

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего
образования

«Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

На правах рукописи

Орлова Ольга Юрьевна

**ФОНОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ В ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ:
ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

(на примере англоязычной литературной сказки)

Специальность 10.02.19 – Теория языка

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата

филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук,
профессор О. Г. Сидорова

Екатеринбург 2018

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Фоностилистический прием и проблема мотивированности языкового знака.....	18
1.1. Теоретический статус фоностилистических приемов	18
1.1.1. Исторический аспект проблемы.....	18
1.1.2. Исследование фоностилистических приемов с позиций семиотики.....	29
1.2. Фоностилистический прием и текстовая мотивированность знака	47
1.3. Выводы	66
Глава 2. Фоностилистический прием и прагматика литературной сказки	68
2.1. Прагматика текста и жанра	68
2.2. Прагматика литературной сказки в контексте детского чтения: очерк истории жанра	72
2.2.1. Формирование литературы для детей: образ ребенка-читателя в англоязычной литературе 17-18 вв.	72
2.2.3. Многоадресность как специфическая черта жанра литературной сказки	87
2.2.3.1. Особенности образа читателя в других национальных вариантах жанра, оказавших влияние на англоязычную литературную сказку	87
2.2.3.2. Возрастная стратификация детской аудитории и психологические особенности восприятия литературного текста ребенком	93
2.3. Функциональные и стилистические особенности текстов литературной сказки.....	97
2.4. Выводы.....	102
Глава 3. Функции фоностилистических приемов в литературной сказке.....	104
3.1. Композиционная функция фоностилистических приемов	105
3.2. Характеризующая функция фоностилистических приемов	121
3.2.1. Фоностилистический аспект номинации персонажа	122

3.2.2. Неноминативные способы характеристики персонажа	133
3.3. Игровая функция фоностилистических приемов	144
3.3.1. Алфавитные коды и прочие коды с ключом	146
3.3.2. Код без ключа	147
3.4. Выводы	151
Глава 4. Семиотическая структура фоностилистического приема	152
4.1. Графика как дополнительная ступень в семиотической структуре фоностилистического приема	152
4.1.1. Графический уровень текста и проблема «звучания» текста	152
4.1.2. Иконизм графического знака	154
4.1.3. Символическая связь означающего и означаемого графического знака. Асимметрия знака	160
4.1.4. Игра с алфавитом как стратегия актуализации элементов фонетической формы	166
4.2. Семиотическая структура и типология фоностилистического приема в тексте литературной сказки	168
4.2.1. Формальная сторона фоностилистического приема	168
4.2.2. Способы семантизации фоностилистического приема	172
4.2.3. Типы семиотической структуры фоностилистического приема	179
4.3. Выводы	184
Заключение	186
Список условных сокращений	191
Список литературы	192

Введение

Настоящая работа посвящена изучению фоностилистических приемов в художественных текстах англоязычной литературной сказки в функционально-семиотическом аспекте. Под *фоностилистическим приемом* в данной работе понимается особое художественное средство выразительности, основанное на «выдвижении» некоторых компонентов фонетического уровня текста, в результате которого эти компоненты подвергаются дополнительной семантизации (т. е. возникновению тех или иных компонентов смысла), в результате чего они участвуют в конструировании семантического пространства всего текста или его фрагмента.

Приемы художественной выразительности, основанные на фонетической игре, в современной лингвистике исследуются с различных позиций: фоносемантики, стилистики, психолингвистики и лингвистики текста. В данном исследовании предпринята попытка рассмотреть фоностилистические приемы как часть *семиотической* системы художественного текста, обладающую своей формальной, семантической и функциональной спецификой.

Проблема функционирования фонетических стилистических приемов в художественном тексте связана с вопросом вторичной семантизации единиц фонетического уровня (это могут быть как отдельные звуки, так и звуковые кластеры), в результате которой у этих единиц возникает специфическая текстовая «значимость» (*valeur* в терминологии Ф. де Соссюра). Такая семантизация возможна благодаря тому, что внутри текста единицы фонетического уровня могут быть мотивированы денотативным уровнем содержания. Таким образом, в семиотической перспективе такие звуковые компоненты могут рассматриваться как знаковые или квазизнаковые единицы, а теоретическое осмысление механизмов такого семиозиса тесно связано с проблемой мотивированности знака.

Вопрос о мотивированности знака относится к фундаментальным проблемам семиотики и теоретической лингвистики, чья разработка началась еще в античности, на заре развития этих дисциплин. На рубеже 19–20 вв. ученые вновь обратились к этой проблеме, но, несмотря на постулат Ф. де Соссюра о немотивированности знака, принятый в современной лингвистике в качестве аксиомы, сам Соссюр и другие классики семиотики [Пирс, 2000; Эко, 2006] понимали вопрос о мотивированности сложнее, чем принято полагать. Любой изначально немотивированный знак может оказаться мотивированным в процессе употребления, в конкретной ситуации, в определенном окружении или при некоторых других условиях. Одним из факторов, влияющих на появление мотивированности у изначально произвольного языкового знака, является контекст. Влияние контекста становится еще более очевидным в художественном тексте, где «содержательна» сама форма.

Основное внимание исследователей, занимающихся изучением фоностилистических средств в литературе, сосредоточено на поэтических произведениях. Между тем, фоностилистические средства активно используются и во многих прозаических жанрах [Кожевникова; Поливанов, 1963]. Это, в частности, жанры крупной прозы, такие как романы и повести, в которых актуализация фонетических средств обусловлена особенностями авторской манеры письма, намерением создать комический эффект или усилить лиризм. Так же ярко фоностилистические свойства текста проявляются в жанрах детской прозы, а именно в жанре *литературной сказки*, где повышено ожидание фонетической игры в силу ориентации автора на особенности детского восприятия.

В следующем фрагменте из классической английской литературной сказки «Ветер в ивах» Кеннета Грэма звукоподражания и специфическая фонокомпозиционная организация текста выполняют функцию интенсификации эмоционального воздействия наряду со звукоподражательной и другими типами инструментовки, а также приемами стилистического синтаксиса: *Never in his life*

had he seen a river before – this sleek, sinous, full-bodied animal, chasing and chuckling, gripping things with a gurgle and leaving them with a laugh, to fling itself on fresh playmates that shook themselves free, and were caught and held again. All was a-shake and a-shiver – glints and gleams and sparkles, rustle and swirl, chatter and bubble [Грэм, 2006: 5].

Большое количество такого рода приемов делает литературную сказку любой литературной традиции исключительно интересным объектом для изучения функционирования фоностилистических приемов в прозаическом тексте. Однако различные национальные варианты жанра сказки предполагают различную степень актуализации фонетических единиц текста. Так, *англоязычная литературная сказка* демонстрирует особенную активность фонетических стилистических средств. Одним из объяснений такой особенности англоязычной сказки является то, что она следует традициям английского фольклора, в котором аллитеративный принцип выполнял функцию внутренней рифмы, связывающей сущностно близкие понятия.

Стилистические особенности литературной сказки, в том числе и фоностилистические особенности, определяются как прагматическими установками самого жанра (фантастический сюжет, специфические мотивы и персонажи), так и установкой на читателя-ребенка. Если в литературной коммуникации в качестве читателя выступает ребенок, то, с одной стороны, специфическая коммуникативная цель (обучение, воспитание, развлечение и др.) определяет отбор языковых средств сообщения. С другой стороны, на формальной стороне сообщения также будет сказываться и то, как сообщение вписывается в систему литературных конвенций, принятых в соответствующей литературной традиции.

Мы будем понимать под литературной сказкой все многообразие ее подвидов и рассматривать образцы англоязычной литературной сказки, принадлежащие к различным типам: анималистская сказка, волшебная, сказка-сон и другие. В данном случае мы следуем традиции отечественного литературоведения, которое

стремится широко понимать литературную сказку, акцентируя жанрово-стилистическую преемственность между авторской литературной сказкой и ее фольклорной разновидностью. Мы попытаемся рассмотреть то общее, что характерно для фоностилистики англоязычной литературной сказки как литературного жанра и определенной части англоязычной литературной традиции. В то же время, поскольку данное исследование основано на теоретико-методологических идеях семиотики, наши выводы, касающиеся описания семиотических механизмов, обеспечивающих «выдвижение» фоностилистического приема и семантизацию различных компонентов звукового уровня текста, могут быть распространены и на произведения других литературных жанров, а также и на некоторые не собственно литературные тексты.

Отдельную теоретическую трудность при рассмотрении заявленной проблемы представляет тот факт, что фоностилистические приемы в произведениях рассматриваемого жанра связаны с актуализацией элементов фонетического уровня текста, но при этом существуют прежде всего в письменном тексте. Текст сказки, конечно, может быть «озвучен», и сделать это можно по-разному, выделяя тем или иным образом разные элементы фонетического уровня, однако мы будем рассматривать те приемы, которые присутствуют в тексте независимо от особенностей конкретной их фонетической реализации. В этом случае одним из важных факторов «выдвижения» фоностилистического приема является графический облик текста. В сущности, фоностилистический прием в рассматриваемых текстах почти никогда не бывает исключительно фонетическим, он активно вовлекает единицы графического уровня, из-за чего продуктивным представляется говорить о целом комплексе *фонографических* приемов, основанных как на звуковой, так и на графической игре, а также на параллельной семантизации единиц звукового и графического уровней. В конечном счете, семиотическое описание фоностилистического

приема должно учитывать эту проблему, различные аспекты которой также входят в поле нашего внимания в данном исследовании.

Таким образом, **объектом** нашей работы является фоностилистический прием как характерная жанровая черта литературной сказки в рамках англоязычной литературной традиции.

Предмет нашей работы – функционально-семиотический аспект функционирования фоностилистических приемов в текстах жанра литературной сказки.

Цель нашей работы – выявить семиотические механизмы, определяющие возможность возникновения различных фоностилистических приемов в прозаических текстах сказочного жанра, а также определить функциональную специфику этих приемов в произведениях англоязычной литературной сказки.

Эта цель подразумевает решение следующих **задач**:

1. выявить основные подходы в изучении фоностилистических приемов в художественном тексте;
2. выявить специфику единиц анализа при семиотическом исследовании фоностилистического приема;
3. объяснить особую значимость фоностилистического приема для жанра литературной сказки с учетом его стилистических и прагматических особенностей;
4. выявить текстовые функции фоностилистических приемов в произведениях исследуемого жанра;
5. определить соотношение фонетической и графической стороны фоностилистического приема применительно к корпусу исследуемых текстов;
6. основываясь на проанализированном текстовом материале, предложить семиотическую классификацию фоностилистических приемов в прозаическом литературном произведении;

7. разработать семиотическую модель фоностилистического приема с учетом особенностей его плана выражения, плана содержания и функциональной спецификой.

Материалом исследования являются произведения британских и американских авторов 19–20 вв.: «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэрролла, «Ветер в ивах» К. Грэма, «Сказка о Питере-Кролике» и другие произведения Б. Поттер, повести «Винни-Пух» и «Дом на Пуховой Опушке» А. А. Милна, серии книг о медвежонке Пэддингтоне и морской свинке Ольга да Польша М. Бонда, Сказки о волшебной стране Оз и другие волшебные сказки Л. Ф. Баума, серия книг о Докторе Дулиттле Х. Лофтинга, сказка «Принцесса Сентябрь» У. С. Моэма, «Питер Пэн» Дж. Барри, «Просто Сказки», «Книга Джунглей» и «Пак с Волшебных Холмов» Р. Киплинга, «Мэри Поппинс» П. Треверс, «Рафти-Тафти-Пугало» Р. Эйнсворт, сказки Д. Биссета, сказочные повести «13 часов», «Сказка о Белой Лани», «Чудесное О», «Много Лун» Дж. Тербера, «Читти Читти Банг Банг» Я. Флеминга, «Сказки страны Рутабаги» К. Сэндбера, «Энио Трот», «Викарий из Нибблсвика», «Чарли и Шоколадная Фабрика» Р. Даля, «Майкл Маллиган и паровой экскаватор» В. Л. Бертон, «Джуманджи» К. ван Оллсбурга, «Александр и заводная мышь» Л. Леонни, «Крошка Енот и тот, кто сидит в пруду» Л. Муур, сборники сказок Э. Нэсбит. Данные произведения составляют жанровый канон англоязычной литературной сказки, сформировавшийся на рубеже 19–20 вв., являясь наиболее репрезентативными примерами исследуемого жанра.

Теоретическую базу исследования составляют научные труды, посвященные:

– стилистике и интерпретации текста [Арнольд, 2009; Долинин, 1987; Домашнев, Шишкина, Гончарова, 1989; Кухаренко, 2000; Солганик, 1997; Galperin, 1977];

– лингвистике текста [Бабенко, Казарин, 2005; Валгина, 2003; Гальперин, 1981; Николаева, 2000; Одинцов, 2010; Тураева, 1986];

– поэтике художественного текста и литературного перевода [Поливанов, 1963; Якобсон, 1990; Иванов, 1988; Лотман, 1996; Николаева, 2000; Соболева, 2008; Рецкер, 1966; Рогов, 1998; Кашкин, 1968; Чуковский, 2008; Галь, 1972];

– фоностилистике художественного текста [Векшин, 2006; Григорьев, 1979; Кожевникова, 2009; Кузнецова, 2013; Пильщиков, 2011], в т. ч. фоностилистике звучащей речи [Гайдучик, 1978; Дубовский, 1978];

– фоносемантике, в т.ч. фоносемантике литературного текста [Казарин, 2000; Журавлев, 1974; Сомова, 1982; Левицкий, Стернин, 1989; Прокофьева, 1995; Горелов, Седов, 1998; Журинский, 1971; Шляхова, 2003; Климова, 1999; Беседина, 1999; Burridge, 2004; Sadowski, 2001];

– жанрово-стилистической специфике фольклорной и литературной сказки [Брауде, 1974; Липовецкий, 1992; Овчинникова, 2003; Пропп, 1969; Beveridge, 2014; Bottigheimer, 2009; Gates, 2003; Grenby, 2008; Lerer, 2008; McCulloch, 2011; Zipes, 2012];

– особенностям детского чтения и восприятия [Иванкина, 2011; Литовская, 2004; Николаева, 2014; Федяева, 2012; Appleyard, 2009; Beveridge, 2014; Ewers, 2009; Lerer, 2008; O'Sullivan, 2005];

– общей семиотике и семиотике литературного текста [Барт, 1989; Гамкрелидзе, 1972; Ельмслев, 2006; Иванов, Лотман, 2002; Мечковская, 2007; Пирс, 2000; Соссюр, 1977; Эко, 2006; Bohas, 2016; Chandler, 2007; Engler, 1962; Fischer, 2001; Henry, 2001; Martinet, 1980; Nänny, 2001].

Методологически работа опирается, с одной стороны, на традицию семиотического исследования текста как сложного знакового объекта, доказавшую свою продуктивность как в лингвистике, так и в литературоведении, фольклористике и смежных дисциплинах, с другой – на идеологию функционального описания языковых явлений в аспекте их текстовой роли. В работе используются как общенаучные методы, так и конкретные методы и приемы лингвистики, в том числе метод семиотического моделирования, приемы фоносемантического, фоностилистического и структурно-функционального

анализа текста, элементы коммуникативно-прагматического, морфологического анализа.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В литературном тексте фоностилистический прием – это квазизнаковое текстовое образование, обладающее собственной формальной и содержательной стороной, т.е. своим текстовым «означающим» и «означаемым», связь между которыми носит *окказиональный* характер и ограничена определенным текстовым фрагментом.

2. С семиотической точки зрения, фоностилистический прием представляет собой сложное образование, в котором выделяются несколько уровней семиозиса. На первом уровне устанавливается соответствие между двумя аспектами формальной стороны приема: графическим означающим (представленным графемой или совокупностью графем) и фонетическим означаемым (соответствующим графеме звуком или звукокомплексом). Вместе они образуют «фонетический знак», наделяемый на втором уровне некоторым *окказиональным* «значением» внутри текста или текстового фрагмента. Предложенная семиотическая модель фоностилистического приема открывает возможность типологического изучения этого текстового явления, основываясь на различиях в семиотической структуре его различных конкретных реализаций.

3. Несмотря на сложный характер означающего фоностилистического приема, который, помимо фонетического, включает также графический уровень, фактической единицей анализа формальной стороны фоностилистического приема является *звукокомплекс* различной протяженности: от отдельного звука или класса звуков до относительно протяженной звуковой синтагмы, синтаксически соответствующей словосочетанию. Границы звукокомплекса могут как совпадать, так и не совпадать с границами материальных системно-языковых единиц (морфем, словоформ). Примеры несовпадения этих границ свидетельствуют об относительной автономности семиотической подсистемы

фоностилистических приемов внутри семиотической системы художественного текста.

4. Семантизация фоностилистического приема обусловлена способностью отдельных звукокомплексов устойчиво ассоциироваться в пределах определенного текстового отрезка с теми или иными элементами его денотативной, тематической, мотивной, композиционной структуры. При этом в одних случаях звукокомплекс выполняет номинативную функцию, подобно единицам номинативного типа (в частности, в случае звукоизобразительных глаголов или существительных), в других же наделяется более сложной функциональной нагрузкой, не сводимой к означиванию каких-либо внутритекстовых предметных или процессуальных реалий.

5. В литературных прозаических произведениях используются различные механизмы «выдвижения» (foregrounding) таких звукокомплексов, т.е. их рецептивной актуализации в качестве семантически непустых означающих. В случае несовпадения границ звукокомплекса с границами морфемы или словоформы ведущим механизмом «выдвижения» обычно является повторяемость этого звукокомплекса в пределах некоторого отрезка текста (при анализе текстового материала повторы отдельных звуков идентифицируются как аллитерация или ассонанс). Кроме того, «выдвижение» элементов фонетического плана текста часто сопровождается теми или иными элементами графической игры, что позволяет говорить о целом классе графических стратегий актуализации фонетической формы.

6. Англоязычная литературная сказка демонстрирует большое разнообразие – как формальное, так и функционально-семантическое – фоностилистических приемов, что обусловлено сложностью прагматической установки данного жанра. Англоязычная литературная сказка характеризуется многоадресностью, то есть ориентацией одновременно на детскую и взрослую аудиторию, для каждой из которых в тексте применяются различные фоностилистические приемы, основанные на разных способах «выдвижения» и разных особенностях

семантизации элементов фонетической формы, в частности, приемы звукоподражания в характеризующей функции рассчитаны на детей младшего возраста, тогда как приемы фонографической игры в большей мере ориентированы на более взрослую аудиторию.

7. В текстах англоязычной литературной сказки выделяются следующие специфические текстовые функции фоностилистических приемов: композиционная, характеризующая и игровая. Фоностилистические приемы в композиционной функции выделяют содержательно значимые отрезки текста, а также формально важные его части, такие как заглавие, начальные и финальные предложения целого текста и его отдельных частей, композиционные границы пространственно-временной организации сюжета. Характеризующая функция фоностилистических приемов связана с описанием внешности и действий персонажа. Игровая функция фоностилистического приема подразумевает наличие в тексте дополнительного кода, основанного на фонографической игре, благодаря разгадыванию которого происходит значимое для адекватного понимания текста приращение информации.

Актуальность исследования заключается в том, что в современной лингвистике текст становится одним из наиболее значимых объектов изучения. Текст так специфический объект лингвистического исследования требует выработки новых подходов лингвистического анализа. Следует отметить, что в последнее десятилетие в работах отечественных исследователей наблюдается рост интереса к проблемам звукоизобразительности детской литературы и фольклора [Егорова, 2008; Вэнькан, 2017; Катаян, 2017], особенностям звукоподражательных имен собственных в жанре сказки [Полякова, 2009; Соколова, 2016; Мищерикова, 2017], дискурсу «чудесного» в жанре фольклорной сказки [Плахова, 2013], жанровому и лингвостилистическому своеобразие литературной сказки [Брандаусова, 2008; Тананыхина, 2007; Протасова, 2010; Намычкина, 2012; Лукманова, 2012], проблемам прагмафоностилистики [Мельникова, 2013; Амочкина, 2012], семиотическим основаниям жанра

авторской англоязычной сказки [Рыжих, 2018], механизмам межсемиотической трансформации композиции текста [Подтихова, 2011], функционированию редупликации в художественном тексте [Букатникова, 2017], лингвостилистическим особенностям детской литературы в целом [Цикушева, 2010] и изменению статуса печатной детской книги [Позднякова, 2018]. Однако до сих пор в лингвистике отсутствуют семиотически ориентированные работы, посвященные фоностилистике отдельных прозаических жанров. Настоящая работа посвящена решению именно этой задачи применительно к жанру литературной сказки. Избранный нами жанр достаточно специфичен, поскольку в текстах литературной сказки фоностилистические приемы функционируют иначе, нежели в произведениях других прозаических жанров. Литературная сказка, в силу особенностей прагматической установки, присущей данному жанру, отличается богатством фоностилистических приемов, разнообразием их видов. По этой причине анализ фоностилистики сказки, с одной стороны, позволяет выявить жанровую специфику фоностилистических приемов, встречающихся в литературной сказке, с другой – дополнить наше представление о потенциале элементов фонографического уровня в плане их функционирования в литературном тексте в целом.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые предпринята попытка семиотического описания фоностилистического приема как особой знаковой сущности, являющейся результатом сознательной, прагматически маркированной семантизации различных элементов фонетической формы текста. С опорой на методы семиотического моделирования в работе разработан функционально-семиотический подход к теоретической концептуализации этого текстового явления. Исследованный корпус конкретных текстовых данных позволил впервые описать типы фоностилистических приемов, характерных для англоязычной литературной сказки, а также определить их в качестве своеобразного жанрового признака литературной сказки, обусловленного особенностями прагматики текстов этого жанра. Новизна исследования также

заключается в разработке приемов семиотического описания характерных для текстов сказки элементов фонографической игры, которые могут быть применены при изучении других типов текстов.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что работа вносит вклад в разработку проблем фоностилистики прозаического художественного текста. Вопросы фоностилистики традиционно рассматриваются в лингвистической литературе либо в русле фоносемантики, либо с точки функциональной стилистики художественного дискурса. Функционально-семиотический подход, развиваемый в данной работе, позволяет более детально исследовать а) формальную сторону фоностилистического приема, означаящим которого могут выступать фонетические кластеры различной протяженности, границы которых отнюдь не обязательно совпадают с границами значимых единиц языка (морфем, словоформ); б) собственно семантические механизмы возникновения текстовых смыслов у различных единиц фонетического уровня, в том числе их «встраивание» в широкое семантическое пространство текста; в) прагматические условия и эффекты семантизации, связанные со специфическими параметрами коммуникации, характерной для того или иного литературного жанра. Анализ фоностилистических приемов, извлеченных из большого корпуса текстов англоязычной литературной сказки, сам по себе вносит определенный вклад в изучение прагматики произведений детской литературы как особого класса художественных текстов, обладающих не только тематической, но и структурной, стилистической и прагматической спецификой.

Практическая значимость работы заключается в том, что результаты исследования могут применяться в разработке курсов по стилистике, лингвистике текста, теории и практике перевода, интерпретации текста, семиотике. Развиваемый в работе подход к анализу фоностилистических приемов может быть использован при анализе текстов других жанров. Отдельные положения, разрабатываемые в диссертации, представленные в ней материалы и методы

могут использоваться в литературоведческих исследованиях, связанных с изучением текстов детской литературы, англоязычной литературной сказки.

Степень достоверности результатов исследования обусловлена основательным изучением научной литературы по проблеме исследования, применением комплекса общенаучных и лингвистических методов анализа, привлечением большого корпуса текстов на языке оригинала.

Структура работы обусловлена проблемой, целью и задачами исследования. Работа включает введение, четыре главы, заключение, список литературы. Во **Введении** обосновывается выбор темы исследования, определяются цели и задачи, актуальность и научная новизна работы, теоретическая и практическая ценность, аргументируется выбор произведений жанра литературной сказки в качестве материала для анализа фоностилистических приемов в художественном тексте, определяется объем понятия «литературная сказка», указываются методы анализа лингвистического материала. В **Главе 1** «Фоностилистический прием и проблема мотивированности языкового знака» рассматриваются различные подходы к исследуемой проблеме, обозначаются основные принципы семиотического анализа фоностилистических приемов в прозаическом художественном тексте. В **Главе 2** «Фоностилистический прием и прагматика литературной сказки» рассматриваются прагматические особенности жанра литературной сказки. В **Главе 3** «Функции фоностилистических приемов в литературной сказке» рассматриваются три основные текстовые функции фоностилистических приемов: композиционная, характеризующая и игровая. В **Главе 4** «Многоуровневая семиотическая структура фоностилистического приема» рассмотрен графический уровень текста как дополнительная ступень в семиотической структуре фоностилистического приема, охарактеризованы различные типы отношений между означающим и означаемым графического знака в прозаическом художественном тексте и предложена семиотическая модель функционирования

фоностилистического приема в тексте литературной сказки. В **Заключении** подводятся итоги исследования и намечаются перспективы его развития.

Апробация результатов исследования. Основные положения, результаты и выводы исследования обсуждались на семинаре аспирантов кафедры германской филологии УрФУ, на внутривузовских конференциях УрФУ, региональных, всероссийских и международных конференциях (2010–2017 гг.), на заседаниях кафедры германской филологии УрФУ. Результаты и материалы исследования были представлены на научных и научно-практических конференциях различного уровня в Тюмени (ТюмГУ), Екатеринбурге (УрФУ, УрГПУ, Гуманитарный университет), Санкт-Петербурге (РГПУ), Нижнем Новгороде (НГЛУ), Челябинске (ЮУрГУ), Владимире (ВГГУ) и других городах.

По теме диссертации опубликовано 17 научных статей в научных журналах, а также в сборниках всероссийских и международных конференций общим объемом 5,8 п. л., из них 3 статьи в рецензируемых научных журналах, включенных в список ВАК, общим объемом 2 п. л.

Глава 1. Фоностилистический прием и проблема мотивированности языкового знака

1.1. Теоретический статус фоностилистических приемов

Настоящее исследование посвящено изучению фоностилистических приемов в художественном тексте. Значимость фоностилистических средств в литературных произведениях признается повсеместно [Поливанов, 1963: 98–105; Якобсон, 1990: 183; Galperin, 1977: 123–129; Иванов, 1988: 73; Лотман, 1996: 71–77; Арнольд, 2009: 275–295; Векшин, 2006: 53; Казарин, 2000: 117–119; Николаева, 2000: 417 и др.]. В то же время, следует отметить разрозненность отдельных исследований в этой области: даже беглого взгляда на литературу по теме достаточно, чтобы проявились как разнообразие терминологических систем, используемых для описания исследуемых явлений, так и отсутствие единых теоретико-методологических подходов к проблеме. В данном разделе нашего диссертационного сочинения мы рассмотрим различные подходы к исследуемой проблеме и обозначим основные принципы семиотического анализа фоностилистических приемов в художественном тексте.

1.1.1. Исторический аспект проблемы

В европейской лингвистической традиции развитие представлений о мотивированности знака восходит к Платону, в частности, к его диалогу «Кратил», в котором Гермоген, Кратил и Сократ стремятся ответить на вопрос, можно ли познать суть вещей через их имена. В диалоге отражены две современные Платону теории происхождения имен: теория «фюсей», утверждавшая «природную» связь слова и понятия, и теория «тесей», отстаивавшая условность данной связи. Этот диалог Платона считается первым в истории лингвистики трудом, рассматривающим проблему мотивированности языкового знака [см. о мотивированности знака в диалоге «Кратил»: Joseph, 2000; Riley, 2005; Ewegen, 2014; Short, 2007: 21–22]. В дальнейшем философы трактовали условность знака также сложно. Например, на протяжении эпохи

Просвещения представление о характере связи между формой и значением знака претерпевало серьезные изменения: от абсолютной условности этой связи в понимании Дж. Локка до осмысления неоднозначности этой связи у Ж.-Ж. Руссо, заметно дистанцировавшегося от взглядов просветителей более ранней эпохи на немотивированность знака [Lifschitz, 2012: 538]. На современном этапе к этой проблеме ученые вернулись на рубеже 19–20 вв., когда вопрос о мотивированности знака был поднят в трудах отцов-основоположников современной семиотики Ф. де Соссюра и Ч. С. Пирса [Соссюр, 1977; Пирс, 2000]. Утверждение произвольного характера связи плана выражения и плана содержания знака лишь усилило противоборствующую тенденцию: ученые обнаруживали множество фактов, опровергающих тезис Соссюра. Тем не менее, многие исследования проводились параллельно в разных научных школах, поэтому с очень ранних работ по теории звукоизобразительности обращает на себя внимание расхождение терминов.

В 1935 г. чешский лингвист Владимир Скаличка затрагивал проблемы звукоизобразительности в работе «Исследование венгерских звукоподражательных выражений» [Скаличка, 1967], однако, под звукоподражательными выражениями автор понимал не только собственно звукоподражательные, но и звукосимволические единицы языка. В 1982 г. С. В. Ворониным было показано, что данный пласт лексики языка не является однородным, им были также предложены соответствующие термины: группа слов, отличающаяся от всех остальных слов языка признаком фонетической мотивированности, названа им *звукоизобразительной*; внутри данной группы слов выделяются две подгруппы: *звукоподражательная* лексика (сферу мотивации которой можно определить как «звук») и *звукосимволическая* лексика (сферой мотивации которой является «незвук», т.е. зрительные, вкусовые, осязательные и другие ощущения) [Воронин, 1982]. Первый термин соотносится с двумя остальными как общее с частным. Понятия, близкие друг другу по сути, обозначаются словами с очевидной и подобной внутренней формой, что

указывает на близость этих терминов в рамках одной терминосистемы. Данное качество рассматриваемых терминов обеспечивает требование системности, предъявляемое к данной категории слов. Каждый из терминов стилистически нейтрален и обладает однозначностью.

Несмотря на то, что различия звукоподражательной и звукосимволической лексики достаточно существенны, в специальной литературе данные группы слов иногда полностью отождествляются друг с другом, а иногда, если звукоподражательная лексика рассматривается отдельно от звукосимволической, для ее обозначения используется термин *ономатон* [Горохова, 2000] или данные термины используются как синонимы [Глухарева, 1978]. В работах зарубежных авторов чаще, чем в работах отечественных лингвистов, используется термин *ономатопея*, или *ономатон* (*onomatopoeia* или *onomatopœia*), причем данный термин может обозначать в разных работах принципиально различные явления звукоподражания и звукосимволизма [Crystal, 1995: 250–253].

Многими учеными отмечалось, что в основе звукосимволической лексики лежит явление *синестезии* [Горелов, 1998]. Звукосимволическое слово порождается при попытке максимально уподобить действия артикуляторного аппарата изображаемому объекту или же передать впечатление от него с помощью психо-акустических характеристик звуков, входящих в состав звукосимволического слова. Однако термин «синестезия» является общим для ряда дисциплин (психология, медицина, когнитивная лингвистика и др.), поэтому С. В. Воронин предложил термин *синестемия* для обозначения данного явления в связи с лингвистическим понятием звукосимволизма. Под синестемией понимается «различного рода взаимодействия между ощущениями разных модальностей (реже – между ощущениями одной модальности) и ощущениями и эмоциями, результатом которых на первосигнальном уровне является перенос качества ощущения, на второсигнальном же уровне – перенос значения, в том числе перенос значения в звукосимволическом слове» [Воронин, 1982: 77].

Англоязычная традиция оперирует понятием «фонестемы» (термин, введенный известным британским фонологом Джоном Рупертом Фертом в 1930 г.). Фонестема – это несколько звуков в начале или конце слова, которые, предположительно, отвечают за «поддержание» одной семы в значении нескольких слов с похожим началом или концом. Например, существительные с рифмующимися окончаниями на *-ump* (*bump, chump, dump, hump, lump, tump, rump, stump*) обозначают некоторую «округлую выпуклость» [Burrige, 2004: 144–145]. Данный подход реализуется в ряде работ зарубежных исследователей [Sadowski, 2001; Anderson, 2001; Burrige, 2004; Crystal, 1995]. В этом случае речь идет в том числе и о словообразовательном потенциале фонестем (о словообразовательных моделях звукоизобразительных слов в отечественной фоносемантике см.: [Воронин, 1982]). В ряде работ по данному вопросу можно встретить термин *идеофон* [Журавлев, 1991; Журинский, 1971; Казарин, 2000 и др.], который относится как к звукоподражательным, так и к звукосимволическим словам.

При изучении звукоизобразительности в тексте используются термины с различным понятийным наполнением в разных научных традициях. Например, традиционный термин *аллитерация* может быть заменен на слово *анафония*, отсылающее нас к начальному повтору звуков, в то время как внутренняя форма слова *аллитерация* указывает на повтор букв. Сам термин *фоностилистика* обозначает два разных направления исследований. В первом значении это подход, исследующий исключительно звучащую речь, описывающий орфоэпическую норму и ее нарушения, особенности произношения, обусловленные экстралингвистическими факторами, разрабатывающий классификацию стилей произношения (например: [Щерба, 1974; Гайдучик, 1978; Дубовский, 1978; Соколова, Гинтовт, 2009]). По словам Г. В. Векшина, такая фоностилистика, «уходя в область фонетики, в сферу звучащей речи, автоматически оказывается во владениях разговорной речи, обнаруживает себя за рамками изучения основных вербальных “конденсаторов” культуры – текстов» [Векшин, 2006: 11]. Во втором

значении *фоностилистика* – это собственно фоностилистика текста, источниками материала для которой являются жанры книжно-письменной речи и фольклора. Фоностилистика текста, таким образом, делает акцент на «проблеме звукового строения речи как результата сознательного или бессознательного предпочтения одних форм композиционно-звуковой организации текста другим» [там же]. В нашей работе фоностилистика понимается во втором значении, то есть как фоностилистика текста.

Таким образом, даже на уровне терминологии несложно ощутить отсутствие единства концептуальных представлений об интересующей нас области научных исследований. Разнообразие подходов к интересующей нас проблематике можно описать как стремление лингвистов тем или иным образом определить ее либо как скорее область знания, изучающую системные явления, фундаментальные принципы порождения и восприятия речи, либо как область знания, исследующую по преимуществу речь. Эти два полюса можно условно определить как «номотетический» и «идеографический». Первый тяготеет к системному описанию, опирающемуся на фундаментальные закономерности. Второй описывает конкретные тексты и вырабатывает не столько теорию, сколько метаязык описания структуры исследуемого текста или группы текстов.

К *номотетическому* полюсу («от языка к тексту») тяготеют следующие условно выделяемые нами подходы.

Психолингвистический подход. Анализ ассоциативной значимости фонетических единиц имеет богатые традиции в соответствующих разделах психолингвистики [Якобсон, Фант, Халле, 1962; Панов, 1966; Журавлев, 1974; Сомова, 1982; Левицкий, Стернин, 1989, Прокофьева, 1995; Кулешова, 1990; Горелов, Седов, 1998; Ваулина, 2017 и др.]. Психолингвистическое направление обращается в основном к различным экспериментальным методикам, выявляя ассоциативные значения звуков вне контекста или в целом тексте, независимо от окружения звука или от его позиции. Психолингвистический подход при этом опирается на данные, полученные, например, следующим путем: «Символические

значения звуков измеряются с помощью методики «семантического дифференциала», а фонетическое значение слова рассчитывается по специальной формуле с учетом позиций звуков в слове и места ударения» [Левицкий, 1994: 32]. Психолингвистические методы подразумевают проведение различных типов экспериментов, анкетирования респондентов, получающих задание оценить каждый звук или слово по нескольким шкалам (например, большой – маленький, теплый – холодный и др.). Например, одна из методик Э. Сепира заключалась в том, что испытуемым предлагалось несколько пар слов, в каждой из которых им требовалось оценить «первое слово в сравнении со вторым как обозначающее объект большей либо меньшей величины» [Сепир, 2002: 327]. Слова отличались только гласными. Основное различие было замечено между словами, содержащими контрастивные пары гласных *a* и *i*: «слово с гласным *a* скорее обозначает нечто большее, чем то же слово с гласным *i*, *e*, *ε* или *ä*» [там же: 331]. Еще одна из методик подразумевает использование одного искусственного «слова», в котором постепенно заменяются гласные. Респондент определяет значение каждого предложенного варианта «слова», что, по результатам исследования, дает картину «согласованной системы, в которой значения составляющих ее элементов («слов») были очевидным образом обусловлены интуитивно воспринимаемыми символическими связями между варьирующимися звуками». Так, слово *mila* один из отвечающих проассоциировал с ручьем, слово *mela*, соответственно, с более широким потоком, а слова *mola* и *mala* с океаном [Сепир, 2002: 333–334]. Эти эксперименты призваны продемонстрировать тенденцию «к системной организации символических связей в соответствии с неосознанной, или интуитивной, логикой» [Сепир, 2002: 335].

В дальнейшем значение, установленное экспериментально в ходе таких опросов, может приписываться звуку в любых контекстах. Но лишь в некоторых подходах действительно проблематизируется отношение значения звука, взятого изолированно, и фонетического и смыслового контекстов. Так, в экспериментальной методике А. П. Журавлева также стоит проблема отбора

материала для исследования и предпочтений в интерпретации результата эксперимента. По словам В. В. Левицкого, если автор исследования отбирает слова, заведомо обладающие ярким фонетическим значением, то сложно оценить, каким пластам лексики фонетическое значение присуще в большей или меньшей степени, а при получении в результате проведенного эксперимента нескольких оценок, выбор наиболее существенного признака зависит от личных предпочтений исследователя [Левицкий, 1994: 32]. Сам автор книги «Звук и смысл», А. П. Журавлев, указывал на случаи несовпадения лексического и коннотативного значения слова с его фонетическим значением, все же оговаривая, что в произведениях мастеров художественного слова ситуация может измениться и что контекст может поддерживать ту самую, не актуализированную в языке, сему фонетического значения слова. Это несовпадение автор методики объяснял тем, что писатель как никто другой чувствует звукообразный ореол слова, и, ощущая подобное несовпадение в звуковом образе слова, сдвигает акценты в произведении с целью восстановить «фоносемантическую справедливость»: А. С. Пушкин в «Сказке о попе и работнике его Балде», руководствуясь положительным фонетическим значением слова «балда», создает образ смышленного работающего слуги, в то время как соответствующее нарицательное слово русского языка обладает противоположным значением [Журавлев, 1991: 153].

В рамках психолингвистического подхода вводится понятие *звукобуквы (графона)*, так как в письменном тексте образ слова воспринимается в двух модальностях: аудиальной и визуальной [Журавлев, 1991]. Однако в данной группе исследований все же уделяется недостаточное внимание звуковому и графическому контекстам, которые, как нам представляется, могут существенно исказить «чистый» ассоциативный фон звука. Также мало учитывается контекст творчества писателя, жанровое своеобразие произведения и характер его интертекстуальных связей. В рамках *текстофоносемантического* подхода представлено несколько авторских методик анализа: анализ звуко-цветовых

соответствий [Прокофьева, 1995], метод поэтической идеографии [Казарин, 1999], ономатопеический метод [Шляхова, 2003] и другие. Определение композиционной значимости звуковых повторов, выявление ключевых слов текста, в составе которых может актуализироваться тот или иной звукокомплекс, анализ анаграмм ключевого понятия текста, а также интерпретация полученной информации с привлечением биографической информации об авторе и интертекстуальных связей произведения – все это расширяет рамки исследования ассоциативных связей звуков в тексте.

Лингвофоносемантический подход близок двум предыдущим с той лишь разницей, что применение его касается узкой группы маргинальных языковых явлений (обычно звукоподражательной лексики), и его появление было вызвано попыткой оспорить известное утверждение Ф. де Соссюра о немотивированности языкового знака. В сущности, речь идет о направлении в области лексикологии и лексической семантики, исследующей мотивированность слова как знака. Признавая в целом положение Соссюра, лингвисты довольно давно указывали на целый пласт слов, в которых связь формы и содержания является фонетически мотивированной [Скаличка, 1967; Engler, 1962; Сепир, 2002; Bohas, 2016 и др.]. Исследования на лексическом материале языков неродственных групп показали, что фонетической мотивированностью обладают слова, обозначающие звучание, эмоциональное состояние, размер и форму, а наименее мотивированы слова с абстрактным значением [Левицкий, 1994: 28].

Такие слова, действительно, специфичны: они, как правило, относятся к сниженной лексике, сленгу, встречаются в диалектах, помимо общего денотативного компонента, описанного выше, они обладают фонологической и морфологической аномальностью, однако, «на фоне других аномальных знаков выделяются как знаки относительно единообразные» [Журицкий, 1971: 242]. Таким образом, в данном направлении фонетическая мотивированность слова рассматривается как явление словообразовательное, и закономерным является выявление этого единообразия. На факты «неканоничной фонетики» (термин

А. А. Реформатского) обращали внимание известные отечественные фонологи, подчеркивая особый статус этих языковых единиц, далеких от конвенционального и приближающихся к маргинальным явлениям языка [Реформатский, 1966: 96 – 109; Щерба, 1935: 451 – 453]. На материале обширного лексического материала неродственных языков С. В. Воронин создал классификацию звукоизобразительных слов с подробным описанием словообразовательной модели каждой группы звукоподражательной и звукосимволической лексики, где словообразовательными формантами выступают фонемотипы (классы фонем, обладающие общим признаком: например, лабиальные гласные и согласные в фонолексическом классе слов, обозначающий округлые предметы) [Воронин, 1982]. Специфическая функция таких слов в художественном тексте, т.е. собственно их фоностилистическое значение как изобразительных средств, рассматривается здесь как вторичная.

Обратный вектор, *идеографический*, то есть идущий «от текста к языку», наоборот, фокусируется на функциональной специфичности звукоизобразительных средств в акте коммуникации, в том числе художественной. В этом случае, с одной стороны, принимается во внимание гораздо большее количество явлений (помимо ассоциативного содержания звука и звукоподражательности как словообразовательного приема: звуковые повторы различных типов, возникающие в синтагматике отношения звукокомплексов, ритмика и проч.). С другой стороны, движение от текста к языку почти никогда не достигает финальной точки, т.е. вырабатываемый метаязык описаний таких явлений остается чисто прикладным явлением, работающим на пространстве более или менее ограниченного набора текстов.

Исследование фонетической составляющей художественного текста в начале XX века активно осуществлялось в первую очередь в трудах представителей формальной школы: В. Б. Шкловского, Р. О. Jakobsona, Б. М. Эйхенбаума, Л. П. Якубинского, Е. Д. Поливанова, О. М. Брика и других. Одной из неоспоримых заслуг этого направления является выделение особой эстетической

функции языка художественного произведения, который отличается от языка практического отсутствием автоматизма. Мало кто из участников объединения ОПОЯЗ обходил вниманием звуковую сторону художественного произведения. Так, О. М. Брик и Е. Д. Поливанов создают классификации звуковых повторов в художественном тексте. Большинство ученых этого направления в качестве носителя поэтической (эстетической) функции исследовали исключительно поэтический текст. Именно поэзия признавалась той областью, где звуковой символизм наиболее ощутим [Якобсон, 1990: 183]. Однако Е. Д. Поливанов предложил отличать поэзию от прозы по следующему, чисто формальному, критерию: «к поэзии мы относим всякую пьесу, словесный материал которой обнаруживает организованность по тому или иному фонетическому (т. е. звуковому) моменту (помимо и независимо от своей смысловой организованности)» [Поливанов, 1963: 99]. В некоторые периоды развития литературы сближение прозы и поэзии проявляется более явно, чем в другие, и является результатом двух взаимосвязанных процессов: с одной стороны, движения от поэзии к прозе, с другой стороны, от прозы к поэзии. Также подобное сближение может характеризовать стиль произведений определенного жанра или стиль произведений одного автора. Так, например, исследование прозы А. Белого, по словам Н. А. Кожевниковой, – это возможность доказать, что между поэзией и прозой нет границ [Кожевникова]. Таким образом, введение художественной прозы в проблемное поле фоностилистики является важным шагом на пути к разработке методики анализа фонетических стилистических средств в художественной прозе.

Безусловно, основные положения стилистики также становятся достоянием исследователя фоностилистических приемов художественного текста. Одно из ключевых понятий для стилистики декодирования – это понятие «выдвижения» (в англоязычной традиции – «foregrounding» – *выдвижение на первый план*) на фоне немаркированных элементов текста [Арнольд, 2009: 62–63]. В качестве маркированных элементов текста могут выступать и единицы фонетического

уровня языка, которые, будучи организованными определенным образом, становятся структурно активными [Лотман 1996: 71]. В работах по стилистике, принадлежащих крупнейшим ученым, встречаем разделы, посвященные фонетическим стилистическим приемам [Galperin, 1977: 123–129; Арнольд, 2009: 275–279; Кухаренко, 2000: 6–10]. Актуализация единиц фонетического уровня художественного текста может являться характерной чертой индивидуального стиля автора, зависеть от жанра произведения, то есть служить своеобразным маркером стиля авторского или жанрового кода. Однако рассматривая стилистические особенности художественной речи на примере текста одного автора, исследователь может невольно отойти от собственно лингвистических позиций к сфере литературоведения.

Поскольку стилистика декодирования подразумевает наличие в тексте некоторого кода, важно исследовать фоностилистические приемы с позиций семиотики, то есть определять значимость элемента системы через его отношение к другим элементам, другими словами, через синтактику (связь знаков в речи). В терминах семиотики означаемое – это *значение* знака. В этом смысле значение фонемы заключается в ее функции в языке, а *значимость* (valeur) знака можно выявить при его сопоставлении с другими знаками языка, то есть в речи. Важно различать значение фонетического знака, выражающееся в отождествительной и смысловоразличительной функции фонемы в слове, и значимость, которая может проявиться в определенном контексте. Поэтому существование фонетического значения отдельно взятого звука не поддается проверке и подвергается сомнению. Однако с учетом композиционной значимости фонемы (фонемотипа) и условий ее употребления можно описать ее эстетическую функцию, которая и будет представлять собой ее значимость.

В работах Г. В. Векшина развивается представление об основных единицах фоностилистики – фоносиллабемах. Автор отстаивает идею об особой композиционной значимости фоносиллабем, рассматривая звуковой повтор (основу большинства фоностилистических приемов) как «далеко не чисто

количественное, но позиционное, композиционное» явление [Векшин, 2006: 52]. Г. В. Векшин говорит об «ограниченной приложимости статистических методов к изучению звуковых форм текста», акцентируя их «качественный», т.е. позиционный, композиционный характер [там же: 22]. Именно за это работы автора подвергаются критике (см., например: [Орлицкий, 2008]). Тем не менее, мы склонны согласиться с Г. В. Векшиным: перестановка или повтор звуков, действительно, могут не демонстрировать увеличение частотности той или иной фонемы в тексте, а проявлять свою значимость в основном в особенностях ее композиционного употребления. Выделение фоносиллабемы как основной единицы фоностилистики и основной единицы измерения звукового повтора представляется чрезвычайно важным и оправданным с позиций современной фонетики и фонологии.

Существующие подходы к исследованию звукоизобразительных средств в языке и тексте представлены многообразием точек зрения на проблему и методик анализа материала. Одновременно с этим некоторые вопросы фоностилистики текста (принципы отбора материала, возможности количественного анализа применительно к фоностилистическим средствам художественного текста, доля субъективной составляющей в оценке результатов исследования, метаязык описания и некоторые другие) еще только предстоит решить. Одним из возможных векторов решения части из обозначенных проблем является подход к фоностилистическим единицам текста как к элементам, обладающим композиционной значимостью. Учитывая позицию и композиционную роль структурно активных фонетических единиц художественного текста, можно продемонстрировать их объективную значимость и уточнить их текстовые функции.

1.1.2. Исследование фоностилистических приемов с позиций семиотики

Фоностилистические приемы обычно рассматриваются стилистикой. Такой подход традиционен и реализуется в большом количестве исследований

[Арнольд, 2009; Векшин, 2006; Гальперин, 1977; Кухаренко, 2000 и др.]. Между тем, стилистическая ориентация изучения фоностилистических приемов в тексте сталкивается с базовыми гносеологическими противоречиями стилистики как лингвистической дисциплины, находящейся между лингвистикой языка, речи и специфическим функциональным описанием типических коммуникативных приемов. Эта многоплановость стилистики хорошо известна и основательно отрефлексирована в науке.

Стилистика языка исследует базовые стилистические значения, по которым в языковой системе противопоставляются единицы языка. Таким образом, само понятие стилистического значения в этой перспективе оказывается системным семантическим параметром. Изучение фоностилистических приемов с этих позиций сталкивается с очевидными трудностями: мы изучаем фонетический строй текста, стало быть, имеем дело с теми единицами языка, которые в языковой системе не имеют самостоятельного значения¹ и не могут иметь дополнительного стилистического значения (за исключением интонации, которые могут быть стилистически маркированы, однако просодический аспект применительно к письменному тексту иррелевантен, им можно пренебречь²). Стилистическое значение в этом смысле возникает только у минимальных единиц системы – морфем, а мотивированность стилистического значения на фонетическом уровне – только у лексем, при этом фонетическая

¹ Так, А. Мартине различает единицы первого уровня членения, монемы, то есть собственно знаки, которые обладают как звуковой оболочкой, так и значением, и единицы второго уровня членения, фонемы, число которых в каждом языке конечно и на которые делится звуковое выражение каждой монемы [Мартине, 1963: 376–379].

² Интонация как единица суперсегментной фонетики не может быть расчленена на составляющие таким же образом, как могут быть разложены монемы на определенное количество фонем. Как пишет А. Мартине, «языковые явления, которые нельзя расчленить на последовательные фонемы, <...> относятся к области просодии, отличной от фонематики, в рамках которой трактуются единицы второго членения [Мартине, 1963: 385]. К тому же, мы, вслед за И. Р. Гальпериным, понимаем текст как «произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа» [Гальперин, 1981: 18], то есть рассматриваем в качестве объекта исследования письменный текст, что выносит за рамки объектов нашего исследования возможные интонационные реализации письменного текста.

мотивированность, по сути, упирается в вопросы словообразования, что неоправданно сужает проблему фоностилистики.

Функциональная стилистика исследует стиль как набор функциональных признаков специализированной коммуникации – литературной, публицистической, научной и проч. При этом необходимо принимать в расчет ограничения, которые накладывает сам принцип функционализма в стилистике. Исторически функциональная интерпретация стиля и сам пражский функционализм мыслились как определенная альтернатива дихотомии «язык – речь». В функциональной перспективе системность явления – это не его принадлежность абстрактной системе, а его функциональность. Б. Гавранек предлагал рассматривать структуру литературного языка как структуру, расчлененную на функциональные подсистемы, которые он называл «функциональными языками» или «функциональными диалектами» [Гавранек, 1967: 435]. Литературный язык раскладывается на эти специализированные подсистемы без остатка: нельзя породить текст, который бы не имел функциональных признаков, т.е. не принадлежал бы той или иной подсистеме, поэтому значимость маркеров этой функциональной дифференциации весьма велика. В этой перспективе фоностилистический прием может быть описан как функциональный маркер в ряду прочих маркеров со схожим функциональным смыслом. Между тем, такое описание бессодержательно: оно ведет к формированию номенклатуры приемов и описанию их функциональной нагрузки. Если мы рассматриваем художественные тексты, то мы сможем сказать только, что некоторые приемы являются функциональным признаком художественного стиля (они могут характеризовать также художественный стиль данной эпохи, направления и проч.). Чем уже функциональные рамки того типа коммуникации, для которого эти приемы являются функционально значимыми, тем ближе функциональный подход приближается к стилистике речи.

Стилистика речи позволяет исследовать прием в его конкретной текстовой реализации, т.е. в речевом контексте¹. Между тем, слабость этого подхода заключается в идеографической описательности. С точки зрения стилистики речи изучаются не закономерности функционирования фоностилистического приема в художественном тексте, а их явленность в конкретном произведении или группе произведений. Такой подход дает возможность для первичной обработки эмпирических данных, но не имеет объяснительной силы и не ведет к пониманию фундаментальных механизмов фоностилистических приемов.

Фоностилистический (далее – ФС) прием в тексте не только маркирует художественно-литературный характер речи или словообразовательные возможности языка (например, при образовании неологизмов – см., например, поэзию футуристов), но и позволяет видеть, как фонетическая сторона текста взаимодействует с семантико-прагматическими, синтаксическими, жанровыми его параметрами. В любом конкретном тексте ФС прием специфичен и вместе с тем закономерен (например, для жанра детской сказки). Поиск этих закономерностей взаимосвязи фоностилистического приема в художественном тексте с его композиционными и жанровыми особенностями составляет предмет нашего исследования. Таким образом, в поисках адекватного подхода к данной проблеме мы можем отвлечься от традиционных теоретических установок стилистики, трактующей ФС как словообразовательный или стилистический прием, и вернуться к базовым положениям теории языка. В нашей работе мы рассматриваем ФС прием как особого рода знак, который в тексте наделяется: а) значением (тем самым преодолевается ограничение двойного членения языка: в отличие от языка, в художественном тексте звук или звуковой комплекс может нести самостоятельную информацию); б) функциональной нагрузкой, связанной с сюжетно-композиционной (т. е. формально-семантической) организацией текста.

Попробуем продемонстрировать специфическую семантическую ФС приема в художественном тексте. В первой главе повести А. А. Милна «Винни-Пух»

¹ О противопоставлении разных видов стилистики более подробно см. в [Одинцов, 2010].

главный герой, медвежонок (англ. *bear*), появляется в первый раз, когда Кристофер Робин, спускаясь по лестнице, тащит его за лапу таким образом, что голова Винни-Пуха ударяется о ступеньки:

Here is Edward Bear, coming downstairs now, **hump, hump, hump, hump**, on the back of his head, behind Christopher Robin [Милн, 1983: 27].

Ну вот, перед вами Винни-Пух. Как видите, он спускается вниз по лестнице вслед за своим другом Кристифером Робинсом, головой вниз, пересчитывая ступеньки собственным затылком: бум-бум-бум [Милн, 1992: 6].

Звук удара плюшевой игрушки о ступеньки (*bump*) повторяется четыре раза, с одной стороны, указывая на многократность ударов, а с другой стороны, готовя читателя к тому, что звуковая характеристика персонажей будет одной из ведущих для этой повести. Так, начальный звук английского слова *bear* («медвежонок») повторяется и в других словах, окружающих имя этого персонажа (*bump, back, behind*). Возвращение медвежонка обратно в комнату Кристофера Робина в конце главы отсылает читателя к первым ее строкам: медвежонок «издает» те же звуки, «поднимаясь» по лестнице. Кроме того, внутри первой главы другие герои, ключевые предметы и характерные для них действия названы словами, начинающимися с буквы *b*. Винни-Пух задается вопросом, что значит это жужжание (*buzzing*), которое он слышит, и приходит к выводу, что это может свидетельствовать лишь о том, что поблизости есть пчелы (*bees*). Семикратное повторение звукоподражания создает образ игрушечного медведя, упорно старающегося добраться до сути явления:

«That **buzzing noise** means something. You don't get a **buzzing-noise** like that, just **buzzing** and **buzzing**,

«Это – жжжжж – неспроста! Зря никто жужжать не станет. Само дерево жужжать не может. Значит,

without its meaning something. If there is a **buzzing noise**, somebody's making a **buzzing-noise**, and the only reason for making a **buzzing-noise** that I know of is because you are a bee» [Милн, 1983: 29].

тут кто-то жужжит. А зачем тебе жужжать, если ты – не пчела? По-моему, так!» [Милн, 1992: 29].

Стараясь добраться до меда, Винни-Пух и его друзья пытаются мыслить как пчелы, что выражается в известной формуле из его песенки: «If Bears were Bees» («Если бы медведи были пчелами»). Аллитерация как «исконный знак сродства» [по выражению О. А. Смирницкой, см.: Смирницкая, 1980] указывает на общность этих персонажей, по крайней мере, ожидаемую одним из них. В качестве инструмента для достижения желаемого Винни-Пух использует большой воздушный шар (*big balloon*).

Синтагматическая близость слов указывает на их смысловую общность, обеспечивая связность текста, а также дополняет представления читателя о том, как взаимодействуют между собой художественные образы, выполняя тем самым и прагматическую функцию.

Фонетический уровень текстовой организации связан и с другими текстовыми уровнями, в частности, с графическим. Помимо появления некоторого стилистического значения у фонетических знаков языка, эти знаки в письменном тексте в свою очередь сами становятся означаемым для графических знаков. Эта связь абсолютно симметрична в примерах, приведенных выше. То есть одно означающее (буква *b*) соответствует одному означаемому (фонема /b/).

В некоторых случаях связь ассиметрична. Одной букве может соответствовать ряд означаемых (фонем) и, наоборот, одна фонема имеет несколько буквенных воплощений. Например, на фонетическом уровне поддерживается традиционное противопоставление добрых и злых героев в волшебной сказке. В сказке Дж. Тербера «13 часов» звуковой повтор сонорного /w/ характерен для тех фрагментов, где речь идет о принцессе Саралинде, а

повтор заднеязычного глухого /k/ – для фрагментов, рассказывающих о злобном Герцоге. Оппозиции на фонемном уровне иллюстрируют взаимодействие образов в образной системе художественного текста:

<p>She <u>w</u>as <u>w</u>arm in every <u>w</u>ind and <u>w</u>eather, but he <u>w</u>as al<u>w</u>ays cold <...> <u>W</u>ickedly <u>s</u>cheming, he <u>w</u>ould limp and <u>c</u>ackle through the cold corridors of the castle [Thurber, 1965: 7–8].</p>	<p>Она была теплой при любом ветре и погоде, но он был всегда холоден <...> Постоянно что-то замышляя, он хромал и кудахтал по холодным коридорам замка.¹</p>
--	--

При этом, как и в системе английской графики, в данном тексте звук /k/ выражен как графемой *c*, так и буквосочетаниями *ck* и *ch*. Фраза ориентирована на проговаривание вслух, а звуковой образ призван дополнить сюжетные коллизии. Единообразие графического выражения не является столь же существенным, как нарочитое повторение звуков. Однако можно обнаружить и обратные примеры. Ассиметрия знака при наличии одного означающего (графемы) и ряда означаемых (фонем) демонстрирует ситуацию, когда графический облик знака важнее, чем звуковое единообразие. В сказке «Волшебное О» («Wonderful O») сам облик буквы становится основой для создания художественного образа личной драмы героя и многочисленных примеров звуко-буквенной игры: нелюбовь Блэка к этой букве приводит к тому, что, захватив власть, он немедленно запрещает использовать в письменной и устной речи слова, в которых есть буква *o*:

<p>Books were bks and Robinhood was Rbinhd <...>. It was impossible to read “cockadoodledoo” aloud, and some parents gave up reading to their children, and some gave up reading altogether</p>	<p>Тома и фолианты становились тмами и флиантами, а Робин Гуд Рбнм Гудм <...>. Невозможно было прочесть «ко-ко-ко», и родители перестали читать детям, а некоторые</p>
---	--

¹ Здесь и далее, если не указано иное, перевод автора.

[Thurber, 2009: 9].

вообще перестали читать.

Графема *o* может обозначать целый ряд гласных фонем, в том числе дифтонгов ([ʌ], [ɔ], [ɔʊ], [ɔ:] и др.). В составе диграфов количество означаемых ею звуков становится еще больше. Здесь очевидна и прагматическая установка автора: читатель, даже воспринимающий эту историю на слух, будет ориентироваться на графический облик каждого слова, потому что только так можно в полной мере оценить замысел автора.

Проблема семантизации фонетической стороны текста (т.е. превращения звука в знак) сталкивается с известной проблемой мотивированности языкового знака. Ф. де Соссюр полагал, что языковой знак не мотивирован: «Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна; поскольку под знаком мы понимаем целое, возникающее в результате ассоциации некоторого означающего с некоторым означаемым, то эту же мысль мы можем выразить проще: *языковой знак произволен*» [Соссюр, 1977: 100]. Согласно Соссюру, ничего в означающем языкового знака не предсказывает определенного содержания в означаемом.

Между тем, этот тезис многократно оспаривался [Toussaint, 1983; Pharies, 1985; Joseph, 2000; Сепир, 2002; Bohas, 2016]. Однако заочная полемика Соссюра с теми, кто признавал особую мотивированность знака, в значительной степени таковой не является, поскольку, рассуждая о языковом знаке, Соссюр говорит лишь об одной из разновидностей знаков.

Напомним, что традиционно в семиотике различаются три типа знаков: иконические, индексальные и символные. «*Икона* есть Знак, отсылающий к Объекту, который он денотирует просто посредством присущих ему характеров» [Пирс, 2000: 58]. Иконические знаки, по утверждению Ч. Пирса, свойственны изобразительному искусству, так как они связаны с обозначаемым объектом внешним сходством [Short, 2007: 52]. «*Индекс* есть знак, отсылающий к Объекту, который он денотирует, находясь под реальным влиянием (being really affected by) этого Объекта» [Пирс, 2000: 59]. Индексом является, например, знак остановки

транспортного средства, так как водитель, обычно не задумываясь, выполняет требуемое. [Short, 2007: 52]. «Символ есть знак, отсылающий к Объекту, который он денотирует посредством закона» [там же]. Первые два типа знаков демонстрируют некоторую мотивированность. В основе мотивированности знаков-индексов лежат отношения логического следования: консеквент (следствие) является субститутом антецедента (причины) (классический пример – дым как знак огня). В основе мотивированности знаков-икон лежит «естественное» сходство (чей-либо портрет – это знак, в котором наблюдается сходство портретируемого с тем образом, в котором он представлен на картине). Знаки-символы относятся к немотивированным знакам, в которых отсутствует связь между означающим и означаемым.

Говоря о немотивированности языкового знака, Соссюр, во-первых, имеет в виду только знаки-слова, а в естественных языках объем слов-символов, действительно, значительно превышает остальные группы слов [Мечковская, 2007: 163]. Во-вторых, Соссюр специально оговаривается, что не утверждает немотивированности звукоподражаний, однако они представляются ему настолько малочисленной группой, к тому же, серьезно претерпевающей фонетические и морфологические изменения в процессе включения в естественный язык, что их наличие никак не опровергает тезис о немотивированности знака: «Что касается подлинных звукоподражаний типа *буль-буль*, *тик-так*, то они не только малочисленны, но и до некоторой степени произвольны, поскольку они лишь приблизительные и наполовину условные имитации определенных звуков (ср. франц. *ouaoua*, но нем. *waiwai* «гав! гав!»). Кроме того, войдя в язык, они в большей или меньшей степени подпадают под действие фонетической, морфологической и всякой иной эволюции, которой подвергаются и все остальные слова (ср. франц. *pigeon* «голубь», происходящее от народнолатинского *pirio*, восходящего в свою очередь к звукоподражанию), — очевидное доказательство того, что звукоподражания утратили нечто из своего первоначального характера и приобрели свойство языкового знака вообще,

который, как уже указывалось, немотивирован» [Соссюр, 1977: 102].

Если верно утверждение Соссюра о том, что мотивированность знака может со временем «стираться», например, при прохождении знака через фонетический или морфологический «фильтр» нового кода (то есть языка), то также верным является утверждение, что изначально немотивированные знаки со временем могут эту мотивированность приобретать. В частности появление мотивированности у знака может быть связано с контекстуальным окружением знака (фонетическим, морфологическим и проч.). «Хотя знак не детерминирован экстралингвистически, он все же подвергается лингвистической детерминации. Например, означающие должны представлять собой правильно организованные последовательности звуков, которые подчиняются существующим в данном языке правилам. Более того, мы должны признать, что сложное слово, такое как “screwdriver” («отвертка») не является полностью произвольным, так как это осмысленное сочетание двух существующих знаков»¹ [Chandler, 2007: 26]. Даже в искусственных семиотических системах абсолютно произвольные знаки могут приобретать мотивированность в процессе использования (так, красный цвет запрещающего дорожного знака не может считаться абсолютно произвольным, так как красный традиционно используется для обозначения опасности). Как отмечал Леви-Стросс, знак произволен *a priori*, но он перестает быть произвольным *a posteriori* – после того, как знак вошел в историческое бытие, он не может произвольно изменяться [Lévi-Strauss, 1972: 91].

Поскольку даже иконические знаки демонстрируют некоторую степень условности, а знаки-символы в свою очередь способны приобретать некоторую (индексальную, иконическую) мотивированность в контексте, можно сказать, что проблема мотивированности языкового знака в значительной мере упирается в положение знака на шкале «символичность-иконичность». Такой подход требует

¹ Ориг.: «While the sign is not determined extralinguistically it is subject to intralinguistic determination. For instance, signifiers must constitute well-formed combinations of sounds which conform with existing patterns within the language in question. Furthermore, we can recognize that a compound noun such as ‘screwdriver’ is not wholly arbitrary since it is a meaningful combination of two existing signs».

проблематизировать принципы семантизации иконических знаков.

Во-первых, между символьными знаками и иконическими нет четкой границы: иконический знак может обозначать предмет, предъявляя означающее, которое может быть похоже на этот предмет в разной мере: от фотографической точности до условно-схематической передачи (например, изображение человека в кубизме может быть совершенно не похожим на самого портретируемого). Таким образом, «символичность – иконичность» действительно является шкалой, а не дихотомией.

Р. О. Якобсон писал, что у Пирса было «тонкое осознание того, что различие трех основных классов знаков — это лишь различие в относительной иерархии. В основе разделения знаков на иконические знаки, индексы и символы лежит не наличие или отсутствие подобия или смежности между означаемым и означающим, равно как и не исключительно фактический или исключительно условный, привычный характер связи между составляющими, а лишь преобладание одного из этих факторов над другими» [цит. по Мечковская, 2007: 133].

Ф. де Соссюр различал всего два типа знаков: мотивированные и немотивированные. Однако мотивированность он понимал более тонко, чем принято обычно полагать [Pharies, 1985: 46]. Непроизвольные (например, звукоподражания), как было показано выше, Соссюр видел как мотивированные лишь в некоторой степени. Он также не утверждал абсолютной произвольности остальных знаков: см. комментарий Д. Чендлера к рассуждениям Соссюра: «Здесь, таким образом, Соссюр изменяет свое утверждение и определяет знак уже как “относительно произвольный”»¹ [Chandler, 2007: 27].

В системе Ч. Пирса, в отличие от двучленной системы Соссюра, существуют три типа знаков: индексы, иконы и символы. Первые два типа знаков (индексы и иконы) являются мотивированными, но также с некоторыми оговорками. Третий

¹ Ориг.: «Here, then, Saussure modifies his stance somewhat and refers to sign as being ‘relatively arbitrary’».

тип знака (символы) – это немотивированные знаки, однако, это их качество также не является абсолютным.

Но ни у Соссюра, ни у Пирса нет однозначности в трактовке произвольности/мотивированности знака. Постсоссюровская семиотика [Engler, 1962; Martinet, 1980 и др.] также придерживалась более сложного взгляда на проблему произвольности знака, признавая, что границы между разными типами знаков, обозначенные Пирсом и, в других терминах, Соссюром, носят проницаемый характер [см. обзор в: Chandler, 2007; *Classics of Semiotics*, 1987: 76].

Ч. Пирс понимал иконичность как натуральное сходство между планом выражения и планом содержания. Однако, рассуждая о том, насколько сам знак подобен своему денотату, популяризатор идей Ч. Пирса, Ч. Моррис, приходит к заключению, что иконический знак несет в себе лишь некоторые свойства представляемого объекта. По словам У. Эко, «такое рассуждение, выдержанное до конца, приведет Морриса, а равно и здравый смысл не куда-нибудь, а к упразднению самого понятия иконичности» [Эко, 2006: 155]. Говоря о том, что иконичность – вопрос степени, Ч. Моррис приводит в пример оноματοпею *кукареку*, звукоподражание крику петуха, который передается по-разному в разных языках. Этот пример позволяет У. Эко утверждать, что «иконические знаки не «обладают свойствами объекта, который они представляют», но скорее воспроизводят некоторые общие условия восприятия на базе обычных кодов восприятия, отвергая одни стимулы и отбирая другие, те, что способны сформировать некую структуру восприятия, которая обладала бы благодаря сложившемуся опытным путем коду – тем же “значением”, что и объект иконического изображения» [Эко, 2006: 157]. Любой иконический знак, согласно У. Эко, «может обладать следующими качествами объекта: оптическими (видимыми), онтологическими (предполагаемыми) и конвенциональными, условно принятыми, смоделированными, таковы, например, лучи солнца, изображенные в виде черточек» [там же: 163].

По мысли У. Эко, «в основе любого изобразительного действия, любого изображения лежит конвенция» [Эко, 2006: 163]. Устойчивость такого знака обусловлена инерцией кода. У. Эко приводит в качестве примера изображение носорога А. Дюрером. На рисунке Дюрера животное изображено с чешуйками на коже, что представляет собой художественную вольность художника: реальный носорог не имеет чешуек. Однако еще два столетия после Дюрера никто не осмелится изобразить носорога по-иному: в книгах путешественников и зоологов, видевших этих существ в реальности, такой образ будет единственным вариантом изображения этого животного [там же: 166]. Настолько же сильно оказалось влияние традиции в случае с художественными открытиями английского художника Дж. Констебла. Обладая почти фотографической точностью, впервые его работы были встречены публикой с негодованием [там же: 164]. В терминах семиотики оба эти случая объясняются сильным влиянием *кода*. В нашем восприятии мы не только отбираем лишь некоторые черты объекта, чтобы воспроизвести их в знаке, но и начинаем считать их неотъемлемыми, естественными чертами исходного денотата.

В 16 в., когда в Англии шли дебаты о реформе орфографии, очень сильной была позиция Джона Харта, первого английского фонетиста, стремившегося реформировать систему орфографии так, чтобы она отражала фонетику. Однако приверженец традиционного написания, Ричард Малкастер, усомнился в том, что графика вообще способна полноценно отражать произношение. Проведя параллель между языком и изобразительным искусством, он сравнил орфографию с рисунком, который в любом случае не точно отражает реальность. При всей неоспоримой важности нормализаторской деятельности Джона Харта для английской орфографии в данном случае показательным замечанием Малкастера, почувствовавшего относительность в «точной» буквенной записи звучащей речи [Henry, 2001: 140–141]. Привычное очень часто воспринимается как наиболее точное, хотя может не являться таковым на самом деле. Инерция кода довлеет над теми, кто знаком с данной семиотической системой. Известное воспринимается

как естественное, даже если по сути эта связь условна и связана с влиянием традиции. Так происходит с иконическими знаками и в языке: мы привыкли считать звукоподражания родного языка более естественным (=правильным) способом отражения реальных звучаний, в то время как звукоподражания чужого языка часто вызывают недоумение. Так, англ. *Oink-oink* и рус. *Хрю-хрю*, призванные обозначать одно явление действительности, фонетически очень далеки друг от друга. Но носители русского языка воспринимают слово родного языка как более точно отражающее реальное звучание. Носители английского думают так о слове английского языка. Однако реальное звучание (денотат) всегда одно и то же. То есть в одной семиотике естественным считается совсем не то, что считается естественным в другой. Это вновь доказывает тот факт, что связь между означающим и означаемым даже в так называемых иконических знаках лишь *считается* естественной, на самом деле она условна. Подтверждение тому находим в ряде соответствующих звукоподражаний (крикам петуха и совы соответственно) в разных языках: рус. *Кукареку*, англ. *Cockadoodledoo*, нем. *Kikeriki*, фр. *Cocorico*, исланд. *Gaggalagó*, финн. *Kukkokiekuu* (для обозначения звуков, издаваемых петухом); рус. *Угу*, англ. *toowit toowoo*, нем. *Hu hu*, фр. *Ouh ouh*, тур. *gu guk guuk* (для обозначения звуков, издаваемых совой).

Такой фонетический признак, как долгота и краткость, является прототипическим, исходным, для обозначения пространственных отношений. С некоторыми оговорками, использование долготы/краткости гласного для обозначения близости/дальности описываемого объекта от референциальной точки можно назвать иконическим. Рассмотрим примеры из статьи С. В. Кодзасова «Фонетическая символика пространства (семантика долготы и краткости):

(1) – *Нам еще до-олго здесь сидеть!*

(2) – *Ра|з, ра|з и готово!*

Долгота отрезка времени, о котором говорится в первом предложении, передается долготой гласного. Быстрота выполнения действия во втором примере

также передается сокращением нормальной долготы гласного. Однако эти признаки могут использоваться и символически, обозначая не физическую долготу/краткость или дальность/близость, а, например, для характеристики события, наименее ожидаемого, то есть расположенного достаточно далеко от референциальной точки на шкале ожидаемости:

– Ва-аня это сделал? Невероятно.

[Кодзасов, 2000: 227–237]

Как показано С. В. Кодзасовым, символическое использование данных признаков гласных, традиционно используемых в речи для описания в первую очередь физических свойств объекта, встречается довольно часто. Но даже прототипическое использование долготы и краткости гласных не может быть признано безусловно иконическим. Обозначение физических параметров объекта описания средствами языка, как мы уже говорили, в любом случае, несет некоторый символический характер, и чем далее мы продвигаемся в описании свойств предметов и действий, тем более условной становится эта связь. При этом говорящие вполне могут ощущать некоторую иконичность этой связи, даже при описании ментального пространства.

Таким образом, можно увидеть, что мотивированность иконических знаков носит весьма условный характер. Мотивированность индексальных знаков (которыми в языке могут считаться междометия) еще более условна. Междометия сигнализируют об определенной эмоции, но не называют ее. В каждом языке существует ряд устойчивых форм для выражения определенных эмоций, но ничего в означаемом этих знаков не указывает на то, что это означаемое должно свидетельствовать об определенной эмоции. Так, «А!» – это обозначение испуга, удивления, восхищения и прочих эмоций, однако, ничто не мешает говорящему заменить в своей речи этот звук на любой другой, и, произнеся его с соответствующей интонацией, передать свои ощущения достаточно точно, хотя и не совсем так, как это установлено кодом. В этом отношении главенствующую роль будет играть интонация. «В индивидуальной речи интонация является

главным средством выражения чувственного содержания речи: ее “вклад” в выражение эмоций оценивают в 80–95%» [Мечковская, 2007: 141]. Именно интонация обладает «переозначающей ценностью»: она меняет смысл сообщения [Жинкин, 1982: 83–84].

Индексальными знаками могут выступать различные маркеры жанров. Так, *жили-были* в русской сказке или *once upon a time* в английской – это то, что настраивает читателя на соответствующий лад, служит сигналом к целому комплексу ощущений, связанных с произведениями данного жанра. Такая связь ощущается только теми, кто знаком с данным жанром, для ее понимания недостаточно знания языка. Эта связь установлена не в языке, а в культуре.

Итак, иконические и индексальные знаки являются лишь отчасти мотивированными знаками в языке. В тексте данные знаки могут терять свою связь с денотатом. А у некоторых знаков, изначально не демонстрировавших связь между означающим и означаемым в языке (знаков-символов), такая связь может появляться. Мотивированность у знаков в тексте (в культуре) будет обладать принципиально иным характером, чем мотивированность знаков в языке. Далее мы попробуем проиллюстрировать появление мотивированности у слова в контексте художественного произведения.

В стихотворении В. Хлебникова «Бобэоби пелись губы...» в каждой строке окказиональное звуко сочетание ассоциируется с определенной частью лица:

Бобэоби пелись губы,

Вээоми пелись взоры,

Пиээо пелись брови,

Лиэээй – пелся облик,

Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.

Так на холсте каких-то соответствий

Вне протяжения жило Лицо.

Если слово «Бобэоби» имеет некоторую условную мотивированность (связь с понятием «губы») благодаря тому, что в составе этого слова присутствуют

билабиальные согласные и лабиализованные гласные, а «Гзи-гзи-гзэо» – это окказиональное подражание лязгу цепи, то «Вээоми», «Пиээо», «Лиэээй» такой мотивированностью не обладают. Однако оказавшись вписанными в однотипную композиционную структуру, все окказиональные слова в этом стихотворении приобретают *некоторую* мотивированность.

Подобная ситуация может быть отмечена и в прозе. В сказке Дж. Тербера «Белая лань» герои попадают в заколдованный лес, где название каждого встреченного ими предмета состоит из словосочетания с начальной аллитерацией, а к моменту выхода героев из заколдованного пространства аллитерация угасает:

<p>The white deer led its pursuers through a <u>s</u>ilver <u>s</u>wamp and a <u>b</u>ronze <u>b</u>og and a <u>g</u>olden <u>g</u>lade, its <u>s</u>peed <u>s</u>till <u>s</u>wift as light. It shot like an arrow through a <u>f</u>ierce <u>f</u>en and over a <u>m</u>isty <u>m</u>oor. It climbed a <u>r</u>uby <u>r</u>idge, flung across a <u>v</u>alley of <u>v</u>iolets, and sped along the <u>p</u>early <u>p</u>ath leading to the <u>m</u> myriad <u>m</u>azes of the <u>M</u>oonstone <u>M</u>ines [Thurber, 1990: 199].</p>	<p>Белая Лань повела своих преследователей через бронзовое болото и золотую заимку и платиновую поляну с молниеносной скоростью. Она промчалась через коварные кочки и туманную топь. Она взбиралась на хрустальные хребты гор, пролетала по аллеям анютиных глазок и мчалась по драгоценным дорожкам, ведущим к множеству лабиринтов Лунных Руд.</p>
--	---

Фонемы в системе языка имеют специфическое значение. Они выполняют смысловоразличительную и отождествительную функции в составе слов, соответственно, полноценного значения они не имеют. Но в художественном тексте в составе типичной для этого текста композиционной структуры данные фонемы наделяются некоторой значимостью помимо собственно языковой.

В подобных примерах связь между планом выражения и планом содержания знака (далее – ПВ и ПС соответственно) возникает под воздействием контекста

(т. е. мотивируется синтагматическими отношениями). Она также оказывается прагматически нагружена в том смысле, что предполагает способность читателя корректно интерпретировать асемантические (если брать их вне контекста) слова или фонемы как знаки.

Способы актуализации фонетического потенциала могут быть различны. Так, в предыдущих примерах актуализация происходила благодаря композиционному повтору. В следующем примере представлен еще один способ актуализации фонетической значимости слова:

<p>After a time he began to wander about, going lippity-lippity – not very fast, and looking all around [Potter, 2002: 48].</p>	<p>Через некоторое время, он начал прохаживаться вокруг, липпити-липпити – не очень быстро и постоянно оглядываясь.</p>
---	---

Кролик Питер в сказке Беатрис Поттер перемещается характерным способом – *lippity-lippity* – что означает, вероятно, «достаточно быстро, боязливо, характерными мелкими движениями». Это представление появляется у читателя, с одной стороны, благодаря контексту: в предложении окказионализм стоит на месте обстоятельства образа действия. С другой стороны, характер звуков (краткие гласные переднего ряда в трех слогах, взрывные согласные, сонорный) «изображают» краткость, повторяемость, скорость движений, сопровождаемых негромкими звуками.

Текстовая «семантика» звука или звукокомплекса представляет довольно сложную, а потому интересную проблему. Синтагматическая сочетаемость знаков может создавать «значимость» (*valeur*) фонемы или сочетания фонем. Рассмотрим данную проблему более подробно в следующем разделе нашей диссертации.

1.2. Фоностилистический прием и текстовая мотивированность знака

Звуковая форма языкового знака может обретать специфическую функцию в тексте, как мы видели в предыдущей части. Она способна направлять внимание читателя, задавая определенный код, с помощью которого читатель воспринимает и декодирует текст. В этом смысле элементы звуковой формы становятся знаком в полном смысле, т. е. получают значение.

Однако лексическое значение слова, включающее в себя денотативную, сигнификативную и прочие виды информации, принципиально отличается от значения фонемы или комплекса фонем. Слово обладает лексическим значением вне зависимости от того контекста, в котором оно употреблено. Лексическое значение слова проявляется в наличии у него сложной системы семантических связей, реализующихся в виде синонимических, антонимических, гипонимических и прочих отношений. Эти отношения фиксируют не столько систему собственно языковых связей, сколько то, как соответствующие знаки отражают способ членения означиваемой ими реальности. В то же время, подобных системных связей у фонемы или фонемоконтекста просто не существует.

Здесь необходимо обратить внимание на «промежуточный» класс слов, обладающих фонетической мотивированностью вне зависимости от контекста. Во-первых, это звукоподражательная лексика, которая, с одной стороны, входит в систему языка как слова с определенной частиречной принадлежностью и соответствующими системными связями, с другой стороны, содержит в своем составе фонемы, «описывающие» тот звук реальности, который обозначают соответствующие лексемы. Во-вторых, это звуко-символическая лексика, имеющая своим денотатом «незвук», но описывающая признаки изображаемого объекта фонетическими средствами языка. Так, А. П. Журавлевым было установлено «фонетическое значение» у таких слов, как *мямля*, *зюзя* и др. Экспериментально было доказано, что те ощущения, которые вызывает фонетическая форма слова у респондентов опроса, совпадает с одним из

семантических признаков лексемы. Такие слова очень экспрессивны и активно используются в качестве стилистически маркированного средства языка.

Впрочем, звукоподражательные и звукосимволические слова языка могут присоединять аффиксы, тем самым теряя часть своей звуковой изобразительности: чем больше словообразовательных аффиксов у слова, тем менее очевидно его «фонетическое значение». Так, относя звукоподражательные и звукосимволические слова к фактам «неканоничной фонетики», А. А. Реформатский отмечает, что «в звукоподражаниях очень важно соответствие «естественного» и «конвенционального»: близкого к подражаемому и возможного в сфере человеческой речи и системе языка. «<...>. Чем ближе «звукоподражательный комплекс» к изображаемому, <...> чем более естествен, тем более чужд он и речи, и языку, чем же он более близок к речи и языку, чем более конвенционален, тем он менее естествен и менее похож на подражание» [Реформатский, 1966: 103]. Так, у слова *проямлить* фонетическое значение уже не так явно, как у слова *мямля*. То, что может актуализировать фонетическую экспрессивность слова – это контекст, повтор или позиция в тексте. Таким образом, даже у лексикализованных звукоподражательных и звукосимволических слов могут происходить «приращения» к лексическому значению. Рассмотрим следующий пример из романа Р. П. Уоррена «Вся королевская рать»:

The grandfather's clock in the corner of the room, I suddenly realized, wasn't getting any younger. It would drop out a tick, and the tick would land inside my head like a rock dropped in a well, and the ripples would circle out and stop, and the tick would drop down the dark. For a piece of time which was not long or short, and might not even be time, there

Я вдруг осознал, что старинные часы в углу не стали моложе. Они роняли ТИК, и ТИК падал мне на мозги, как камень в колодец, шли круги, замирали, и ТИК тонул в темноте. Потом в продолжение какого-то времени – ни долгого, ни короткого, а может, и вообще не времени – не было ничего. Потом в

wouldn't be anything. Then the tock колодец падал ТАК, и шли круги, и would drop down the well, and the замирали [Уоррен, 1987: 53]. ripples would circle out and finish [Warren, 2006: 71].

Звукоподражательное междометие употребляется здесь как существительное. Обычно лексикализованные единицы обладают меньшей экспрессивностью, чем окказиональные, но в данном примере многократное повторение первой части звукоподражательного междометия *tick-tock*, совместно с другим звукоподражательным глаголом *to drop* (4 раза в разных формах) и ритмом фразы создает звуковую оркестровку фрагмента, где едва ли не главную роль играет звукоподражание.

В отличие от лексикализованных единиц, фонетически мотивированные окказионализмы призваны привлечь еще большее внимание читателя. Так, фрагмент из сказки Б. Поттер со словом *lippity* призван акцентировать внимание читателя на фонетической необычности этой лексемы. Строго говоря, мы не можем отнести *lippity* к какой-либо части речи, хотя по контексту и частично по форме (формант *-y* вместо *-ly*, свойственного наречиям) мы можем предположить, что оно описывает признак действия, то есть в определенном смысле функционирует как наречие или, скорее, как квазинаречие, так как продуктивный суффикс наречий английского языка – это *-ly*, а не *-y*. Окказиональная лексема повторяется дважды, но этого количества повторов вполне достаточно: квазилексема фонетически активна и большее количество повторов для создания образа не требуется. Мы также можем рассматривать эти два повтора как редупликацию в составе одной лексемы. Значение, которое появляется у нее в данном примере, сформировано благодаря свойствам составляющих ее фонем и контексту.

Крайним случаем «приращения» фонетического значения у языковых единиц выступает ситуация приобретения значения фонемой или фонемокомплексом.

Будучи единицами второго уровня членения, фонемы, как правило, не воспринимаются как носители какой-либо информации. Наименьшими двусторонними единицами признаются единицы морфемного уровня. Фонемы не обладают таким значением, каким обладает слово. Их значение не противопоставлено значению других подобных единиц в языковой системе. Их дополнительное «значение» (помимо обязательной смыслоразличительной и отождествительной функции) может проявиться *только* благодаря их позиции в составе более крупных единиц (например, в начале слова или предложения), а также благодаря повторяемости этой позиции. Рассмотрим следующий пример:

<p>We left the bay, and lost the <u>s</u>alt, <u>s</u>ad, <u>s</u>weet, fishy <u>s</u>mell of the tidelands out of our nostrils [Warren, 2006: 73].</p>	<p>Залив остался позади, и <u>с</u> ним – <u>с</u>оленый, томительный и <u>с</u>вежий запах отмелей. Мы возвращались на <u>с</u>евер. <u>С</u>тало еще темнее [Уоррен, 1987: 55].</p>
--	---

Начальный повтор согласной в ряде примыкающих друг к другу слов (*salt, sad, sweet, fishy smell*) позволяет сказать, что за фонемой /s/ закреплено некоторое значение, связанное с семантикой слов, в которых она употребляется. Начальные повторы в данном фрагменте поддерживаются повтором данной фонемы в соседних словах, где она встречается в других позициях (*lost, nostrils*). Более того, предваряет этот аллитерационный кластер слово *lost*, в котором анаграмматически повторяются все фонемы следующего за ним *salt*.¹ В свою очередь *lost* оказывается тоже поддержано начальной аллитерацией предыдущего однородного сказуемого *left*.

¹ Полное фонемное совпадение составов двух слов характерно для американского произношения, где в слове *lost* произносится тот же долгий гласный, что и в слове *salt*. В британском варианте произношения слова будут различаться гласной фонемой. Однако автор романа «Вся королевская рать» – американский писатель Роберт Пенн Уоррен. Роман написан на американском варианте английского языка, что свидетельствует в пользу абсолютного совпадения фонемного состава двух слов.

	Незвукообразительная лексема (в нейтральном контексте)	Звукообразительная лексема (в нейтральном контексте)	Звукообразительная лексема (в маркированном контексте – повторы, позиция)	Окказиональная лексема/квазилексема	Фонема/фонемокомплекс в составе аллитерационного ряда
Степень проявленности фонетического значения в контексте	-	- +	++	+++	++++

Таб.1. Степень проявленности фонетического значения единицы в разных условиях

Таким образом, разные носители фонетического значения (лексикализованные и нелексикализованные звукоподражательные и звукосимволические слова, квазилексемы, а также фонемы/фонемокомплексы) не представляют собой оппозицию по наличию/отсутствию фонетического значения. Они распределяются по своеобразной шкале по принципу уменьшения системных свойств фонетически активных единиц и одновременного приращения некоторого смысла за счет постепенного приращения компонентов «фонетического» значения в направлении «слева направо» (см. рис.1).

Означивание звукокомплекса (ЗК – дальше этим термином будем называть разные протяженности звуков) происходит в контексте и напоминает означивание всякого окказионального слова, которого нет в лексиконе собеседника, но о значении которого собеседник догадывается в зависимости от конкретного дискурсивного окружения. Алгоритм опознавания неизвестного слова следующий: сначала опознается часть речи и, соответственно, категориальная семантика слова, например, если это прилагательное, то, очевидно, называет признак, а дальше в ход идут контекст и ассоциативные связи, актуализируемые формой слова.

Приведем следующий пример:

Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря

дорогой, уважаемый, милая, но неважно

даже кто, ибо черт лица, говоря

откровенно, не вспомнить, уже не ваш, но

и ничей верный друг вас приветствует с одного

из пяти континентов, держащегося на ковбоях;

Сочетание двух окказионализмов («надцатого мартабря») в стихотворении И. Бродского не вызывает затруднений для понимания. «Надцатого мартабря» легко опознается в контексте как название какой-то даты. Читатель угадывает значение окказионализма по контексту. В стихотворении, написанном в форме письма перечисляются место отправления («ниоткуда»), дата («надцатого мартабря»), далее следует обращение («дорогой, уважаемый, милая, но не важно даже кто»), приветствие и упоминание адресанта («уже не ваш, но и ничей верный друг вас приветствует»). Помимо контекста словообразующие и словоизменительные суффиксы дают возможность безошибочно узнать в этом словосочетании обозначение даты (название дня и месяца в родительном падеже), однако, остается неизвестным, какое именно число и какой месяц.

Отличие ЗК от окказиональной лексемы в том, что дешифровка значения окказиональной лексемы происходит в зависимости от семантических условий, в которых эта лексема появляется в тексте. Для ЗК важен как семантический, так и чисто фонетический контекст. Важно, что все не сводится к фонике, семантический контекст тоже участвует. Фонетические условия – это прежде всего нарочитая повторяемость или необычность сочетания. Семантические – это то, что мотивирует появление этой повторяемости: если при повторении семантических условий, повторяется и ЗК, то этот ЗК воспринимается как мотивированный, обладающий определенным смыслом. Семантический контекст в некотором роде отвечает за то, что этот ЗК становится ощутим для читателя именно как прием, имеющий смысл в данном конкретном дискурсивном отрезке.

The train ran on and on. It came to the place where the railroad tracks run off into the blue sky. And it ran on and on chick chick-a-chick chick-a-chick chick-a-chick. Sometimes the engineer hooted and tooted the whistle. Sometimes the fireman rang the bell. Sometimes the open-and-shut of the steam hog's nose choked and spit pfisty-pfoost, pfisty-pfoost, pfisty-pfoost. But no matter what happened to the whistle and the bell and the steam hog, the train ran on and on to where the railroad tracks run off into the blue sky [Sandburg, 1990: 98].

Поезд шел и шел. Он подошел к месту, где рельсы убегают в голубое небо. И он шел и шел чик-а-чик чик-а-чик чик-а-чик. Иногда машинист гудел и дудел в свисток. Иногда сигнальщик звонил в звонок. Иногда крышка паровой трубы захлопывалась и потом плевалась пфисти-пфуст, пфисти-пфуст, пфисти-пфуст. Но не важно, что происходило со свистком и звонком и трубой, поезд все равно шел и шел туда, где рельсы убегают в голубое небо.

Звукоподражательные окказионализмы *chick chick-a-chick chick-a-chick chick-a-chick* и *pfisty-pfoost, pfisty-pfoost, pfisty-pfoost* сообщают о своем значении не только контекстом, из которого очевидно, что это звуки, издаваемые поездом, но и своим фонетическим составом. Отсутствие аффиксов, тем не менее, выполняет некоторую идентифицирующую функцию: отсутствием аффиксов новое слово напоминает междометие.

В отличие от звукоподражательных окказионализмов звукосимволические окказионализмы своей формой подсказывают несколько вариантов своего значения. Фонетические особенности такого неологизма могут указывать на признак предмета (формы, размера и проч.), а также на признак действия (характер действия, скорость, направление и проч.).

Рассмотрим следующий пример:

Then the zizzies came. The zizzy is

Потом пришли зиззи. Зиззи – это

a bug. He runs zigzag on zigzag legs, eats zigzag with zigzag teeth, and spits zigzag with a zigzag tongue. Millions of zizzies came hizzing with little hizzers on their heads and under their legs. They jumped on the rails with their zigzag legs, and spit and twisted with their zigzag teeth and tongues till they twisted the whole railroad and all the rails and tracks into a zig-zag railroad with zigzag rails for the trains, the passenger trains and the freight trains, all to run zigzag on [Sandburg, 1990: 110].

такой жучок. Он бежит зигзагами на своих зигзагообразных ножках, ест зигзагообразно своими зигзагообразными зубками и плюется зигзагами своим зигзагообразным язычком. Миллионы зиззи пришли шипя с маленькими шипелками на головах и под ногами. Они прыгали на рельсы своими зигзагообразными ножками и плевались своими зигзагообразными зубками и высовывали свои зигзагообразные язычки, пока они не поставили всю железную дорогу на зигзагообразные рельсы и шпалы, так что все поезда, пассажирские и грузовые не начали ходить зигзагами.

Значение слова *zizzy*, очевидно, связано с характером движения, формой, а возможно, с характером издаваемых персонажем звуков. Контекст в данном случае подсказывает, что звуковой состав окказионализма обозначает форму и характер движения персонажей. Причем в данном случае не последнюю роль играет графический образ знака.

Разграничение «лексических знаков» и «фонетических знаков» носит нечеткий характер. Так, некоторые ЗК могут функционировать как полноценные лексемы или квазилексемы, притом их морфологический статус может быть плохо осязаемым для носителя языка. Такой переходный пример – это *lippity-lippity*.

Крайний случай подобной окказиональной номинации – это название предметов, при котором невозможно определенно сказать, по каким параметрам было выбрано определенное звучание, хотя именно на звучание предполагается опора, так как других «опор» в виде отсылки к производящим словам не существует или они не всегда очевидны. Так, принятое в англоязычной психологической традиции обозначение влюбленности – это слово *limerence* (рус. *лимеренция*). Оно было изобретено психологом-бихевиористом Дороти Теннов, чтобы отличать понятие влюбленности от понятия любви (*love*). Слово *limerence* было фонетически подобрано так, чтобы «описывать» звуками само понятие, и основным критерием при выборе было благозвучие: никакой другой этимологии у данного слова не существует. У подобных слов без этимологических связей роль фонетической оболочки возрастает, а возможность однозначной трактовки их значения, наоборот, снижается.

Таковы названия персонажей из произведений Карла Сэндберга: *Waylacks*, *Doo-doo-jangers*, *bitter-basters*, *gladdywhingers*, *booblow trees*, *chizzywhizzies* и др. Контекст в данном случае практически не подсказывает варианты интерпретации значения этих окказиональных единиц:

gladdywhingers have spotted eggs in a basket nest in a booblow tree, and why the chizzywhizzies scrape off little fiddle songs all summer long while the summer nights last [Sandburg, 1990: 126].

Глэддивингеры несли яйца в крапинку в свои гнезда на бубло-деревьях, а чиззивиззи распевали складные песенки ночами напролет все лето.

Фонетические условия – это повторяемость и необычность сочетания. Семантические – это то, что мотивирует появление этой повторяемости: если при повторении семантических условий повторяется и ЗК, то этот ЗК воспринимается как мотивированный, обладающий определенным смыслом. Семантический контекст отвечает за то, что этот ЗК становится ощущением именно как прием, имеющий смысл в данном дискурсивном отрезке.

Художественная значимость ЗК обуславливается также и тем, что ЗК опознается как прием за счет его линейной воспроизводимости. Дискурсивный отрезок, на котором эта повторяемость становится рецептивно релевантной, может быть как очень коротким (одно предложение), так и достаточно протяженным (вплоть до текста как целого). Воспроизводимость ЗК, его регулярное появление в определенных семантических условиях (например, при характеристике конкретного персонажа или при перемещении персонажа из одного локуса в другой) формирует связь между соответствующим ЗК и тем окружением, в котором он возникает. Поэтому именно семантические параметры соответствующего контекста можно назвать означаемым ЗК как знака. В художественной литературе это наблюдается не только в литературе для детей.

Так, в романе «Вся королевская рать» Р. П. Уоррена описывается легкий летний дождь. В соответствующем отрывке повторяется звук /s/: он передает звуки «ласкового» (*sweet*) дождя, что является семантическим контекстом для ЗК:

We would no doubt have gone that night too, if the rain had been a different kind of rain, if it had been a light sweet rain, falling out of a high sky, the kind that barely whispers with a silky sound on the surface of the water you are swimming in, or if it had been a driven, needle-pointed, cold, catharctic rain to make you want to run along the beach and yell before you took refuge in the sea<...> [Warren, 2006: 437].

Мы, наверно, пошли бы и в эту ночь, если бы дождь был другой – если бы это был легкий, приятный дождичек с высокого неба, едва-едва шелестящий на поверхности воды, или **косой, колючий, холодный** очищающий дождь, когда тебе хочется пробежаться по пляжу и завопить, прежде, чем ты спрячешься в море... [Уоррен, 1987: 329].

В этом же отрывке назван другой тип дождя: «cold, catharctic rain». Причем слово «catharctic», в котором анаграмматически зашифровано другое «холодное» слово «arctic», использовано, очевидно, в том числе и для поддержания смысла и

формы предыдущего «cold». В определении такого дождя присутствуют два согласных смычных звука /k/, что в сочетании с гласными непереднего ряда создает контраст с первым типом дождя: «ласковый» (слова со щелевым делящимся /s/) и «холодный» (слова со смычным /k/).

Из предыдущего примера видно, что фоностилистические приемы могут быть разнообразными в пределах одного текста, так что разные ЗК будут ассоциироваться с разными фрагментами семантики текста. Это означает, что разные ЗК могут в пределах текста вступать в некоторое подобие парадигматических отношений. Определенный ЗК может быть связан с определенным персонажем, мотивом, образом. Например, ЗК1 ассоциирован с персонажем (далее – П) П1, а ЗК2 ассоциирован с персонажем П2, если П1 и П2 являются по сюжету антагонистами, то ЗК1 и ЗК2 оказываются связаны некоторым подобием антонимических отношений: они находятся в отношениях дополнительной дистрибуции (т.е. не могут быть взаимозаменяемы в пределах одного контекста), маркируя каждый своего П.

Таким образом, как фонемы, так и слова, в составе которых они встречаются, могут выступать в виде противопоставленных друг другу членов оппозиции. Фонетические оппозиции – это не только возможность повышения звуковой выразительности различных фрагментов текста на фоне других, но и способ выделения содержательно значимых элементов текста. В некоторых контекстах фонемная оппозиция может характеризовать конфликт между двумя образами (например, образами персонажей), в то время как в других случаях противопоставление на фонемном уровне может указывать на внутреннюю противоречивость персонажа, на внутренний конфликт. Ср. фрагмент из сказки «Белая лань»:

<p>There was a musical <u>s</u>tream to <u>s</u>wim, whose <u>s</u>oft <u>w</u>aters <u>s</u>wayed <u>s</u>o <u>s</u>omnolently and <u>s</u>ang <u>s</u>o <u>s</u>weetly that</p>	<p>Там был музыкальный поток, чьи спокойные воды качались так равномерно и пели так сладко, что</p>
---	---

Thag had to struggle savagely against Tэг вынужден был яростно сражаться
drowsiness and death by drowning с дремотой и стараться не утонуть.
 [Thurber, 1990: 213].

Здесь слова, описывающие музыкальный поток и действия героя, в основном содержат начальную аллитерацию [s/sw], в то время как реальная опасность, стоящая за этим, описывается словами, начинающимися с [d/drau].

В следующем фрагменте из этой же сказки герой мягко и быстро ступает (начальная аллитерация на [s]), а чудовище видит героя и нападает на него (образ вновь представлен с помощью слов с той же начальной фонемой или фонемокомплексом [d(r)]):

<p>Thag <u>stepped</u> forward <u>softly</u> and <u>swiftly</u>, but the monster, <u>dreaming</u> of <u>danger</u>, opened one eye and <u>struggled</u> to his feet with a mighty “scaroooooff!” [там же: 213].</p>	<p>Тэг ступил вперед мягко и быстро, но монстр, которому даже во сне чудилась опасность, открыл глаз и вскочил на ноги с ужасным «скарүүүүууф!»</p>
--	---

Однако это именно подобие антонимических (и прочих системных семантических) отношений, поскольку ЗК в данном случае не называет персонажа (т.е. ЗК соотнесено с ним отнюдь не в силу реализации номинативной функции). Значение ЗК – это не сам персонаж (если вернуться к нашему примеру), а отсылка к персонажу. Это вторичное значение ЗК, связанное с его способностью выступать в качестве ФС-приема. Иначе говоря, в качестве ФС-приема ЗК семантичен (т.е. наделен смыслом и, стало быть, знаковым статусом) в той мере, в какой он функционален, т.е. способен актуализировать соответствующую связь между ЗК и ситуацией. Это объясняет, например, то, что текст не утрачивает смысл, если читатель не обращает внимания на звуковую оркестровку

повествования. Звуковой план вторичен и играет все же вспомогательную роль в семантической организации текста.

Эти рассуждения о природе ФС-приема подводят нас к идее о многоуровневости его смыслового наполнения. Читатель имеет дело с написанным текстом, в котором каждый конкретный ЗК обретает смысл на разных уровнях, при этом то, что мы называем «смыслом» на каждом из этих уровней, имеет разный статус.

На первом уровне означающее – это графема или совокупность графем, означаемое – соответствующий ЗК. Тут распознавание основано на знании орфографических конвенций соответствующего языка. Хотя и оно может быть неоднозначным (о чем речь пойдет ниже – в одном из следующих параграфов). Например, аллитерация в трех рассказах Карла Сендберга основана на звукоподражании ветру (звуки /s/, /z/, /w/, а также межзубные /θ/ и /ð/). Установка на актуализацию фонетического уровня задается уже в заглавии цикла рассказов «Three Stories About Three Ways the Wind Went Winding» и продолжается в самих текстах:

Whether they whispered secrets to each other or whether they whispered simple things that you and I know and everybody knows, that is their secret. One thing is sure: they often were seen leaning toward each other and whispering in the night the same as mountains lean and whisper in the night [Sandburg, 1990: 123].

Нашептывали ли они друг другу секреты или рассказывали простые вещи, которые мы с тобой, да и вообще все, знают, это их секрет. Одна вещь известна доподлинно: их часто видели наклонившимися друг к другу и шепчущимися в ночи так же, как горы склоняются и шепчутся в ночи.

Некоторые из этих звуков передаются одним графическим вариантом (например, фонема /s/), другие – несколькими графическими вариантами (фонема

/w/ – графемой w и сочетанием фонем wh). И наоборот: за одним графическим вариантом (буквосочетание th) закреплено несколько фонем. Причем в последнем случае буквосочетание обозначает один звук, качество которого будет разным в зависимости от позиции в слове, а элементы этой комбинации по отдельности обозначают уже другие фонемы (/t/ и /h/).

На втором уровне фонема выступает как знак, проявляющий свое значение через реализацию смысловоразличительной и отождествительной функций. Именно в таком фонетическом образе реципиент узнает слово и отличает его от других слов, например, отличает слово *tether* или *feather* от *whether*, но в то же время отождествляет, например, вариант произнесения слова *simple* без аспирации с эталонным произношением данного слова с аспирацией. Этот – чисто функциональный – уровень означивания оказывается задействован тогда, когда слово известно всем носителям языка, если же это слово новое, созданное по случаю, то данный этап пропускается, и ЗК сразу интерпретируется на третьем уровне означивания, на котором ЗК становится ФС приемом. Таков способ декодирования слов *lippity-lippity*, *zizzy* и подобных им в приведенных выше примерах.

Итак, на третьем уровне означающее – это ЗК, а означаемое – сам семантический контекст, в котором эти ЗК возникают. Это тот уровень, на котором ЗК опознается как ФС прием. Если читатель ощущает связь между ЗК и контекстом, это значит, что он реагирует на этот ЗК именно как на прием, который обладает определенной функцией в тексте. Эта связь может быть также сложной. Например, звукоподражательные окказионализмы типа *chick chick-a-chick chick-a-chick chick-a-chick* и *pfisty-pfoost, pfisty-pfoost, pfisty-pfoost* в основном подвергаются интерпретации лишь на третьем уровне, так как взятые вне контекста они мало о чем сообщают тому, кто их слышит. Однако в контексте истории становится очевидным, что это звуки издаваемые поездом. Интерпретация таких звукоподражательных знаков легче, чем интерпретация значения знаков типа *lippity-lippity*. В случае с *lippity-lippity* означивание на

уровне 2 также не реализуется: читатель не может однозначно дешифровать слово, хотя, вероятно, может сделать вывод о категориальной семантике (можно догадаться, что слово называет само действие или признак действия). На 3 уровне проговаривание слова позволяет заполнить семантическую лауну: фонетическая форма указывает на то, как именно передвигается персонаж, причем эта связь иконическая. Вместе с тем, этот ЗК может стать знаком персонажа. Если например, через какое-то время читатель столкнется с фразой: «Вдруг из-за кустов донесся шорох и кто-то – *lippity-lippity* [или другой ЗК со схожим иконически мотивированным значением] – прошмыгнул мимо Х...», читатель опознает персонажа, поскольку выше именно с ним была ассоциирована способность именно такого передвижения. Т.е. в этом случае ЗК будет иметь в качестве означаемого самого персонажа, и эта связь уже не иконическая, но конвенциональная. Так происходит со словом *zizzy*: будучи употребленным в первый раз в тексте сказки, оно вызывает у читателя некоторые семантические ассоциации, которые частично подтверждаются (или опровергаются) дальнейшим контекстом (*He runs zigzag on zigzag legs, eats zigzag with zigzag teeth, and spits zigzag with a zigzag tongue*), но так до конца и не раскрывает эту загадку связи значения слова с его фонетической формой. Затем слово встречается в тексте еще несколько раз и становится знаком персонажа.

Использование характерной аллитерации в типичных контекстах (например, при появлении персонажа) может выступать в качестве знака персонажа так же, как и лексикализованные средства (см. примеры выше). Сначала представляется звуковой повтор, который обладает некоторым иконическим сходством с тем, что он отождествляет. Затем, при повторении в другом отрезке, повтор приобретает конвенциональную связь с изображаемым персонажем. Иконическая семантизация, так сказать, семантична (означаемое «выводится» из формы знака), символная семантизация – функциональна (означаемое возникает как результат способности знака соотноситься с некоторым объектом, это вторичное значение, возникающее метонимически, и актуализирующееся с определенной

прагматической целью). Надо подчеркнуть, что ЗК, когда он становится ФС приемом, как правило многозначен, и эта многозначность вытекает из разных способов означивания одного и того же ЗК в пределах дискурсивных отрезков разной величины.

Поскольку ЗК функционирует как ФС только на 3 уровне, можно поставить вопрос о том, что может быть означаемым ЗК на 3 уровне. В ряде случаев ФС прием может становиться постоянной характеристикой персонажа или быть знаком его необычного внутреннего состояния. Другая функция ФС приема – это маркирование хронотопа произведения. Так, ФС прием становится одним из способов указания на сюжетный перелом: он маркирует изменение хода сюжета или перенос действия в новое пространство. На этом основании можно попытаться предложить некоторую типологию ФС приемов.

ФС прием в ПС может содержать отсылку к двум основным художественным категориям, внутри которых можно наблюдать варианты.

А. в обозначаемом ФС приема – отсылка к персонажу:

А.1. ФС прием становится постоянной характеристикой персонажа. Например, анаграмматический повтор звуков, содержащихся в имени героя, в словах, сопровождающих его появление:

<...>**Princess** who would one day Принцесса, которая однажды
set a perilous labour for each of the даст трудное задание каждому из
Princes to perform [Thurber, 1990: 193]. принцев.

Для этого случая типичны окказиональные имена самих героев, анаграмма, аллитерация.

А.2. ФС прием характеризует изменение состояния персонажа и выступает как маркированный элемент оппозиции, где немаркированным является фрагмент текста без ФС приема. Измененное состояние персонажа отражается в основном в

прямой речи, но может быть охарактеризовано и словами,водящими прямую речь:

«In such confusion and caprice who knows his hound dog from his **niece**?» [Thurber, 1990: 209]. «В такой неразберихе и в таких капризах разве кто-то может отличить свою гончую и племянницу?»

Когда герой раздражается, в его речи появляется ряд ФС приемов, нехарактерных его речи до этого момента:

«These false females, these mock maidens, these will-o'-the-wisp women, these pseudo-Princesses, have one disturbing power in common» [Thurber, 1990: 209]. «Эти двуличные девушки, эти коварные красотки, эти неуловимые невесты, эти псевдо-принцессы имеют одно общее очень неприятное свойство».

Типичные ФС приемы в этом случае – повтор звуков в парах рядом стоящих слов (иногда только графический повтор), рифма, ритмизация прозы, спунеризм, повторы звуков в глаголах, вводящих прямую речь.

Б. В обозначаемом ФС приема – отсылка к хронотопу повествования:

Б.1. ФС может маркировать изменение обстоятельств протекания действия во времени:

The dried horse-skin Curtain ... fell down – whoosh! – because it remembered the bargain she had made with the Cat [Киплинг, 2010: 52]. Высушенная лошадиная шкура-занавеска, которая висела хвостом вниз у входа Пещеру, упала – бух! – потому что она помнила об уговоре с Котом [там же: 53].

The smoke of the fire at the back of Дым от Огня внутри Пещеры

the Cave came down in clouds from the roof – puff! – because it remembered the bargain she had made with the Cat [там же: 54].

The Milkpot that stood by the fire cracked in two pieces – ffft – because it remembered the bargain she had made with the Cat [там же: 56].

тучами закрубился с крыши, – пуффф! – потому что он помнил, о чем был уговор между Женщиной и Котом [там же: 55].

Крынка с молоком, что стояла рядом с огнем, треснула пополам – трах! – потому что помнила, какой уговор был у Женщины с Котом [там же: 57].

В приведенном выше примере звукоподражательные междометия – это отсылка к некоторому действию в прошлом, о котором Кот напоминает Женщине.

Б.2. ФС прием может маркировать изменение художественного пространства:

The white deer led its pursuers through a silver swamp and a bronze bog and a golden glade, its speed still swift as light. It shot like an arrow through a fiery fen and over a misty moor. It climbed a ruby ridge, flung across a valley of violets, and sped along the pearly path leading to the myriad mazes of the Moonstone Mines.

Twenty hoofs thundered hotly through a haunted hollow of spectral sycamores hung with lighted lanterns and past a turquoise tarn and along an avenue

Белая Лань повела своих преследователей через бронзовое болото и золотую заимку и платиновую поляну с молниеносной скоростью. Она промчалась через коварные кочки и туманную топь. Она взбиралась на хрустальные хребты гор, пролетала по аллеям анютиных глазок и мчалась по драгоценным дорожкам, ведущим к множеству лабиринтов Лунных Руд.

Двести сотен копыт стучали яростно мимо пугающих призрачных

of **a**sphodel¹ that **t**urned and **t**wisted
down a **d**ark **d**escent which **l**ed at **l**ast to a
pale and **p**erilous **p**lain. The **s**etting **s**un
sank into the **s**ea, **s**even **s**tars **sh**one
suddenly in the **s**ky, and the white **d**eer's
dreadful **d**ay was **d**one, its **r**ace was **r**un,
for now it **s**tood **s**ilent and **s**till and
shivering under the mighty **c**rag **c**alled
Centaur's Mountain [Thurber, 1990: 199].

пустых платанов, на которых висели
фонари и факелы, мимо бирюзового
болота и вдоль аллеи асфоделя,
которая поворачивала и петляла вниз
по спуску, который в свою очередь
приводил к опустошенной и
рискованной равнине. Садающееся
солнце падало в море, семь звезд
светло сияли в небесах, а срок Белой
Лани был сочтен, гонка пройдена,
потому что сейчас она стояла
спокойно и содрогалась под
могущественной скалой, называемой
Гора Центавра.

В. В обозначаемом ФС приема – отсылка к специфике самого жанра. Так для волшебной сказки разгадывание некоторого кода («расшифровка» имени персонажа, прочтение текста на неизвестном языке, решение шарады и проч.) – это неотъемлемая черта жанра. Игра элементов на формальном уровне становится таким образом основным свойством жанра.

Более подробно данная классификация типов значений ФС приема будет представлена в следующих частях нашей работы.

¹ Здесь буквы и сочетания букв, выделенные жирным шрифтом, не обозначают фонетический повтор. Скорее, здесь идет речь о графическом подобию, что также часто используется автором как стилистическое средство наряду с фонетическим повтором. Как пишет Г. В. Векшин, именно фонографема является «элементарной речевой субстанцией для фоностилистики» [Векшин, 2006: 45].

1.3. Выводы

Обзор работ, посвященных фоносемантике, показывает, что чисто методологически эти исследования могут быть основаны на анализе большого количества лексики из разных языков, подобной в семантическом и структурном отношении. Также фоносемантические исследования могут опираться на результаты психолингвистических экспериментов, в ходе которых выявляется частотность ассоциаций, проявляемых теми или иными звуками или комплексами звуков. Третий подход к изучению фонетических стилистических приемов – анализ функционирования звукокомплекса в более широком контексте, чем слово, в частности, в художественном произведении. Настоящая работа методологически примыкает к последней группе исследований, в которых изучается окказиональная семантизация звука в пределах конкретного текста, характеризующегося сложной композиционной, смысловой, образной структурой.

Обусловленность значимости языкового знака той или иной ситуацией (особенностями восприятия реципиента или контекстом) говорит о том, что мотивированность языкового знака имеет сложный характер. С одной стороны, мотивированные единицы языка представляют собой лишь *условное* подражание явлению реальности, что объясняется, в частности, ограниченным репертуаром фонетических единиц в любом языке по сравнению с множественными акустическими денотатами. С другой стороны, немотивированные единицы языка, включаясь в различные текстовые связи в литературном произведении или в сознании носителя языка, могут становиться *мотивированными*. Таким образом, знаки, не обладающие полноценным значением, в некоторых ситуациях, например, в тексте, приобретают контекстуальную значимость. Появление значения у таких функциональных единиц текста, как фонемы, обусловлено синтагматикой и прагматическими установками литературной коммуникации, о чем пойдет речь в следующей главе.

Воспроизводимость ЗК, его регулярное появление в определенных семантических условиях (например, при характеристике конкретного персонажа

или при перемещении персонажа из одного локуса в другой) формирует связь между соответствующим ЗК и тем окружением, в котором он возникает. Будучи связанными с персонажами, локусами, тематическими отрезками, разные ЗК могут вступать в парадигматические отношения друг с другом, подобно единицам более высоких текстовых уровней, с которыми они оказываются контекстуально связанными.

Глава 2. Фоностилистический прием и прагматика литературной сказки

2.1. Прагматика текста и жанра

Способность ЗК участвовать в формировании смыслового поля текста тесно связана со способностью читателя распознавать звуковую игру и встраивать ее в тот код, который использует автор конкретного произведения. Именно в этой связи возникает вопрос о том, как ФС приемы связаны с прагматикой текста. ЗК выступает в роли ФС приема только тогда, когда читатель способен установить некоторую нестандартную (с точки зрения языковой нормы) семантическую связь. Так, слово *lippity* выступает в качестве стилистического приема, если читатель соотносит фонетическую форму знака с теми потенциальными смыслами, которые он может обозначать (например, характер движения героя, другие свойства персонажа, а на более высоких уровнях семоизиса при повторении данного слова в других фрагментах текста – знак самого персонажа). Если читатель не узнает в ЗК прием, то в случае, например, с аллитерацией, он ориентируется на смысл слов, в которых содержится звуковой повтор, и читает текст, ориентируясь только на смысл лексических единиц, синтаксических конструкций, но не на стилистическую информацию неузнанного приема. В случае если это *фонетически* мотивированное окказиональное слово, то, чем меньше его связей с другими членами предложения (например, междометие), тем больше вероятность, что читатель может его воспринять просто как помеху в коде. Его можно принять за опечатку и пропустить, например, при чтении вслух. Наша диссертация посвящена ФС приемам в текстах сказки, поэтому нам особенно важен вопрос о том, почему и зачем авторы таких произведений используют ФС приемы и как их использование связано с детским восприятием.

Чтобы описать все аспекты знака, исследователь должен затронуть три его аспекта: синтагматику (отношения знака к другим знакам в цепочке), семантику (отношения между знаком и его планом выражения) и прагматику (отношения

между знаками и участниками коммуникации) [Мечковская, 2007: 43–44]. Семантика, синтактика и прагматика исчерпывают все те отношения, которыми обладает любой знак. Прагматика, как и (несколько другим способом) синтактика, проявляется через употребление. В то же время, на отношения знака с внешним миром тоже указывает прагматика (помимо нее, реальность отражена в семантическом аспекте, однако, именно прагматический аспект знака характеризует то, как говорящий пытается воздействовать на внешний мир) [там же: 219 – 220].

Прагматический аспект значения слова, например, может отражать отношение говорящего к обозначаемому. Большинство слов не несут в своем лексическом значении прагматической информации об этом отношении. Даже называя положительные или отрицательные качества (*жадность, благородство*) слова не характеризуют отношение говорящего к данным понятиям. Однако некоторые слова все же содержат соответствующий компонент, независимо от того, в какой ситуации они употреблены, например: *кляча* (в отличие от слова *лошадь*) [Кобозева, 2000: 88]. Прагматический аспект лексического значения слова также отвечает за то, что в слове выражено отношение говорящего к адресату. Так, *мама* (в отличие от слова *мать*) – это слово, свидетельствующее о положительном отношении говорящего к адресату [там же: 90].

Прагматическая установка высказывания или целого текста как фактов речи значительно более ощутима, чем прагматическая установка некоторых слов в системе языка. Именно высказывание является наименьшей единицей, направленной на выполнение собственно коммуникативных функций. Каждый речевой жанр, очевидно, обладает определенным набором прагматических функций.

Применительно к литературе и фольклору можно также говорить о прагматике жанра. Так, в фольклоре «прагматика закреплена за формой и известна до высказывания» [Адоньева, 2004: 11]. Например, в жанрах, исполняемых хором, сообщаемая информация известна всем участникам

ситуации до начала высказывания. Новым является сам факт коммуникации, подтверждение знания текста всеми участниками [там же: 13]. Прагматические установки жанра в фольклоре также направлены на регламентацию того, кому и в каких условиях уместно или неуместно приступать к исполнению произведения того или иного жанра [там же: 17–18].

В силу того, что литературный текст мы понимаем как произведение речетворческого процесса, объективированное в виде письменного документа [Гальперин, 1981: 18], то прагматические характеристики его будут иными, нежели в фольклорном тексте. Вследствие того, что при анализе прагматики литературных произведений мы в основном имеем дело с письменными текстами, то варианты коммуникативных ситуаций, в которых актуализируется прагматика текста, могут быть значительно более разнообразными. Так, ряд литературных жанров признается традиционно «детскими», что, однако, не мешает взрослым выступать в некоторых ситуациях в качестве адресатов этих текстов. Верной является и обратная ситуация: тексты «взрослой» литературы в силу ряда обстоятельств могут входить в круг детского чтения. Еще менее устойчивыми характеристиками оказываются возраст, пол читателей, а также обстоятельства исполнения текстов детской литературы. В данной главе мы рассмотрим прагматические характеристики детской литературы и жанра литературной сказки в частности.

Как отмечает А. И. Домашнев, приводя определения текста, предложенные И. Р. Гальпериным [Гальперин, 1981: 18] и З. Я. Тураевой [Тураева, 1986: 11], в лингвистике текста определение основного объекта ее исследования обычно содержит указание на его коммуникативную и прагматическую значимость [Домашнев, Шишкина, Гончарова, 1989: 15].

Понятие прагматики текста тесно связано с понятием коммуникативной ситуации. Модель коммуникативной ситуации, предложенную с целью описать функции языка Р. О. Якобсоном, активно используют в том числе и в лингвистике текста. Применительно к литературным произведениям эта модель

подразумевает, что автор, создавая определенный текст, обращается через него к читателю. Автор отражает явления действительности через некоторый код, отбирая элементы этого кода в соответствии со своим замыслом и с образом читателя. В свою очередь читатель пытается постичь замысел автора, декодируя единицы кода. Таким образом, «текст – это система способных вызвать читательскую реакцию структур, которые автор организовал определенным образом, учитывая социальные и литературные коды, общие для него и читателя».¹ [Appleyard, 2009: 9]. В силу наличия у данной разновидности коммуникации эстетической функции, ее принято именовать литературной коммуникацией [Бабенко, Казарин, 2005: 14].

Модель коммуникативных уровней литературного повествовательного произведения изображена на рисунке 1 [приводится по: O'Sullivan, 2005: 13]. В терминах коммуникации каждый текст имеет конкретного автора (real author) и конкретного читателя (real reader), что соответствует внешней рамке модели. Литературное сообщение исходит от того, кто фактически написал текст книги (real author) и оказывается в руках человека, который в силу ряда обстоятельств в определенной ситуации является действительным читателем этой книги (real reader). «Конкретный автор – это реальная, историческая личность, создатель произведения. К самому произведению он не принадлежит, а существует независимо от него» [Шмид, 2003: 41]. Конкретный автор никак не зафиксирован в тексте литературного сообщения, а конкретный читатель совсем может не совпадать с тем образом читателя, который был важен для автора произведения. По словам С. Чатмана, реальный автор исчезает из текста произведения сразу же, как только книга напечатана [приводится по: O'Sullivan: 14]. Имплицитный автор (implied author) – вот тот образ автора, который сохраняется в представлении реального читателя книги после ее прочтения. Имплицитный читатель выступает в паре с имплицитным автором. Эти две инстанции представлены второй рамкой

¹ Ориг.: «The text is a system of response-inviting structures that the author has organized by reference to a repertory of social and literary codes shared by author and reader. But it does not simply cause or limit the reader's response, nor does the reader passively digest the text».

модели коммуникативных уровней. Образ имплицитного читателя (implied reader) можно выявить, анализируя особенности самого повествования. Нарратор¹ (narrator) – это рассказчик в тексте, который обращается к адресату повествования, наррататору,² (narratee). Нарратор, как и его парная инстанция, наррататор, не всегда открыто явлен в тексте.

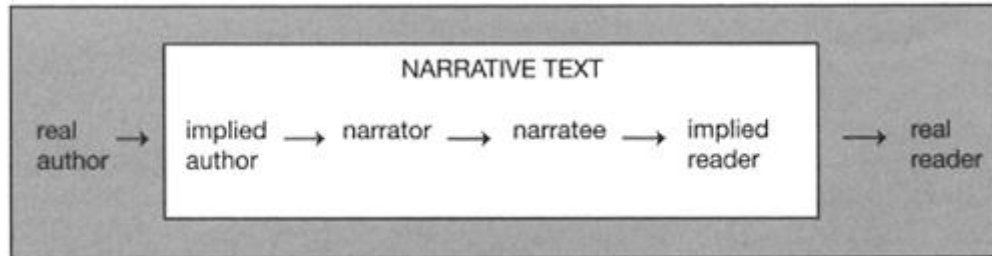


Рис. 1. Модель коммуникации в повествовательном тексте [O’Sullivan, 2005: 13].

Традиционно литература с адресатом-ребенком называется детской литературой. Однако не всегда присутствие ребенка в качестве одного из участников коммуникации свидетельствует о том, что перед нами произведение детской литературы. Далее мы рассмотрим особенности литературной коммуникации, где в качестве главного адресата (или одного из адресатов) выступает ребенок.

2.2. Прагматика литературной сказки в контексте детского чтения: очерк истории жанра

2.2.1. Формирование литературы для детей: образ ребенка-читателя в англоязычной литературе 17-18 вв.

Детская литература – это литература, где в качестве адресата (идеального читателя) выступает ребенок. Когда автор адресует текст именно ребенку, повествование приобретает специфические черты, которые определены авторским

¹ Другие термины (повествователь, рассказчик, фиктивный адресант), обозначающие данную инстанцию, не являются полными синонимами ни по отношению к термину «нарратор», ни друг к другу [см. об этом: Шмид, 2003: 63–64].

² Другой термин: фиктивный читатель [Шмид, 2003: 96].

выбором адресата¹. Помимо термина «детская литература», существует понятие «детского чтения» (англ. «original children's writing» и «literary communication involving children» соответственно) [Ewers, 2009: 10–11, 13]. В данное понятие включаются произведения, изначально написанные для взрослых, но в силу ряда обстоятельств осваиваемые читателями-детьми и, возможно, в основном уже потерявшие свою «взрослую» аудиторию. В качестве примера можно привести «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Робинзона Крузо» Д. Дефо, а также произведения Дж. Д. Сэлинджера, Терри Прэтчетта и Дж. К. Роулинг, отнюдь не потерявшие свою взрослую аудиторию, но одновременно с этим нашедшие нового читателя – детей и подростков. В случае с произведениями Дж. Свифта и Д. Дефо это также связано не столько с теми характеристиками текста, которые были свойственны оригинальному тексту, а с адаптацией, которую претерпевал текст в переводе. Любое литературное сообщение, на каком-либо этапе получившее ребенка в качестве адресата, является одним из участников детской литературной коммуникации [Ewers, 2009: 12]. Если автор изначально задумывал текст не для того читателя, к которому текст попал в результате (например, текст, адресованный взрослому читателю, попадает к ребенку), то такой тип «незапланированного» читателя носит название «воспринимающего» (receiver). Это может быть тот конкретный читатель, который все же прочитал произведение, выступая в роли «незапланированного» адресата.

Изменение «адреса» сообщения может обуславливаться присутствием в акте коммуникации других «отправителей» информации, которые, помимо автора, могут влиять на направление сообщения. Так, помимо первого «отправителя» (addresser), в данную коммуникацию могут быть включены другие лица, способные поменять адресацию текста. Это так называемые «senders» (или «resenders», «повторные отправители»), в роли которых могут выступать издатели, переводчики, родители, библиотекари – иными словами, все те люди, которые в определенный момент решают изменить адресата текста.

¹ Так, по наблюдениям С. С. Шляховой, повышенная частотность фоносемантических единиц наблюдается в жанрах детского фольклора и фольклора для детей [Шляхова, 2003: 166].

Описывая данную ситуацию в терминах коммуникативной ситуации, можно сказать, что дети, читающие книги, изначально предназначенные для взрослой аудитории, не являлись адресатами (addressees) с точки зрения автора произведения. В этом случае они являются «воспринимающими» (receivers). Такую коммуникацию нельзя назвать собственно детской, так как мы имеем дело с «непредвиденными» читателями-детьми [Ewers, 2009: 10]. Однако и то, что было написано для детей, может с течением времени перестать быть интересным для детской аудитории. Неслучайно, крупнейший британский специалист по детской литературе, профессор Питер Хант, предлагает относить к детской литературе только те произведения, которые интересуют *современного* ребенка. Детские книги, вышедшие из круга чтения ребенка, даже если автор изначально адресовал их детям, утверждает П. Хант, следует исключить из объектов изучения специалиста по детской литературе [приводится по: Grenby, 2008: 3]. Например, появление детской литературы в Великобритании и США связано с влиянием пуританства, так как пуритане, возможно, первыми увидели в специальной литературе для детей мощное оружие идеологического воспитания подрастающего поколения: они видели в детях продолжение не только своей жизни, но и обещание будущего для всего пуританского движения. Идеологические установки первых произведений для детей, безусловно, накладывали отпечаток и на сам текст. Несмотря на значительный успех таких книг в современном им историческом окружении, сегодня они не представляют собой предмет детского чтения.

Итак, впервые появление адресата-ребенка в англоязычной литературе связано с усилением позиций пуританства. С этого времени ребенок выступает не как случайный читатель, а как полноценный адресат (имплицитный, идеальный читатель) произведения. Однако на этом этапе развития детской литературы доминирующей функцией детского текста является воспитательная функция, а ряд других функций (игровая, эстетическая и др.), которые мы сегодня считаем неотъемлемыми чертами детского текста, – а зачастую и литературного текста в

целом – практически не представлен. Рассмотрим этапы развития детской литературы в англоязычных странах, чтобы ответить на вопрос, когда начинается собственно детская литература в ее современном понимании.

Детская литература (то есть литература, ориентированная на читателя-ребенка) впервые возникает в Великобритании в XVII веке. Как было сказано выше, основным источником развития литературы для детей стало усиление позиций пуританства [Соболева, 2008: 9]. Традиционно считается, что пуритане значительно ограничили круг детского чтения, а литература, ориентированная на детей, носила весьма специфический характер [Zipes, 2007: 144; Bottigheimer, 2004: 264]. Авторы этого времени были озабочены искоренением пороков у юных читателей, которые в числе прочего, по их мнению, могли быть вызваны чтением сказок [Bottigheimer, 2004: 264].

Наиболее популярный жанр литературы для детей этого периода – своего рода житие, в котором главным героем выступает ребенок, страдающий, но возвышающийся в своих страданиях. Американский исследователь Джерри Гризволд называет такой жанр «жизнеописание ребенка-мученика» («juvenile martyrology») [Griswold, 2005: 861]. Соответственно, один из наиболее частых образов в литературе этого времени – образ умирающего ребенка, который полностью очищается от грехов, готовясь предстать перед Создателем. Едва ли не самой значимой книгой для детского чтения этого времени, оказавшей влияние на читателей и литераторов как в Великобритании, так и в Америке, была книга Дж. Джейнвея «Символ для детей» (1672), подзаголовок которой содержит указание на ее содержание: «Joyful Deaths of Several Young Children» («Радостная смерть нескольких маленьких детей»). Сохранились свидетельства, что еще в начале XIX века эта книга оставалась привлекательной для детского чтения [McCulloch, 2011: 31; Grenby, 2008: 5].

Тем не менее, желание авторов этого периода очистить ребенка от греха становится отчасти понятным, если мы примем во внимание тот факт, как близок был каждый ребенок к смерти в XVI–XVII вв. Социальные и экономические

условия жизни в это время обуславливали высокий уровень детской смертности, так как в период эпидемий самыми уязвимыми категориями населения оказывались именно дети [McCulloch, 2011: 31]. Дж. Джейнвей находился в Лондоне во время Великой Чумы 1665 года. Будучи пастором, он старался облегчить страдания членов своей паствы. Привлекательность книги для последующих поколений юных читателей могла определяться не только и не столько впечатляющими картинами агонии персонажей. Очевидно, что она была написана таким языком, который был понятен и привлекателен для последующих поколений детей еще через 150 лет после выхода книги. Кроме того, в центре повествования впервые оказывался ребенок: именно он служил образцом стойкости и праведного поведения. Книги пуританских авторов учат, что даже в детстве жизнь может быть наполнена высокой духовной целью [Lerer, 2008: 81].

Американская детская литература на ранних этапах своего развития также испытала серьезное влияние пуританской идеологии. Если в первые десятилетия после приезда в Новый Свет дети переселенцев, очевидно, читали в основном те книги, которые были написаны для их сверстников в Великобритании, то впоследствии на новом континенте начинают появляться книги, созданные специально для американского юношества. Так, сначала через океан для детей везли азбуки, дешевые книжки сказок (т.н. «chapbooks»), книги по этикету, стихи Исаака Уотса, сказки Шарля Перро, басни Эзопа и др. Однако в 1646 г. в Лондоне была издана первая книга, предназначенная именно для детей Нового Света. Это было произведение Дж. Коттона «Духовное молоко для бостонских младенцев», представляющее собой одновременно школьный учебник и учебник по богословию. Первой же книгой для детей, опубликованной непосредственно в Северной Америке, стал «Символ для детей Новой Англии» (1700) американского проповедника Коттона Мэзера, очевидно, находившегося под влиянием «Символа для детей» Дж. Джейнвея. Жанр, описывающий жизнь «детей-мучеников», оказался весьма востребованным в протестантском обществе Нового света, и каждый регион выдвигал в подобных сочинениях своего юного мученика.

Например, в 1717 г. в Филадельфии движение квакеров издало свой вариант такого подросткового варианта житийной литературы, главной героиней которого была одиннадцатилетняя девочка по имени Ханна [Griswold, 2005: 861].

С течением времени, когда социально-экономические условия изменились в лучшую сторону, родители могли быть гораздо более уверенными, что их чада не подвергнутся смертельным болезням. Эта уверенность дала толчок развитию образования в эпоху Просвещения, когда родители из состоятельных слоев населения начали гораздо больше, чем раньше, вкладывать сил и средств в обучение детей [Grenby, 2008: 5]. В отличие от религиозных установок пуританства, где человек мыслился как греховное творение, а литература была призвана исправлять и наставлять его на пути избавления от грехов, деятели Просвещения, вслед за Дж. Локком, представляли ребенка в качестве *tabula rasa*. Эта метафора предполагала, что ребенок появляется на свет лишенным каких-либо знаний и ощущений, но постепенно приобретает их в процессе знакомства с миром. Просветительский пафос передавал оптимистическую веру писателей того времени в возможности человеческого разума. В литературе данная позиция, так же, как и протестантская установка, нашла отражение в нравоучительных рассказах (*moral tale*). Анонимный «Новый подарок детям» (1750) был первым американским светским изданием для детей. В отличие от пуританских поучительных историй, здесь награда или наказание за совершенные поступки ждали героев еще в этой жизни, а не после смерти. Как и авторы пуританского толка, писатели-просветители сторонились волшебной сказки и вообще фантастических элементов в повествовании, опасаясь, что вымысел такого рода может привить ребенку склонность к обману. Нравоучительные рассказы и повести выполняли ту или иную идеологическую функцию и обладали минимумом художественности и занимательности [Никонова, 1975: 3]. Эти произведения также нельзя включить в круг интересов исследователя современной детской литературы. Хотя изначально авторы адресовали тексты

именно детям, сегодня они представляют интерес разве что для историков литературы.

2.2.2. Становление и развитие жанра литературной сказки в англоязычной литературе 19-21 вв.

Период романтизма – это, пожалуй, именно тот период в истории литературы, когда начинают появляться детские книги, по сию пору интересующие маленьких читателей. И хотя первые волшебные сказки, написанные собственно для детей, появились в Англии уже в 1720–1730-х гг. [McCulloch, 2011: 35; Grenby, 2008: 4], именно романтизм предопределил появление самых ярких образцов данного жанра. «В эпоху романтизма происходят кардинальные изменения в восприятии ребенка и детства. Ребенок становится самоценным, к нему уже не предъявляют тех же требований, что и к взрослому; с него снимаются формируемые христианской традицией греховность и вина. С романтиков начинаются “детские дети”, их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые» [Иванкина, 2014: 71]. Внимание авторов эпохи романтизма к природе, желание воссоединиться с ней, бегство от реальности, активное изучение народного творчества в этот период, исследование внутреннего мира человека и вера в духовную чистоту, которой обладает ребенок, – все это оказалось созвучно жанру литературной сказки. «Специфическое для литературной сказки двоемирие – это отголосок романтической традиции XIX века, с которой связан наиболее яркий момент развития литературной сказки в европейской <...> и русской литературе <...>» [Польшикова, 2008: 235]. Писатели-романтики особенно настаивали на включении сказок в круг детского чтения [Thacker, Webb, 2005: 26].

Сложность определения жанровых границ литературной сказки возникает в том числе в связи с ее неразрывной связью с фольклорной сказкой. Возникший в период романтизма интерес к фольклору стимулирует появление сборников

народных сказок, пересказанных собирателями с той или иной степенью точности, а также подражаний народным сказкам и, наконец, оригинальных произведений, в которых в различной степени ощущается влияние народного варианта этого жанра. В связи с такой сложной историей развития жанра в науке нет единого мнения относительно того, где проходит граница между фольклорной и литературной сказкой. С одной стороны, исследователи четко разводят эти две разновидности сказки [Gates, 2003: 31], с другой, сравнение определений и выделяемых разными авторами дифференциальных жанровых признаков не позволяет четко определить границу между ними [Брауде, 1974: 53; Zipes, 2012: 31; Bottigheimer, 2009: 54].

Как для фольклорной, так и для литературной сказки исследователи выделяют сходный набор признаков (фантастика, дидактизм, общие мотивы и образы), что подталкивает некоторых ученых к выводу, что, в сущности, мы имеем дело с одним жанром на разных этапах его бытования в литературе [Zipes, 2007: 1–3, 50; Beveridge, 2014: 31]. Согласно этой точке зрения, литературная сказка опирается на жанровый опыт сказки фольклорной, отличаясь от нее прежде всего характером бытования: фольклорная сказка бытует в устной форме, не имеет личного авторства, ориентирована на традицию (как литературную, так и культурную, социальную), тогда как литературная сказка отличается личным авторством, ориентирована на современного читателя, функционирует в письменной (т.е. фиксированной) форме, при этом литературная сказка зачастую разрабатывает приемы, сюжетные схемы, мотивы и образы фольклорной сказки, встраиваясь в жанровую систему современной литературной фантастики.

В некоторых отечественных справочниках, например, в «Словаре литературоведческих терминов» Л. Тимофеева и С. Тураева, нет отдельной статьи, посвященной литературной сказке [Словарь литературоведческих терминов, 1974], этот жанр упоминается только в связи с фольклорной сказкой [там же: 357]. Литературная сказка, по версии составителей словаря «Поэтика», – это авторское произведение, которое характеризуется наличием особого

пространства-времени, осознаваемого как волшебное или ирреальное. Сюжет литературной сказки представляет собой процесс перехода из обычного мира в волшебное пространство [Польшикова, 2008: 235]. Сюжет и хронотоп авторской сказки, согласно этому определению, структурируется так же, как в волшебной, что не позволяет дифференцировать эти два литературных явления, основываясь на чисто поэтологических признаках. Следует отметить, что такой подход, скорее всего, восходит к англоязычной научной традиции, где сам термин *fairy tale* обозначает только волшебную сказку, причем в некоторых контекстах не очевидно, фольклорную или литературную [The Oxford Companion..., 2002: 150]. Литературная сказка в этом понимании следует только одному типу фольклорной сказки – волшебной сказке (англ. *wonder tale*, фр. *conte merveilleux*, нем. *Zaubermärchen*). В понимании же некоторых отечественных литературоведов, литературная сказка включает в себя все многообразие подвидов, таких как волшебная сказка, сказка-сон, анималистская сказка и другие [Никонова, 1975]. Отчасти эти виды можно встретить и в фольклоре (волшебная сказка, сказка о животных, нонсенс в фольклоре для детей, например, в «Nursery Rhymes»), что подчеркивает связь народной и авторской сказки.

История англоязычной литературной сказки позволяет наглядно представить, как именно осуществляется жанровая преемственность между фольклорной и литературной сказкой. В научной литературе обычно отмечается, что литературная сказка формировалась на основе народной сказки постепенно, из-за чего, согласно многим сказковедам, невозможно назвать точное время и место появления первой литературной сказки на английском языке [McCulloch, 2011: 35; Zipes, 2006: 2; Zipes, 2007: 1]. Самое авторитетное издание народных сказок в Великобритании выходило с 1889 года по 1910 год и насчитывает 12 томов. Появление в печатном варианте этих волшебных сказок, рассказанных Эндрю Лэнгом, совпало с расцветом литературной сказки в Великобритании. [Bottigheimer, 2004: 270].

В структурном плане фольклорная и литературная разновидности сказки формируют единую жанровую традицию, внутренняя дифференциация которой проистекает, скорее, из форм бытования соответствующих текстов. При этом литературная сказка эксплуатирует фольклорные образы и мотивы, пользуясь ими как элементами некоторого литературного кода. Отличительной особенностью литературной сказки в ее канонической форме, складывающейся именно в британской литературе (а затем в других национальных вариантах литератур на английском языке), является прежде всего ориентация жанра на детскую аудиторию (что не было характерно для фольклорной сказки), включение жанра в систему жанров современной фантастической литературы (среди произведений которой выделяется особый тип фантастики – фэнтези, – «подпитывающий» в том числе и сказочный жанр). При этом из всех разновидностей фольклорной сказки наибольшее значение для формирования сказки литературной имеет волшебная сказка, хотя нельзя исключать и присутствие элементов других вариантов фольклорной сказки.

В связи с этим и сам жанр литературной сказки – это относительно позднее явление [Никонова, 1975: 3; *The Oxford Companion...*, 2000: xx]. Некоторые исследователи относят появление жанра литературной сказки к концу XVIII века или началу XIX века [Никонова, 1975: 4; Будур, Иванова, Николаева, 1998: 119; Thacker, Webb, 2005: 13], тем не менее, первые образцы *классической* британской литературной сказки возникают лишь в середине XIX века. Это так называемый «первый золотой век» детской литературы [Thacker, Webb, 2005: 41; McCulloch, 2011: 38], именно с этого времени литературная сказка начинает формироваться как самостоятельный жанр, и ее появление и становление, как было сказано выше, органически связаны с основными установками эстетики романтизма.

В Европе создание оригинальных произведений для детей опиралось на определенную литературную (в т.ч. фольклорную) традицию. В отличие от европейских авторов, американские писатели, которые не имели в своем распоряжении достаточно долгой литературной и – шире – культурной традиции,

а также стремились создавать произведения, отличные как от европейского фольклора, так и от устного творчества местного населения, столкнулись с трудностями при создании оригинальных американских произведений в духе романтизма. Своеобразным решением проблемы стало в некоторых случаях использование собственного исторического материала (например, в приключенческих романах Фенимора Купера), опора на сюжеты античных мифов (в рассказах Натаниэля Готорна) и – в ряде случаев – обращение к сюжетике и образам европейского фольклора (голландский фольклор в стихах Клементы Мура).

Как и в Америке, в Новой Зеландии и Австралии этого времени, где первые детские книги появились только в 1833 и 1841 гг. соответственно, сначала чрезвычайно популярным стал жанр приключений и бытовых зарисовок. Среди произведений этого жанра можно встретить истории о трудностях быта первых поселенцев, их столкновениях с коренным населением, а также рассказы о беглых преступниках [Bunbury, 2005: 833–834]. Можно заметить, что здесь границы детской литературы пересекаются с границами литературы для взрослых, образуя тем самым новый феномен, обозначаемый в англоязычных исследованиях термином «young adult literature». Столетие спустя эта же прагматическая особенность проявится в произведениях жанра фэнтези, адресованных одновременно как подросткам, так и взрослым.

Таким образом, необходимо отметить, что с 1850-х по 1920-е гг. жанр литературной сказки активно разрабатывается в основном в Великобритании, в то время как в США, Канаде, Австралии и Новой Зеландии в силу ряда социальных и политических причин в это время доминируют другие жанры детской литературы. Условные границы так называемого «первого золотого века» британской литературной сказки обычно определяются 1850–1920 гг. Этот период ознаменовался расцветом жанра и связан с именами Л. Кэрролла, Дж. Макдональда, Э. Несбит, К. Грэма, Д. М. Барри, Б. Поттер, Р. Киплинга и других.

В США начало «золотого века» детской литературы традиционно датируется 1865 годом, то есть годом окончания Гражданской Войны [Griswold, 2005: 865]. В этом году Марк Твен публикует «Знаменитую скачущую лягушку из Калавераса». Этот период в истории американской детской литературы продлился вплоть до начала Первой мировой войны. Среди американских авторов сказок данного периода заслуживает особого внимания Фрэнк Л. Баум, опубликовавший в 1900 году «Удивительного волшебника из страны Оз». Именно с этого момента фантазийные жанры в американской детской литературе получили широкое распространение. Стоит отметить, что между 1865 и 1900 гг. в США сложилась серьезная самобытная традиция детской литературы, на которую опирался Баум. Так, начиная с 1878 года, Джоэль Харрис публикует серию анималистических историй, вышедших под названием «Сказки Дядюшки Римуса», а в 1886 году Говард Пайл выпускает сборник сказок «Перец и Соль» с собственными иллюстрациями. Также в США необычайную популярность приобрели персонажи из сказок Палмера Кокса, самая известная из которых называется «Брауни, их книга» (1887).

Начало Первой мировой войны ознаменовало окончание «золотого века детской литературы» не только в США, но и в Великобритании [Griswold, 2005: 867; McCulloch, 2011: 41].

Так называемый «второй золотой век» волшебной сказки в Великобритании (1920–1950 гг.) представлен, например, серией книг о Винни-Пухе А. А. Милна (1926, 1928) и «Доктором Дулиттлом» (1920–1951) Хью Лофтинга. После ужасов Первой мировой войны писатели предлагали читателям уход в уютный мир детства с игрушками или добрыми домашними животными, наделенными человеческими качествами. В это время в США поэт Карл Сэндберг пишет первую книгу сказок о стране Рутабаге (1922). Книга отличалась яркой языковой игрой, запоминающимися образами американской действительности и необычными персонажами. За первой книгой последовали продолжения, ставшие классикой детской литературы в США.

Следует отметить, что в Австралии расцвет авторских сказок приходится также на период после Первой мировой войны, в которой Австралия, как и все страны-участницы, понесла большие потери. В этот период выходят книги сестер Рентул, в которых действуют традиционные для европейских волшебных сказок персонажи, появляются в печати волшебные сказки и сказки о животных Пикси О'Харрис, а также ставшие излюбленным чтением для детей в Австралии и за ее пределами истории об «эвкалиптовых детишках» писательницы и иллюстратора Мей Гиббс [Bunbury, 2005: 835–836]. Во второй половине XX века в Австралии появляются фантастические книги Патрисии Райтсон, вдохновленные фольклором австралийских аборигенов. Патрисия Райтсон – единственный детский писатель Австралии, удостоенный престижной международной премии имени Х. К. Андерсена, присуждаемой писателям и иллюстраторам книг для детей.

В 1960–1970 гг. детские писатели Новой Зеландии в основном были озабочены вопросами самоопределения нации, и жанр волшебной сказки, ассоциировавшийся с литературной традицией метрополии, практически не был востребован. Так, издатели сначала отказывались печатать сказки Маргарет Махи (впоследствии также удостоенной премии Г. К. Андерсена), объясняя это тем, что образы ее произведений «слишком английские». Спустя некоторое время писательница получила мировую известность благодаря своим сказкам, однако общая тенденция невостребованности жанра волшебной сказки в Новой Зеландии продолжала сохраняться вплоть до его своеобразного возрождения в жанре фэнтези в новейшей литературе [Gilderdale, 2005: 849].

Начиная со второй половины XX века, в детской литературе Австралии и США вновь возникают произведения, представляющие собой сочетание реализма и фантастики. Особенного внимания в этом отношении заслуживают «Паутина Шарлотты» Э. Б. Уайта (1952), «Семья животных» Рэндалла Джаррелла (1965) и «Мышь и ее дитя» Рассела Хобана (1967) [Griswold, 2005: 867–868]. Американский писатель и журналист Джеймс Тербер, напротив, в своих сказках

использует традиционные сюжетные ходы европейских сказок. Например, в сказке «Белая Лань» (1945) рассказывается о соревновании трех принцев, заколдованной принцессе и традиционных испытаниях для принцев на пути к руке и сердцу принцессы. Однако жанровая традиция волшебной сказки получает у Тербера ироническое переосмысление.

Еще один тип детских книг, типологически сближаемый с литературной сказкой, подразумевает активное включение в повествование визуального ряда, позволяющего вводить в текст игру, основанную на визуальных образах и графических знаках. В числе книжек-картинок, стремительно завоевывавших сердца читателей с середины XX века, особенное внимание обращают на себя книги американского детского писателя Доктора Сьюза. В 1957 году автор получил предложение написать сказку с использованием определенного набора слов, которые были бы понятны детям, только начинающим читать самостоятельно. Книга «Кот в Шляпе», вышедшая из-под пера Доктора Сьюза в результате его работы над этим проектом, таким образом, оказалась любопытной альтернативой традиционным букварям. Динамизм сюжета, ритмичность повествования, несложные рифмы – все эти особенности сказки позволили по-новому взглянуть на детскую книгу. Всемирно известная новозеландская детская писательница Линли Додд, как и Доктор Сюз, создает рифмованные сказки о животных, но в отличие от «Кота в шляпе», ее книги отличаются более сложной лексикой.

С середины XX века в англоязычной детской литературе наблюдается вполне определенная потребность юного читателя в книгах о фантастических мирах, в которые можно попасть через обычный платяной шкаф («Хроники Нарнии» К. С. Льюиса, 1950-1956 гг.) или, выйдя ночью в сад, в котором происходит перемещение во времени («Том и полночный сад» Филиппы Пирс, 1958 г.). Этот интерес к иным мирам появляется в произведениях авторов разных стран: в книгах новозеландского писателя Энтони Холкрофта герои сталкиваются с фантастическим в отчетливо узнаваемых пространствах Южного Острова («The

Tales of the Mist», 1987); в романах австралийской писательницы Патрисии Райтсон с 1970-х годов доминируют фантастические мотивы, берущие свое начало в фольклоре австралийских аборигенов; в дебютном романе канадского автора Рут Николс «Прогулка за пределы этого мира» дети попадают в сказочное пространство, пройдя через обычный лес. В этот период развития англоязычной детской литературы, в так называемый «третий золотой век» [McCulloch, 2011: 35], мы сталкиваемся с понятием *fantasy*, которым в англоязычной литературоведческой традиции обозначаются художественные тексты, «включающие сверхестественное или невозможное» [Grenby, 2008: 145]. Под это определение *fantasy*, очевидно, подходит и волшебная сказка, равно как и многие другие жанры художественной литературы. Жанр *fantasy* пересекается с рядом других жанров детской литературы, таких как школьная повесть (книги о Гарри Поттере Дж. К. Роулинг), приключенческая повесть («The Hobbit» Дж. Р. Р. Толкиена), нравоучительный роман («Water-Babies» Чарльза Кингсли). Определение *fantasy*, предложенное М. Гренби, отражает тенденцию англоязычного литературоведения широко понимать термин *fantasy*. В немецкоязычном литературоведении, как и в отечественном, «фэнтези» – это только один вид фантастической литературы, генетически связанный с фольклорной традицией – прежде всего мифологической [Престель, 2011: 82]. Это касается мотивов, образов, сюжетики. Вероятно, мы можем говорить о пересечении сказочной литературы и *fantasy*, в то же время ставить между ними знак равенства было бы не вполне правильно. Более корректным нам кажется считать *fantasy* определенным типом фантастики. В то же время сказка как жанр вполне может эксплуатировать «фэнтезийный» тип фантастики, поскольку он восходит к тем же фольклорно-мифологическим истокам.

2.2.3. Многоадресность как специфическая черта жанра литературной сказки

Как можно видеть из приведенного исторического очерка, социально-культурные обстоятельства развития литературной сказки предопределили появление у текстов данного жанра такой специфической черты, как многоадресность. Под многоадресностью мы понимаем направленность текста одновременно на взрослого читателя и на ребенка. Именно эта особенность делает детский текст потенциально поликодовым, т.е. прочитываемым с использованием разных кодов, разных читательских установок, причем эта особенность является частью прагматического задания, которое ставят перед собой авторы таких произведений. Эта особенность не в последнюю очередь связана с историей самого жанра, а также с тем влиянием, которое на раннюю англоязычную сказку оказала французская («салонная») сказка.

2.2.3.1. Особенности образа читателя в других национальных вариантах жанра, оказавших влияние на англоязычную литературную сказку

Влияние на формирование британской литературной сказки особой салонной разновидностью этого жанра, возникшей во Франции в конце XVII века из салонных нравоучительных рассказов, является общепризнанным фактом [Bottigheimer, 2009: 74]. Такие сказки во Франции были частью аристократической салонной культуры, их авторы, в основном женщины, состязались в остроумии и умении вести светскую беседу. Сказочная форма оказалась востребована салонной культурой, поскольку фантастический сюжет позволял в иносказательной форме критиковать существующий общественный порядок и нравы. В отличие от английской литературной сказки, дата рождения французской известна точно – это 1690 год, когда вышла в свет «История Ипполита, графа Дугласа», написанная Мари-Катрин Лежумель де Барневиль,

графиней д'Онуа. «История» содержала вставную новеллу, которую современные исследователи причисляют к наиболее ранним образцам жанра литературной сказки [Строев, 1990: 5; *The Oxford Companion*, 2002: xxii].

Сам термин *fairy tale* («сказка фей») – это перевод французского названия жанра *conte de fées*. Французские салонные сказки «с подтекстом», безусловно, предназначались взрослым, причем взрослым, принадлежащим к высшим слоям общества. Любопытно отметить, что французские литературные сказки, создаваемые для чтения в салонах, где собирался высший свет общества, в Англии стали предметом семейного чтения [Lerer, 2008: 211]. Французские литературные сказки распространялись на Британских островах среди небогатых сословий в переводах, напечатанных в дешевых книгах карманного формата (*chapbooks*). Перевод вызывал необходимость адаптации и зачастую неоднократной переработки, в результате чего политическая подоплека, характерная для оригинальных французских образцов жанра, утрачивалась или трансформировалась до неузнаваемости. Подвергшиеся переработке новые версии французских произведений на британской земле утрачивали свой критический пафос и, напротив, встраивались в патриархальную систему ценностей простых британцев [McCulloch, 2011: 32].

Французская литературная сказка идет на спад в 1760-е гг., и ее следующий подъем происходит только после знакомства французских авторов с традицией англоязычной литературной сказки уже в XIX веке [Строев, 1990: 31].

Классическая французская салонная сказка была адресована исключительно взрослым читателям. В Великобритании многочисленные варианты французских сказок начали читать и взрослые, и дети. Таким образом, вопрос отнесения сказки к детской литературе, как мы говорили в предыдущих частях нашей работы, представляет определенную историко-литературную проблему, имеющую прямое отношение к вопросу формирования жанра. По свидетельству исследователей, изначально ни фольклорная, ни литературная сказка не были объектом детского чтения [*The Oxford Companion ...*, 2002: xxi; Knowles, Malmkjaer, 2003: 19; Zipes,

2007: 1; Beveridge, 2014: 32 и др.]. Например, собиратели фольклорных сказок XIX века имели четкое представление о многоадресности этих произведений. «Детские и домашние сказки» (1812) братьев Гримм, судя по названию сборника, были ориентированы сразу на два типа адресатов, детей и взрослых. Установка братьев Гримм, как и многих других собирателей и авторов сказок, была следующей: «Взрослые могут понять текст во всей его смысловой полноте, дети же в основном воспринимают его событийную сторону, но по мере взросления смысловой потенциал книги раскроется и для них» [Федяева, 2012: 61]. Несмотря на то, что сразу после появления этого сборника, критики сомневались в том, что сказки могут быть понятны детям, Я. Гримм настаивал: «Традиционные поучения и назидания, содержащиеся в наших сказках, понимает и стар и млад, а что они <дети> не поймут сейчас, они поймут позже... Мы же должны назвать детям Бога и черта задолго до того, как они что-то узнают о них» [цит. по: там же].

Это тот случай, когда текст, традиционно относимый к детской литературе, живо интересуется и взрослых. Его содержание можно воспринимать на нескольких уровнях. Вот что пишет об этой специфике жанра сказки немецкий исследователь Ганс-Гейно Эверс: «Детям (а частично и подросткам) предлагалось чтение, в центре которого находилось странное и часто полное приключений повествование с волшебными происшествиями и чудесными избавлениями. Взрослые, с другой стороны, могли разделить авторскую иронию – иногда веселую, иногда сентиментальную – которая открывала второй уровень за, казалось бы, простой сказкой, показывая более глубокий, эзотерический, замысел автора»¹ [Ewers, 2009: 44].

В данном случае мы говорим о множественных адресатах («multiple addressees»). Взрослые входят в круг читателей, которым автор предназначал свое произведение. Таким образом, они не могут быть просто «воспринимающими»

¹ «Child (and partly also youth) readers were provided with reading in which the strange and often adventurous narrative with its magical happenings and miraculous strokes of fortune stood at the center. Adult readers, on the other hand, shared in the ironic play of the narrator — sometimes humorous, sometimes sentimentally moving – which opened up a second level behind the seemingly simple tale, revealing a deeper, esoteric message».

(«receivers») в этой ситуации. Согласно исследователю из Германии Эмер О'Салливан, произведения Ханса Кристиана Андерсена, Фенимора Купера и Алана Александра Милна в оригинале содержат эти два уровня, предназначенные для разных адресатов, детей и взрослых. Однако в некоторых переводах более глубокий уровень, предназначенный для взрослых, в разное время и по разным причинам не брался в расчет, соответствующие фрагменты подвергались упрощению, и, соответственно, книги становились лишь «умеренно успешными детскими книгами» в принимающей культуре [O'Sullivan, 2005: 98].

Применительно ко всем образцам литературной сказки, которые мы встречаем с XVIII–XIX вв. в Великобритании, уместно говорить об их многоадресности: вся классическая британская литературная сказка ориентирована как на взрослого, так и на ребенка [Мамаева, 1999]. Каждая из этих двух групп читателей воспринимает художественное произведение по-своему. Например, повесть для детей Д. М. Барри «Питер Пен и Венди», по свидетельству М. В. Иванкиной, содержит «несколько смысловых полей, не всегда доступных ребенку» [Иванкина, 2011: 114]. К таким смысловым полям относятся, например, темы смерти и взросления. Соответственно, при передаче оригинала в другую культуру у переводчика (а также у издателя или других лиц, участвующих в данном процессе передачи текста) есть выбор: постараться сохранить оба смысловых поля или сделать упрощение, с целью приблизить оригинал к детскому восприятию. Так, перевод повести о Питере Пэне, выполненный Н. М. Демуровой, дает читателю полное представление о двух уровнях в произведении Д. М. Барри: переводчик не опускает фрагменты оригинала, где выражена мысль о бессмысленности взросления, о смерти, то есть те темы, которые, скорее всего, сложно осознать ребенку. Второй перевод, который рассматривает М. В. Иванкина, сделан И. П. Токмаковой. В этом русскоязычном варианте повести текст оригинала серьезно изменен, например, не передан отрывок, где Питер старается дышать как можно чаще, узнав, что от

каждого его вдоха где-то на земле умирает один взрослый. Тем самым книга оказывается переадресованной единственно детской аудитории [там же: 116].

Как показывает предыдущий пример, наличие двух уровней в содержании произведения особенно явно ощущается при сравнении оригинала и перевода или нескольких вариантов перевода оригинального текста. Пример из книги Э. О'Салливан демонстрирует, как оригинал, направленный одновременно и на взрослого, и на ребенка, в результате изменений предстает в переводе в качестве произведения, направленного исключительно на детское восприятие. Переводчик немецкоязычной версии «Винни Пуха» не передает авторскую иронию, например, относительно местожительства Совы. Ее дупло лишь *напоминает* наивному медвежонку замок (оно имеет собственное имя «The Chestnuts», на двери есть молоточек *и* шнурок), хотя таковым не является. Описывается жилище стандартным высокопарным слогом из изданий о продаже или аренде недвижимости: Owl lived at The Chestnuts, an old-world residence of great charm, which was grander than anybody else's, or seemed so to Bear, because it had both a knocker and a bell-pull.

Дупло Совы не является аристократическим поместьем, оно лишь *pretendует* на это звание, но впечатлительному Пуху этого достаточно. Всю сложность восприятия дома Совы разными персонажами и авторскую иронию относительно этой ситуации по силам оценить именно взрослому читателю. Однако в одном из переводов на немецкий, на который ссылается О'Салливан, читаем (О'Салливан предлагает соответствующий перевод на английский):

Owl lived in the chestnuts in an old, beautiful palace which was grander than anything else the Bear had ever seen, because on the door was a knocker and a bell-pull¹.

[O'Sullivan, 2005: 99]

Здесь мы сталкиваемся с вопросом о переводе детской литературы (перевод здесь подразумевается как процесс), который представляет собой еще одну

¹ Сова жила в каштанах в старом красивом дворце, который был величественнее, чем любое жилище, которое видел Медвежонок, потому что на двери висел молоточек и веревочка для звонка (пер. автора).

коммуникативную ситуацию, помимо той, которая существует в культуре оригинала. Во второй коммуникативной ситуации переводчик выступает в качестве отправителя «перекодированного» на другой язык сообщения в новой культуре, являясь изначально читателем исходного текста в первой коммуникативной ситуации [там же: 91]. Этот вопрос о двойном коммуникативном акте является чрезвычайно сложным, так как в ситуации перевода текста на другой язык, количество ситуаций и участников может умножаться или сокращаться, в зависимости от того, какие участники присоединяются к сообщению или исключаются из акта коммуникации в новой культуре. Как было сказано выше, среди отправителей исходного текста может быть не только автор, но и участники, так или иначе оказывающие влияние на выбор книги читателем (переводчики, издатели, учителя, родители, воспитатели, библиотекари и др.). Все это верно и для ситуации в языке перевода. Переводчики и некоторые другие участники, способные повлиять на исходный текст и, следовательно, на выбор текста или на его восприятие читателем, могут видоизменить его первоначальную форму и содержание. Как правило, это объясняется тем, что, как и в предыдущем примере, текст видится переводчику (издателю, автору адаптации) как сообщение, предназначенное только детям. Логика таких упрощений может быть следующей: сложность того или иного приема непосильна для детского восприятия, не соответствует возрасту читателя, культурным нормам, принятым в принимающей культуре и т. д. В некоторых случаях переводчик, изначально воспринимая текст как детское произведение, не задумываясь лишает его в переводе второго уровня, рассчитанного на взрослое восприятие. Редукции могут подвергаться как содержательные, так и формальные особенности оригинала.

Перевод детской литературы представляет собой, таким образом, сложную проблему, которая, с одной стороны, перекликается с проблемой появления значения у ЗК, а, с другой стороны, связана с проблемой сохранения многоадресности оригинала при передаче на другой язык.

2.2.3.2. Возрастная стратификация детской аудитории и психологические особенности восприятия литературного текста ребенком

Говоря о детской литературе как о литературе многоадресной, Т. А. Федяева отмечает, что «текст, который превосходит возможности детского восприятия, все же не перестает обладать всеми свойствами текста для детского чтения» [Федяева, 2012: 61]. Британская литературная сказка даже при наличии второго уровня восприятия, ориентированного на взрослых, всегда рассчитана в первую очередь на детей.

Прагматические установки акта коммуникации влияют в результате на само сообщение, вот почему современные теории восприятия текста все чаще подчеркивают роль читателя в коммуникативной модели передачи литературного сообщения [Appleyard, 2009: 8]. Именно учитывая образ идеального читателя и его возможную реакцию на все сообщение и его конкретные элементы, автор и строит свой текст. В случае с детской литературой мы должны рассмотреть более детально вопрос о возрасте читателей. Мы уже установили, что текст может быть прочитан не тем читателем, который подразумевался автором. И, наоборот, в случае, когда у текста несколько адресатов, под влиянием прагматических установок «посредников» в передаче текста он может терять часть своей читательской аудитории при адаптации, переводе или других видах межъязыкового посредничества. В результате взрослым читателям не будет интересен слишком упрощенный текст, если в переводе или каком-либо другом виде межкультурной коммуникации он был изменен с целью приблизить его к детскому восприятию.

Детская аудитория также неоднородна, что связано с психологическими особенностями развития ребенка, обуславливающими необходимость введения возрастной дифференциации детской аудитории. Классификаций читателей по возрасту довольно много, и все они выстроены по разным основаниям. Среди них, в частности, можно выделить формальную классификацию, в которой каждая

возрастная группа определяется отрезком в два года (читатели от двух до четырех лет, от четырех лет до шести и т.д.) [Ewers, 2009: 22]. Существуют классификации, в основе которых лежит принадлежность ребенка к тому или иному этапу обучения и, как следствие, типу образовательных учреждений (ясли, детский сад, начальная школа и т.д.) [там же]. Предполагается, что для каждого возраста читателей будет интересен определенный тип книги.

О’Салливан предлагает более общую классификацию, включающую в себя три возраста читателей, каждому из которых предписывается определенный жанр книги:

- 1) Возраст книжки-картинки (*Struwwelpeter* age – «Возраст Степки-растрепки»);
- 2) Возраст волшебной сказки (Fairy-tale age);
- 3) Возраст «Робинзона Крузо» (*Robinson Crusoe* age).

[O’Sullivan, 2005: 79]

По мнению исследователя, ребенок 2–5 лет обычно заинтересован в понятном изложении и ярких иллюстрациях к тексту, что позволяет считать этот возраст этапом книжек-картинок. Следующий возраст читателя (возраст волшебной сказки) – это примерно 5–9 лет. В эту пору ребенку по силам более длинные истории с динамичным сюжетом, выполняющие функцию воспитания и обучения. Третий период, «возраст “Робинзона Крузо”», – это возраст читателя-подростка, которому интересно познавать окружающий мир и то, как человек влияет на него. В этом возрасте ребенок входит во взрослую жизнь, приобретая навык общения с другими людьми и познавая способы решения межличностных конфликтов. Познакомиться с этим при чтении книги – значит пережить некоторые ситуации вместе с героями книги или развить навыки теории разума без риска ошибиться [Николаева, 2014: 84].

Существуют и другие классификации читателей по возрасту и соответствующим их возрасту психологическим и когнитивным характеристикам, однако, читательские компетенции конкретной личности зависят от

индивидуальных особенностей эмоционального и интеллектуального развития и могут отличаться от предлагаемых в классификациях типов. В связи с этими особенностями каждого конкретного читателя мы можем лишь условно разделить читателей по возрасту, но в реальности являемся свидетелями несоответствий внутри теоретически выделяемых читательских групп. Так, увлечение взрослых читателей комиксами (по сути, книжками-картинками) говорит о том, что им скорее интересна событийная сторона произведения, которая в первую очередь должна привлекать ребенка. В то же время, чтение некоторых произведений, традиционно относимых к детской литературе, например, сказок, не всегда прекращается в детстве. Глубинный уровень некоторых произведений, традиционно относимых к детской литературе, делает их интересными и взрослым. Любая подобная классификация является лишь относительным ориентиром того, что принято читать детям в том или ином возрасте.

Американский исследователь Дж. Э. Эппльярд приводит собственную классификацию читателей, основанную не только на возрастных характеристиках, но и на читательских особенностях восприятия текста. Так, он выделяет пять типов читателей:

1. Читатель-игрок: ребенок, который скорее является слушателем, чем читателем, так как пока не умеет читать. Он активно вовлекается в повествование, «становясь уверенным игроком в мире фантазии» [Appleyard, 2009: 14].
2. Читатель-герой (или героиня): повзрослевший читатель-школьник погружается в вымышленный мир книги, который представляется ему более организованным и более понятным, чем мир реальный.
3. Читатель-мыслитель: подросток ищет в литературе идеальные образы, подлинные образцы для подражания.
4. Читатель-интерпретатор: как правило, к этой категории читателей относятся читатели-профессионалы, например, студенты-филологи,

преподаватели, которые знакомятся с текстом произведения с целью его дальнейшего анализа.

5. Прагматический читатель: взрослый читатель, который может читать разными способами, которые с определенными вариациями повторяют четыре предыдущих типа чтения. Так, прагматический читатель может посредством чтения уходить от действительности, искать жизненные ориентиры, наслаждаться прекрасным, получать удовольствие от новых впечатлений или учиться мыслить. Объединяет все эти типы чтения тот факт, что на этой стадии читатель отдает себе отчет в том, для чего именно он читает.

Данная классификация интересна в первую очередь тем, что характеризует взрослого читателя как сочетание всех остальных типов читателей. Это позволяет утверждать, что в детской литературе установка на многоадресность может быть заложена изначально.

Также многоадресность некоторых жанров может быть обусловлена темами, которые одинаково интересны как взрослым, так и детям. Кристина Паксманн, редактор немецкого журнала «Eselsohr», рассказывающего читателям о новинках детской книжной индустрии, называет отсутствие возрастного сегментирования одной из важных тенденций в современной детской литературе: «Книги, предназначенные для подростков, читают и дети, и взрослые, потому что с тематической точки зрения, с точки зрения языка они соответствуют интересам и стандартам книг для широкой целевой аудитории» [Детская книга: в преддверии Болоньи].

Помимо возрастных, существуют также и гендерные различия в прагматике детского текста. Здесь можно выделить книги, с одной стороны, предназначенные только для девочек и, с другой стороны, написанные специально для мальчиков. Кристина Паксманн отмечает, что сегмент книг для мальчиков заслуживает большего внимания со стороны писателей, издателей и других взрослых, вовлеченных в процесс создания литературы для детей: этот сегмент книжного

рынка необходимо расширять, привлекая тех читателей, которые легко могут перестать читать, так как мальчики, более подверженные воздействию медийных новинок, покидают ряды читателей гораздо быстрее, чем девочки. Круг книг для девочек, напротив, и без того представленный огромным разнообразием жанров, подвергается еще большей специализации: в нем находят отражение все образы, в которых могла и хотела бы реализоваться девочка, будущая женщина [Детская книга: в преддверии Болоньи].

Для исследования ФС-приемов в художественном тексте гендерные установки являются, пожалуй, менее значимыми, чем возрастная характеристика читателей. В связи с этим в нашем исследовании связь ФС приемов и гендерной установки в художественной коммуникации рассмотрена не будет.

2.3. Функциональные и стилистические особенности текстов литературной сказки

Итак, возрастные особенности предполагаемого читателя влияют на форму и содержание произведения. Остановимся теперь на прагматических установках, связанных собственно с жанром детской сказки.

Жанр сказки обладает рядом прагматических признаков:

- 1) Обучение: получение и усвоение знаний:
 - о мире (о мире вещей; о мире человеческих отношений);
 - о языке;
- 2) Воспитание: формирование основных нравственных принципов, усвоение моделей поведения и др.
- 3) Развлечение: получение удовольствия от художественной коммуникации.

Рассмотрим более подробно эти прагматические признаки.

Детская литература призвана сопровождать маленького читателя на его пути познания мира. Ребенок может узнавать вещный мир (в самом широком смысле этого слова). Так, книжки-картинки демонстрируют малышу свойства

повседневных предметов, рассказывают о домашних и диких животных. Произведения для подростков знакомят повзрослевшего читателя с фактами географии, техники, биологии («Путешествие Нильса с дикими гусями» Сельмы Лагерлеф, романы Ж. Верна и др.), историей и мифологией («Приключения доисторического мальчика» Эрнеста д'Эрвильи, «Пак с Волшебных Холмов» Р. Киплинга и др.). Обучающая функция не чужда и жанру сказки. «Сказка исподволь учит ребенка, предметно воплощая его надежды и страхи, выходу из самых сложных жизненных испытаний. Волк, лес – окружающий темный и страшный мир. Ребенок – существо, не осознающее границ могущества этого мира. Он вынужден покинуть уютное обжитое пространство ради опасного необжитого, потому что так устроена жизнь, человеку все время приходится осваивать новые территории» [Литовская, 2004: 72].

Однако процесс познания не ограничивается только познанием вещного мира. Маленький ребенок учится распознавать базовые эмоции (грусть, радость, страх, злость, отвращение) и когнитивные эмоции высшего порядка (любовь, ненависть, презрение, зависть, ревность и др.). Художественная литература позволяет сопереживать вымышленным героям, с ее помощью «навыки теории разума тренируются снова и снова без риска ошибиться» [Николаева, 2014: 84]. «Для юного читателя с ограниченным жизненным опытом или вообще без такового заочный литературный опыт особенно ценен» [там же: 86]. Ребенку предстоит войти в мир взрослых взаимоотношений, столкнуться с рядом проблем, которые на разных этапах его детской жизни ему предстоит разрешить, узнать многое и многих. «И всех нужно попытаться понять, установить с ними какие-то отношения, им приходится сопротивляться и поддаваться. Тогда из книжек постепенно уходят кролики и чебурашки, им на смену приходят люди со все возрастающей полнотой их переживаний, страстей и создаваемой этими людьми историей» [Литовская, 2004: 73].

Помимо познания мира вокруг, ребенок постепенно познает язык и условности художественной коммуникации. Говоря об авторских сказках

викторианского периода, С. Лерер говорит, что это сказки «скорее о чтении, чем о действии – скорее истории для средней школы, чем для игровой площадки»¹ [Lerer, 2008: 220]. Именно в волшебной сказке викторианской эпохи авторы делают акцент на чтении как способе существования, а следовательно, на языке и стиле сказки: «Истории, подобные сказкам Грэма и Несбит, отражают все возрастающий интерес позднего викторианства к учености и чтению как способу существования»² [там же: 223].

Глава в монографии о детской литературе американского исследователя Сета Лерера так и называется: «Fairy-tale Philology» [Lerer, 2008: 209]. Сказка, говорит Лерер, – это история о разгадывании кодов, об угадывании имени [там же: 210]. Не зря первые собиратели народных сказок проявляли интерес не только к фольклору, но и к истокам родного языка. В этом прослеживается одна из отличительных черт жанра сказки – внимание не только к тому, *что* сказано, но и *как* сказано, внимание к форме наряду с вниманием к содержанию. Так, вышедший во Франции в 1704 году перевод арабских сказок «Тысяча и одной ночи» приобрел такую популярность в том числе благодаря новым литературным формам, метафорам, образам, которых еще не знала европейская литературная сказка того времени. В жанре сказки генетически заложено повышенное внимание к форме, установка на игру, в том числе языковую. Стилистические особенности сказки могут вызывать интерес сами по себе, как элемент художественности. В то же время произведения жанра сказки часто используются как средства обучения основным языковым навыкам.

Познание языковых единиц ребенком происходит на всех уровнях:

Синтаксический уровень: уяснение основных синтаксических конструкций языка и закрепленных за ними значений.

¹ Ориг.: This is a tale of reading rather than of action—a story for the grammar school rather than the playing field.

² Ориг.: Tales such as Grahame’s and Nesbit’s reflect a growing late Victorian concern with scholarship and reading as a way of life.

Лексический уровень: на этом уровне происходит освоение лексического запаса слов родного языка. Еще незнакомые ребенку слова или слова, не существующие в языке, постепенно становятся значимыми единицами языка, по мере того, как ребенок сравнивает их с другими, известными словами, или вычисляет значение неизвестного слова по его позиции в более крупной единице (словосочетание, предложение). Здесь важна связь с остальными уровнями языка (в особенности морфемным и синтаксическим).

Морфемный (морфологический) уровень: распознавание окказионализмов дает возможность знакомиться с морфемной структурой слова и с морфологическими способами словообразования;

Фонетический уровень: опознаются и практически осваиваются артикуляционные и акустические свойства звуков. Поэтому, например, стихотворения для маленьких детей активно используют звукоподражательную лексику. А логопеды часто обращаются к подобным стихам с целью исправить речевые проблемы, если таковые присутствуют у ребенка. См., например, стихотворение Н. Френкеля:

– *Жук, жук, пожуужжи,*

Где ты прячешься, скажи?

– *Жу, жу, жу, жу,*

Я на дереве сижу.

Сюда же следует отнести освоение единиц графического уровня, так как литературный текст, хотя и может прочитываться вслух, но он также всегда оформлен как письменный документ. Таким образом, мы можем заметить двойственную ориентацию литературного текста. С одной стороны, фоностилистические приемы ориентированы на устное воспроизведение. С другой стороны, текст не функционирует исключительно в устной форме, он фиксируется графически. По этой причине, рассматривая ФС приемы, мы вынуждены также обратить внимание на графические элементы, которые так или иначе связаны с фонетикой и служат для передачи фонетических особенностей

текста. Как пишет Г. В. Векшин, именно фонографема является «элементарной речевой субстанцией для фоностилистики» [Векшин, 2006: 45].

Как было сказано выше, дополнительными факторами, объясняющими актуализацию фонографических приемов в тексте литературной сказки, являются ориентация жанра литературной сказки на языковую игру (в том числе игру фонографическую), а также его прагматическая установка на дидактизм. Сказка «играет» с формой языкового знака, вызывая тем самым у читателя, с одной стороны, интерес к языковому творчеству, а с другой стороны, обучая его правилам чтения и проч.

Фонографические приемы в тексте англоязычной литературной сказки можно классифицировать в зависимости от характера связи означающего и означаемого. В произведениях для детей приемы, основанные на символической связи двух сторон знака, вырабатывают у читателя навык узнавания таких конвенций. Подобные условия, или конвенции, при распознавании которых знак начинает собственно что-то «значить» в тексте, могут быть либо общеязыковыми, то есть известными всем носителям языка, либо представлять собой некоторый код, изобретенный автором. В последнем случае только при установлении правил использования неординарного кода читатель сможет понять авторский замысел и закодированное таким образом сообщение полностью.

Языковая игра в литературной сказке осуществляется с единицами всех уровней языка. Собственно, в одних и тех же примерах языковой игры может проявляться как развивающая, так и развлекательная функция приема. Детская литература может привлекать познавательным элементом, причем радость читатель испытывает и от узнавания нового о мире, и от приобретения новых знаний о том коде, который он использует, общаясь с другими людьми, в частности, о языке.

Фонетические и графические средства обладают особенной значимостью для детей. Фонетическая и фонографическая игра – это часть прагматики литературной сказки как жанра детской литературы. Данные приемы

определяются, с одной стороны, фигурой адресата текста, которым в случае с современной литературной сказкой является ребенок. С другой стороны, история появления жанра сказки указывает на то, что этому жанру генетически присуще внимание к форме произведения.

2.4. Выводы

Стилистические особенности жанра англоязычной литературной сказки обусловлены, с одной стороны, историческими особенностями ее становления как прямой наследницы соответствующего жанра английского фольклора и в некоторых аспектах преемницы жанра литературной сказки, какой она сформировалась в других национальных литературах, а с другой стороны, ее особыми прагматическими установками.

Коммуникативная ситуация, в которой сказка звучит (или прочитывается), рассчитана на участие как взрослых, так и детей. Создаваемая взрослыми для детей, она также включает взрослого как возможного рассказчика, чтеца и – в той или иной степени – читателя текста, влияющего как на выбор текста, так и на то, как он будет в конечном счете прочитан и истолкован ребенку. Будучи посредником между автором и ребенком, выступающим в детской литературе в качестве основного адресата, взрослый почти всегда включен в акт литературной коммуникации как «побочный» читатель, которому автор вполне может адресовать часть смыслового содержания текста. Таким образом, как и фольклорный вариант этого жанра, литературная сказка по сути своей многоадресна: в самом жанре присутствует многоплановость, которая позволяет тексту по-разному прочитываться разными группами читателей.

Актуализация элементов формы – отличительная черта художественного сообщения вообще, а наличие разных по степени сложности кодов – отличительная особенность жанра сказки в частности. Как и любой жанр детской литературы, сказка воспитывает, обучает, развлекает. Ориентация на ребенка как на читателя в детской литературе – это фактор, обуславливающий выдвижение

формальных элементов текста, которые могут приобретать собственную семантику, включающую эти элементы в воспринимаемое ребенком игровое пространство текста. Ориентация же на взрослого в жанре сказки проявляется в использовании авторами более изощренных и сложных ФС приемов, которые актуализируют зачастую недоступные ребенку смысловые пласты текста, сохраняя при этом игровой характер такой рецептивной стратегии.

Глава 3. Функции фоностилистических приемов в литературной сказке

Единицы, рассматриваемые нами в данной работе, имеют различный грамматический и семантический статус. Это могут быть фонемы, цепочки фонем, фонемоконплексы и отдельные слова или группы слов. Наконец, нами рассматривается также и предложение как мельчайшая единица текста, в границах которой простирается аллитерация [Черемисина, 1981: 19].

В пункте 1.2. нашей работы были рассмотрены различные фонетически мотивированные единицы в тексте с точки зрения проявленности их фонетического значения. Так, мы видим отношения этих единиц между собой не как оппозицию мотивированных/немотивированных единиц, но как шкалу, в которой они расположены по степени приращения фонетической мотивированности. Единицей анализа в нашей работе является звукокомплекс, т.е. линейная последовательность звуков, которая в тексте передается буквами. Внутри текста эта последовательность может быть как частью конкретного морфологического слова или морфемы, так и самостоятельной лексической единицей или даже ансамблем из нескольких таких единиц.

По словам Н. С. Валгиной, функциональный анализ помогает вскрыть собственно содержательные качества текста, так как «языковые знаки в тексте конкретизируют свое значение, будучи соотнесенными с другими языковыми знаками, они вступают с ними в особые, свойственные данному тексту отношения» [Валгина, 2003: 12]. При этом надо различать семиотические стратегии (приемы) типа анаграммирования или аллитерации, с одной стороны, и функции этих приемов в тексте, с другой стороны. Разные ФС приемы могут выполнять одну и ту же функцию. Мы выделяем композиционную, характеризующую, игровую функции ФС приемов в художественном тексте.

3.1. Композиционная функция фоностилистических приемов

Рассмотрим композиционную функцию фоностилистических приемов в художественном тексте. Композиционная функция фоностилистических приемов – это появление некоторых звуковых повторов¹ на границе или на всем протяжении различных композиционных фрагментов. Композиционное членение может основываться на разных признаках: это может быть пространственно-временная организация текста, организация сюжета, функциональная характеристика различных частей (на этом основании мы, например, выделяем такие элементы текста и его отдельных частей, как зачин, экспозиция, завязка, развязка и проч.), субъектная организация (в этом случае границей между композиционными частями является смена точки зрения). Фонетические явления могут сопровождать начало нового композиционного элемента, выделяемого по разным основаниям. Это может быть маркер «волшебного» пространства, в котором оказываются герои; это может быть создание «атмосферы» в начале текста (экспозиционная часть); маркер точки зрения (в несобственно прямой речи фонетические особенности могут маркировать точку зрения одного из персонажей). В принципе, в жанре сказки наблюдается мало примеров использования ФС приемов для субъектного маркирования, так как сложная субъектная организация не характерна для литературной сказки как жанра. Остальные типы фонетического маркирования частей художественного целого наблюдаются в целом ряде произведений рассматриваемого нами жанра.

Рассмотрим ФС приемы, маркирующие границы элементов композиции или сами эти элементы. Формально выделяемые композиционные части произведений

¹ Г. В. Векшин дает следующее определение повтора: «Повтор – это неоднократное воспроизведение (удвоение, утроение и т. д.) какого-либо сегмента речи, конструкции и/или ее составляющих, функционально-семантических признаков в речевом потоке, воспринимаемое носителями языка как значимое, не случайное, не обусловленное одними лишь вероятностными закономерностями» [Векшин, 2006: 51]. В художественной речи повтор, действительно, улавливается и воспринимается не как случайное совпадение, но как стилистический прием: «если отвлечь звуковой повтор от повторов лексических и грамматических, то уже одно наличие звуковых перемычек и переключек окажется показателем внутренней связности и цельнооформленности всего микротекста» [там же: 53].

– это заголовки целых произведений и их частей, пролог, главы, эпилог и др. В этом отношении важно взаимоотношение, с одной стороны, заголовка и основного текста. С другой стороны, имеют значение взаимоотношения основного заголовка и заголовков глав и частей (если таковые имеются) между собой.

Заглавие является одной из «сильных» позиций текста. Оно может определять тему всего произведения, создавать эмоциональный настрой для читателя, выражать отношение автора и даже полемизировать с текстом в целом [Джанджакова, 1983: 45]. При этом поддержка основной темы и полемика со всем произведением может основываться как на содержательной стороне этого композиционного компонента текста, так и на переключке фоностилистических средств заглавия с выразительными средствами остального текста. Рассмотрим взаимодействие фонетических средств в заглавиях и их манифестацию в текстах литературных сказок английских и американских писателей.

Заглавие может, с одной стороны, отсылать читателя к литературной традиции, обращаться к его фоновым знаниям, с другой стороны, может сигнализировать о том, что дальше будет раскрыто в самом тексте произведения. Возможно и сочетание этих двух векторов. Акцент на традиции позволяет встроить текст в некоторый класс текстов (жанровый, стилистический, историко-литературный). Такая перспектива определяет тематические и жанрово-стилистические ожидания читателя. Другой вектор интерпретации фонетических особенностей заголовка – связь заголовка с текстом – позволяет воспринимать заголовки как ключ к пониманию всего текста, например, через интерпретацию фонемных оппозиций в самом тексте произведения.

Рассмотрим эти два основных типа взаимоотношений ФС средств заглавий сказок, с одной стороны, с традицией и, с другой стороны, с ФС средствами текстов самих сказок.

Наиболее частотные модели заголовков литературных сказок отражают связь с фольклорной, а через нее и с древнегерманской поэтической традицией, для

которой характерен прием единоначалия, типичный для аллитерационного стиха. В. М. Жирмунский отмечает, что аллитерация в древнегерманском стихе «из простого факта инструментовки становится приемом метрической композиции, организующим стих» [Жирмунский, 1975: 380]. Исследователь предлагает рассматривать это явление в германском стихе «как особый вид начальной рифмы (Stabreim), равноправный с обычным для нас типом рифмы-концовки» (там же). Такая рифма встречается в постоянных стилистических формулах аллитерационного эпоса, в частности, в парных формулах, объединяющих сочинительным союзом два родственные понятия (синонимических или контрастных) в параллельной грамматической форме. Рядом с аллитерацией как привычным фонетическим приемом такого объединения издавна употребляется рифма: ср. *healdan ond weadan, feond ond freond* и пр.

В исследовательской литературе принято подчеркивать, что принципы, характерные для древнегерманской и древнеанглийской поэзии, сохраняют свою значимость и на современном этапе: «Традиции английского фольклора исключительно стойки, и аллитерация как структурный прием древнеанглийских стихов и песен проявила поразительную жизнеспособность. Она часто используется как беспрюирышный прием не только в поэзии, но и в экспрессивной прозе, газетных заголовках, названиях книг, в пословицах и поговорках, например:

Tit for tat; blind as a bat, betwixt and between; It is neck or nothing; to rob Peter to pay Paul»¹

[Galperin, 1977: 127].

В заглавиях сказок этот прием не только показывает связь современного текста с фольклорной и литературной традицией, но и может возрождать, так сказать, изначальную суть приема. По выражению О. А. Смирницкой,

¹ Ориг: «Traditions of folklore are exceptionally stable and alliteration as a structural device of Old English poems and songs has shown remarkable continuity. It is frequently used as a well-tested means not only in verse but in emotive prose, in newspaper headlines, in the titles of books, in proverbs and sayings, as, for example, in the following: Tit for tat; blind as a bat, betwixt and between; It is neck or nothing; to rob Peter to pay Paul» (перевод автора).

аллитерация – это исконный знак сродства [Смирницкая, 1982]. Единоначалие в именах героев обычно свидетельствует об их тесной связи: «Гензель и Гретель» братьев Гримм, «Петер и Петра» А. Линдгрена, «Йип и Йаннеке» А. Шмид – (ср. в русском переводе – «Саша и Маша»). Даже первоначальный конфликт героев, «связанных» формальной близостью имен, в ходе развития сюжета показывает в результате их внутреннюю похожесть¹.

Как правило, такое единоначалие характерно для коротких заглавий, состоящих из 2–3 элементов. Подобный прием вызывает ассоциации с целым рядом названий фольклорных произведений и служит для жанрово-стилистической ориентации читателя. Причем сам этот прием обычно не связан с содержанием сказки, то есть не поддерживается аналогичными ФС явлениями внутри основного текста (например, единоначалие в заглавии сказки «Питер Пэн» Дж. Барри).

Другой вид заглавий – это заглавия, ФС приемы в которых в дальнейшем служат организации образной системы и системы мотивов внутри всего текста. В этом случае заголовок оказывается наделен дополнительными смыслами, получающими развитие в тексте. Он становится своего рода «семиотическим ключом» к разгадыванию фоностилистической игры в основном тексте.

Как правило, это заглавия большей протяженности, как, например, заглавие сказки Эдит Несбит «*Belinda and Bellamant or the bells of Carillon land*». Во всех полнозначных словах заглавия присутствуют звуки, входящие в состав слова *bell*, которое является катализатором текстовых смыслов сказки. На небольшом пространстве заголовка оказывается возможным исключительно фонетическими средствами показать различные взаимоотношения образов и мотивов, появляющихся далее в основном тексте сказки. Так, звуки /b/, /l/ повторяются в словосочетаниях, описывающих сами колокола, которые являются символом Золотого Века королевства, и в отрывках, посвященных счастливому

¹ см. варианты названий народной европейской сказки «Красавица и чудовище», известной в литературном переложении Шарля Перро: «*La Belle et la Bête*» (фр.), «*Beauty and the Beast*» (англ.).

существованию королевства до постигшей его катастрофы: *big beautiful bells, hospitable bells* и пр. [Nesbit, 1997: 258]. Мотив молчания колоколов противопоставлен мотиву колокольного звона, что вызывает к жизни лексико-фонетическую оппозицию, где на фонетическом уровне с одной стороны представлен звукокомплекс /bl/, а с другой — звукокомплекс /ds/, часто совместно с глухим /k/. Последний звукокомплекс оппозиции присутствует в словах, описывающих антагонистов, виновных в молчании колоколов и, соответственно, в начавшемся разладе в королевстве: *dressed in darkness, dark domes of their houses; they ... came down in their dust dresses and cobweb cloaks, and crept up to the palace* [Nesbit, 1997: 258–260]. Проклятие (*christening curse*), которое насылают отрицательные персонажи на Принцессу, содержит в своем составе фонемы-маркеры, характерные для многих других слов этого тематического поля. Принцесса пишет следующее объявление: *Princess Belinda of Carrillon-land is not afraid of christening curses* [Nesbit, 1997: 270], пытаясь преодолеть как собственное проклятие, так и проклятие своего возлюбленного. В заглавии, однако, сделан акцент на первом (маркированном как положительном) члене фоно-смысловой оппозиции.

В заглавии книги Я. Флеминга «Chitty Chitty Bang Bang» звукоподражательные элементы являются некоторым сигналом для читателей, что книга адресована детям и что, скорее всего, она будет посвящена машине или другому транспортному средству, способному издавать такие звуки. При чтении текста читатель обнаруживает, что это звукоподражание становится именем для автомобиля героев. Более того, графически выделенные звукоподражания оказываются частым элементом визуального ряда текста.

Повторы компонентов названия в самом тексте усиливают эффект, производимый заглавием, настраивают на определенную тональность. В «Хрониках страны Рутабаги» Карла Сэндберга пятая часть под общим названием «The three stories about three ways the wind went winding» содержит три сказки, которые являются прекрасными образцами лирической прозы. Аллитерация в

общем заглавии к трем новеллам перекликается с ФС явлениями в самих текстах сказок¹. Так, в новелле «Как два небоскреба решили завести ребенка», которую автор неоднократно исполнял со сцены на встречах с читателями, Карл Сэндберг настойчиво обращается к повторам, не опасаясь тавтологии, создавая смысловые и звуковые переклички:

Whether they whispered secrets to each other or whether they whispered simple things that you and I know and everybody knows, that is their secret. One thing is sure: they often were seen leaning toward each other and whispering in the night the same as mountains lean and whisper in the night [Sandburg, 1990: 123].

Нашептывали ли они друг другу секреты или рассказывали простые вещи, которые мы с тобой, да и вообще все, знают, это их секрет. Одна вещь известна доподлинно: их часто видели наклонившимися друг к другу и шепчущимися в ночи так же, как горы склоняются и шепчутся в ночи.

В финале звукоподражательная аллитерация, проходящая через весь текст, приобретает новую экспрессивную функцию, указывая на трагедию в жизни главных героев, появляясь в словах, обозначающих их потерю и переживания:

And the Northwest Wind came howling a slow sad song [там же: 124].

И северо-восточный ветер прилетел, напевая медленную печальную песню.

¹ В языке сказок американских писателей, как отмечает Т. Д. Венедиктова, «как и во всякой игре, царят раскованность и некая изощренность, слоги и фразы перекликаются, друг друга поддразнивают, перекатываются во рту, как леденцы, на вкус восхитительно-непредсказуемые, какими бывают в детстве» [Венедиктова, 1990: 9]. Т. Д. Венедиктова, автор предисловия к отечественному изданию американских литературных сказок, как и сами сказочники, активно включается в эту игру. Озаглавливая вступительное слово к сборнику сказок «О пользе чудачеств и природе чудес», исследователь использует паронимическую аттракцию (термин В. П. Григорьева – [Григорьев, 1979]), тем самым указывая и на стилистические особенности самого исследуемого материала, то на особенности языка сказок.

Ключевые слова повторяются в одном предложении, в соседних предложениях, на протяжении нескольких абзацев, во всем тексте. Их фонетический облик поддерживается и повтором фонем в окружающих их словах. Автор активно использует лексические и звуковые повторы, повторы конструкций, что, однако, не создает ощущения стилистической избыточности. Заглавие является достаточно протяженным, чтобы помочь читателю предвосхитить актуализацию фонетических единиц в самом тексте еще до прочтения текста сказки.

Некоторые заглавия, несмотря на малую протяженность, своей фонетической организацией не только демонстрируют связь с предшествующей традицией, но и перекликаются с фонетической организацией всего последующего текста. Заглавия этого типа образуют третий тип заглавий. Так, известный своими поэтическими описаниями картин природы, роман «The Wind in the willows» («Ветер в ивах») английского писателя Кеннета Грэма содержит в заглавии типичную для английской художественной речи начальную аллитерацию. В сочетании с такими фоностилистическими средствами, как ассонанс и ритм, аллитерация заглавия актуализирует романтический пласт содержания текста сказки в целом¹.

Сказка «Many moons» американского писателя Джеймса Тербера рассказывает о мечтательной принцессе, требующей луну с неба. Автору свойственно повышенное внимание к фонетическим выразительным средствам языка, что внимательному читателю становится ясно по одному заглавию сказки. Тем не менее, в английском языке существует устойчивое выражение «many moons ago», обозначающее «очень давно». Аллитерация гораздо менее заметна в

¹ В русском варианте передать начальную аллитерацию оказывается не всегда возможным, а зачастую это может выглядеть искусственно, так как для русской традиции, в отличие от англоязычной, характерна неначальная аллитерация и, напротив, стойкая тенденция к рифме. Однако благодаря удачному сочетанию предлога «в» и словоформы «ивах», создается фонетическое слово, начало которого перекликается с первым компонентом названия – «ветер». В то же время, ощущение инородности фонетического приема пропадает именно в виду отсутствия насильственного для русского языка соединения слов, начинающихся на один звук, и сохранения ритма заглавия.

таких устойчивых словосочетаниях, однако в данном случае мы должны исходить из того, что аллитерация входит в прагматическое задание: автор намеренно использует звуковой повтор, подобные приемы далее активно используются автором в основном тексте¹.

Другие формально выделяемые части произведения обладают внешними (фонетическими и графическими) признаками, которые позволяют отделять их от других частей. В устном варианте текста это паузы, особенности интонирования, а в письменном варианте – графические маркеры: заголовок, красная строка, пробелы и проч. Соответственно, заголовок, первая и последняя строка основного текста или его отдельных частей будут выступать в сильной позиции по отношению к остальным элементам текста. Обычно эта формальная выделенность обусловлена содержательными свойствами соответствующих частей. В научной литературе выделяется ряд текстовых единиц по их структурно-семантическим признакам. Семантико-синтаксическими единицами текста являются: предложение, прозаическая строфа², фрагмент, глава, и, наконец, само законченное произведение [Солганик, 1997: 65].

В тексте предложения сцепляются между собой, по словам К. Г. Паустовского, «с точностью зубчатой передачи»³. Однако и внутри предложения мы можем заметить не только синтаксическую и лексическую взаимообусловленность частей предложения, но и в некоторых случаях их фонетическую соотнесенность, как, например, в словосочетании *remain a maiden* из сказки Дж. Тербера «Белая Лань»:

«... a quavering **q**uestion: how «Насущный вопрос: как сможет

¹ Краткость заглавия в этом случае не дает возможности переводчику перевести его с сохранением звуковых особенностей оригинала (в переводе "Много лун"). Однако сохранение ритма "Many moons" компенсирует эту потерю при переводе и сохраняет подобный эффект для читателя на русском языке.

² Другие термины для этого понятия: сверхфразовое единство, сложно-синтаксическое целое, компонент.

³ Приводится по: [Солганик, 1997: 20].

could it remain a maiden and live in a manner of a maiden» [Thurber, 1990: 202]. она остаться девушкой и жить как девушка».

Глагол *remain* подразумевает наличие прямого дополнения, которое ожидаемо выражено одушевленным существительным *maiden* (лексико-грамматическая соотнесенность). В дополнение к этим связям, мы наблюдаем и фонетическую взаимообусловленность на уровне микрокомпозиции: конец одного слова повторяется в начале следующего.

В уже рассмотренном нами в п. 1.2. примере из романа «Вся королевская рать» Р. П. Уоррена можно увидеть переход от однородных сказуемых, выраженных фонетически близкими *left* и *lost*, к также фонетически гомогенной группе, связанной с дополнением *smell: the salt, sad, sweet, fishy smill of the tidelands out of our nostrils*. Зависимые от дополнения однородные определения образуют единую лексико-грамматическую группу, составляющую фонетическую синтагму. Определения к слову *smell* (salt, sad, sweet) демонстрируют не только фонетическую схожесть между собой и с главным словом словосочетания (начальная аллитерация). Первый элемент этой цепочки также анаграмматически повторяет последнее однородное сказуемое (*lost – salt*), фонетически поддерживая лексико-грамматическую спаянность слов в предложении:

We *left* the bay, and *lost* the salt, sad, sweet, fishy smill of the tidelands out of our nostrils [Warren, 2006: 73].

Залив остался позади, и с ним – соленый, томительный и свежий запах отмелей. Мы возвращались на север. Стало еще темнее [Уоррен, 1987: 55].

Объем аллитерационного ряда в прозе ограничивается пределами предложения, в отличие от поэзии, где «аллитерационный (или ассонансный) ряд

занимает строку (так называемая линейная звукопись) или простирается на всю строфу (назовем такую звукопись строфической)» [Черемисина, 1981: 19]. Таким образом, сцепленность фонетических элементов в прозе особенно сильна внутри предложения.

У каждой семантико-синтаксической единицы целого произведения (прозаической строфы, фрагмента и других), а также у самого законченного произведения, как правило, есть зачин, средняя часть и концовка [Солганик, 1997: 47]. На стыке концовки одной прозаической строфы (фрагмента, главы) и зачина другой особенно очевидна актуализация одних фонетических элементов и ослабление других. Как правило, актуализация фонетических средств, их выдвижение, оттеняется фонетически нейтральным окружением, которое обеспечивают соседние части. Описывая подобную ситуацию в терминах семиотики, мы говорим о фонетически выделенной части или ее сильных позициях (начале и конце) как о маркированных членах оппозиции, а о другой части, где фонетические элементы оказываются не актуализированы, как о немаркированном члене оппозиции:

Three Cows had been milked and were grazing steadily with a tearing noise that one could hear all down the meadow; and the noise of the mill at work sounded like bare feet running on hard ground. A cuckoo sat on a gatepost singing his broken June tune, 'cuckoo-cuk,' while a busy kingfisher crossed from the mill-stream to the brook which ran on the other side of the meadow. Everything else was a sort of thick, sleepy stillness smelling of meadow-

Три коровы, уже подоенные, целеустремленно паслись, оглашая луг мощным чавканьем, и вдали раздавался шум работающей мельницы, похожий на шлепанье босых пяток по утопанной дороге. Обленившаяся июльская кукушка изредка пыталась подать голос с перекладины ворот, да хлопотливый зимородок то и дело перелетал с одной стороны ручья на другую. За исключением этого, вокруг царили

sweet and dry grass.

Their play went beautifully. Dan remembered all his parts—Puck, Bottom, and the three Fairies—and Una never forgot a word of Titania—not even the difficult piece where she tells the Fairies how to feed Bottom with ‘apricocks, ripe figs, and dewberries,’ and all the lines end in ‘ies.’ They were both so pleased that they acted it three times over from beginning to end before they sat down in the unthistly centre of the Ring to eat eggs and Bath Olivers. This was when they heard a whistle among the alders on the bank, and they jumped [Kipling, 1994: 13 – 14].

тишь и дрема, пахло таволгой и нагретой сухой травой.

Спектакль удался на славу! Дан замечательно помнил все свои роли: Пака, Основы и трех феечек, и Уна не сбилась ни разу – даже в том трудном месте, где она велит кормить Основу «плодами спелых фиг и абрикосов, крыжовником, клубникой, куманикой» – ну и так далее. Они были так воодушевлены, что сыграли пьесу три раза подряд – от начала до конца. Потом присели на траве в центре Ведьминого Круга на чистом от колючек месте и достали ужин; как вдруг чей-то свист раздался в прибрежном лозняке, так, что они сразу вскочили на ноги и обернулись [Киплинг, 2015: 27–28].

В данном фрагменте текста из книги Р. Киплинга «Пак с Волшебных Холмов» окончание одной прозаической строфы (*Everything else was a sort of thick, sleepy stillness smelling of meadow-sweet and dry grass*) содержит описание места, где предстоит развиваться событиям. Эта фраза вводит читателя в особую атмосферу повествования, она содержит несколько ярких звуковых образов, которые создаются звукоподражательной лексикой, звуковыми повторами, а также посредством использования тропов. Последнее предложение содержит аллитерацию /s/ - /θ/. Начало последующего фрагмента можно считать немаркированным (фонетически нейтральным) членом оппозиции. Однако его

конец подготавливает читателя к введению в повествование одного из главных героев, Пака. И это вновь происходит с помощью фонетических средств. Сигналом к появлению Пака служит свист (*a whistle*) – именно это слово является еще одним фонетически маркированным элементом текста.

Изменение фоностилистических приемов в тексте произведения также зависит и от развития сюжета: на границах композиционных частей произведения (экспозиция, завязка, кульминация, развязка) можно увидеть концентрацию ФС приемов, что обусловлено принципом эстетического воздействия на читателя.

В самой последней части «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла сестра Алисы погружается в сон, в котором ведущими образами оказываются именно звуковые образы:

The long grass rustled at her feet as the White Rabbit hurried by—the frightened Mouse splashed his way through the neighbouring pool—she could hear the rattle of the teacups as the March Hare and his friends shared their never-ending meal, and the shrill voice of the Queen ordering off her unfortunate guests to execution—once more the pig-baby was sneezing on the Duchess' knee, while plates and dishes crashed around it—once more the shriek of the Gryphon, the squeaking of the Lizard's slate-pencil, and the choking of the suppressed guinea-pigs, filled the air, mixed up with the distant sobs of the miserable Mock Turtle [Кэрролл, 2015: 123–124].

Финал фантастической истории маркирован фоностилистическими средствами, которые указывают на завершение основного этапа повествования – переход от сна к яви. Сказка-сон завершается пробуждением героини, постепенно звуковые образы из сказки получают правдоподобное объяснение, и в последнем абзаце мы видим акустически нейтральное повествование.

Как видно из приведенных выше примеров, звукоподражательные слова как один из типов ФС приемов обладают зачастую большей экспрессивностью, чем незвукоподражательная лексика. В силу наличия у таких слов так называемого «акустического денотата» [Воронин, 1982: 77], то есть способности самой фонетической формой слова отсылать слушающего к реальному обозначаемому

звуку, они в определенных контекстах являются средствами с более выраженным экспрессивным потенциалом, чем фонетически нейтральная лексика. Теми условиями, которые обеспечивают текстовую экспрессивность звукоподражательных слов, являются их повтор или употребление в сильной позиции текста.

Так, в сказке «О коте, который гулял сам по себе» Р. Киплинга Кот помогает Женщине три раза, и три раза героиня благодарит его, забыв об обещании никогда не пускать его в дом и не кормить его. Последовательное нарушение обещания маркируется в соответствующих сценах грамматическими, лексическими и фонетико-графическими средствами. Кульминационным моментом каждого из трех повторяющихся фрагментов является звук, издаваемый разными предметами в доме Женщины, напоминающий об уговоре:

The dried horse-skin Curtain ... fell down – whoosh! – because it remembered the bargain she had made with the Cat [Киплинг, 2010: 52].

Высушенная лошадиная шкура-занавеска, которая висела хвостом вниз у входа Пещеру, упала – бух! – потому что она помнила об уговоре с Котом [там же: 53].

The smoke of the fire at the back of the Cave came down in clouds from the roof – puff! – because it remembered the bargain she had made with the Cat [там же: 54].

Дым от Огня внутри Пещеры тучами за клубился с крыши, – пуффф! – потому что он помнил, о чем был уговор между Женщиной и Котом [там же: 55].

The Milkpot that stood by the fire cracked in two pieces – ffft – because it remembered the bargain she had made with the Cat [там же: 56].

Крынка с молоком, что стояла рядом с огнем, треснула пополам, – трах! – потому что помнила, какой уговор был у Женщины с Котом [там же: 57].

Фонокомпозиция может маркировать также и хронотоп произведения. В следующем примере из сказки Дж. Тербера «Белая лань» фонокомпозиционный рисунок отрывка маркирует описываемое пространство как волшебное: герои въезжают в Заколдованный Лес. Формальная упорядоченность на фонетическом уровне (начальная аллитерация в парах рядом стоящих слов) в описании Леса поддерживает сюжетную составляющую фрагмента (попадание героев в заколдованное пространство; важно отметить, что в тот момент, когда герои выходят из заколдованного леса, аллитерация угасает):

The white deer led its pursuers through a silver swamp and a bronze bog and a golden glade, its speed still swift as light. It shot like an arrow through a fierce fen and over a misty moor. It climbed a ruby ridge, flung across a valley of violets, and sped along the pearly path leading to the m myriad mazes of the Moonstone Mines [Thurber, 1990: 199].

Белая Лань повела своих преследователей через бронзовое болото и золотую заимку и платиновую поляну с молниеносной скоростью. Она промчалась через коварные кочки и туманную топь. Она взбиралась на хрустальные хребты гор, пролетала по аллеям анютиных глазок и мчалась по драгоценным дорожкам, ведущим к множеству лабиринтов Лунных Руд.

Перемещение героев из нормального мира в волшебный, а значит и изменение их собственного состояния, маркируется такими фоностилистическими средствами, как ритмизация прозы, рифма (см. в следующем примере: *roses – noses, men – ten*) и спунеризм¹, причем данные явления характерны только для прямой речи героев:

«This heavish sweety fragrance»,

«Этот сладковатый тяжелый

¹ игра слов, при которой в двух рядом стоящих словах меняются местами начальные части.

Thag muttered to himself, «That rises or that **roses**, isn't fit for human **noses**, and it tricks the minds of **men**. Three times two is eight», he said, «and one is **ten**» [там же: 211].

аромат», – пробормотал Тэг про себя, – «который поднимается или поднимался, он не подходит для обоняния человека и обманывает его разум. Трижды два – это восемь», – сказал он, – «а один – это десять».

Данные приемы выступают не в характеризующей функции. Они маркируют изменение состояния героя во времени. Герой попадает в волшебное пространство и его речь изменяется. Этот косвенный маркер волшебного пространства выполняет организующую, композиционную роль, оформляя некоторый хронотоп внутри литературной сказки.

Одним из ярких средств, которыми располагает фоностилистика, являются звукоподражательные глаголы и звукоподражательные междометия. Помимо характеризующей функции, которую данная категория слов выполняет в тексте (этой функции будет посвящен п. 4.2. нашей работы), они способны сигнализировать появление персонажа, который издает соответствующие звуки. Так, в повести «Джуманджи» К. ванн Оллсбурга междометия или звукоподражательные глаголы, обозначающие звуки, издаваемые живым существом или предметом, служат сигналом появления самого существа (предмета) в последующем фрагменте текста, то есть выполняют собственно индексальную функцию. Так, в следующем фрагменте Джуди слышит жужжание мухи цеце еще до того, как та появляется в повествовании. Соответственно, у читателя есть возможность успеть угадать источник звука до того, как он будет назван автором:

Judy heard a faint **buzzing noise** and watched a small insect land on Peter's nose [Allisburg, 1993: 47].

Джуди услышала слабое жужжание и увидела, как маленькое насекомое приземлилось на нос

Питера.

Известное читателю слово, обозначающее типичный звук, издаваемый животным (насекомым), позволяет предсказать появление животного (насекомого) до того, как оно будет названо в тексте. Сюжет книги строится на повторении подобных ситуаций, когда странная и опасная игра предлагает героям испытания в виде нашествия диких животных или насекомых, при этом каждый раз в звуковом сопровождении характерных звуков: обезьяны разбивают кухонную утварь, лев рычит и скребется когтями в дверь, муха цеце жужжит. Такие ситуации повторяются множество раз на протяжении повести. Звук служит неизменным маркером начала нового сюжетного витка с новым персонажем. Если какой-то из «незванных гостей» не издает звуков, то общая модель может поддерживаться звукосимволическим словом, например, питон извивается: *it was wriggling* [там же], где слово *wriggle*, несмотря на то, что не является звукоподражанием, поддерживает общую композиционную структуру фрагментов и тем самым актуализирует собственный звукообразный потенциал. Конец повести представляет собой картину исчезновения всех опасностей под крышкой игры, что сопровождается характерным звуком:

Van Pelt wasn't there now! And everything from the world of Jumanji – the vines, the mosquitoes, the spiders, monkeys, rhinoceroses, elephants, zebras, *everything* – went *shuummmppp!* – back into the game board! [Allisburg, 1993: 48].

Ван Пельта больше там не было! И все из мира Джуманджи – лианы, москиты, пауки, обезьяны, носороги, слоны, зебры, *все – шууууумп!* – скрылось под крышкой игры!

Звукоподражательные и звукосимволические слова, как мы видели в предыдущих примерах, являются широко используемым средством

композиционной разметки текста. Метонимически связывая звук и источник этого звука, они часто используются до того, как в тексте назван источник звука (персонаж), после имени персонажа, или вместо него. Если кластер из таких слов помещается в начало произведения, то помимо характеристики персонажа, его функция во многих примерах является еще и композиционной. Так происходит в истории про «Александра и заводную мышь» Лео Лионни, в которой в самом начале звуковые образы призваны охарактеризовать суматоху, вызванную появлением мышонка, а в конце писк (*squeek*), дает понять читателям, что превращение, которого ждали герои, но на которое уже не надеялись, все же произошло [Lionni, 1993: 54–55].

Итак, ФС средства в композиционной функции в литературных сказках, во-первых, служат для того, чтобы отделить одну часть текста от другой, подчеркнуть переход между ними. Во-вторых, они обеспечивают связность текста, показывают взаимоотношения отдельных частей текста друг с другом (например, заголовка и основного текста). В-третьих, ФС средства маркируют основные стадии развития сюжета (экспозицию, кульминацию и т.д.). В-четвертых, ФС средства способны обозначать хронотоп произведения. В литературных сказках нами не были обнаружены ФС средства, которые бы маркировали изменение точки зрения, что обусловлено особенностью субъектной организации литературной сказки как жанра: рассчитанная в большинстве своем на детей, сказка, в отличие от жанров «взрослой» прозы, обычно не предполагает усложнения субъектной организации.

3.2. Характеризующая функция фоностилистических приемов

Одной из основных особенностей художественного текста как единицы эстетической коммуникации является его антропоцентризм. Автор взаимодействует с читателем через систему действующих лиц текста [Домашнев, 1989: 95]. Все лингвостилистические средства, относящиеся к персонажу, создают его литературно-художественный портрет, который включает в себя описание

«внешнего» и «внутреннего» состояния героя, показ его действий, взаимоотношений с другими персонажами, манеру говорить и думать [там же].

3.2.1. Фоностилистический аспект номинации персонажа

Имена собственные в литературном произведении являются одним из ведущих средств, выполняющих характеризующую функцию. Они дополняют литературно-художественный портрет персонажа, подчеркивая одну или несколько особенностей в его художественном образе. Исследование имен собственных в литературном произведении находится в ведении литературной ономастики, где выделяются различные подходы к именам собственным (поэтонимам):

- семиотический подход [Cavill, 2016] рассматривает имена собственные как знаки: здесь, как и при изучении языковых знаков в нехудожественной литературе, выделяются мотивированные (иконические, индексальные) и конвенциональные (символические) знаки;

- с позиций жанра: для каждого жанра характерны специфические особенности образования или использования поэтонимов, интерес представляют собой имена собственные в детективном жанре, в детской литературе, в литературе жанра «фэнтези» [обзор исследований по этой теме см. в: Falck-Kjällquist, 2016];

- с позиций корпусной лингвистики: значительный объем исследуемого ономастического материала представляет определенную трудность для анализа, систематизация материала с помощью корпусного подхода и компьютерных технологий помогает облегчить решение ряда исследовательских задач [см.: Dalen-Oskam, 2016];

- с позиции истории развития языка и литературных жанров: для каждой эпохи развития английского языка характерны определенные тенденции в приемах художественной номинации. Так, в раннеанглийский период при

создании имен авторы ориентировались на этимологию, в среднеанглийский период мы можем наблюдать персонификацию и аллегория как основные тактики создания имен, а в ранний новоанглийский период авторы активно прибегали к заимствованиям, чтобы создать множественные интертекстуальные связи. Современная литература обращается ко всем вышеперечисленным техникам, а также иногда использует немотивированные имена, в которых отсутствует связь между планом выражения и планом содержания слова [см.: Smith, 2016: 367].

Поэтонимы в литературных сказках на английском языке обладают некоторыми особенностями, во-первых, свойственными данному жанру, а во-вторых, обусловленными литературной традицией на данном языке. Рассмотрим имена собственные в английской литературной сказке с позиций теории знака.

Поэтоним в художественном произведении функционирует как вторичный знак внутри текста. Он выполняет идентифицирующую функцию, которую выполняют все имена собственные в языке, указывая на объект номинации и тем самым устанавливая связь с ним. В художественном произведении имя собственное также обычно *характеризует* персонажей, места и артефакты [Falck-Kjällquist, 2016: 330]. В научной литературе по ономастике принято считать, что имена могут быть мотивированные, или «кратилические» (по названию диалога Платона «Кратил», в котором обсуждается связь формы и содержания имени) и не мотивированные, «анти-кратилические», однако такие термины в русской научной традиции менее узуальны. Мотивированные имена, безусловно, выполняют характеризующую функцию. Их мотивационный признак выступает как часть характеризующего компонента образа. Немотивированные имена и даже отсутствие имени, однако, тоже может обладать некоторой характеризующей функцией, указывая, например, на обычность, ординарность персонажа.

Имена могут быть традиционными для культуры, в которой функционирует текст, или окказиональными, в которых форма мотивирована чертами образа

персонажа. Традиционные, известные в данной культуре имена могут в некоторых случаях служить для читателя ориентиром для определения социальных характеристик героя (социального положения, возраста и проч.). Полное имя главной героини сказочной повести Дж. М. Барри «Питер Пэн» – *Wendy Moira Angela Darling*. Когда она узнает, что полное имя Питера состоит только из двух имен, она очень удивляется: «*Is that all?*» [Барри, 2017: 32], что можно перевести как «И это все?»

Среди имен, известных читателю текста благодаря более широкому культурному контексту, выделяются также прецедентные и аллюзивные имена [Бардакова, 2009: 54], которые, наравне с именами окказиональными, являются «говорящими» именами. «Говорящие имена» (англ. «*telltale names*») используются не только как способ указания на объект, но как определение того, кому они принадлежат. Таким образом, «говорящее имя» – это «характоним», который характеризует персонажа даже автономно, вне текста [Falck-Kjällquist, 2016: 338].

Аллюзивные и прецедентные имена указывают на признак в образе героя, который соотносится с образом другого героя, уже известного по произведениям фольклора или литературы, или с образом реально существовавшего человека или животного, который известен читателям этого произведения. Например, известно, что имя медвежонка Винни-Пуха из сказок А. А. Милна восходит к имени медведицы Виннипег, жившей в зоопарке Лондона в 1920-е годы: медведица была настолько популярна, что современникам автора эта связь имени героя и реального прототипа была очевидна. Вторая часть имени героя, *Пух*, также восходит к имени реального лебедя, жившего у друзей автора. Соединение этих двух имен «эпическим» союзом *the*¹ передает ироническое отношение автора к персонажу. Как правило, иронический оттенок – это то, что сопровождает любое аллюзивное или прецедентное имя в художественном тексте [Smith, 2016: 308]. В данном случае возвышенная стилистическая конструкция с союзом *the* не

¹ Ср. эту же конструкцию в именах известных исторических личностей: *Peter the Great*, *Ethelred the Unready*, *William the Conqueror* и т. д.

соответствует образу глупенького медвежонка («A Bear of Very Little Brain»). У этого героя есть еще одно имя, *Edward Bear*, которое также культурно обусловлено: типичное имя плюшевого медведя, *Teddy* (*Тэдди*), – это уменьшительное от имени *Edward*.

В окказиональных именах в основе мотивации обычно лежит некоторый мотивационный признак, то есть имя мотивировано какими-то физическими, психологическими, поведенческими и другими характеристиками героя. Имя персонажа также может указывать на какое-то событие в его жизни, благодаря которому он получает такое именование (в некоторых случаях – прозвище). Такой способ создания имени не дает угаснуть специфической черте персонажа в сознании читателя.

К «говорящим» именам активно обращаются создатели литературы для детей. В литературной сказке поэтоним выполняет эстетическую, стилистическую, текстообразующую, жанрообразующую и другие функции [Бардакова, 2009: 48]. «Говорящее» имя, созданное специально для данного текста, – это маркер «сказочности» текста, сигнал начала игры с читателем. Так, название страны Оз, вынесенное Л. Ф. Баумом в заглавие таких сказок, как «Волшебник из страны Оз», «Озма из страны Оз», «Волшебная страна Оз» и целого ряда других, привлекает читателя своей необычностью. Загадочность имени – это маркер жанра литературной сказки. Различные точки зрения относительно источника мотивации этого литературного топонима¹ только поддерживают идею невозможности однозначно интерпретировать имя, что является одной из черт волшебной сказки.

Таким образом, в основе номинации могут лежать различные признаки номинируемого объекта:

¹ Одной из версий относительно происхождения названия страны Оз является история о том, что автор взял в качестве названия надпись на одном из ящиков своей картотеки, где располагались карточки, начинающиеся с буквы О и заканчивающиеся буквой Z. Другая версия заключается в том, что Л. Ф. Баум стремился создать аллюзию к реально существующей далекой стране, так как англ. *oz* – это сленговое название Австралии.

1. Особенности внешности. Писатель устанавливает связь между некоторыми характеристиками персонажа и его именем. В детских текстах автор или издатель книги получают возможность подкрепить характер этой связи между именем и его обладателем иллюстрациями. Например, читатель не только узнает из текста, но и видит благодаря иллюстрациям, что чернокожий мальчик из произведений Рут Эйнсворт зовется *Rafty Tafty* (*Rufty Tufty*), потому что волосы ребенка всегда стоят торчком (англ. *tuft* соответствует русск. *хохолок, клочок*). Имя *Sub-cub the pig* из сказки о добром докторе Дулиттле и его питомцах подсказывает читателю, что его обладатель – это маленький поросенок (англ. *cub* – «детеныш»); *Chubby Chubs* (от англ. *chubby* – «круглолицый, полнощекый») [Sandburg, 1990: 117]; *Willy the wind-up mouse, Large Lizard* – герои сказок Лео Лионни [Lionni, 1993: 54]. Герои книг новозеландской писательницы Линли Додд – собаки различных пород и кот, их главный враг. Все герои обладают «говорящими» именами: терьер *Hairy Maclairy* и кот *Scarface Claw*, имена которых отсылают нас к внешности героев. *Oompa Loompa* (Умпа-Лупма) – имена невысоких плотных человечков из сказки «Чарли и шоколадная фабрика» Р. Даля тоже звуко-символичны. Традиционная модель номинации округлых предметов обычно включает лабиализованные гласные и взрывные (а часто и сонорные) согласные. Для этого типа примеров, так же, как и для звуковой характеристики персонажа (см. п. 4) характерен повтор звуков и в частности редупликация. В основе номинации окказиональных поэтонимов лежит необычность самой формы знака. Очень часто такие имена образованы по определенной фоносемантической модели: например, *Tweedledum* и *Tweedledee*¹ (L. Carroll), *Woozle* и *Wizzle* (A. A. Miln «Winnie-the-Pooh»)².

¹ Подобные парные имена, близкие в смысловом и формальном отношении, указывают на внутреннюю и внешнюю близость персонажей, что является отличительной чертой номинации персонажей в произведениях фольклора и в авторских произведениях на языках германской группы (Гензель и Гретель из одноименной сказки братьев Гримм, брат и сестра Йип и Йаннеке – герои историй нидерландской писательницы Анни Шмидт и др.).

² В основе номинации может лежать фоносемантическая модель противопоставления больших и маленьких предметов с помощью гласных переднего и заднего ряда соответственно. Так,

2. Особенности характера, поведения. Эта группа поэтонимов является одной из малочисленных в детской литературе. Внутренние качества персонажа реже становятся основой для номинации в литературной сказке. Однако можно вспомнить ряд примеров из классической волшебной сказки: феи *Benevola* («желающая добра») и *Malevola* («желающая зла») из сказки Э. Несбит «Princess and the hedge-pig»; *Mike Teavee* (мальчик без остановки смотрящий телевизор) из сказки Р. Даля «Чарли и шоколадная фабрика». Ср. также Эбenezер Скрудж (англ. *scrooge* «скряга») из «Рождественской песни» Ч. Диккенса, Бекки Шарп из «Ярмарки тщеславия» У. Теккерея (англ. *sharp* «резкий, острый»). В других жанрах или литературных направлениях, таких, как, например, комедия эпохи классицизма, подобные приемы более типичны.
3. Связь с прототипом: медвежонок *Винни-Пух* назван так в честь известной медведицы *Виннипег*. Герои повести «Пак с Волшебных Холмов» Р. Киплинга – это мифологические и исторические персонажи. Сам Пак, рассказывающий детям об истории и мифологии Англии, – это персонаж из комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», которую разыгрывают Уна и Дэн на волшебном лугу в самом начале книги. *Olga da Polga*, персонаж серии книг М. Бонда о морской свинке, названа так в честь реального питомца семьи Бонд. Имя персонажа также может отсылать читателя не к конкретному прототипу, но тем или иным способом (в том числе фонетически) указывать на особенности его происхождения. Так, имя таксы *Schnitzel von Krumm* из книг Линли Додд порождает стойкую ассоциацию со страной происхождения этой породы – Германией.
4. Звуки, которые издает персонаж: Фея *Tinker Bell* в романе Дж. Барри «Питер Пэн»; сова *Too-Too* в сказке Хью Лофтинга, петушок *Cock-a-doodle-doo*

Woozle, вероятно, представляется другим героям и читателям как большое существо, а Wizzle – как маленькое, так как Пух и Пятачок думают, что этих фантастических существ два: одно большое, другое маленькое. Однако мы не получаем ответа на вопрос, какое имя относится к какому существу, хотя на самом деле следы этих героев – это следы самих Пуха и Пятачка, один из которых действительно, крупнее другого, а другой меньше [Соколова, 2016: 15].

(D. Bisset «The Wind and the Cow»), ослик *Eyeore* (A. A. Miln), мангуст *Rikki-tikki-tavi* (R. Kipling). Такие поэтонимы типичны для книг, адресованных совсем маленьким детям¹.

5. Звуки, которые издает объект, напрямую связанный с деятельностью персонажа: Часовщик *Tocko* (Англ. *tick-tock* – рус. *тик-так*), Придворный Часовщик, о котором известно, что раньше он был Придворным Астрономом, но его имя говорит о его сегодняшней профессии. [Thurber, 1990: 201].
6. Значимые действия, совершенные номинантом. В имени персонажа может быть закреплено какое-то значимое в его судьбе событие, например, его первые слова: герои сказки К. Сэндберга *Gimme the Ax, Ax Me No Questions, Please Gimme* названы так по первым словам, которые сказали [Sandburg, 1990: 98].

Пп. 4 и 5 данной классификации представляют особую значимость для нашего исследования, так как ФС приемы в звукоподражательных именах выполняют функцию обозначения т.н. «акустического денотата», то есть звука реальной действительности. Как и в языке в целом, в художественном тексте это наиболее очевидная функция фонетических приемов. В п.1. нашего списка также важна звуковая образность, однако изображаемое при этом свойство объекта номинации не является звуковым, соответственно, эти единицы могут быть признаны звукосимволическими. В нашем исследовании мы будем анализировать имена собственные, относящиеся к пп. 1, 4 и 5. Также нам представляются интересными примеры из этих и других пунктов, демонстрирующие типичные для детского фольклора приемы образования прозвищ по модели рифмованных прозвищ-дразнилок² (*Rufty-Tufty, Olga da Polga* и др.).

Имена одних героев могут быть соотнесены с именами остальных героев в тексте, образуя, таким образом, единую систему имен. Существовавшая в

¹ Подобные примеры встречаются также в детской литературе на других языках. Ср. примеры из сказки немецкого писателя М. Энде в [Амзаракова, 2004: 127]: вороненок Якоб Кракель (Jacob Krakel) и Кот Маурицио (Maurizio).

² Подробнее о тенденциях в освоении личного имени собственного в онтогенезе и их связи с традициями игрового детского фольклора см. в [Гридина, 2014: 84 – 95]

древнегерманском мире традиция объединения аллитерацией имен внутри одной семьи позволяла воспевать их в аллитерационном стихе [Cavill, 2016: 359]. Современная литература на английском языке в жанрах, включающих фантастическое как необходимый жанрообразующий элемент, наследует этому принципу, а также активно подключает другие фонографические приемы, позволяющие установить общность внутри одной группы персонажей.

Имена братьев и сестер (а также жителей одной местности, близких друзей и прочих групп персонажей, которые проявляют сходство) содержат указание на их родство или внутреннюю похожесть, так как имеют некоторые общие черты в их фонетическом (графическом) облике. В качестве таких черт могут выступать аллитерация, рифма и ритм.

Трое персонажей, которых встречает один из принцев в сказке «Белая Лань» Дж. Тербера, носят имена *Wag, Gag, Jag* [Thurber, 1990: 212]. Своим поведением, в том числе речевым, они иллюстрируют тот факт, что все жители Долины Эйфории не задумываются о каких бы то ни было проблемах, а лишь предаются безудержному веселью. «We know no sorrows» («Мы не знаем печалей»), – говорит один из них. С одной стороны, их принадлежность к одной местности отражается в однотипных именах и в схожих моделях поведения:

«My name,» said Thag, «is Thag. »

«A lovely name,» said Wag.

«A charming name,» said Gag.

«A truly gorgeous name,» said Jag.

С другой стороны, все эти имена отсылают нас к имени главного персонажа, принца по имени *Thag*, что указывает еще на один мотив сказки – мотив двойничества.

В одной из сказок К. Сэндберга имена трех старших детей в семье содержат рифму на *-ink*, а трех младших – на *-unk*: *Blink, Swink and Jink* и *Blunk, Swunk and Junk*. В то же время общая модель единоначалия (буквы *B, S, J*) в каждой из этих цепочек указывает не только на единство всей группы персонажей, но и на

замкнутость этой системы: словообразовательная модель требует, чтобы количество персонажей было кратно трем, поэтому детей всего шесть, их не может быть пять или семь. Единоначалие в именах старших/средних/младших детей из каждой группы соответственно (*Blink – Blunk; Swink – Swunk; Jink – Junk*) носит не только орнаментальный характер, но и оказывается семантически нагружено: персонажи в каждой из этих пар выступают в тандеме в разных ситуациях. Например, именно *Jink* и *Junk* в конце рассказа разрешают сложную ситуацию:

It was Jink, the littlest one of the biggest, and Junk, the littlest one of the littlest, who settled the fuss by looking clean into each other's eyes and laughing [Sandburg, 1990: 117].

Именно Джинк, самый младший из страших, и Джанк, самый младший из младших, разрешили всю суету тем, что посмотрели прямо в глаза друг другу и рассмеялись.

Родственные отношения героев сказки Б. Поттер *Flopsy, Mopsy, Cotton Tail* также подчеркиваются ритмом, который создается этой группой слов в целом.

Также на внутреннюю общность группы героев может указывать более сложный стилистический прием, «перекличка» имен персонажей (*Gimme the Ax, Ax Me No Questions, Please Gimme*). Внутритекстовый код позволяет мыслить их как парадигму имен героев. В художественных произведениях такой «разговор» имен героев может отражать отношения оппозиции или подобия между именами или самими героями. Отец в сказке К. Сэндберга «Как они сбежали в страну Рутабагу» носит имя *Gimme the Ax* (искаженное «Дай мне топор»). Он дает имена своим детям по первым словам, которые они произнесли. Первое, что произносит дочь, – «Ax me No Questions» (искаженное «Не задавай мне вопросов»), а сын – «Please Gimme» (искаженное «Пожалуйста, дай мне»). Каждая из фраз становится впоследствии именем ребенка, который ее произнес. В каждом из имен повторяется элемент отцовского имени, однако в имени девочки слово *Ax*

(«топор») – это искаженное *ask* «спрашивать». Читатель воспринимает их как единую группу персонажей, объединенную родственными отношениями, именно благодаря тому, что имена построены на фонетическом искажении форм слов. Имена героев в этом случае также отражают неправильность детской речи.

Такое же искажение видим в имени воображаемого персонажа *Heffalump* из сказок о Винни Пухе. Слово не просто представляет собой искаженное «elephant» (Кристоферу Робину не удается правильно произнести это сложное слово), герои идут дальше и предлагают собственную этимологию нового имени:

- | | |
|---|--|
| <p>«I saw a Heffalump today, Piglet».</p> <p>«What was it doing?» asked Piglet.</p> <p>«Just lumping along», said Christopher Robin. «I don't think it saw me». [Милн, 1983: 60].</p> | <p>– Знаешь, Пятачок, а я сегодня видел Слонопотама.</p> <p>– А чего он делал? – спросил Пятачок.</p> <p>– Ну, просто слонялся, – сказал Кристофер Робин. – По моему, он меня не видел [Милн, 1992: 33].</p> |
|---|--|

Переосмысление персонажами незнакомых для них слов, основанное на ложноэтимологических сближениях, – это механизм, типичный для детской речи. Он активно используется в произведениях для детей. Ср. переосмысление сложных для героев слов *Rheumatismus* (ревматизм) и *Philosophie* (философия) с помощью придуманных, но более доступных сознанию ребенка *Reißmatisismus* и *Füllosophie* соответственно в сказках немецкого писателя М. Энде [Амзаракова, 2004: 127].

Именами могут служить названия предметов, обозначающих явления из одного, известного носителям языка, ряда объектов: имена-месяцы, имена-буквы алфавита (например, сказка «Принцесса Сентябрь» У. С. Моэма). Поняв принцип, читатель при необходимости легко восстанавливает недостающую в тексте

информацию: количество персонажей или имя одного из них нетрудно установить при условии, что «разгаданы» условия номинации.

Имена Кенги и Ру (*Kanga* и *Roo*), матери и сына в повестях А. А. Милна, составлены из одного слова *Kangaroo*. Сильная эмоциональная привязанность матери-кенгуру к своему детенышу, выражающаяся порой в чрезмерном стремлении опекать сына, отражена также в способе номинации: герои «разделили» одно имя на двоих.

Традиционные имена для определенного типа героев выполняют типологизирующую функцию, а необычность формы, наоборот, подчеркивает переосмысление жанровой традиции. Так, имена старших сыновей короля из сказки Дж. Тербера «Белая лань», *Thag* и *Gallow*, нарочито неблагозвучны. А имя младшего сына, *Jorn*, имеет некоторые фонетические ассоциации с типичным английским именем *John*, но в этом случае именно его написание выполняет игровую функцию. Имел ли автор в виду скандинавское имя Йон (Йорн) или решил создать аллюзию к типичному английскому имени, – это читателю доподлинно неизвестно. Король в сказке носит имя *Clode*, которое, очевидно, некоторым образом фонетически соотносится с именем *Claud*, но в данном случае обращает на себя графическое различие двух слов. Множественность вариантов интерпретации имени – одна из особенностей ономастикона волшебной сказки.

Имена героев литературной сказки могут отражать не только переосмысление традиции, они зачастую служат иллюстрацией нарушения некоторых общеязыковых конвенций. Так, в исследованиях по вопросам «фонетического значения» слова стало общим местом утверждение о том, что гласные переднего ряда в словах являются маркером объекта номинации небольшого размера, а гласные непереднего ряда будут свидетельствовать о том, что обозначаемый предмет довольно крупный [Сепир, 2002: 331]. Такое утверждение особенно убедительно иллюстрируется в парах слов, в которых первое слово содержит гласные непереднего ряда, а второе – гласные переднего ряда. Это то, что исподволь ощущает любой носитель языка. Однако сказка – это

своеобразное «королевство кривых зеркал», где большое может стать маленьким и наоборот. Иногда авторы намеренно нарушают ощущаемую устоявшуюся в сознании носителей языка связь формы и значения. Ср. имена старших детей в сказке К. Сэндберга (*Blink, Swink and Jink*), содержащие фонему переднего ряда /i/ и имена младших детей (*Blunk, Swunk and Junk*), в противовес существующей тенденции, содержащих фонему непереднего ряда /ʌ/.¹

Таким образом, зачастую имена героев не функционируют в тексте сами по себе, а встраиваются в более широкие парадигмы, демонстрируя «оппозитивные» или «симилярные» отношения между именами или самими героями².

3.2.2. Неноминативные способы характеристики персонажа

Характеризующая функция ФС приема наиболее емко проявляется в его имени. Использование фонетического приема в имени по силе художественного воздействия сравнимо с использованием того или иного стилистического приема в «сильной» позиции текста, например, в заглавии произведения. Таким образом, имя – это в некотором смысле еще одна «сильная» позиция текста. В связи с этим характеристика персонажа в других позициях в тексте вовлекает гораздо большее количество однотипных элементов, нежели используется в имени собственном, и реализуется на более продолжительном отрезке текста. Автору может также понадобиться поместить экспрессивные стилистические средства в начало или в конец сверхфразового единства, фрагмента или главы, чтобы прием был максимально очевиден.

¹ Аналогичная игра, построенная на переворачивании языковых конвенций, встречается во многих текстах и может затрагивать разные уровни. Так, мы ожидаем, что в английском языке гораздо больше имен собственных будет начинаться с таких букв, как R, S, T, чем с X или Y. Но волшебная сказка должна показать читателю зеркальное отражение того, что он считает естественным. В сказке Дж. Тербера «Белая лань» в перечислении имен королей тридцать имен будут начинаться на букву R, сорок – на S, и всего десять на T, но в то же время целых девяносто имен на X и пятьдесят шесть на Y [Thurber, 1990: 201].

² См. об этом более подробно в: [Березович, 2007: 65].

В ходе анализа нами было установлено, что фоностилистические приемы в характеризующей функции в тексте литературной сказки, как и приемы в именах собственных, могут свидетельствовать о типичных действиях героя, характеризовать его речевое поведение, описывать особенности его внешности и передавать отношение к нему других персонажей в произведении.

Рассмотрим использование ФС приемов в характеризующей функции в речи автора. Автор является той инстанцией, которая призвана объективно оценивать персонажей и сюжетные коллизии. Одна из главных функций ФС средств в художественном тексте – это создание звукового образа. Как и в нехудожественном тексте, в художественной речи фонетическими средствами разного свойства в первую очередь обозначается акустический денотат. Узуальными или окказиональными звукоподражаниями и звукописью традиционно в художественных произведениях создаются акустические образы. Так, мотив поезда является одним из наиболее значимых в сказках американского писателя К. Сэндберга. В детском тексте передать звучание – это не просто обозначить то, какие звуки издает предмет – это значит включить ребенка в игру со звуковыми образами. Колеса стучат, трубы пыхтят, а машинист может подавать сигналы свистком:

<p>And it ran on and on chick chick-a-chick chick-a-chick chick-a-chick [Sandburg, 1990: 98].</p>	<p>И он шел и шел чик-а-чик чик-а-чик чик-а-чик.</p>
---	--

<p>Sometimes the engineer hooted and tooted the whistle. Sometimes the fireman rang the bell. Sometimes the open-and-shut of the steam hog's nose choked and spit pfisty-pfoost, pfisty-pfoost, pfisty-pfoost [Sandburg, 1993: 98].</p>	<p>Иногда машинист гудел и дудел в свисток. Иногда сигнальщик звонил в звонок. Иногда крышка паровой трубы захлопывалась и потом плевалась пфисти-пфуст, пфисти-пфуст, пфисти-пфуст.</p>
---	--

Сами дети охарактеризованы в сказках как персонажи, чей образ неразрывно связан с теми или иными звуками. Автору не хватает арсенала конвенциональных звукоизобразительных средств, чтобы описать звуки, издаваемые детьми, и он прибегает к окказиональным звукоподражаниям *chuzzled and snozzled*:

They whistled and chuzzled and snozzled the soup and the noise they made could be heard far up at the head of the procession [Sandburg, 1993: 117].

Они свистели, и хлюпали, и чамкали суп, и шум, который они производили, можно было услышать далеко в начале процессии.

Six children came tramping and clomping, banging the door [Sandburg, 1993: 118].

Десять детей топали и хлопали, и стучали в дверь.

В речи автора неакустические свойства персонажа могут быть охарактеризованы фонетически. Например, скорость, повторяемость движений в тексте может быть передана фонетическими средствами. Роман К. Грэма «Ветер в ивах» начинается со слов автора о том, как Крот усердно прибирает свое жилище:

So he **scraped** and **scratched** and **scrabbled** and **scrooged** and then he **scrooged** again and **scrabbled** and **scratched** and **scraped**, working busily with his little paws and muttering to himself, "Up we go! Up we go!" [Грэм, 2006: 4].

И он скоблил, и царапал, и рылся, и скреб, и потом снова скреб, и рылся, и царапал, и скоблил, быстро работая своими маленькими лапками и бормоча про себя: «Все выше и выше!»

Характер действий персонажа выражен рядом однотипных звукоподражательных глаголов. Дополнительный эффект имеет способ их организации в предложении, при котором четыре глагола повторяются два раза, но второй раз в обратном порядке. Этот фоностилистический прием призван

подчеркнуть деятельный характер персонажа, его активность и трудолюбие. Организация глаголов в предложении служит для отражения динамизма действия. Характер звукоподражательных глаголов с формантом *scr-* отражает свойства самого зверька, обладающего острыми когтями и зубами, которыми можно «скрести, царапать и рыть».

Окказионализм *lippity*, использованный Б. Поттер в сказке о кролике Питере, также характеризует самого персонажа и свойственные ему действия. Звуковой образ слова «изображает» частоту, повторяемость, мягкость и робость движений. Это – фонетический портрет шаловливого, шустрого кролика.

В сказке Р. Киплинга о том, как Кит получил свою глотку, встречаем описание действий моряка, когда тот попал в утробу Кита:

He stumped and he jumped and he thumped and he bumped, and he pranced and he danced, and he banged and he clanged, and he hit and he bit, and he leaped and he creeped, and he prowled and he howled, and he hopped and he dropped, and he cried and he sighed, and he crawled and he bawled, and he stepped and he lepped [Киплинг, 2010: 6].

Он ковылял, и прыгал, и ударял, и толкал, и скакал, и танцевал, и он хлопал, и лязгал, и кидал, и кусал, и хватал, и крался, и рыскал, и выл, и подпрыгивал, и бросал, и кричал, и вздыхал, и полз, и рыдал, и ступал, и кувыркался.

Находчивый моряк производит различные действия (кричит, топает, кусается и проч.), понимая, что таким образом он может заставить Кита выпустить его наружу. В сказках встречаем не только описание типичных для персонажа действий, образ которых создается с помощью ФС средств. Особенности внешности героев также могут передаваться фонетически. В сказке К. Сэндберга звуко-символическими словами *roly poly* характеризуется округлость героев по

имени Chubby Chubs («Пухлые Щечки»). Характеризация с помощью особой звуко-символической лексики поддержана более широким экспрессивным фонетическим контекстом:

Chubby Chubs were next. They were roly poly, round faced **smackers and snoozers**. They were not fat babies – oh, no, oh no – not fat babies – not fat but just chubby and easy to squeeze.

Пухлые Щечки были следующими. Они были колобочками, круглолицыми пупсиками и сонями. Но они не были толстыми младенцами – о нет, нет – совсем не толстыми младенцами – не толстыми, а просто настолько пухлыми, что их хотелось обнять.

Все вышеперечисленные характеристики персонажей, переданные и усиленные с помощью фоностилистических приемов, являются неотъемлемыми чертами героев, и поэтому встречаются в речи автора.

В речи автора можем встретить также окказиональные глагольные междометия, характеризующие в некоторой степени персонажа, а в некоторой степени – действие, им совершаемое. Своей звуковой формой такое окказиональное междометие должно указывать на характер действия, не называя его, как, например, междометие *spit-spot* в сказке «Мэри Поппинс» П. Треверс:

«Now,» she said, «spit-spot into bed» [Travers, 1975: 191].

Сам грамматический статус таких слов, которые А. М. Пешковский рассматривал как «ультрамгновенный вид глагола» подразумевает то, что они обозначают быстрое действие. Редупликация и характер составляющих их звуков поддерживает эту идею ультрамгновенного действия. Близок к этому случаю и уже приводимый нами пример с окказионализмом *lippity-lippity*.

Другой вид ФС приемов в характеризующей функции – это ФС приемы в прямой речи. Как и другие лингвостилистические средства, ФС приемы

участвуют в создании речевого портрета персонажа, который может возникать «на основе речевой персонализации, индивидуализации действующего лица (с помощью любимых словечек персонажа, диалектизмов, жаргонизмов, специфического синтаксиса, произношения) с его одновременной типизацией, т.е. социальным хронологическим обобщением речевой манеры персонажей» [Домашнев, 1989: 101]. Например, в повести Дж. Барри «Питер Пэн» Майкл, который только что научился летать, вскрикивает: «I flewed!» [Барри, 2017: 47]. Герой использует сразу два показателя прошедшего времени в одном глаголе: к прошедшей форме неправильного глагола прибавляет окончание, которое служит для того, чтобы образовывать прошедшие формы правильных глаголов. С одной стороны, такая ошибка в речи персонажа – это его отличительная очаровательная черта, которая указывает на то, что он настолько увлечен, что может забыть о правильности своей речи. Однако это и типизирующий прием: такие ошибки свойственны детям вообще, а в частности героям этой повести, которые растут одни, без родителей и учителей, и их просто некому поправлять¹. В речи самого персонажа ФС приемы могут использоваться с различными целями:

- 1) Как и в речи автора, в речи самого персонажа ФС приемы могут указывать на постоянную черту героя. В данном случае это особенность его речевого поведения. Так, викарий Ли из рассказа Р. Даля «Викарий из Нибблсвика» в стрессовых ситуациях начинает произносить слова наоборот. Этот прием служит основой для создания комического эффекта практически во всех ситуациях рассказа. Это свойство речи персонажа – трогательная и милая черта, за счет которой образ героя становится наиболее полным. Придворный Летописец из «Белой Лани» Дж. Тербера имеет склонность «украшать» свою речь начальной аллитерацией. Его функция при дворе заключается в том числе в чтении справочников и регистрации различного

¹ Ср. эпизод, в котором Неверландия «had again woke into life» [Барри, 2017: 63], где в форме глагола *wake* «проснуться» допущена ошибка, на которую повествователь сразу же и указывает: он объясняет неправильное употребление глагола тем, что Питер именно так всегда и говорит: «We ought to use the pluperfect and say wakened, but woke is better and was always used by Peter» [там же].

рода информации в определенном порядке. Его профессиональная деятельность, таким образом, накладывает отпечаток и на его речевой портрет: общаясь с собеседником, он старается найти как можно больше слов, начинающихся на одну букву¹.

Странный персонаж из сказки об Алисе Л. Кэрролла, Грифон, охарактеризован в том числе и через странное междометие, которое он издает:

These words were followed by a	За	этим	словами
very long silence, broken only by an	последовало	долгое	молчание,
occasional exclamation of “Hjckrrh!”	которое	прервалось	только
from the Griphon [Кэрролл, 2015:	случайным	восклицанием	
93].	Грифона:	«Хджкрх!»	

Кот из сказки Р. Киплинга «О коте, который гулял сам по себе», также охарактеризован через окказиональное звукоподражание *nenni*:

“Nenni!” said the Cat. “I am the Cat	- Нет, - ответил Кот, - Я кот,
who walks by himself, and all places are	который гуляет сам по себе и
alike to me. I will not come.”	ходит, где ему вздумается. Я не
[Киплинг, 2010: 40].	пойду [там же: 41].

Звукоподражание *nenni* фонетически соответствует тому, что в принципе мог бы произнести такой персонаж (кот). Носовые согласные [n] вполне адекватно заменяют традиционно используемые согласные [m] для обозначений мурлыкания кота. К тому же, кот одновременно с мурлыканием отказывается от предложения, и в окказиональном образовании *nenni* звучит не только

¹ Ср. в литературной сказке на немецком языке для создания речевого портрета отрицательного персонажа используется метатеза [Амзаракова, 2004: 126].

подражание звукам, издаваемым котом, оно близко словам *no*, *none* и другим, обозначающим отрицание.

- 2) В ряде случаев концентрация ФС приемов в речи героя свидетельствует о его временном необычном состоянии, вызванном эмоциональными переживаниями или влиянием внешних сил, например, перемещением в волшебное пространство или воздействием колдовства. В этом случае авторы активно прибегают к метатезе, рифме, аллитерации, анаграмме. Например, раздосадованный Король Клод под воздействием волшебных чар начинает разговаривать стихами:

«Write it plain and write it clear : No son of mine shall wed a deer » [Thurber, 1990: 209].	«Запиши это прямо, запиши это ясно: Никакой из моих сыновей не женится на лани».
--	--

Позже он начинает использовать в своей речи слова, начинающиеся на одну букву, и переставлять гласные в рядом стоящих словах, что не проходит незамеченным для других персонажей:

«My father and my brothers and I pursued a deer”, said Clode, which against the wall Centaurus Mountain underwent a marvelous and mortifying metamorphosis. I am a little touchy on the topical, too, so do not turn your tungue to tuants.”

“He does not turn *his* tongue,” said Jorn. “He twists his own, to “m's” and “t's”

“And 'w's”, said the wizard, “as you shall see”.

“Try twice that trick on Clode,” said the King, with great dignity, “**m**y **m**ousey **m**an of **m**agic, and **w**e **w**ill **w**id these **w**ids of **w**oozards.” King Clode made a royal gesture of arrogance, authority and austerity, while his sons stared at him in astonishment. [Thurber, 1990: 199].

В повести о Винни-Пухе перепуганный Пятачок начинает путать слова:

«Help, help!» cried Piglet, «a Heffalump, a Horrible Heffalump!» and he scampered off as hard as he could, still crying out, “Help, help, a Horrible Hoffalump! Hoff, Hoff, a Hellible Horralump! Holl, Holl, a Hoffable Hellerump!” And he didn't stop crying and scampering until he got to Christopher Robin's house [Милн, 1983: 65].

– Караул! Караул! – закричал Пятачок. – Слонопотам, ужасный Слонопотам!!! – И он помчался прочь, так что пятки засвекали, продолжая вопить: – Караул! Слонастый ужопотам! Караул! Потастый Слоноужам! Слоноул! Слоноул! Карастый Потослонам!..

Он вопил и сверкал пятками, пока не добежал до дома Кристофера Робина [Милн, 1992: 41].

Однако в этих отрывках ФС прием скорее связан с развитием сюжета и изменением хронотопа. Речевые особенности в данных контекстах характеризуют не определенного персонажа, а те обстоятельства, которые вызвали изменения в его речевом поведении.

В речи персонажа мы также можем обнаружить характеристику *другого* действующего лица. Такая характеристика, созданная с опорой на фоностилистические средства, редко бывает нейтральной. Это не просто рассказ о персонаже, это его оценка. Подобные приемы свойственны и взрослой литературе. Ср. отрывок из романа Р. П. Уоррена «Вся королевская рать»:

She was young – she seemed younger to me then than she did later on looking back, for that summer I was so sure that I was old and jaded – and she was timid and sensitive and shy, but it

Она была молода и казалась мне еще моложе, чем на самом деле, - ведь в то лето я так был уверен, что я взрослый и потасканный мужчина; она была

wasn't any squealing, squeaking, pullet-squawking, teasing, twitching, oh-that's-so-nice-and-I-never-let-anybody-do-that-before-oh kind of shyness [Warren, 2006: 420].

застенчива, уязвима и робка, но застенчивость ее не выражалась в писке, визге, кудахтанье, ломанье, ужимках «ах-не-надо-так-я-никому-еще-не-позволяла» [Уоррен, 1987: 324].

Уже упоминавшееся свойство Придворного Летописца подбирать в своей речи слова, начинающиеся на одну букву, вызывает у слушателей раздражение. Король, требующий конкретной информации, воспринимает речь Летописца как избыточную:

He strode toward the Royal Recorder “What is the tale that Tocko tells?” he demanded. <...>

Он шагнул к Придворному Летописцу: «Что это за история, которую рассказывает Токо?»

«The tale that Tocko tells is tortuous and tortured». <...>

«История, которую рассказывает Токо, извилистая и искусная».

«Yammer, yammer, yammer,» said the King. «I've had my fill of yammering. We must advise this Princess she's a **deer**. Perhaps she'll have the grace to **dissappear**». [Thurber, 1990: 208–210].

«Нытье, нытье, нытье», – сказал Король. «С меня хватит нытья. Мы должны известить Принцессу о том, что она – лань. Возможно, она будет настолько любезна, что покинет нас».

Экспрессивные *yammer, yammer, yammer* в речи Короля характеризуют его отношение к иносказательному стилю придворного. Рифма в его реплике также призвана подчеркнуть сарказм Короля по отношению к витиеватости речи

Летописца. Данные приемы отражают специфику речи Летописца, собеседника Короля, которую Король воспринимает как не имеющую смысла. Реальным означаемым этого приема в контексте данного эпизода является специфика речи Придворного Летописца. С помощью такого повтора один персонаж может проявить свое отношение к речи другого персонажа, а также словно бы предъявить это знание читателю, сигнализируя ему о том, что особенности речи Летописца должны восприниматься как источник комизма.

Иногда подобная ирония относится не к речевому поведению персонажа: фонетические средства могут маркировать отношение к целой традиции, например, жанровой. Так, традиционным для волшебной сказки является образ феи как доброй волшебницы, одетой в невесомые одежды, часто с прозрачными крылышками за спиной. Тем не менее в авторских волшебных сказках почти всегда присутствует переосмысление предшествующей традиции. В частности, по-своему переосмысляет образ фей Дж. М. Барри в повести «Питер Пэн». Главный герой, Питер, говорит о них с раздражением, как о надоедливых существах, и очень удивляется, когда восхищение Венди вызывает не его рассказ о том, как он решил никогда не взростеть, а факт его знакомства с феями. В повести Р. Киплинга Пак говорит, что все фантастические существа, или феи, которые населяют Волшебные Холмы, не имеют ничего общего с несправедливо упрочившимся в сознании людей образом фей как маленьких летающих существ с прозрачными крылышками и волшебными палочками:

«Can you wonder that the People of the Hills don't care to be confused with that painty-winged, wandwaving, sugar-and-shake-your-head set of impostors?» [Kipling, 1994: 20].

«Неужели вы думаете, Народу с Холмов не обидно, когда его смешивают с этим размалеванным, робким и жеманным племенем самозванцев?» [Киплинг, 2015: 35]

Пак, так же, как и Питер Пэн, предлагает переосмыслить образ фей, существующий в сознании других героев, а его негативное отношение к их традиционному образу выражается также фонетически. Экспрессия в словах Пака усилена аллитерацией и цепочкой сложных многосоставных эпитетов «painty-winged, wandwaving, sugar-and-shake-your-head». ФС прием указывает на отрицание предшествующего литературного кода: жанру волшебной сказки свойственно использование ФС приемов, в данном же случае Пак использует их нарочито, предъявляя их читателю как признак сказочного жанра в целом. Пафос речи Пака заключается в том, что «подлинный» сказочный мир отличается от того «ненастоящего» сказочного мира, который можно найти в сказках. В частности, Пак напоминает своим слушателям, что феи – это *все* представители волшебного народа, населяющего Англию (Giants, trolls, kelpies, brownies, goblins, imps; wood, tree, mound, and water spirits; heath-people, hill-watchers, treasure-guards, good people, little people, pishogues, leprechauns, night-riders, pixies, nixies, gnomes and the rest [там же: 18]¹), а не только тот образ чудесных волшебниц, который укоренился в сознании обывателей. Код тематизируется в речи Пака. В этом случае мы наблюдаем вторичное ироническое использование кода, который работает только тогда, когда мы его опознаем в тексте. Правильным будет отметить, что тот код, который переосмысляется, должен быть сначала узнан: только в этом случае фоностилистический прием становится собственно приемом с полноценным содержанием.

3.3. Игровая функция фоностилистических приемов

Любая языковая единица представляет собой знак, который предстоит декодировать читателю (слушателю). Стилистический прием в художественном тексте, по сути, является таким же знаком, и для правильной его интерпретации

¹ «Великаны, тролли, водяные, лешие, гоблины, оборотни; лесные, древесные, земляные и водные духи, обитатели болот и пустошей, хранители кладов, всадники ночей, обитатели холмов, маленький народец, брауни и лепрешоны, гномики и бесенята» [Киплинг, 2015: 31–32].

читатель должен быть знаком с подобными знаками, иметь определенный опыт их декодирования. Например, стилистическая фигура повтора фонетически экспрессивных слов в отрывке из «Сказки о том, как Кит получил свою глотку» Р. Киплинга, к которому мы уже обращались в предыдущей части нашей работы, служит не только для выражения действий различного характера, но и для создания определенной атмосферы для игры с читателем, которую он должен почувствовать, декодируя это значение повторов:

He stumped and he jumped and he thumped and he bumped, and he pranced and he danced, and he banged and he clanged, and he hit and he bit, and he leaped and he creaped, and he prowled and he howled, and he hopped and he dropped, and he cried and he sighed, and he crawled and he bawled, and he stepped and he lepped [Киплинг, 2010: 6].

Он ковылял, и прыгал, и ударял, и толкал, и скакал, и танцевал, и он хлопал, и лязгал, и кидал, и кусал, и хватал, и крался, и рыскал, и выл, и подпрыгивал, и бросал, и кричал, и вздыхал, и полз, и рыдал, и ступал, и кувыркался.

Однако существуют случаи, когда помимо конвенциональных (общезыковых, общетекстовых) кодов в произведении может заявляться наличие еще одного кода, свойственного лишь данному тексту.

Наличие дополнительного кода – это жанровоспецифичный элемент, обусловленный рядом особенностей каждого подвида сказки. Так, сказка о животных часто содержит упоминание о существовании особого языка зверей или птиц. В объяснительных сказках (сказках о «происхождении») авторы обычно прибегают к «народной этимологии», чтобы «расшифровать» имя героя или объяснить происхождение того или иного явления. В волшебных сказках загадка,

в том числе основанная на графической (фонетической) игре – это также черта жанра.

3.3.1. Алфавитные коды и прочие коды с ключом

В основе жанра объяснительной сказки лежит попытка объяснить некоторые явления с позиции детского сознания. Во многих таких сказках объяснение происходит через сближение объективно не связанных между собой слов, так как детская игра с языком основана на том, что ребенок ищет мотивацию для разных слов [см. об этом в: Гридина, 2014]. Это может приводить к искажению самого слова, чтобы сделать его ближе к тому слову, которое понятно ребенку, а также к возникновению «этимологических мифов» нарративной природы.¹ В своих «Простых сказках» Р. Киплинг предлагает ребенку объяснение тех или иных явлений именно по той модели, к которой прибегает каждый ребенок, пытаясь понять слово, если оно ему пока не знакомо. Иногда объяснение основано на фонетическом подобии двух слов (а соответственно, явлений, которые обозначаются этими словами). Например, в сказке «Как верблюд получил свой горб» происхождение слова горб (англ. *hump*) связывается с междометием *Humph!*, выражающем недовольство Верблюда. Сюжет сказки построен таким образом, что ход развития действия подсказывает читателям, что эти слова похожи не случайно: весь сюжет призван служить мотивацией близости двух понятий.

В некоторых произведениях понять, что имена читаются наоборот – значит постичь характер героев. Так, имя Esio Trot из заклинания в рассказе «Esio Trot» Р. Даля при прочтении наоборот становится «обычным» словом «tortoise» («черепаха»). Потеря словом своей необычности означает десакрализацию некоторого знания, ироническое отношение автора к сообщаемому. Заклинание

¹ Такие модификации слов Т. А. Гридина называет «удобной спасительной “гаванью” для ребенка»: он слышит в незнакомом тексте в первую очередь то, что подсказывает ему его опыт [Гридина, 2014: 88].

целиком выглядит так: «ESIO TROT, ESIO TROT, TEG REGGIB REGGIB! EMOC NO, ESIO TROT, WORG PU, FFUP PU, TOOHS PU! GNIRPS PU, WOLB PU, LLEWS PU! EGROG! ELZZUG! FFUTS! PLUG! TUP NO TAF, ESIO TROT, TUP NO TAF! TEG NO, TEG NO, ELBBOG DOOF!»

По словам Т. А. Гридиной, «творческий характер языковой игры и ее специфику усматривают <...> в порождении структур, имеющих более одной интерпретации, в создании множественности одной из сторон знака: формы или содержания. Такая интерпретация нарушает закон функционирования знака в речи, согласно которому в разных контекстах знак должен быть формально равен самому себе (тождествен по форме), реализуя только одно из возможных значений» [Гридина, 1996]. Инкорпорированный в основное повествование инородный текст представляет собой пример языковой игры, требующий от читателя разгадки этого несложного кода. Но даже без знания этого ключа все сообщение как знак приобретает осмысленность: сама неясность этого знака – это и есть его содержание. Следующий уровень интерпретации – это прочитывание сообщения наоборот. При этом заклинание начинает члениться как обычный текст, в нем «возникают» известные всем носителям языка языковые знаки. Эта двойственность интерпретации и является основой для языковой игры в данном случае.

Если же правила разгадывания кода не предлагаются, то заклинание в сказке может так и остаться тайным знанием, а неизвестный язык – загадкой. Рассмотрим примеры из литературных сказок, в которых автор лишь указывает на наличие некоторого кода, но не сообщает ключ к нему.

3.3.2. Код без ключа

Затемненность интерпретации в случае, когда однозначная разгадка шифра невозможна, в некотором смысле сродни эффекту, производимому множественностью интерпретации: и то, и другое служит асимметрии языкового

знака, что является основой для языковой игры. Рассмотрим примеры создания вымышленных языков в художественных текстах как еще одной надстройки в семиотической лестнице стилистических приемов.

Создание вымышленного языка (лингвоконструирование) – это отличительная черта некоторых жанров литературы. Примерами такого рода могут служить сказочный эпос Дж. Толкиена, в котором одни вымышленные языки лишь упоминаются, а другие являются детально проработанными языками-моделями. М. В. Окс показала, что в разных жанровых разновидностях романа функции вымышленного языка также отличаются. Так, в антиутопии Дж. Оруэлла «1984» вымышленный язык выполняет в некоторых моментах композиционную, а в некоторых – характерологическую функцию [Окс, 2005: 10]. В романах Э. Берджесса и В. Набокова характер кодирования информации с помощью вымышленного языка становится более комплексным по сравнению с приемами создания языка у Дж. Оруэлла. В данном случае доминирующей функцией вымышленного языка, инкорпорированного в текст романа, становится игровая функция [там же: 16–18].

На относительно небольшом пространстве волшебной сказки у автора нет возможности предложить читателю детально разработанный новый язык, но наличие упоминаний о таковом или использование некоторых элементов того или иного секретного кода (например, заклинаний) представляют собой отличительную особенность некоторых жанровых разновидностей сказки.

Например, язык фей, которым владеет Питер Пэн из одноименной сказки Дж. М. Барри, не известен непосвященным, в том числе и читателям, которые узнают о нем лишь то, что он похож на звон колокольчика:

<p>The loveliest tinkle as of golden bells answered him. It is the fairy language. You ordinary children can never hear it, but if you were to hear it</p>	<p>Прекраснейший звон, как будто бы издаваемый золотыми колокольчиками, прозвучал в ответ ему. Вы, обычные дети, никогда не</p>
--	---

you would know that you had heard it once before [Барри, 2017: 30].

сможете его услышать, но если бы вам довелось его услышать, вы бы знали, что вы слышали уже его и раньше.

В диалогах Питера и Тинкер Белл партия маленькой феи не регистрируется автором, о содержании ее реплик читатель догадывается только по реакции Питера. Отсутствие материально представленного плана у таких «знаков» как раз является «говорящим»: невыраженность, неявленность слов в тексте подразумевает принципиальную невыразимость такой речи средствами человеческого языка. Таким образом, отсутствие плана выражения у знака – своего рода прием, при котором само отсутствие формы становится значимым.

He let poor Tink out of the drawer, and she flew about the nursery screaming with fury. «You shouldn't say such things,» Peter retorted [Барри, 2017: 38].

Он выпустил Тинк из ящика комода и она начала летать по комнате, крича от гнева. «Не стоит говорить такие вещи», ответил Питер.

Как мы уже говорили, появление некоторого кода без ключа может быть связано с сакральностью языковых единиц. Так, заклинание старухи Момби из сказки Ф. Баума выражено окказиональными междометиями *Raugh! Taugh! Waugh!* Помимо необычности этих элементов, они обладают еще одной особенностью. Мы не можем наверняка сказать, как прочитываются эти слова, т.е. у этих знаков нет фонетического означаемого.

Иногда такая странная форма знака может обозначать не собственно слова, которые произносит герой, но способ восприятия этих слов другим персонажем, например, то, что воспринимающий не может расслышать их отчетливо. Например, в сказке К. Сэндберга «Как два небоскреба решили завести ребенка»

небоскребы находятся настолько высоко от всего происходящего внизу и они настолько не заинтересованы во всем происходящем там, что слова мальчиков, выкрикивающих новость, которая на этот раз непосредственно их касается, кажутся им набором пустых звуков:

Then time passed on. There came a day when the newsies yelled as though they were crazy. “Yah yah, blah blah, yoh yoh,” was what it sounded like to the two skyscrapers who never bothered much about what the newsies were yelling [Sandburg, 1990: 124].

Время шло. И вот пришел день, когда разносчики газет закричали, как сумасшедшие: – Йа-йа, бла-бла, йо-йо, – вот как это звучало для двух небоскребов, которые никогда не обращали внимание на то, о чем кричат разносчики газет.

Примером некоторого текстового кода без ключа также является, в частности, язык животных, которым овладел Доктор Дулиттл. Попугай Полинезия рассказывает своему хозяину о том, что у птиц тоже есть свой язык, на котором «*Ka-ka-oi-ee, fee-fee?*» обозначает «*Is the porridge hot yet?*» («*А овсянка еще горячая?*») [Lofting, 1975: 150]. Полинезия в этом отрывке не называет, каким единицам в сообщении на человеческом языке соответствуют отдельные единицы текста на птичьем языке, поэтому раскодировать это сообщение читателю самостоятельно не представляется возможным. В ходе повествования автор просто говорит о том, что доктор научился понимать язык животных и птиц, но не проясняет, какие именно техники позволяют перекодировать сообщение, произнесенное на одном языке, на другой язык.

По некоторым фонетическим элементам этого вымышленного языка мы можем определить, что на нем может разговаривать птица (большое количество гласных звуков, смычные согласные, передающие, скорее всего, свист, а также звуко сочетания *ka-ka*, вероятно, указывающие на связь с также звукоподражательным словом «какаду», обозначающем один из видов попугаев),

однако самого языка мы дешифровать не можем. В этом смысле с точки зрения семиотики это явление может считаться фоностилистическим приемом.

3.4. Выводы

В данной главе мы рассмотрели основные функции ФС приемов: композиционную, характеризующую и игровую. Необходимо различать типы ФС приемов (звуковые или графические повторы, использование звукоподражательных и звукосимволических слов и др.) и их функции в художественном тексте.

Композиционная функция понимается нами широко. ФС средства могут маркировать содержательно значимые отрезки текста, а также формально выделенные части (такие, как заглавие всего текста или отдельных его частей). Характеризующая функция ФС приемов типична для описаний внешности и действий персонажа. В детской литературе ФС приемы в характеризующей функции активно используются, в частности, в именах героев. Наконец, ФС приемы в игровой функции привлекаются авторами детских сказок для создания «сказочности» повествования, неотъемлемой его части – загадок, иносказаний, тайного языка. В сказках, таким образом, помимо стандартного языкового кода, появляется новый код. Для разгадывания этого кода читателю может быть предложен ключ, либо в тексте может только сообщаться о том, что это некоторый тайный язык, но способа его «перевода» на язык, известный читателю, не дается. В последнем случае необычные, асемантичные знаки являются своеобразными маркерами сказочного дискурса.

Глава 4. Семиотическая структура фоностилистического приема

В данной работе мы рассматриваем ФС прием как своего рода семиотическую подсистему в рамках семиотической системы текста, т.е. трактуем ФС прием как знак, имеющий материальную сторону (означающее) и некоторое идеальное содержание (означаемое). В первой части данной главы мы более подробно остановимся на вопросе актуализации единиц графического уровня в структуре ФС приема, что является характерным исключительно для литературного текста как вида текста, который зафиксирован в письменной форме. Во второй части четвертой главы мы обобщим весь материал о структуре ФС приема, учитывая данные обо всех уровнях ФС приема, а также предложим несколько типов модели ФС приема.

4.1. Графика как дополнительная ступень в семиотической структуре фоностилистического приема

Фоностиликтика литературного текста (в отличие от текста фольклорного) подразумевает наличие в структуре ФС приема дополнительной ступени. Этой дополнительной ступенью является уровень графических единиц текста. В пункте 4. 1. будут рассмотрены разные типы связи всех уровней в структуре ФС приема.

4.1.1.Графический уровень текста и проблема «звучания» текста

Фоностилистический прием обладает специфическим текстовым «значением», которое закрепляется в тексте за некоторой определенной фонетической формой. Однако будучи представленным в литературном тексте в качестве некоторой последовательности графических знаков, ФС прием являет собой уже не двух-, а трехуровневую структуру. Каждый уровень схемы соответствует семиотическому уровню, на каждом уровне левая ячейка соответствует плану выражения, правая – плану содержания. На верхнем ярусе представлен графический уровень ФС приема, означающим здесь выступает

графический знак (графема или совокупность графем), а означаемым – соответствующий ей звук или звукокомплекс. Вместе они образуют «фонетический знак», наделяемый некоторым буквальным значением внутри текста. Вместе они образуют собственно ФС прием – знаковую сущность, которая в тексте может быть ассоциирована с некоторым сложным комплексом смыслов (в т. ч. с сюжетной ситуацией, мотивом и т. п.).

Графема	Звукокомплекс	
Фонетический знак		Значение
ФС прием		Текстовое значение ФС приема

Рис. 2. Семиотическая «лестница» ФС приема

Коммуникативная ситуация передачи текста сказки от отправителя адресату подразумевает множество возможных способов передачи. Сказка может быть прочитана ребенку вслух, пересказана по памяти. Дети школьного возраста уже не так часто нуждаются в посредничестве взрослых, поэтому ребенок может читать сам. Именно в той ситуации, когда получатель текста помимо звуковых образов встречает еще и графические, мы говорим о приращении новой ступени «графика» к уже известной семиотической лестнице «звук-смысл». То, что фонемы выполняют некоторую роль в тексте, ребенок уже знает, теперь ему предстоит сравнить роль графем и обозначаемых или фонем. Здесь можно наблюдать все виды отношений этих двух планов: полная симметрия (один символ плана выражения соответствует одному значению в плане содержания), разные виды асимметрии, разные типы связи между графемой и фонемой (иконизм, символизм и даже индексальная связь). Благодаря фонографическим приемам читатель, устанавливая отношения элементов кода между собой, также может разгадать некоторый шифр в тексте, который может быть представлен в виде секретного языка или заклинания.

4.1.2. Иконизм графического знака

Означаемое (буква, фигурное оформление части повествования) может выступать как самостоятельный графический образ, «иллюстрирующий» содержание текста. Как правило, это связано с попыткой изобразить графически тематический элемент текста.

Одной из излюбленных графем авторов в детских текстах является графема Z, форма которой в некоторых ситуациях служит иконическим знаком для обозначения зигзагообразной траектории:

<p>The train ran on and on till it stopped running straight and began running in zigzags like one letter Z put next to another Z and the next and the next [Sandburg 1990:99].</p>	<p>Поезд все шел и шел по прямой, а потом поехал зигзагами, напоминающими одну букву Z, приставленную к другой Z, и так далее, и так далее.</p>
--	---

Графическая игра строится на автосемантизме графемы, при котором означаемым является она сама. В данном случае она не обозначает звук, напротив, подчеркивается собственно графический облик буквы. Повтор буквы оказывается графическим, орнаментальным приемом.

Таким же приемом становится использование буквы O, обозначающей саму себя на обложке сказки Дж. Тербера «Чудесное O» (рис. 3):

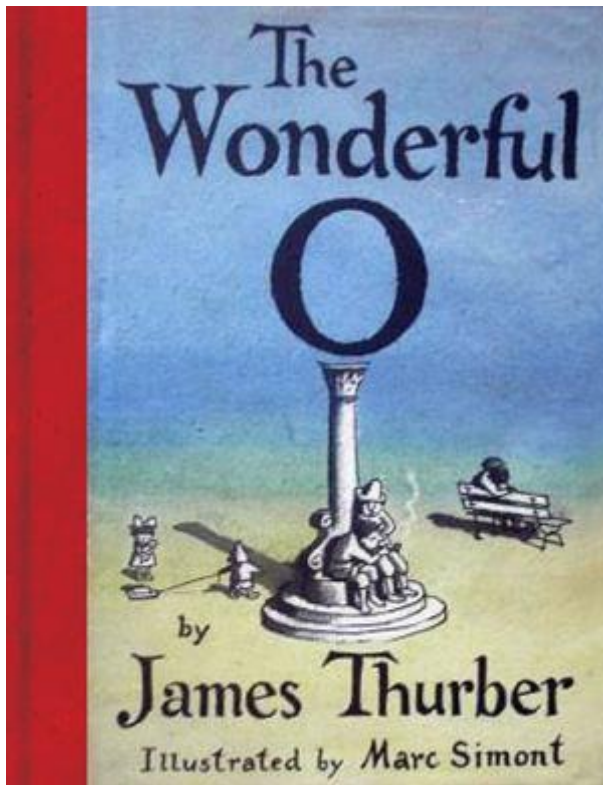


Рис. 3 Обложка книги Дж. Тербера «Чудесное О»

Как и в некоторых образцах «взрослой» литературы, в детской литературе форма организации целого текста может отражать его содержание. Такой прием частотен в поэзии: фигурные стихи создавались еще со времен Древней Греции и получили широкое применение в экспериментах литературы авангардных направлений, таких как футуризм, дадаизм и др. Подобные эксперименты с формой обычно отражают содержание текста, например, как в словесно-графическом образе, созданном А. Вознесенским (рис. 4). В русской словесности такие эксперименты начинаются еще в XVII веке с поэзии Симеона Полоцкого, который писал фигурные стихи в форме креста или восьмиконечной звезды (рис. 5).

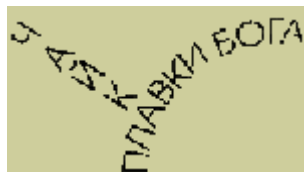


Рис. 4. Метафора А. Вознесенского в графическом воплощении

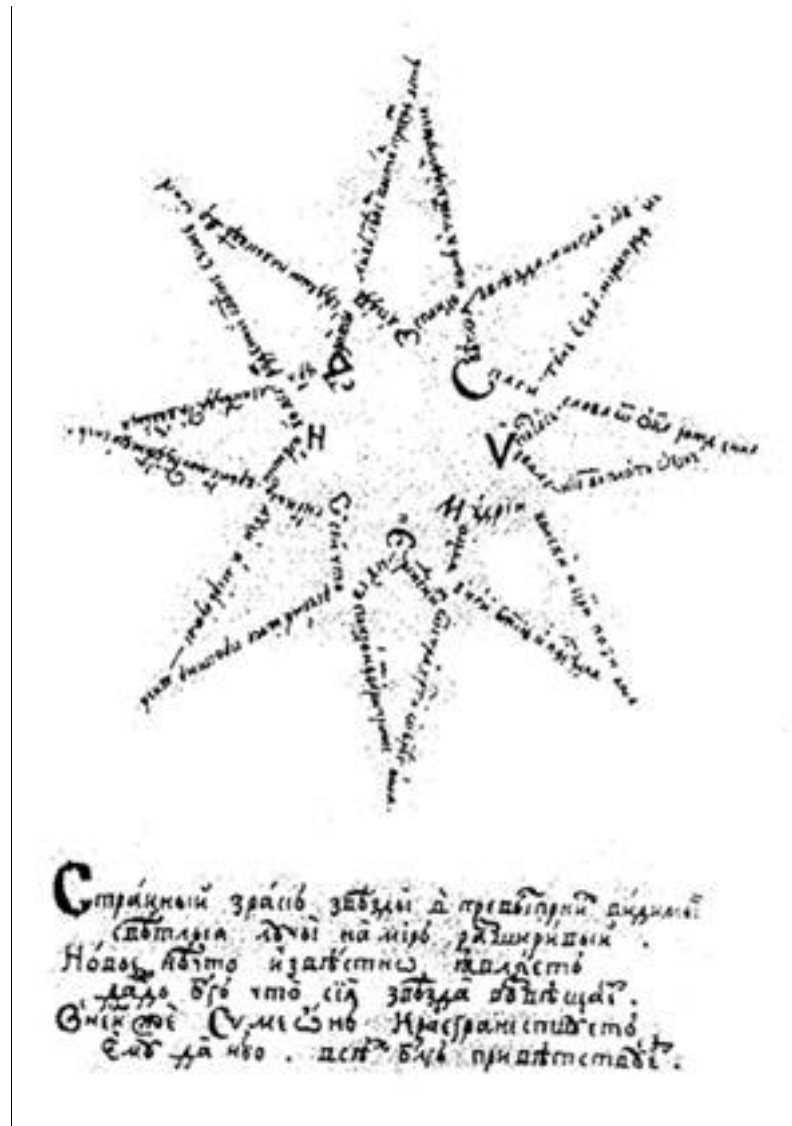


Рис. 5. Симеон Полоцкий. Стихотворение в форме звезды «Благоприветствие царю Алексею Михайловичу по случаю рождения царевича Симеона».

В сказке Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» история (*tale*), рассказанная мышью, представлена в форме мышиноного хвоста (*tail*) (рис. 6.) [Кэрролл, 2015: 3]. Основой для языковой игры является омофоничность английских слов *tale* и *tail*.



Рис. 6. История о мышинном хвосте в сказке «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла [Кэрролл, 2015: 3].

Неконвенциональная передача суперсегментных фонетических явлений графическими средствами также может быть основана на иконической связи плана выражения и плана содержания знака. Просодика речи изображается буквально, иконически: тональные изменения во фразе, долгота и громкость гласного передаются с помощью графических средств. Например, долгота звука может показываться повторением соответствующей графемы. Такой повтор мы видим в окказиональном междометии *scaroooooff!*, обозначающем звук, издаваемый чудовищем в сказке Дж. Тербера «Белая Лань»:

Thag stepped forward softly and swiftly, but the monster, dreaming of danger, opened one eye and struggled to his feet with a mighty “scaroooooff!” [Thurber, 1990:213].

Тэг сделал шаг вперед мягко и быстро, но монстр, почуяв опасность, открыл глаз и вскочил с мощным «скарүүүүүүф!»

Громкость звука может передаваться размером букв. Эти приемы сегодня популярны в неформальном письме (социальные сети, смс-сообщения и проч.), однако их появление в литературном тексте является маркированным (это

утверждение особенно характерно для классических текстов). В сказке о Винни-Пухе А. А. Милна громкий звук лопнувшего шарика обозначается в том числе и графически – прописными буквами:

And running along and thinking how pleased Eeyore would be, he didn't look where he was going ... and suddenly he put his foot in a rabbit hole, and fell down flat on his face.

BANG!!!???*!!!**

Piglet lay there, wondering what had happened... [Милн, 1983:73].

Он так спешил и так задумался о том, КАК Иа-Иа обрадуется подарку, что совсем не глядел себе под ноги... И вдруг его нога попала в мышиную норку и бедный Пятачок полетел носом вниз:

БУМ!!!

Пятачок лежал на земле, не понимая, что же произошло [Милн, 1992: 48].

Особенность хода тона (мелодика фразы) передается расположением текста в строке. Движения самого героя также могут быть отражены с помощью того, как напечатан текст на странице. Так, в следующем фрагменте сказки о Винни-Пухе А. А. Милна мелодика фразы Пятачка, подпрыгивающего в сумке Кенги, отражена графически (некоторые слова находятся выше опорной линии текста):

	это	называется
«If this is flying	«Если	
I shall never really take to it»	летать	
[Милн, 1983, 87].	никогда	
	то я	на это не
		соглашусь!»
		[Милн, 1992:60]

Расположение текста на странице потенциально обладает серьезным иконическим потенциалом¹. В сущности, таким способом автор сообщает читателю о тех супрасегментных характеристиках речи, которые не могут быть переданы стандартными сегментными графическими средствами, фиксирующими, как правило, только сегментный состав речи. Такой прием подобен подсказке, ремарке в пьесе, сообщающей о том, как произносить ту или иную реплику, однако такие подсказки обычно очень прозрачны за счет присущей им иконичности.

Стилистическая фигура опущения также может являться знаком, в том числе иконическим. По утверждению А. С. Генри, знаменитая чистая страница в романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» является знаком стиля писателя. Текст на соседней странице призван убедить читателя в том, что никакой рисунок не будет соответствовать ни имеющемуся в нашем сознании образу предмета, ни самому предмету. Как это ни парадоксально, говорит А. С. Генри, пустая страница представляет собой иконический знак, обозначающий неприятие Стерном самой идеи иконичности [Henry, 2001: 147].

Отсутствие какого-либо знака изначально в истории развития письменности обозначало собственно пустоту. С некоторыми оговорками такой знак действительно можно назвать иконическим. Например, в средневековых манускриптах писцы оставляли некоторое пространство в строке, если отрывок оригинала, с которого они переписывали текст, было по тем или иным причинам невозможно прочесть. В данном случае пустое пространство обозначало именно отсутствие текста [там же: 136].

В «Чудесном О» Дж. Тербера отсутствие графемы отражает не просто отсутствие в слове соответствующей фонемы (в данном случае фонемы *o*), но и ставит перед читателем следующие вопросы: возможно ли и стоит ли прочитывать слово без данного звука? Само появление таких вопросов свидетельствует о том, что к семиотической лестнице данного приема

¹ Об иконизме длинных и коротких строк в поэзии см. подробное исследование в [Nänny, 2001].

прибавляется еще одна ступень. В текстах англоязычной сказки отсутствие графемы – это знак иконический на первом уровне семиотической лестницы плюс еще некоторое значение на следующем уровне. Характер этого дополнительного значения всего фонографического приема будет более подробно рассмотрен нами в главе 5 данной работы. В п. 3.3 мы обратимся к наиболее частотному типу связи графемы и фонемы в речи – это символический характер связи.

4.1.3. Символическая связь означающего и означаемого графического знака. Асимметрия знака

Правила чтения букв и буквосочетаний в большинстве своем конвенциональны. Сложность этих символических отношений единиц графического и фонетического уровня ребенок в полной мере ощущает, когда учится читать. Ребенок также понимает, что за некоторыми графемами закрепляются различные фонемы-означаемые. И наоборот, несколько графем могут передавать один звук. Класс случаев, когда графический знак актуализирует в качестве своего означаемого одновременно несколько звуков, иллюстрирует такой феномен, как асимметрия языкового, и в частности, графического, знака.

Графический повтор как элемент игры в английском языке очень часто подразумевает асимметрию «графема – фонема»: одна графема может обозначать целый ряд фонем, и наоборот, разные графемы или диграфы могут обозначать одну фонему. В последнем случае повтор разных букв, обозначающих один звук, актуализирует в первую очередь звуковой повтор и наименее связан с проблемами графики. В то же время собственно графический повтор – это тот повтор, который нужно видеть, так как на слух его уловить практически невозможно. Например, так происходит с повтором буквы *o* в сказке Дж. Тербера «Чудесное О»: графическое единообразие заметно читателю уже с первой строки сказочной повести:

Somewhere a ponderous tower А где-то громоздкие башенные
clock slowly dropped a dozen strokes часы медленно бросали дюжину
into the gloom [Thurber, 2009:1]. ударов в темноту.

Буква *o* обозначает целый ряд гласных фонем не только в приведенном отрывке, но и во всем тексте сказки. В этом случае становится возможной реализация дидактической функции фонографического приема (повтор буквы позволяет читателю понять разнообразие фонетических означаемых, закрепленных за ней). У такого приема два уровня семантики: собственно графический (буква означает саму себя) и фонетический (в этом случае читатель сталкивается с вариативностью фонетических означаемых).

Игра, построенная на неоднозначности связи графики и фоники, может приводить к сложности выбора однозначного варианта фонетического воплощения знака. Буква в этом случае представляет собой знак-символ, она связана с тем звуком, который она обозначает, условно, по некоторой договоренности. Читатель по умолчанию применяет конвенциональные правила (правила чтения), но при этом у него может не получиться применить эти правило однозначно, вплоть до принципиальной произносимости написанного.

В некоторых подобных случаях автор может использовать окказиональные лексемы, предлагая для них такую графическую форму, которая может быть двусмысленной: читатель не знает, как корректно произносится соответствующее слово. К этому типу примеров относятся некоторые окказиональные имена. Например, имя *Thag* (Дж. Тербер, «Белая лань»), которое может читаться либо в соответствии с основными правилами чтения буквосочетания *th* в английском языке, либо согласно существующей традиции чтения имен собственных в данном языке (ср. имена собственные *Thames, Thomas, Chatham, Anthony etc.*). Такая ситуация может приводить к принципиальной произносимости имени, о

чем косвенно свидетельствует тот факт, что в переводе имя собственное полностью заменяется другим именем, например, в переводе-пересказе сказки Дж. Тербера Г. Кружковым имя *Thag* заменяется на изобретенное переводчиком имя Аграмур [Кружков].

Неоднозначность графической формы часто проявляется у окказиональных междометий. Их форма может быть настолько сложной для прочтения, что такие текстовые элементы оказывается либо совсем невозможно произнести, либо вариантов их прочтения может быть несколько. Обе эти возможности приводят к семиотической асимметрии: у означающего есть либо несколько означаемых, либо ни одного. В сказке «Алиса в Стране чудес» Л. Кэрролла таким междометием является окказиональный выкрик Грифона «*Hjckrrh!*», необычность которого не сохранена в переводе Н. М. Демуровой:

<p>These words were followed by a very long silence, broken only by an occasional exclamation of «Hjckrrh!» from the Gryphon, and the constant heavy sobbing of the Mock Turtle [Кэрролл, 2015:93].</p>	<p>И снова воцарилось молчание. Только Грифон изредка откашливался, да неумолчно всхлипывал Квази [Кэрролл, 1991:77].</p>
---	---

В сказке «Волшебная страна ОЗ» Л. Ф. Баума ведьма Момби произносит заклинания, употребляя при этом окказиональные междометия «*Weaugh!*», «*Teaugh!*», «*Peaugh!*»:

<p>Then, putting the pepper-box back into the basket, Mombi lifted her left hand, with its little finger pointed upward, and said: «Weaugh!»</p>	<p>Затем, положив перечницу обратно в корзину, Момби подняла левую руку вверх, оттопырила мизинец и сказала: — Во!</p>
--	--

Then she lifted her right hand, with
the thumb pointed upward, and said:

«Teaugh!»

Then she lifted both hands, with all
the fingers and thumbs spread out, and
cried:

«Peaugh!» [Баум, 2007:13]

Потом подняла вверх правую
руку, оттопырила большой палец и
сказала:

— То!

Потом подняла обе руки,
растопырив все пальцы как можно
шире, и крикнула:

— По!

Одним из вариантов передачи заклинания являются формы «Во!», «То!», «По!». Однако это не означает, что такая форма – единственный вариант транскрипции этих слов. Возможны также варианты: «Вау!», «Тау!», «Пау!» и другие. В этом случае графическая форма в оригинальном тексте становится опять же самодостаточной. Это своего рода «минус-прием», при котором уровень звукового оформления соответствующего знака в тексте остается пустым. То есть читатель видит необычный графический образ знака (уровень графики) и даже понимает, почему именно такой знак использован (уровень смысла высказывания: заклинание, необычность междометия и проч.), но он так и не получает ответа на вопрос о том, каково звуковое воплощение этого элемента текста (фонетический уровень). В случае с произведением Л. Ф. Баума такой прием оправдывается магическим характером лексики, так как автору важно подчеркнуть, что она не принадлежит «обычному» языку. В переводе предпочтителен вариант с такой же множественностью. В плане выражения, однако, русская графика в сравнении с английской в меньшей степени обеспечивает эту множественность, что создает определенную трудность для переводчиков.

Очевидно, с расчетом на необычность графического знака было создано окказиональное междометие *Ixxuzo* в сказке Дж. Тербера:

The Royal Wizard squatted on the

Придворный Волшебник сидел

floor of his room in a tower, trying to change a piece of common field stone into gold by wriggling his fingers at it and crying «Ixxyzо!» Nothing happened [Thurber, 1990: 214].

на корточках на полу в своей комнате в башне, пытаюсь превратить обычный булыжник в золото, произнося магическое заклинание «Игзиззо!» и помогая себе руками. Но ничего не происходило.

Еще один вид «непроизносимых» знаков в тексте – это сокращения, свойственные книжной речи, заимствованные из классических языков. Традиционно на письме они выделяются курсивом:

«It's full of clauses and phrases and pauses, and marginal notes and inner quotes, and words in Latin and words in Greek, *viz.* and *ibid.* and *circa* and *sic*» [Thurber, 1990: 209].

Непроизносимость этих текстовых знаков – это вновь игра с «книжностью» жанра литературной сказки.

Еще один вариант языковой игры, типичный для сказочного повествования – это игра, построенная на использовании графических искажений конвенциональных графических форм известных слов, в результате которых возникает новое, необычное фонетическое образование с неясной внутренней формой. Прояснение этой формы возможно только тогда, когда читатель разгадывает логику графического искажения. Примерами такого типа языковой игры могут служить так называемые «имена наоборот»¹. Такие слова типичны для волшебных сказок писателей из разных стран. Так, чтобы разгадать, как все устроено в Королевстве Кривых Зеркал, героиням из русской авторской сказки В. Губарева предстоит раскрыть смысл имен других героев, прочитав их наоборот: Ёагупоп (Попугай), Абаж (Жаба), Аскал (Ласка), Нушрок (Коршун), Гурд (Друг) и т.д. Имя отрицательного героя сказочной повести немецкого

¹ Англоязычными терминами, обозначающими то же явление являются *semordnilap* (слово *palindrome*, написанное наоборот), *heteropalindrome*, *anadrome* и др.

писателя Джеймса Крюса «Тим Талер, или проданный смех», Лойфет (Leufet), – это тоже «имя наоборот»: немецкое Teufel обозначает «черт».

Аналогичные приемы встречаем в сказочных повестях Роальда Даля. Имя черепахи, главного персонажа одноименной сказки, Esio Trot, прочитывается наоборот как Tortoise (черепаха). Это же странное «слово наоборот» в силу своей экзотичности начинает выполнять в тексте функцию заклинания, которое необходимо повторять хозяйке, чтобы домашний питомец быстрее подрастал. Необычность формы важна для автора: сложность слова в этом случае вновь показывает, что слово не принадлежит «обычному» языку. В другом рассказе Р. Даля речь идет о редкой болезни доброго vicария из Нибблсвика, который страдает вымышленной формой дислексии, болезни, при которой человек произносит слова наоборот и не замечает этого, тем самым ставя себя и окружающих в неловкие ситуации. Так, сам преподобный Ли (Lee) становится в одном из подобных случаев угрем (Eel), а одну из прихожанок, Miss Prewt, он от волнения «переименовывает» в Miss Twerp (англ. twerp – хам, грубиян).

Анаграмма – это традиционный способ «кодирования» искомого слова, при котором может наблюдаться асимметрия графического и фонетического планов знака. Так, Сова (Owl) из сказки про Винни-Пуха А. А. Милна не умеет писать свое имя правильно, а пишет WOL [Милн, 1983: 53]. Причем при перестановке букв в слове не сохраняются те же звуки. Диграф *ow* в слове *owl* дает дифтонг [aʊ], а при перемене мест слагаемых-букв при создании квазилексемы *wol*, звуковой состав слова оказывается иным: каждая буква читается по отдельности, не создавая диграфов. Таким образом, это собственно графическая перестановка с затемненной фонетической формой, но чтобы соотнести эти два слова, читателю необходимо знать правила чтения буквосочетаний.

Омофонами являются слово TV и имя одного из героев «Чарли и шоколадной фабрики» Р. Даля, Майка Тиви (Mike Teavee), мальчика, постоянно проводящего время за просмотром телевизионных программ. Чтобы разгадать эту несложную авторскую загадку, читатель, однако, должен «переложить» код графических

буквосочетаний на «звуковой язык», а затем соотнести полученный вариант с еще одним графическим воплощением данного звучания.

4.1.4. Игра с алфавитом как стратегия актуализации элементов фонетической формы

Языковая игра в тексте литературной сказки может быть построена на введении слов в алфавитном порядке. Наличие этой закономерности создает дополнительный код, который может иметь как игровую, так и дидактическую природу. Игровая сущность приема заключается в угадывании читателем нового кода, а дидактическая – в повторении букв алфавита. Алфавит становится кодом, который позволяет видеть «скрытую логику» в указанном перечне, но он же становится и вторичным означаемым графической синтагмы. Этот код служит для перечисления или введения в повествование новых объектов или персонажей. При этом необходимо отметить, что в таком случае связь означающего и фонетического означаемого оказывается иррелевантной.

«Алфавитный принцип» имплицитно присутствует в сказке У. С. Моэма «Принцесса Сентябрь», где он оказывается одним из принципов выбора имен для детей в королевской семье. Сначала двух родившихся в семье принцесс называют День и Ночь, но когда появляется третья дочь, старших переименовывают в Понедельник и Вторник и продолжают называть последующих девочек в честь дней недели. При появлении восьмой дочери тактика родителей снова меняется: на этот раз именами для них служат названия месяцев. При этом упоминается, что с принцами, которые начали появляться на свет сразу вслед за многочисленными дочерьми, такой проблемы не возникло: умудренные опытом родители начали называть их в честь гораздо более многочисленных букв алфавита и к моменту описываемых событий дошли таким образом до буквы J. Это десятая буква английского алфавита, и в русском варианте ей будет соответствовать буква И, так как важен порядковый номер буквы в алфавите, а не ее конкретное

графическое воплощение. И хотя о сыновьях короля читатель узнает только то, что их имена дошли до определенной буквы, угадывание логики, лежащей в основе принципа именованья, позволяет читателю подсчитать общее количество мальчиков в семье. Знание алфавита становится необходимым условием понимания правил игры, которую ведет с читателем автор, одним из кодов, необходимых для корректного прочтения текста.

Еще один вариант иронического переосмысления этой же графической конвенции встречаем в сказке Дж. Тербера «Белая лань». В поисках имени короля, отца безымянной принцессы, Королевский Летописец перечисляет в алфавитном порядке множество экзотических имен:

The Royal Recorder was reciting the names of imaginary kings to the Princess <...>: «Rango, Rengo, Ringo, Rongo, Rungo», chanted the Recorder. «Rappo, Reppo, Rippo, Roppo, Rупpo». [Thurber, 1990: 204].

Придворный Историк зачитывал Принцессе имена воображаемых королей <...>: «Ранго, Ренго, Ринго, Ронго, Рунго», – монотонно тянул Историк. «Раппо, Реппо, Риппо, Роппо, Руппо».

Перечисление имен в алфавитном порядке позволяет читателю понять, что источником этих имен служит некоторый справочник, в котором слова приводятся именно таким образом. В дальнейшем в сказке Придворный Летописец, исчерпав ресурсы Реестра Имен Королей, начинает перечислять придуманные имена, причем тоже в алфавитном порядке.

В целом мотив поиска имени персонажа традиционен для жанра сказки и восходит к сюжету, отраженному еще в английской народной сказке «Том-Тит-Тот» и в немецкой сказке «Румпельштицхен», записанной братьями Гримм. Этот мотив отражает игровое начало жанра волшебной сказки, для которого характерно угадывание имен и разгадывание кодов [Lerer, 2008: 210].

Фонографические приемы представляют собой еще один уровень семиотической лестницы внутри художественного текста. В ряде случаев для реализации языковой игры в детском тексте важен графический образ элемента, то есть иконическая связь означаемого и означающего. Также важны условные (символические) связи двух планов языкового знака. Игра, построенная на этом типе связи, обуславливает запоминание правил чтения, порядка букв в алфавите и прочих языковых конвенций.

Учитывая важность графических средств в художественном тексте, нам представляется принципиальным рассматривать ФС приемы совместно с графическим оформлением текста.

4.2. Семиотическая структура и типология фоностилистического приема в тексте литературной сказки

В данном разделе 4 главы мы последовательно проанализируем формальную и содержательную стороны ФС приема, при этом, поскольку наиболее интересным является именно механизм семантизации ФС приема внутри текста, основное внимание мы уделим именно этому аспекту.

4.2.1. Формальная сторона фоностилистического приема

При исследовании семиотической природы фоностилистического приема первичной единицей анализа является звукокомплекс различной протяженности. Границы звукокомплекса могут как совпадать, так и не совпадать с границами материальных системно-языковых единиц (морфем, словоформ). Проанализированный материал позволяет нам выделить следующие типы означающих:

1 тип: ЗК, представленный одним или несколькими звуками (звуковыми кластерами) в составе словоформы (в этом случае границы звукокомплекса меньше, чем границы словоформы);

2 тип: ЗК, представленный целой словоформой (в этом случае границы звукокомплекса и словоформы совпадают);

3 тип: ЗК, представленный несколькими словоформами, часто образующий самостоятельное высказывание.

Звукокомплексы 2 и 3 типов могут встречаться в тексте изолированно и однократно, при этом они могут нести знаковую функцию. В отличие от 2 и 3 типов, звукокомплекс 1 типа может восприниматься как самостоятельная знаковая единица только в результате специального «выдвижения», благодаря которому он начинает ощущаться читателем как значимый, неслучайный. Как правило, это достигается с помощью повтора. Для именованного такого повтора можно использовать традиционные термины: ассонанс и аллитерация – однако эти термины обычно описывают лишь формальную сторону фонетической организации текста и не предполагают семантизацию таких повторов. В случае же с рассмотренным нами в данной работе материалом надо иметь в виду потенциальную двуплановость таких повторов. Таким образом, ассонанс и аллитерацию следует рассматривать как механизмы рецептивного «выдвижения» звукокомплекса, но не как самостоятельные ФС приемы. Как мы видели, в некоторых текстах оказывается важным, что ассонансные и аллитерационные ряды могут распространяться на определенные текстовые отрезки. Благодаря этому звуковые повторы участвуют в композиционном членении текста, закрепляясь за теми или иными компонентами его сюжетной и образной структуры.

Повторы звукокомплексов, особенно тогда, когда в тексте встречаются разные семантизированные звуковые кластеры с разным смысловым наполнением, образуют своего рода фоностилистические парадигмы. Как мы уже поясняли в первой главе (см. параграф 1.2), ЗК часто выступают в некотором

подобии прагадигматических отношений. При этом противопоставленность одного ЗК другому в пределах текста или некоторого текстового отрезка является дополнительным рецептивным механизмом их «выдвижения».

Анализ материала англоязычной литературной сказки показывает, что «выдвижение» элементов фонетического плана текста часто сопровождается теми или иными элементами графической игры. Будучи вторичной семиотической системой, графика имеет в качестве своего означаемого фонетическую оболочку единиц речи. Таким образом, различные искажения на графическом уровне могут способствовать «проявлению» элементов фонетического уровня. Это «проявление» становится возможным как за счет актуализации символической связи в системе «графема – фонема», так и за счет различных приемов иконической семантизации графического уровня.

Символический порядок, лежащий в основе знания читателем принятых в данном языке конвенций графической записи звучащей речи, может воплощаться в следующих типах отношений в системе «графема – фонема»:

1. Графическому знаку регулярно соответствует определенное звучание: такой тип связи является стандартным, а потому – немаркированным с точки зрения фоностилистики текста. Его способность выполнять «выдвигающую» функцию может проявляться либо тогда, когда в пределах текста графеме соответствует не тот звук, который ей соответствует в языке, однако в нашем материале нам такие случаи не встретились, и не очень понятно, как такой прием может быть реализован в тексте.

2. Графическому знаку регулярно соответствуют несколько фонетических означаемых, при этом читатель не знает наверняка какой из них предполагается автором (например, имена главных героев *Thag, Gallow, Jorn* из сказки «Белая лань» Дж. Тербера или междометия-заклинания *Taugh! Paugh! Waugh!* из сказки «Чудесная страна Оз» Л. Ф. Баума). Такой прием частотен прежде всего в именах

собственных и в междометиях, при этом прагматически он также укладывается в игровую стратегию организации текста.

3. Графическому знаку соответствует ноль звука: такой тип связи может быть развитием предыдущего типа связи (когда множественность возможных прочтений делает прочтение в некотором смысле произвольным) либо особым случаем реализации немаркированного типа связи, при котором, однако, кодируемая конвенциональными средствами данного языка последовательность звуков просто не может быть произнесена, например, в силу неудобства. Такое слово можно назвать «немым» в том смысле, что коль скоро графический знак не может быть адекватно «озвучен» (*Hjckrrh!!!* из сказки Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес»). Наличие в тексте таких «немых» лексем, вызывающих затруднение у читателя при чтении вслух, может быть важной чертой его фонетического облика.

4. Нолю графического знака соответствует ноль звука: это случаи намеренного неиспользования автором какой-либо графемы, что влечет за собой отсутствие соответствующего звукокомплекса. В тех случаях, когда это отсутствие навязчиво и/или мотивировано на уровне сюжета, оно становится частью игровой стратегии текста (см. историю об исчезновении буквы *o* в истории «Чудесное О» Дж. Тербера).

Помимо этих типов в качестве отдельного следует выделить иконическое означивание графического уровня, позволяющее прежде всего графически представлять просодические особенности звучащей речи.

В контексте прагматики ФС приема графический уровень настолько тесно связан с собственно звуковой стороной текста, что мы полагаем возможным говорить о целом комплексе ф о н о г р а ф и ч е с к и х п р и е м о в организации текста. В этом случае графика должна рассматриваться прежде всего как прием «выдвижения» звуковой стороны текста. При этом, однако, возможны случаи, когда графическая игра становится самостоятельной. Кроме того, многие из

описанных в данной работе приемов фонографической игры специфичны именно для детской литературы.

4.2.2. Способы семантизации фоностилистического приема

Говоря о ФС приеме, мы прежде всего имеем в виду такие формы организации текста, которые в пределах данного текста оказываются «значащими». Ясно, однако, что в том или ином смысле и в той или иной степени «значащей» в художественном тексте может быть любая особенность формальной организации. По этой причине нам следует уточнить, что в качестве «значащих» мы рассматриваем такие особенности фонетической организации текста, которые связаны не столько с его эстетическим потенциалом, сколько с его смысловой организацией и прагматической направленностью. Так понятый ФС прием можно рассматривать как обладающий определенной семантикой, считываемой реципиентом так же, как считываются все прочие знаки внутри текста.

С этой точки зрения звукокомплекс конституирует означающее, которое внутри данного дискурсивного отрезка наделяется некоторым смыслом. Семантизация звукокомплекса в рамках определенного дискурсивного отрезка обеспечивается тем фактом, что соответствующий звукокомплекс воспринимается реципиентом как мотивированный (образом персонажа, логикой развития сюжета, композицией, системой точек зрения и проч.).

Из приведенного анализа видно, что семантика такого звукокомплекса по своей природе может быть разнообразной: звукокомплекс может выполнять как номинативную функцию, подобно единицам номинативного типа, так и наделяться более сложной функциональной нагрузкой, не сводимой к означиванию каких-либо внутритекстовых предметных или процессуальных реалий и связанной, прежде всего, с ориентацией читателя внутри художественного пространства текста, композиционной и образной организацией

повествования. Таким образом, воспринимаемый как ФС прием звукокомплекс наделяется некоторым *функционально-семантическим* содержанием.

Как мы уже показали ранее, в самом общем виде семантику ЗК в составе ФС приема можно представить, опираясь на схему, использованную Л. Ельмслевом и Р. Бартом при описании механизмов формирования коннотативного значения. Однако здесь возможны разные нюансы, которые зависят как от формального статуса соответствующего ЗК, так и от того значения, которое приписывается ему в конкретном дискурсивном контексте.

Наши наблюдения над функционированием ФС приемов в текстах англоязычных литературных сказок позволяют нам сделать вывод о том, что механизмы и характер семантизации ЗК различаются в зависимости от того, совпадают ли границы ЗК с границами системно-языкового знака (лексемы) или нет. Здесь следует рассмотреть три случая:

1. Границы ЗК совпадают с границами словоформы. Как правило, такую ситуацию мы наблюдаем в вымышленных именах собственных, но, как мы видели, возможны и более экзотические случаи, как, например, слово *lippity* из сказки Б. Поттер или слово *nenni*, многократно повторяющееся в сказке Р. Киплинга «О коте, который гулял сам по себе». С семантической точки зрения, тот факт, что границы ЗК совпадают с границами лексемы, а также то, что в данном случае лексема является как правило окказиональной, т.е. не имеет никакого системно-языкового лексического значения, приводит к тому, что собственно фонетический облик слова мотивирует то значение, которое приписывает ему читатель в рамках данного текста. При этом имена собственные и прочие лексемы ведут себя несколько по-разному.

Применительно к именам собственным, которым исследователи обычно отказывают в наличии сигнификативного компонента значения, правомерно говорить о фонетической мотивированности коннотативного компонента их семантики. Тот или иной коннотативный фон может возникнуть и у вполне традиционного антропонима, однако в пределах художественного текста имя

почти всегда наделяется той или иной коннотативной семантикой. Яркая фонетическая форма – особенно если речь идет о вымышленных, окказиональных именах в детской литературе – может быть источником этого коннотативного значения.

Для лексем иных типов можно предполагать развитие собственно сигнификативного компонента значения под действием фонетической формы, в том числе в тех случаях, когда прочие компоненты семантики редуцированы. Так, в неоднократно упоминавшемся в данной работе примере с окказиональным словом *lippity* звукоизобразительность формы слова конституирует своего рода фонетический образ называемого этим словом действия, благодаря которому мы можем охарактеризовать его основные признаки (быстрое, пугливое перемещение в пространстве), притом что грамматическая семантика слова аморфна (мы не можем однозначно судить даже о его частиречной принадлежности).

Таким образом, для лексических единиц, границы которых совпадают с границами ЗК, звукоизобразительность становится конституирующим фактором формирования того или иного компонента их лексического значения. В принципе, для этого достаточно самой формы слова, что делает возможным сохранение соответствующего компонента значения и тогда, когда это слово употребляется вне контекста данного произведения.

С общесемиотической точки зрения ЗК-лексемы представляют собой иконические знаковые образования: мотивируемый звуковой формой компонент семантики является производным от звукоизобразительного потенциала соответствующего ЗК. Чем более яркой является звукоизобразительность ЗК, тем прозрачнее его семантика.

2. Границы ЗК меньше границ словоформы. Как уже говорилось выше, в этом случае важнейшим условием семантизации ЗК является его «выдвижение», достигаемое, среди прочего, повторами, а также различными приемами графической организации текста. Использование таких фоностилистических приемов приводит к своего рода «расслоению»

фонетического плана текста на отрезки, имеющие собственное внутритекстовое означающее, не сводимое к значению соответствующей морфемы, лексемы, или словесной синтагмы, и отрезки, не имеющие такового. Это расслоение, в том случае, если оно «считывается» реципиентом текста, в свою очередь, само по себе служит «выдвижению» таких «фонетических знаков» в качестве относительно автономной семиотической системы внутри текста.

Следует подчеркнуть, что в случае, когда ЗК меньше границ слова, семантизация ЗК происходит иначе, нежели тогда, когда ЗК совпадает с автономной лексемой. Во-первых, в данном случае источником семантики является не сам ЗК, а семантический контекст, в котором он возникает. Более того, способность ЗК выступать в качестве ФС приема, наделяемого тем или иным значением, является производной от способности читателя связать появление соответствующего ЗК с контекстом. Во-вторых, следует обратить внимание на разнообразие функционально-семантического содержания таких ФС приемов.

Выше мы подробно проанализировали различные функции ФС приемов в тексте литературной сказки. Перечень приведенных в предыдущей главе примеров позволяет видеть, насколько разнообразной может быть содержательная сторона ЗК. Трудность описания семантики таких единиц заключается в том, что если в случае с ЗК-лексемами, говоря об их содержательной стороне, мы могли позволить себе оперировать традиционными терминами лексической семантики, то в данном случае, поскольку здесь ЗК уже не являются самостоятельными номинативными единицами, необходимо использовать какие-то иные принципы описания. Следует подчеркнуть, что именно такие ФС приемы, составляющие большую и наиболее интересную в теоретическом плане группу, образуют ту «серую зону», которая, с одной стороны, несомненно представляет собой семиотическую систему, а с другой – уже не может быть описана в терминах узко понимаемой лингвистической семантики. Именно по этой причине уместно, как нам кажется, говорить о

содержательной стороне ФС приемов как о функционально-семантической, имея в виду ее разнообразие и специфику закрепления за конкретным элементом звучащей формы.

Означающее ЗК этого типа можно описывать в терминах референции как способность внутри данного отрезка текста устойчиво связываться с определенным компонентом его содержания (кодируемым конвенциональными языковыми средствами – морфемами, лексемами, предложениями) и отсылать к нему. Важное отличие лексем от ЗК заключается в том, что в данном случае ЗК не является носителем некоторого содержания «по природе» (в нашем случае – по природе его акустического облика). Возникающий в результате такой семантизации знак является в некотором смысле случайным сочетанием формы и значения, т.е. с и м в о л ь н ы м знаком. Условная связь между ЗК и некоторым компонентом смысла устанавливается только в пределах некоторого речевого отрезка и вне этого отрезка прекращается. Кроме того, выбор ЗК, который связывается именно с этим компонентом смысла, является в известной степени случайным. Сама по себе эта связь может быть никак не мотивирована конкретными акустическими свойствами данного ЗК, или же эти акустические свойства могут быть вторичны. В ряде случаев семантизируемый ЗК проявляет тенденцию к звукоизобразительности, однако, как правило, не напрямую, а через «фонетическую референцию» к звуковой форме лексемы, чье языковое значение связывается с той или иной сюжетной ситуацией, образом или мотивом, – это облегчает прежде всего «выдвижение» соответствующего ЗК, но само по себе не определяет его функционально-семантическое наполнение (например, /bl/ в сказке Эдит Несбит «Belinda and Bellamant or the bells of Carillon land» связан с важным для сюжета образом колоколов, при этом он отсылает не к звуку самих колоколов, а к звучанию английского слова *bell* ‘колокол’: *big beautiful bells, hospitable bells* и т.д.; при этом звуки /ds/, /d/, /k/, настойчиво актуализируемые в названиях антагонистов, виновных в молчании колоколов, строго говоря, ничем не

мотивированы и не имеют звукоизобразительной основы, хотя воспринимаются как значащие и несомненно составляют ФС прием).

Как уже подчеркивалось, означающее таких ЗК может быть весьма разнообразным. Мы условно разделим все компоненты, могущие становиться означающим таких ЗК, на три типа:

- субстанциальные означаемые: случаи, когда ЗК устойчиво связывается в тексте с некоторой конкретной сущностью, например, персонажем или местом (маркеры персонажей могут присутствовать в их речи, например, в речи героев сказок Дж. Тербера);
- означаемые-мотивы: случаи, когда ЗК устойчиво ассоциируется с некоторым сюжетным мотивом или сюжетной ситуацией, при этом означающее бывает сложно связать с каким-то конкретным носителем (одушевленным или неодушевленным) этого мотива (например, повтор /ds/ dk/ в сказке Э. Несбит связан с мотивом угрозы королевству в целом);
- функциональные означаемые: случаи, когда ЗК служит, например, для ориентации в тексте, т.е. маркирует некоторые композиционные фрагменты текста, перемену сюжетной ситуации (см., например, финал сказки «Алиса в Стране Чудес», где переход от сна героини к реальности маркирован фоностилистическими средствами).

Следует иметь в виду, что разграничить эти типы означающих не всегда легко: ЗК может быть устойчиво связан с некоторым персонажем, который одновременно может быть носителем некоторого мотива, проявляющегося в определенных моментах повествования (например, мотив ветра в сказке К. Сэндберга «Как два небоскреба решили завести ребенка»). Кроме того, ЗК может быть локально связан с некоторым комплексом абстрактных смыслов, актуальных для данного текста (мотив угрозы мирным жителям королевства в сказке Э. Несбит; исчезновение буквы *o* в «Чудесном О» Дж. Тербера).

Как видно из приведенного перечня, «семантика» таких ЗК может быть очень сложной. В то же время, означающее в этом случае носит менее объективный характер, чем в ЗК-лексемах, где мотивированное формой значение может быть верифицировано (например, с помощью эксперимента). Связь ЗК и соответствующим содержанием устанавливается читателем и зависит от его внимательности к фонетической стороне текста.

3. Границы ЗК шире границ словоформы. Это достаточно редкие и маргинальные (даже в детской литературе) случаи использования ФС приемов. В этом случае речь идет о целых словесных синтагмах, состоящих из десемантизированных лексем, обладающих яркой фонетической формой. Таково, например, анализировавшееся выше заклинание в рассказе «Esio Trot» Р. Даля. Будучи прочитанным так, как оно дано в тексте, это заклинание не имеет никакого семантического плана. Впрочем, читатель понимает, что эти слова должны иметь некоторый смысл. Ключ к отгадке состоит в том, чтобы читать текст задом наперед, переставляя слова и буквы местами. Однако даже не зная этого ключа, читатель вполне может прочитывать этот текст как написанный на неведомом ему языке, тогда интерпретация может основываться исключительно на фонетической форме. Такой ФС прием строится на автореферентности текстового фрагмента: означающим «фонетического знака» в этом случае является сама фонетическая форма синтагмы. В некоторых случаях читатель может догадываться о смысле этой синтагмы (например, благодаря контексту), но этот смысл все же не выводим напрямую из звучания текста.

В некоторых случаях этот семантический герметизм должен быть преодолен читателем (как в сказке Р. Даля, где все же имеется ключ, позволяющий получить вполне осмысленный вариант текста, и разгадывание этой загадки входит в прагматическое задание текста), в некоторых он не может быть преодолен (например, когда по сюжету такое высказывание является примером текста на некотором экзотическом или магическом языке, часто вымышленном).

Завершая разговор о семантике «фонетического знака», нам хочется еще раз подчеркнуть производность функционально-семантической стороны ФС приема от прагматических установок автора и от способности читателя следовать заложенным в текст установкам.

В данной работе мы исследовали произведения детской литературы, обладающие, как мы уже говорили, прагматической двуплановостью: основная информация в этих текстах адресована ребенку, но часть содержания может быть понятна только взрослому читателю. Кроме того, в тексте могут присутствовать элементы игры, которые предполагают, что взрослый и ребенок будут совместно разгадывать некоторую загадку или что взрослый обратит внимание ребенка на ту или иную закономерность. Границы использования фонографических кодов в литературе, а также особенности семантизации соответствующих формальных элементов текста находятся в тесной связи с прагматикой литературной коммуникации.

4.2.3. Типы семиотической структуры фоностилистического приема

Выше мы постарались систематизировать полученные в результате исследования наблюдения над функционированием ФС приема, в частности, классифицировать виды формальной стороны ФС приема и способы его семантизации. Эту типологию можно представить в схематическом виде, используя ту схему, которую Л. Ельмслев и Р. Барт использовали для описания семиотического статуса коннотативного значения. Суть этой схемы заключается в том, что коннотативное значение выступает как дополнительный элемент семантики знака, при этом его означающим является весь первичный знак. Эта схема позволяет наглядно представить себе соотношение семиотических уровней в знаке, что особенно важно в нашем случае, т.к. нам необходимо интегрировать в семиотическую модель ФС приема графический уровень текста.

Тип 1. Наиболее сложной и в то же время прототипической структурой обладает ФС прием, при котором границы ЗК меньше границ словоформы. Такой прием можно схематически изобразить следующим образом:

Графема	Звукокомплекс	
Фонетический знак		Значение
ФС прием		Текстовое значение ФС приема

Рис. 7. Общая схема строения фонографического приема

Каждый уровень схемы соответствует семиотическому уровню, на каждом уровне левая ячейка соответствует плану выражения, правая – плану содержания.

На верхнем уровне представлен графический уровень ФС приема, означающим здесь выступает графический знак (графема или совокупность графем), а означаемым – соответствующий ей звук или звукокомплекс. Вместе они образуют «фонетический знак», наделяемый некоторым буквальным значением внутри текста. Содержание и форма этого фонографического знака вместе образуют собственно ФС прием – знаковую сущность, которая в тексте может быть ассоциирована с некоторым сложным комплексом смыслов (в т.ч. с сюжетной ситуацией, мотивом и т.п.).

В предыдущем параграфе мы приводили пример из сказки Эдит Несбит «Belinda and Bellamant or the bells of Carillon land». Для ФС приема, построенного на звукокомплексе /bl/, подобная схема выглядела бы следующим образом:

«-b-l-»	/-b-l-/	
{bl}		'bell'
образ колокола		Золотой век королевства

Рис. 8. Схема закрепления значения за определенным звукобуквенным сочетанием

Схема показывает, как повторение звуков /b/, /l/, /bl/ оказывается связано в тексте со сложным комплексом сюжетных смыслов. При этом из схемы видно, что связь эта осуществляется через промежуточное семантическое звено, каковым является колокол (слово *bell*, являющееся «донором» соответствующих звуков, и связанный с ним образ).

Эта семиотическая модель – наиболее сложная, т. к. состоит из трех уровней. Все прочие типы ФС приемов можно рассматривать как производные от этой.

Тип 2. Упрощенная двухуровневая схема, например, позволяет описать закрепление значения за короткими ЗК, связанными с абстрактными текстовыми смыслами без промежуточных семантических звеньев, т. е. случаи чистой символической семантизации звукового кластера, возникающие в результате его повторяемости, например, в словах, наделяемых внутри текста определенным смыслом.

Для ЗК /ds/ из той же сказки Несбит схема могла бы выглядеть следующим образом:

«-d-s-»	/-d-s-/	
{ds}		антогонистические силы, символически противопоставленные колоколам Золотого века

Рис. 9. Упрощенная схема закрепления абстрактных текстовых смыслов за звукобуквенным сочетанием

Эта же модель актуализируется в случае с ЗК-лексемами, построенными на основе иконической связи:

«lippity»	/lipiti/	
{lippity}		‘быстрое пугливое передвижение’

Рис. 10. Схема закрепления значения за окказиональным звуко-символическим словом

Кроме того, эта схема позволяет наглядно представить ФС прием, построенный на автосемантизме фонетической формы ЗК, состоящей из серии десемантизированных лексических единиц (по типу заклинания из рассказа «Esio Trot» Р. Даля):

«ESIO TROT, ESIO TROT, TEG REGGIB REGGIB»	/ezio trot ezio trot teg regib regib/	↩
{esio trot, esio trot, teg reggib reggib}	/ezio trot ezio trot teg regib regib/	

Рис. 11. Схема закрепления значения за «десемантизированным» текстом

В случае если читатель разгадывает графический ключ и понимает, как прочитывать это заклинание, этот текст перестает быть ФС приемом, а семиотическая модель может быть описана следующим образом:

«ESIO TROT, ESIO TROT, TEG REGGIB REGGIB»	/ezio trot ezio trot teg regib regib/	
{esio trot, esio trot, teg reggib reggib}		‘Tortoise, Tortoise, get bigger, bigger’

Рис. 12. Схема закрепления значения за «разгаданным» текстом

Схему соотношения формы и значения в ФС приеме «графема – ноль звука» можно представить следующим образом:

«hjckrrh»	/?/ ¹	
{hjckrrh}		<приглашение читателя к игре>

Рис. 13. Схема закрепления значения за графическим знаком с «нулевым» звуковым означаемым

¹ В означаемом потенциально возможен также вариант фонетического воплощения данного графического комплекса, например /hrdʒkr/. Однако перевод этого фрагмента сказки Н. М. Демуровой, в котором данный комплекс не передан, косвенно свидетельствует о доминировании варианта «ноль звука».

Означаемое нижнего уровня в данном случае носит прагматический характер, т.е. оно не столько соотносится с определенным фрагментом тематического (денотативного) пространства текста, сколько ориентирует читателя в отношении корректного прочтения данного текста или фрагмента текста. В случае реально произносимых элементов текста автор, по сути, приглашает читателя попробовать прочесть то, что либо заведомо невозможно или трудно прочесть, либо имеет несколько вариантов прочтения. Такие текстовые элементы являются скорее прагматическими маркерами игры, нежели денотативно значимыми единицами.

Модель «ноль графемы – ноль звука» представлена «отсутствующими ЗК» в тех позициях, где они ожидаются читателем. Примером может служить отсутствие буквы *o* в ряде фрагментов «Чудесного О» Дж. Тебера:

«-»	/-/	
{-}		<приглашение читателя к игре>

Рис. 14. Схема закрепления значения за графическим знаком с «нулевым» звуковым означаемым

Исключение фонографемы из состава слова, в котором она ожидаема читателем, влечет за собой нарушение инерции восприятия. Читатель должен распознать изначальный образ слова, чтобы соотнести этот образ с денотатом, но произнести слово необходимо уже в новом редуцированном варианте. Последнее представляет собой определенную сложность не только артикуляционного, но и рецептивного характера.

Данные схемы могут адаптироваться для описания иных типов ФС приемов, в т. ч. тех, которые не характерны для сказки. Являясь одной из особенностей жанра сказки, такие приемы, однако, обладают своего рода универсальностью. Как мы видели из некоторых примеров в тексте работы, такое представление семиотической структуры ФС приема вполне может быть применимо к другим жанрам литературы, в том числе и «взрослой».

4.3. Выводы

В данной главе мы обобщили формальные особенности ФС приемов, подробно остановившись на графике как дополнительном уровне в структуре ФС приема, описали особенности семантизации ЗК и выделили ряд типов семиотических моделей для различных типов ЗК.

Мы пришли к выводу, что графика составляет обособленный семиотический уровень, анализ которого необходим для анализа ФС приемов в художественной литературе. Графический уровень актуализируется при прочтении текста и определяет характер его «озвучивания». Как следствие, игра с читателем может строиться на соотношении графемы и ее звукового коррелята.

Фонографическая игра в литературной сказке основывается на двух типах связи между означаемым и означающим. Иконический тип связи предполагает, что графический знак иллюстрирует содержание текста или какого-либо из его элементов. Символическая связь подразумевает, что связь между двумя планами знака условна. При символической связи в некоторых случаях для понимания игры достаточно знать тривиальные правила соотношения плана выражения и плана содержания знака (в частности, правила чтения слов), в более же сложных случаях необходимо установить новые, не существующие в языке, а изобретенные автором, конвенции. Так, на пространстве между символическостью и иконизмом авторы демонстрируют разные виды асимметрии внутри знака посредством различных приемов фонографической игры.

Мы пришли к выводу, что за формальным планом ФС приема может закрепляться как вполне определенный, так и абстрактный смысл. Конечные означаемые могут обладать разным статусом. Они либо соотносят ФС прием с каким-либо фрагментом денотативного и тематического пространства текста, либо, при отсутствии этой связи, отсылают к функционально-прагматическому содержанию текста, т.е. к той роли, которую данный прием играет в ориентировании читателя внутри текста.

Сама форма приема может быть разнообразной – от элементарных единиц (звуков и букв) до целого текста. Характер семантизации ЗК зависит от того, совпадают ли границы ЗК с границами системно-языкового знака (лексемы). Всего выделяется 2 основных модели закрепления значения за звукобуквенным комплексом. Первая модель представлена прототипической трехуровневой структурой. Вторая модель является двухуровневой и может быть реализована в 6 вариантах.

Заключение

В данной работе рассматривается проблема появления особой текстовой «значимости» у фонетических единиц художественного текста. Возникновение этой специфической значимости обеспечивается рядом условий, в которых данная единица функционирует, а в случае с художественным произведением – во многом определяется контекстом. Это наблюдение позволяет сделать вывод о том, что два существующих в лингвистике противоположных подхода к вопросу о мотивированности языкового знака, строго говоря, не противоречат друг другу: в рамках одного подхода знак всего лишь рассматривается вне его связей с другими знаками, тогда как другой подход делает акцент на парадигматической или синтагматической близости знака к другим знакам. Эти два подхода по сути являются комплементарными, что позволяет объяснять случаи, когда немотивированный (с системно-языковой точки зрения) знак в конкретном текстовом окружении приобретает специфическую мотивированность, обусловленную контекстом.

С точки зрения современной семиотики, мотивированные единицы, например, иконические знаки, являются мотивированными лишь до известной степени, так как единицы подобного типа в языке – это лишь *попытка* установить подобие между реальным объектом и знаком, на самом деле в большинстве случаев представляющая в качестве конвенционального уподобления означающего означаемому. Вследствие этого связь между планом выражения и планом содержания даже в знаках-иконах весьма условна. Для другого типа знаков, традиционно причисляемых к мотивированным, знаков-индексов, характерна еще более сложная связь означаемого и означающего. Метонимическая основа связи между планом выражения и планом содержания такого знака допускает еще большую степень конвенциональности, чем в знаках-иконах. Анализируя характер мотивированности различных типов знаков, мы пришли к выводу, что не существует знаков, четко противопоставленных друг другу по наличию или

отсутствию мотивированности, но что в каждом из этих знаков условность связи плана выражения и плана содержания проявлена в разной степени, вследствие чего семиотическая система представляется скорее как шкала, нежели оппозиция.

Степень условности знаков, таким образом, также может варьироваться. Звукоподражательные слова являются знаками с более выраженной мотивированностью по сравнению со звукосимволической или нейтральной лексикой. Крайняя же степень произвольности проявляется там, где прием отражает условные правила связи означаемого и означающего, не поддающиеся какому-либо объяснению с точки зрения подобия формы и содержания. Так, приемы, актуализирующие знания правил чтения или последовательности букв в алфавите, основаны на абсолютно символьной связи плана содержания и плана выражения. Такие знаки могут представлять собой часть некоторых более обширных внутритекстовых кодов. Тем не менее, у символических знаков все же проявляется внутритекстовая мотивированность благодаря их включенности в более широкую группу подобных явлений. Так, отдельные графемы, как правило, не обладают специальным значением внутри текста, за исключением чисто функционального: они призваны передавать тот или иной звук в системе графики данного языка. Однако в случае, например, когда буква является также именем героя и включена, таким образом, в другой код, она приобретает некоторое значение, актуальное только для этого произведения.

В данной работе мы исследуем механизмы приобретения значения ранее немотивированным знаком, который получает это значение при некоторых условиях. Такими условиями являются парадигматические связи этого знака с другими подобными знаками или контекстуальные связи знака в тексте, при которых немотивированные элементы, например, фонемы, начинают функционировать в тексте как значимые элементы, обладающие собственным планом содержания.

Некоторые типы текстов в силу своих прагматических характеристик предполагают актуализацию единиц фонетического уровня текста с большей

степенью вероятности, чем другие. Одним из жанров художественной прозы, в котором единицы фонетического уровня текста приобретают специфическую «значимость», является сказка. С одной стороны, являясь жанром детской литературы, сказочный дискурс обладает определенными стилистическими (в т. ч. фоностилистическими) особенностями, обусловленными спецификой детского восприятия. С другой стороны, многоадресность жанра сказки, то есть направленность одновременно и на взрослую, и на детскую аудиторию, обуславливает наличие у фоностилистических приемов текста еще более сложных структур. Эти прагматические характеристики жанра, а также связь с фольклорным вариантом сказки, для языка которой характерен определенный ряд фоностилистических приемов, обуславливают особую продуктивность данного жанра при анализе фоностилистических приемов. Более того, количество извлеченных из текстов примеров, а также их анализ показывают, что фоностилистические приемы выступают в сказке в качестве жанровых маркеров.

Нами было показано, что фоностилистический прием в художественном тексте представляет собой сложный знак с многоуровневой структурой. Так как художественный текст литературной сказки всегда имеет письменное воплощение, необходимо учитывать графический уровень текста как отправную точку в интерпретации знака. Таким образом, на самом верхнем уровне этой «семиотической лестницы» графическому образу в означающем соответствует некоторая фонема/фонемы в означаемом. На следующем уровне вся фонограмма представляет собой некий материальный образ, обретающий в тексте определенное значение (таковы, например, повторы звуков, которые читатель воспринимает как прием аллитерации или ассонанса). В данном случае мы говорим о втором семиотическом ярусе, на котором появляется собственно фоностилистический прием. Наконец, на третьем уровне этой структуры фоностилистический прием приобретает специфическую текстовую функцию.

Принципиально важно различать формальные типы ФС приемов (аллитерацию, ассонанс и проч.) и функции этих приемов в тексте. Мы выделяем

три основных функции ФС приемов литературной сказки: композиционную, характеризующую и игровую. ФС приемы в композиционной функции маркируют «сильные» позиции текста (заглавие, первая строка и др.), границы хронотопа (перемещение героев в новое пространство), а также некоторые сюжетные элементы (кульминация, развязка и др.). ФС приемы в характеризующей функции исключительно репрезентативны в именах собственных, но также могут присутствовать в речи самого героя. Игровая функция ФС приемов подразумевает приращение смысла за счет правильной интерпретации знака читателем. Так, знак может быть включен в некоторый текстовый код, и правильно установив место и роль этого знака в общей системе данного кода, читатель получает ответ на текстовую загадку.

В работе нами также была предложена модель семантизации ФС приема, схематически отражающая структуру его значения. Данная модель может быть представлена 7 вариантами в зависимости от конкретных типов означающих, означаемых и характера связи между ними. Систематизация полученных результатов в виде модели фоностилистического приема позволяет обращаться к ней при анализе текстов других жанров.

В дальнейшем разработка рассматриваемого в настоящей диссертации комплекса проблем может осуществляться в нескольких направлениях:

1. Исследование ФС приема в текстах иных жанров, в т.ч. не только литературных, в прагматическом аспекте. ФС прием ожидаемо частотен в поэтических произведениях, а также в текстах детской литературы, но он также сопровождает разного рода развлекательные и рекламные тексты, характеризующиеся своей специфической прагматической установкой. Поскольку для текстов различных жанров характерны различные стратегии интерпретации, можно ожидать выявления корреляции между характером ФС приемов и прагматическими параметрами различных групп текстов.

2. Дальнейшая формальная типология ФС приема: в данной работе нами охарактеризованы 7 вариантов модели семантизации элементов фонетической

формы, которые были обнаружены нами в текстах литературной сказки. Тексты иных жанров могут содержать иные явления того же ряда, которые способны расширить наше понимание формального разнообразия ФС приема.

3. Изучение семиотических механизмов актуализации ФС приема в прозаическом тексте. Как мы видели, специфика прозаического литературного текста заключается в некоторой «смазанности» формальной проявленности ФС приема, обнаружение которого требует известной чуткости читателя к звуковой форме звучащей речи. При этом неактуализация ФС приема как минимум в некоторых случаях является, по всей видимости, одним из допустимых вариантов прочтения текста, что означает, что в авторском замысле присутствует сразу несколько стратегий интерпретации. Таким образом, ФС прием часто связан с той или иной интерпретационной игрой, которая, в свою очередь, может исследоваться как с точки зрения лингвистической прагматики или герменевтики, так и с точки зрения литературоведения или психологии чтения.

4. Изучение механизмов фонографической игры в художественном тексте. Исследование звуковой формы литературного текста невозможно без учета графической формы, которая играет важную роль в актуализации ФС приема, а в некоторых случаях образует самостоятельную семиотическую систему внутри текста, чья текстовая значимость выходит далеко за пределы традиционной функции элементов языковой графики.

Изучение этих вопросов позволит расширить наше понимание проблемы речевой мотивированности знака, а также углубить понимание семиотических механизмов конструирования текста как сложного многоуровневого речевого сообщения.

Список условных сокращений

ФС – фоностилистический

ПВ – план выражения

ПС – план содержания

ЗК – звукокомплекс

П – персонаж

Список литературы

І. Источники

1. Американская литературная сказка: Метод. разработ. / РГПУ им. А. И. Герцена, авт.-сост. О. Р. Демидова и др. – Санкт-Петербург: Образование, 1993. – 77 с.
2. Американская литературная сказка: Сборник / сост. Т. Д. Венедиктова. – Москва: Радуга, 1990. – 283 с.
3. Английская литературная сказка / сост. Н. Будур. – Москва: Новина. – 1997. – 512 с.
4. Барри Дж. Питер Пэн = Peter Pan / J. M. Barrie. – Москва: Издательство ИКАР, 2017. – 220 с.
5. Баум Л. Ф. Страна Оз: сказка / Л. Ф. Баум; – Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2007. – 203 с.
6. Грэм К. Ветер в ивах: Книга для чтения на английском языке / К. Грэм. – Санкт-Петербург: Антология, КАРО, 2006. – 224 с.
7. Киплинг Р. Лучшие сказки: [парал. текст на англ. и рус. яз.: учебное пособие] / Р. Киплинг; пер. с англ. Е. В. Кайдаловой. – Москва: Эксмо, 2010. – 160 с.
8. Киплинг Р. Сказки старой Англии / пер. с англ. – Москва: Издательство «Э», 2015. – 576 с.
9. Кружков Г. Сказка о белой лани. [Электронный ресурс]. URL: <http://kruzhkov.net/fairytales> (дата обращения: 10.03.2018).
10. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье = Alice's adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass. – Москва: Издательство ИКАР, 2015. – 272 с.

11. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье / пер. с англ. Н. М. Демурова. – Москва: «Наука», 1991. – 358 с.
12. Милн А. А. Винни-Пух и Все-все-все (И многое Другое) / пересказ, сост. и предисл. Б. Заходера. – Ижевск; Москва: Странник – Авторская песня, 1992. – 223 с.
13. Милн А. Повести о Винни-Пухе. Стихи для детей. Сборник / сост. Д. М. Урнов. – Москва: Радуга. – 1983. – 448 с.
14. Уоррен, Роберт Пенн. Вся королевская рать. Минск: Издательство «Университетское», 1987 – 496 с.
15. Ainsworth R. Rufty Tufty the Golliwog / R. Ainsworth // Английская литературная сказка / сост. С. Никонова. – Москва: Прогресс, 1975. – С.253–264.
16. Allisburg C. van. Jumanji / C. van Allisburg // Американская литературная сказка: метод. разработ. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена; авт.-сост. О. Р. Демидова и др. – Санкт-Петербург: Образование, 1993. – С. 44–48.
17. Bond M. Complete Adventures of Olga da Polga / M. Bond. – New York: Delacorte, 1983. – 511 p.
18. Burton V. L. Mike Malligan and his steam shovel / V. L. Burton // Американская литературная сказка: метод. разработ. / Рос. гос. пед. Ун-т им. А. И. Герцена; авт.-сост. О. Р. Демидова и др. – Санкт-Петербург: Образование, 1993. – С. 33–36.
19. Dahl R. Charlie and the Chocolate factory / R. Dahl [Электронный ресурс]. URL: <http://e-libra.ru/read/329126-charlie-and-the-chocolate-factory.html> (дата обращения: 18.02.2018).
20. Dahl R. Esio Trot / R. Dahl. – London: Puffin, 2013. – 80 p.
21. Dahl R. The Vicar of Nibbleswicke / R. Dahl. – London: Century, 1991 – 48 p.
22. Fleming I. Chitty Chitty Bang Bang / I. Fleming. – London: Macmillan Children's Books, 2012. – 152 p.

23. Kipling R. Puck of Pook's Hill / R. Kipling. – London: Wordsworth Classics, 1994. – 224 p.
24. Lionni L. Alexander and the wind-up Mouse / L. Lionni // Американская литературная сказка: метод. разраб. / Рос. гос. пед. Ун-т им. А. И. Герцена; авт.-сост. О. Р. Демидова и др. – Санкт-Петербург: Образование, 1993. – С. 54–55.
25. Lofting H. The Story of Doctor Dolittle / H. Lofting // Английская литературная сказка / сост. С. Никонова. – Москва: Прогресс, 1975. – С. 147–153.
26. Maugham W. S. Princess September / W. S. Maugham // Английская литературная сказка / сост. С. Никонова. – Москва: Прогресс, 1975. – С. 175–184.
27. Nesbit E. Belinda and Bellamant or the bells of Carillon land / E. Nesbit // Английская литературная сказка / сост. Н. Будур. – Москва: Новина, 1997. – С. 258 – 290.
28. Potter B. The Tale of Peter Rabbit / B. Potter. – London: Frederick Warne & Co., 2002. – 70 p.
29. Sandburg C. Rootabaga Stories / C. Sandburg // Американская литературная сказка / сост. Т. Д. Венедиктова. – Москва: Радуга, 1990. – С. 95 – 190 p.
30. Thurber J. The 13 clocks and The wonderful O / J. Thurber. – Hamilton: Penguin Books, 1965. – 157 p.
31. Thurber J. The White Deer / J. Thurber // Американская литературная сказка / сост. Т. Д. Венедиктова. Москва: Радуга, 1990. – С. 191–233.
32. Thurber J. Wonderful O / J. Thurber. – New York: The New York Review, 2009. – 73 p.
33. Travers P. L. Mary Poppins / P. L. Travers // Английская литературная сказка / сост. С. Никонова. – Москва: Прогресс, 1975. – С.185–208.
34. Warren R. P. All the King's Men / R. P. Warren. – London: Penguin Books, 2006 – 661 p.

II. Научно-исследовательская литература

35. Адоньева С. Б. Прагматика фольклора / С. Б. Адоньева. – Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербур. ун-та; ЗАО ТИД «Амфора», 2004. – 312 с.
36. Амзаракова И. П. Языковой мир немецкого ребенка: учеб. пособие для студентов / И. П. Амзаракова. – Абакан: Изд-во Хакасс. гос. ун-та им. И. Ф. Катанова, 2004. – 240 с.
37. Амочкина Е. А. Прагмафоностилистика ритмических последовательностей в английской художественной прозе: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. А. Амочкина. – Москва, 2012. – 23 с.
38. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов / И. В. Арнольд. – 9-е изд. – Москва: Флинта: Наука, 2009. – 384 с.
39. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – Москва: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
40. Бардакова В. В. «Говорящие» имена в детской литературе / В. В. Бардакова // Вопросы ономастики. – 2009. – №7. – С. 48–56.
41. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. – Москва: Прогресс, 1989. — 616 с.
42. Березович Е. Л. Язык и традиционная культура: этнолингвистические исследования / Е. Л. Березович. – Москва: Индрик, 2007. – 599 с.
43. Беседина Е. И. К вопросу об универсальности звуко-символизма фонотипа лабиальных / Е. И. Беседина // Актуальные проблемы психологии, этнопсихоллингвистики и фоносемантики: материалы всероссийской конференции. – Москва; Пенза: Институт психологии и Институт языкознания РАН; ПГПУ им. В. Г. Белинского. – с. 121–122.
44. Брандаусова А. В. Основные синтаксические особенности английской литературной сказки: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Москва, 2008. –

- 24 с.
45. Брауде Л. Ю. Сказочники Скандинавии / Л. Ю. Брауде. – Ленинград: Наука, 1974. – 240 с.
 46. Будур Н. В. Зарубежная детская литература: учебное пособие / Н. В. Будур, Э. И. Иванова, С. А. Николаева. – Москва: Академия, 1998. – 304 с.
 47. Букатникова С. Д. Функционирование редупликации в художественном тексте: системный аспект: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / С. Д. Букатникова. – Уфа, 2017. – 20 с.
 48. Валгина Н. С. Теория текста: учебное пособие / Н. С. Валгина. – Москва: Логос, 2003. – 280 с.
 49. Ваулина И. А. Фоносемантическая экспрессивность русского слова: лингвистический и психолингвистический аспекты: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. А. Ваулина. – Екатеринбург, 2017. – 19 с.
 50. Векшин Г. В. Взгляды О. М. Брика на звуковой повтор и фоносиллабика стихотворного текста / Г. В. Векшин // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. Выпуск 1: Материалы международной научной конференции «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностилистика» (Московский государственный университет печати, Москва, 10–12 февраля 2010 года) / отв. ред. Г.В. Векшин. – М.: МГУП, 2010.– С. 129–152.
 51. Векшин Г. В. Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования / Г. В. Векшин. – Москва: МГУП, 2006. – 161 с.
 52. Венедиктова Т. Д. О пользе чудачеств и природе чудес // Американская литературная сказка / сост. Т. Д. Венедиктова. – Москва: Радуга, 1990. – С. 7–11.
 53. Воронин С. В. Основы фоносемантики / С. В. Воронин. – Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1982. – 244 с.
 54. Вэнькан Д. Фоносимволическая мотивация в русских «заумных» и традиционных поэтических текста: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Д. Вэнькан. – Москва, 2017. – 23 с.

55. Гавранек Б. О функциональном расслоении литературного языка / Б. Гавранек // Пражский лингвистический кружок: Сборник статей. – Москва: Прогресс, 1967. – С. 432–444.
56. Гайдучик С. М. Фоностилистика как один из разделов фонетики / С. М. Гайдучик // Интонация. – Киев: Высшая школа, 1978. – С. 33–41.
57. Галь Н. Я. Слово живое и мертвое / Н. Я. Галь. – Москва: Книга, 1972. – 127 с.
58. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – Москва: Наука, 1981. – 140 с.
59. Гамкрелидзе Т. В. К проблеме произвольности языкового знака / Т. В. Гамкрелидзе // Вопросы языкознания. – 1972. – №6. – С. 33–39.
60. Гаранина Е. А. Языковые средства выражения комического в детской литературе: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. А. Гаранина – Волгоград, 1998. – 24 с.
61. Глухарева Е. А. Звукоподражательные глаголы с диссонантным денотатом (семантические особенности) / Е. А. Глухарева // Глагол в германских языках. – Тула: Тульск. пед. ин-т, 1976. – С. 77–94.
62. Горелов И. Н., Седов К. Ф. Основы психолингвистики / И. Н. Горелов, К. Ф. Седов. – Москва: Лабиринт, 1998. – 256 с.
63. Горохова Л. А. О некоторых закономерностях перевода ономастов в зависимости от функции, выполняемой ими в тексте / Л. А. Горохова // Лингвистика. Перевод, межкультурная коммуникация. Вып. 2. – Пятигорск, 2000. – № 2. – С. 110–120.
64. Григорьев В. П. Поэтика слова / В. П. Григорьев. – Москва: Наука, 1979. – 343 с.
65. Гридина Т. А. «Эльбом» для Эли: личное имя собственное в языковом сознании ребенка / Т. А. Гридина // Вопросы ономастики. – 2014. – №1 (16). – С. 84–95.

66. Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество / Т. А. Гридина. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. педагог. ун-та, 1996. – 215 с.
67. Детская книга: в преддверии Болоньи [Электронный ресурс] // Книжная индустрия. – 2013. – Режим доступа: <http://www.bookind.ru/categories/abroad/1139/> (дата обращения: 24.12.2017)
68. Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий / Е. В. Джанджакова // Лингвистика и поэтика: сборник статей / АН СССР, Ин-т русского яз.; отв. ред. В. П. Григорьев. – Москва: Наука, 1979. – С. 207–214.
69. Джанджакова Е. В. Анализ художественного прозаического текста / Е. В. Джанджакова. – Москва: МГПИИЯ, 1983. – 72 с.
70. Долинин К. А. Стилистика французского языка: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / К. А. Долинин. – Москва: Просвещение, 1987. – 303 с.
71. Домашнев А. И. Интерпретация художественного текста / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова. – Москва: Просвещение, 1989. – 208 с.
72. Дубовский Ю. А. Анализ интонации устного текста и его составляющих / Ю. А. Дубовский. – Минск: Высшая школа, 1978. – 137 с.
73. Егорова А. А. Звукоизобразительность в традиционной английской детской поэзии: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / А. А. Егорова. – Москва, 2008. – 24 с.
74. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев; пер. с англ.; сост. В. Д. Мазо. – Москва: КомКнига, 2006. – 248 с.
75. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации / Н. И. Жинкин. – Москва: Наука, 1982. – 159 с.
76. Журавлев А. П. Фонетическое значение / А. П. Журавлев. – Ленинград: ЛГУ, 1974. – 160 с.
77. Журавлев А. П. Звук и смысл / А. П. Журавлев. – Москва: Просвещение, 1991. – 160 с.
78. Журинский А. Н. Некоторые сопоставления «периферийных» классов

- языковых знаков (в одном или в разных языках) / А. Н. Журинский // Синхронно-сопоставительный анализ языков разных систем. – Москва: Наука, 1971. – С. 240–257.
79. Иванкива М. В. Повесть «Питер Пэн и Вэнди» Д. М. Барри в русских переводах / М. В. Иванкива // Вестник детской литературы. – 2011. – №2. – С. 113–118.
80. Иванкива М. В. [Рец. на: Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства, 1600–1900] Калверт К. Дети в доме: материальная культура раннего детства, 1600–1900. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. – 272 с.] / М. В. Иванкива // Вестник детской литературы. – 2014. – № 8. – С. 69–71.
81. Иванов Вяч. Вс. О языковых причинах трудностей перевода художественного текста / Вяч. Вс. Иванов // Поэтика перевода: сборник статей / сост. С. Гончаренко. – Москва: Радуга, 1988. – С. 69–88.
82. Казарин Ю. В. Поэтический текст как система / Ю. В. Казарин. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – 259 с.
83. Казарин Ю. В. Проблемы фоносемантики поэтического текста / Ю. В. Казарин. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000. – 172 с.
84. Катаян Р. Полифункциональность разноуровневых языковых повторов в текстах русских народных сказок: на материале сказок из сборника А. Н. Афанасьева: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Р. Катаян. – Москва, 2017. – 25 с.
85. Кашкин И. А. Для читателя-современника / И. А. Кашкин. – Москва: Советский писатель, 1968 – 562 с.
86. Климова С. В. О некоторых аспектах этимологической фоносемантики / С. В. Климова // Актуальные проблемы психологии, этнопсихолингвистики и фоносемантики. Материалы всероссийской конференции. – Москва; Пенза: Институт психологии и Институт языкознания РАН; ПГПУ им.

- В. Г. Белинского. 1999. – С.145–146.
87. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева. — М.: Эдиториал УРСС, 2000. — 352 с.
88. Кодзасов С. В. Фонетическая символика пространства (семантика долготы и краткости) / С. В. Кодзасов // Логический анализ языка. Языки пространств / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – С. 227–238.
89. Кожевникова Н. А. Звуковая организация текста в произведениях А. С. Пушкина / Н. А. Кожевникова // Избранные работы по языку художественной литературы. – М.: Знак, 2009. – С. 263–297.
90. Кожевникова Н. А. Ритм и синтаксис прозы А. Белого. [Электронный ресурс]. URL: <http://rus.1september.ru/article.php?ID=200502009> (дата обращения: 21.08.2018).
91. Кружков Г. Сказка о белой лани. [Электронный ресурс]. URL: <http://kruzhkov.net/fairytales> (дата обращения: 10.03.2018).
92. Кузнецова И. Н. Паронимическая аттракция как выразительное средство языка // материалы Международной научной конференции «Дни франко-российских исследований». Сборник «Речь и тексты: тенденции, истоки, перспективы» / под ред. В. М. Амеличевой, Е. М. Белавиной. – М.: МГУ, 2013. – С. 77–99.
93. Кулешова О. В. Роль фоносемантики в речевом воздействии / О. В. Кулешова // Оптимизация речевого воздействия. – Москва: Наука, 1990. – С. 186–199.
94. Кухаренко В. А. Практикум з стилістики англійської мови / В. А. Кухаренко. – Вінниця: Нова книга, 2000. – 160 с.
95. Левицкий В. В. Фонетическая мотивированность слова / В. В. Левицкий // Вопросы языкознания. – 1994. – №1. – С. 26–37.
96. Левицкий В. В., Стернин И. А. Экспериментальные методы в семасиологии / В. В. Левицкий, И. А. Стернин. – Воронеж, 1989. – 192 с.

97. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1992 – 184 с.
98. Литовская М. А. Хорошие книги о хороших людях / М. А. Литовская // Филологический класс, 2004. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/horoshie-knigi-o-horoshih-lyudyah-o-fenomene-detskoj-literatury> (дата обращения: 10. 03. 2018).
99. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1996. – 846 с.
100. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – 544 с.
101. Лукманова О. Б. Жанровое своеобразие литературных сказок Джорджа Макдональда: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2012. – 22 с.
102. Мамаева Н. Н. «Светлее алмазов горят в небе звезды» (о жанровой специфике английской литературной сказки) / Н. Н. Мамаева // Известия Уральского государственного университета. – Вып. 15. – Екатеринбург, 1999. – С. 96–106.
103. Мартине А. Основы общей лингвистики / А. Мартине // Новое в лингвистике. – Вып. 3. – Москва: Иностранная литература, 1963. – С. 347–565.
104. Мельникова Н. В. Цветовые обозначения в художественном тексте как предмет прагмафоностилистики: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Н. В. Мельникова. – Москва, 2013. – 27 с.
105. Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций: учеб. пособие / Н. Б. Мечковская. – Москва: Академия, 2007. – 432 с.
106. Мищерикова М. А. Этнолингвистические и лингвопрагматические особенности номинаций персонажей британского сказочного дискурса: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. А. Мищерикова. – Майкоп, 2017. – 25 с.

107. Намычкина Е. В. Композиционно-стилистические приемы нарастания и спада в тексте сказки: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. В. Намычкина. – Москва, 2011. – 18 с.
108. Николаева М. Отображение эмоций через слово и картинку / М. Николаева // Вестник детской литературы. – 2014. – № 8. – С. 81–104.
109. Николаева Т. М. От звука к тексту / Т. М. Николаева. – Москва: Языки славянских культур, 2000. – 680 с.
110. Никонова С. Предисловие // Английская литературная сказка. – Москва: Прогресс, 1975. – С. 3–11.
111. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика / Л. В. Овчинникова. – Москва: Флинта: Наука, 2003 – 311 с.
112. Одинцов В. В. Стилистика текста / В. В. Одинцов. – Москва: Либроком, 2010 – 264 с.
113. Окс М. В. Вымышленные языки в поэтике англоязычного романа XX века (на материале романов «1984» Дж. Оруэлла, «Заводной апельсин» Э. Берджесса, «Под знаком незаконнорожденных» и «Бледный огонь» В. Набокова): автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. В. Окс. – Воронеж, 2005. – 22 с.
114. Орлицкий Ю. Б. Первый шаг к новой теории [Электронный ресурс] / Ю. Б. Орлицкий // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 90. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/90/or21.html> (дата обращения: 10. 02. 2018).
115. Панов М. В. О восприятии звуков / М. В. Панов // Развитие фонетики современного русского языка. – Москва: Наука, 1966. – С. 160–165.
116. Пильщиков И. А. Семиотика фонетического перевода // Пограничные феномены культуры: Перевод. Диалог. Семиосфера: Материалы Первых Лотмановских дней в Таллиннском университете (4–7 июня 2009 г.). — Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora. — Издательство Таллиннского университета Таллинн, 2011. — С. 54–92.

117. Пирс Ч. Начала прагматизма / пер. с англ., предисл. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. – Санкт-Петербург: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.
118. Плахова О. А. Лингвосемиотика английской сказки: жанровое пространство, знаковая репрезентация, дискурсивная актуализация автореф. дисс. ... докт. филол. наук / О. А. Плахова. – Волгоград, 2013. – 49 с.
119. Подтихова Е. А. Композиция текста в лингвосемиотическом освещении: модели трансформации в графической и вербальной знаковых системах: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. А. Подтихова. – Оренбург, 2011. – 22 с.
120. Позднякова О. В. Эволюция детской книги: от традиций к инновациям (XIX – XXI вв.): автореф. дисс. ... канд. филол. наук / О. В. Позднякова. – Саранск, 2018. – 24 с.
121. Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники / Е. Д. Поливанов // Вопросы языкознания. – 1963. – №1. – С. 99–112.
122. Польшикова Л. Д. Сказка литературная / Л. Д. Польшикова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 235.
123. Полякова Н. А. Топология поэтической ономастики (на материале английской литературы): автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Н. А. Полякова. – Москва, 2009. – 26 с.
124. Престель М. Чудесный беспорядок. Введение в фантастическую детско-юношескую литературу и теорию фэнтези / М. Престель // Вестник детской литературы. – 2011. – № 3. – С. 70–97.
125. Прокофьева Л. П. Цветовая символика звука как компонент идиостиля поэта (на материале поэтических произведений А. Блока, К. Бальмонта, А. Белого, В. Набокова): дисс. ... канд. филол. наук / Л. П. Прокофьева. –

- Саратов, 1995. – 256 с.
126. Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – Москва: Наука, 1969. – 168 с.
 127. Протасова М. Е. Литературная сказка Дж. Макдоналда: проблематика и поэтика: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. Е. Протасова. – Тамбов, 2010. – 25 с.
 128. Реформатский А. А. Неканоничная фонетика / А. А. Реформатский // Развитие фонетики современного русского языка. – Москва: Наука, 1966. – С. 96–109.
 129. Рецкер Я. И. Следует ли передавать аллитерацию в публицистическом переводе? / Я. И. Рецкер // Тетради переводчика. – Вып. 3. – Москва: Международные отношения, 1966. – С. 73 – 77.
 130. Рогов В. О переводе заглавий / В. Рогов // Иностранная литература. – 1998. – №4. – С. 238–246.
 131. Рыжих М. В. Семиотические основания жанра авторской (литературной) англоязычной сказки: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. В. Рыжих – Москва, 2018. – 27 с.
 132. Сепир Э. Об одном исследовании в области фонетического символизма / Э. Сепир // Сэпир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – Москва: Издательская группа «Прогресс», 2002. – С. 323–335.
 133. Сидорова О. Г. Антропоним в центре перевода / О. Г. Сидорова // Известия Уральского университета. – 2001. – № 20. – С.256–260.
 134. Сидорова О. Г. Передача и восприятие иноязычных личных имен при переводе / О. Г. Сидорова // Актуальные проблемы романо-германской филологии: сборник научных статей / под общ. ред. О. Г. Сидоровой, В. М. Павермана. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – С. 27–35.
 135. Скаличка В. Исследование венгерских звукоподражательных выражений / В.Скаличка // Пражский лингвистический кружок. – Москва: Прогресс, 1967. – С. 277–313.

136. Словарь литературоведческих терминов / сост. Л. Тимофеев, С. Тураев. – Москва: Просвещение, 1974. – 512 с.
137. Смирницкая О. А. Поэтическое искусство англосаксов [Электронный ресурс]. – URL: <http://philology.ru/literature3/smirnitskaya-80.htm> (дата обращения: 1.03.2018).
138. Соболева Н. В. Английская абсурдная поэзия: проблемы поэтики и перевода (на примере творчества Э. Лира): автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Н. В. Соболева. – Екатеринбург, 2008. – 25 с.
139. Соколова А. В. Особенности передачи оноματοпоэтических имен собственных на материале англоязычной детской литературной сказки XX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Москва, 2016. – 25 с.
140. Соколова М. А. Теоретическая фонетика английского языка / М. А. Соколова [и др.] – Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2009. – 286 с.
141. Солганик Г. Я. Стилистика текста: учеб. пособие / Г. Я. Солганик. – Москва: Флинта: Наука, 1997. – 256 с.
142. Сомова Е. Г. Фонетическое значение в слове и тексте / Е. Г. Сомова // Аспекты лексического значения. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1982. – С. 154–158.
143. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр; пер. с фр. под ред. А. А. Холодовича – Москва: Прогресс, 1977. – 695 с.
144. Строев А. Судьбы французской сказки / А. Строев // Французская литературная сказка XVII–XVIII веков. Москва: Иностранная литература, 1990. – С. 5–32.
145. Тананыхина А. О. Лингвостилистические особенности современной англоязычной литературной сказки: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / А. О. Тананыхина. – Санкт-Петербург, 2007. – 24 с.
146. Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика / З. Я. Тураева. – Москва: Просвещение, 1986. – 127 с.

147. Федяева Т. А. Феномен многоадресной детской литературы: теоретический аспект проблемы / Т. А. Федяева // Вестник детской литературы. – 2012. – №4. – С. 58–62.
148. Цикушева И. В. Лингвостилистическая специфика комического в литературной сказке: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. В. Цикушева. – Майкоп, 2010. – 22 с.
149. Черемисина Н. В. Вопросы эстетики русской художественной речи / Н. В. Черемисина. – Киев: Высшая школа, 1981. – 240 с.
150. Чуковский К. И. Высокое искусство / К. И. Чуковский. – Санкт-Петербург: Авалонь; Азбука-классика, 2008. – 448 с.
151. Шляхова С. С. Тень смысла в звуке: Введение в русскую фоносемантику / С. С. Шляхова. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т, 2003. – 216 с.
152. Шмид В. Нарратология / В. Шмидт. – Москва: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
153. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. – Ленинград: Наука, 1974. – 427 с.
154. Щерба Л. В. О диффузных звуках / Л. В. Щерба // Академику Н. Я. Марру. XLV (Юбил. сборник). – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1935. – С. 451–453.
155. Эко У. Отсутствующая структура / У. Эко; пер. с итал. – Санкт-Петербург: Symposium, 2006. – 544 с.
156. Якобсон Р., Фант Г. М., Халле М. Введение в анализ речи / Р. Якобсон, Г. М. Фант, М. Халле // Новое в лингвистике. – Вып. 2. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1962. – С. 173–231.
157. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Воронин С. В. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании / С. В. Воронин. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1990. – С. 178–185.
158. Anderson E. R. Old English poetic texts and their Latin sources / E. R. Anderson // Fischer O. The Motivated sign: iconicity in language and literature 2 /

- O. Fisher, M. Nänny. – Amsterdam: John Benjamins, 2001. – P. 109–132.
159. Appleyard J. A. *Becoming a reader* / J. A. Appleyard. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – 242 p.
160. Beveridge J. *Children into swans: fairy tales and the pagan imagination*. – Montreal: McGill-Queen's University Press, 2014. – xvi, 279 p.
161. Bohas G. *L'illusion de l'arbitraire du signe* / G. Bohas. – Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. – 122 p.
162. Bottigheimer R. B. *Fairy tales and folk tales* / R. B. Bottigheimer // *International companion encyclopedia of children's literature* / ed. by P. Hunt. – Vol. 1. – New York: Routledge, 2004. – P. 261–274.
163. Bottigheimer R. B. *Fairy tales: a new history* / R. B. Bottingheimer. – New York: State University of New York Press, 2009. – 162 p.
164. Bunbury Rh. M. *Australia* // *International companion encyclopedia of children's literature* / ed. by P. Hunt. – New York: Routledge, 2005. – P. 830 – 843.
165. Burridge K. *Blooming English* / K. Burridge. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 242 p.
166. Cavill P. *Language-based approaches to names in literature* / P. Cavill // *The Oxford Handbook of Names and Naming* / ed. by C. Hough, D. Izdebska. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2016. – P. 355–367.
167. Chandler D. *Semiotics: The Basics* / D. Chandler. – 2nd ed. – London: Routledge, 2007. – 328 p.
168. *Classics of Semiotics* / ed. by Martin Krampen. – New York: Plenum Press, 1987. – 279 p.
169. Crystal D. *The Cambridge Encyclopedia of Language* / D. Crystal. – Cambridge; New York: Canbridge University Press, 1995. – 499 p.
170. Dalen-Oskam K. van. *Corpus-based approaches to names in literature* / K. van Dalen-Oskam // *The Oxford Handbook of Names and Naming* / ed. by C. Hough, D. Izdebska. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2016. – P. 344–354.
171. Engler R. *Théorie et critique d'un principe saussurien: l'arbitraire du signe* / R.

- Engler // *Cahiers Ferdinand de Saussure*. – 1962. – №19. – P. 5–66.
172. Ewgen S. M. *Plato's Cratylus: the comedy of language* / S. M. Ewgen. – Bloomington: Indiana University Press, 2014. – 249 p.
173. Ewers H.-H. *Fundamental concepts of children's literature research: literary and sociological approaches*. – New York; London: Routledge, 2009. – x, 185 p.
174. Falck-Kjällquist B. *Genre-based approaches to names in literature* / B. Falck-Kjällquist // *The Oxford Handbook of Names and Naming* / ed. by C. Hough, D. Izdebska. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2016. – pp. 330–343.
175. Fischer O. *The Motivated sign: iconicity in language and literature 2* / O. Fisher, M. Nänny. – Amsterdam: John Benjamins, 2001. – xiv, 387 p.
176. Galperin I. R. *Stylistics* / I. R. Galperin. – Moscow: Higher School, 1977. – 234 p.
177. Gates Pamela S. *Fantasy literature for children and young adults* / P. S. Gates, S. B. Steffel, F. J. Molson. – Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2003. – 176 p.
178. Gilderdale B. *New Zealand* / B. Gilderdale // *International companion encyclopedia of children's literature* / ed. by P. Hunt. – New York: Routledge, 2005. – P. 844–850.
179. Grenby M. O. *Children's literature* / M. O. Grenby. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. – 257 p.
180. Griswold J. *Children's literature in the USA: a historical overview* // *International companion encyclopedia of children's literature* / ed. by P. Hunt. – New York: Routledge, 2005. – P. 860–870.
181. Henry A. C. *Iconic punctuation* / A. C. Henry // Fischer O. *The Motivated sign: iconicity in language and literature 2* / O. Fisher, M. Nänny. – Amsterdam: John Benjamins, 2001. – P. 135–155.
182. Holdcroft D. *Saussure: signs, system and arbitrariness* / D. Holdcroft. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – x, 180 p.

183. Joseph J. E. Limiting the arbitrary: linguistic naturalism and its opposites in Plato's *Cratylus* and modern theories of language / J. E. Joseph. – Amsterdam: John Benjamins, 2000. – 234 p.
184. Knowles M. Language and Control in Children's Literature / M. Knowles, K. Malmkjær. – New York; London: Routledge, 2003. – xii, 284 p.
185. Lerer S. Children's literature: a reader's history from Aesop to Harry Potter / S. Lerer. – Chicago: University of Chicago Press, 2008. – x, 385 p.
186. Lévi-Strauss C. Structural Anthropology / C. Lévi-Strauss; transl. from French by C. Jacobson, B. Grundfest Schoepf. – Harmondsworth: Penguin, 1972. – xvi, 410 p.
187. Lifschitz A. The arbitrariness of the linguistic sign: variations on an Enlightenment theme / A. Lifschitz // *Journal of the History of Ideas*. – Vol. 73 (2012). – No. 4. – P. 537–557.
188. Martinet A. *Éléments de linguistique générale* / A. Martinet. – Paris: Colin, 1980. – 224 p.
189. McCulloch F. Children's literature in context / F. McCulloch. – New York: Continuum, 2011. – viii, 184 p.
190. Nänny M. Iconic functions of long and short lines / Nänny M. // Fischer O. *The Motivated sign: iconicity in language and literature 2* / O. Fisher, M. Nänny. – Amsterdam: John Benjamins, 2001. – P. 157–188.
191. O'Sullivan E. Comparative children's literature / E. O'Sullivan. – London: Routledge, 2005. – ix, 182 p.
192. Pharies D. A. Charles S. Peirce and the linguistic sign / D. A. Pharies. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1985 – vi, 118 p.
193. Riley M. W. Plato's *Cratylus*: argument, form and structure / M. W. Riley. – Amsterdam; New York: Radopi, 2005. – 183 p.
194. Sadowsky P. The iconicity of English *GL*-words / P. Sadowsky // Fischer O. *The Motivated sign: iconicity in language and literature 2* / O. Fisher, M. Nänny. – Amsterdam: John Benjamins, 2001. – P. 69–88.

195. Short T. L. C. S. Pierce's theory of signs / T. L. Short. – Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007. – xxvii, 374 p.
196. Smith G. W. Theoretical foundations of literary onomastics / G. W. Smith // The Oxford Handbook of Names and Naming / ed. by C. Hough, D. Izdebska. — Oxford: Oxford Univ. Press, 2016. – P. 295–309.
197. Thacker D. Introducing children's literature: from Romanticism to Postmodernism / D. Thacker, J. Webb. – London; New York: Routledge, 2005. – xiv, 191 p.
198. The Oxford Companion to Fairy Tales / ed. by J. Zipes. – Oxford: Oxford University Press, 2002. – xxxii, 637 p.
199. The Oxford Handbook of Names and Naming / ed. by C. Hough, D. Izdebska. — Oxford: Oxford Univ. Press, 2016. – xxiii, 771 p.
200. Toussaint M. Contre l'arbitraire du signe / M. Toussaint. — Paris: Klincksieck. – 1983. – 144 p.
201. Zipes J. The irresistible fairy tale: the cultural and social history of a genre / J. Zipes. – Princeton: Princeton University Press, 2012. – xx, 235 p.
202. Zipes J. When dreams came true: classical fairy tales and their tradition / J. Zipes. – New York; London: Routledge, 2007. – xv, 322 p.
203. Zipes J. Why Fairy tale stick: the evolution and relevance of a genre / J. Zipes. – New York: Routledge, 2006. – 350 p.