M. Tallerman. – London : Arnold, a Member of the Headline Group, 1998. – 226 p.
13. Verschueren J. Understanding Pragmatics / J. Verschueren. – London : Arnold, a Member of the Headline Group, 2003. – 295 p.

Бабаев Баба Максуд оглы

УДК 821.512.162

НЕКОТОРЫЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ САТИРИЧЕСКИХ РАССКАЗОВ

Постановка проблемы. В. Дземидок о неожиданности пишет: «Неожиданность прием комизма, который не происходит в нормальной ситуации, вдруг показывает себя в любой точке сюжетной линии, поражает читателя и зрителя» [1, 72]. В академических словарях о неожиданности говорится как о нечто вдруг, неожиданно случившимся, как о внезапности [2, 188]. Неожиданность - это творческий прием, который встречается как в лирических, так и в серьезных, а также в сатирических произведениях. Неожиданность присуща всем жанрам. Писатели в зависимости от стилей в той или иной степени используют эмоционально-эффективные возможности, вызванные неожиданным событием и характерами ситуаций и деталей. Если неожиданность в несатирических произведениях и не является причиной долгого запоминания комического эффекта, события и характеров, то благодаря силе эмоционального влияния и воздействия остается в памяти. А в сатирической прозе неожиданные детали, события и характеры в первую очередь действуют как средство улыбки, смеха. В подобных художественных образцах авторская идея непосредственно выражается смехом. Комическая сила приема неожиданности используется во многих областях искусства. Г. Казымов пишет: «В сатирических и юмористических произведениях неожиданные сюжеты, события и характеры с сознанием комического эффекта привлекают внимание читателя. Факты показывают, что комические мастера более всего обращаются неожиданным событиями и деталям. Даже иногда пафос произведения раскрывается путем неожиданности и неожиданные ситуации, связанные с сюжетной линией, вызывают особый интерес» [3, 129]. Наши классические писатели в своем творчестве всегда пользовались приемам неожиданности, достаточно пользовались приемами влияния неожиданных противоположных действий, связанных с комическим эффектом, описанием другого неожиданного события внутри события, сравнением различных человеческих типов, создания неожиданности заголовками, началами и окончаниями и др. комического эффекта. Но также не стоит упускать из виду то обстоятельство, что и в древние века в искусстве пользовались приемом неожиданности. В начале XX века писатели сатирики этот прием заимствовали у М.Ф.Ахундова (Разрушение Парижа, появление Теймур аги за занавесью, приход беков, когда Гаджи Гара жалуется: «Да уничтожит Аллах такой базар! Такую торговлю!», и замена им своих слов и др. создают комический эффект).

В рассказе «Игра в кишмиш» цель двух сейидов-иранцев заключалась в том, чтобы перейти реку Араз и прийти в Нахичевань, село Журналы, чтобы заработать деньги на хлеб и пропитание. Иранцы, уставшие, голодные после дальней дороги встречаются с неожиданностью. Они не имеют возможности не только заработать желанные деньги на хлеб, им даже негде переночевать, нечем прокормить свои голодные желудки (ведь Бала Султан дал указание, что «зарезав петуха приготовить нам плов из риса садри» [4, 87]. Жители села Журналы в результате «игры», разыгранной Бала Султаном, спасают свои жизни «как будто» от смерти. В рассказе «Петух Пирверди» неожиданность происходит в двух ситуациях. Тетя Халима отправляет своего мужа дядю Гасыма в село Тазекент к своей сестре Зибейде с тем, чтобы она помогла ей испечь хлеб. Когда Гасым, сев на своего осла, уже хотел отправиться путь, его сын Пирверди ухватившись за хвост осла сказал:

– Отец, клянусь Аллахом, я не отпущу тебя!

– Сынок, почему ты не хочешь, чтобы я ушел?

– Зачем? Если ты моей тётё Зибейде скажешь, чтобы она принесла мне одного петуха, тогда пушу» [4, 128].

Встреча дяди Гасыма с Моллой Тазекента Джафаром создает почву для неожиданности в развитии сюжетной линии. Неожиданно Молла Джафар выдает Паринису замуж за Гасыма. Пирверди, который на окраине села Данабаш ждет своего отца, который должен привести ему петуха, как только увидел на спине осла женщину, укрытую в чаршаб, подумал, что она его тетя Зибейда и в радости подбежав к ней, ухватился за край чаршаба и сказал:

– Тётя Зибейда, ты мне петуха принесла?

Париниса с удивлением повернула лицо в сторону мальчика. Пирверди, увидев чужую женщину вместо своей тётё, вытаращил глаза, в недоумении смотря на чужую женщину, ударился об землю» [4, 130]. Все это обернулось трагедией для ребенка, который ждал, что тетя принесёт ему петуха, а его отец вместо петуха и его тётё привел с собой чужую женщину.

В рассказе «Почтовый ящик» перепалка Новрузали с почтовым работником, если и является неожиданными действиями, то это лишь следствие его отсталости и необразованности. Если для гостей неожиданно увидеть Гурбанали бека является неожиданным делом, это создает комический эффект. В рассказах А. Ахвердиева «Пир» (т.е. «Святилише»), «Шейх Шабан», «Очки», «Истина существует», «Врач от голода» и др. смех в основном связан с использованием приема неожиданности. В творчестве таких наших литераторов как Б. Талыблы, Т.Ш. Симург, Гантемир мы видим использование этого приема. Позже