

Акатова Александра Александровна

СИНТАГМАТИКО-ПАРАДИГМАТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ ЗНАКОВ ЛИНГВО-СЕМИОТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ (НА ПРИМЕРЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА)

Статья рассматривает вопрос функционирования семиотических систем с точки зрения категории синтагматики и парадигматики. Знаками лексико-семиотической системы романа Дж. Фаулза предстают коннотативно маркированные лексемы, которые образуют подсистемы-языки, состоящие из знаков определенной категориальной отнесенности (язык культуры, язык "говорящих" имен, система иностранных слов, язык перехода, язык антонимии, язык природы).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2015/11-2/3.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 11(53): в 3-х ч. Ч. II. С. 18-23. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2015/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Список литературы

1. Бродская И. М. Коммуникативная программа учебного текста // Известия ВГПУ. 2010. Т. 53. № 9. С. 96-99.
2. Гавронская Ю. «Интерактивность» и «интерактивное обучение» // Высшее образование в России. 2008. № 7. С. 101-104.
3. Джуринский А. Н. История педагогики: учеб. пособие для студ. педвузов. М.: ВЛАДОС, 2000. 432 с.
4. Изаренков Д. И. Лингвометодическая интерпретация учебного текста // Русский язык за рубежом. 1995. № 2-3. С. 89-94.
5. История педагогики и образования: учебник для академического бакалавриата / под общ. ред. А. П. Пискунова. М.: Юрайт, 2015. 452 с.
6. Клобукова Л. П. Обучение языку специальности: учеб. пособие. М.: Изд-во МГУ, 1987. 79 с.
7. Мур М. Три вида интерактивности [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gdenet.ru/teaching/design/interaction/3> (дата обращения: 15.08.2015).
8. Обсков А. В. К проблеме организации интерактивного обучения иностранному языку в вузе // Вестник ТГПУ. 2012. № 11. С. 120-124.
9. Подласый И. П. Педагогика. Новый курс: учебник для студ. пед. вузов. М.: ВЛАДОС, 2000. Кн. 1. Общие основы. Процесс обучения. 576 с.
10. Рыбакова Т. Психологический потенциал интерактивных методов // Высшее образование в России. 2004. № 12. С. 41-44.
11. Степанчук О. А. Диалогическое отношение к тексту как компонент содержания гуманитарного образования // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2007. № 5 (5). С. 212-215.
12. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под. ред. М. Н. Кожинной. М.: Флинта; Наука, 2006. 696 с.
13. Хуторской А. В. Современная дидактика: учебник для вузов. СПб.: Питер, 2001. 544 с.
14. Чичерина Н. В. Интерактивные методы обучения в контексте интеграции языкового и медиаобразования // Вопросы современной науки и практики. Ун-т им. В. И. Вернадского. Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2008. Т. 1. № 3. С. 76-82.

**INTERACTIVE TEXT IN PEDAGOGY AS A TOOL OF TEACHING LANGUAGE
OF SPECIALITY TO FOREIGN STUDENTS AT THE ADVANCED STAGE**

Abramova Marina Vladimirovna

Pskov State University

marina22abramova@gmail.com

The article deals with the problem of interactivity of educational and scientific text as a tool of teaching Russian as a foreign language at the advanced stage. The interactive potential of educational text in pedagogy based on its dialogic characteristics is identified. The example of an interactive educational text used in the process of teaching the language of "Pedagogical Education" specialty to foreign students is given.

Key words and phrases: Russian as a foreign language; language of specialty; educational and scientific text; interactivity; dialogical nature; advanced stage of learning.

УДК 811.111

Филологические науки

Статья рассматривает вопрос функционирования семиотических систем с точки зрения категории синтагматики и парадигматики. Знаками лексико-семиотической системы романа Дж. Фаулза предстают коннотативно маркированные лексемы, которые образуют подсистемы-языки, состоящие из знаков определенной категориальной отнесенности (язык культуры, язык «говорящих» имен, система иностранных слов, язык перехода, язык антонимии, язык природы).

Ключевые слова и фразы: синтагматика; парадигматика; язык; семиотическая система; знак; аллюзия; мотив.

Акатова Александра Александровна, к. культурологии

Костромской государственной университет имени Н. А. Некрасова

aaakatoва@mail.ru

**СИНТАГМАТИКО-ПАРАДИГМАТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ ЗНАКОВ
ЛИНГВО-СЕМИОТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ (НА ПРИМЕРЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА) ©**

Система языковых (а также текстовых) знаков является одной из самых емких и универсальных семиотических систем, так как опирается как на общекультурные, так и индивидуальные пласты информации, опосредует все другие семиотические системы и обеспечивает их взаимосвязь. Основными функциями любой семиотической системы, кроме передачи информации, являются еще создание и способность хранить и воспроизводить информацию («память» по Ю. М. Лотману [7, с. 151]). По мнению Р. Барта, «история знака, и это история его «осознаний»» [2, с. 247]. Знак является не только предметом особого типа знания, но и объектом определенного видения, что и раскрывается в двух, дополняющих друг друга подходах: синтагматическом и парадигматическом.

Парадигматическое сознание (в терминологии Р. Барта) есть сознание формальное и *видит* связь означающего с другими виртуальными означающими, на которые оно похоже и от которых в то же время отлично; оно не видит знак в его глубинном измерении, зато видит *его в перспективе*. Синтагматическое воображение видит развитие знака, его предшествующие и последующие связи, те мосты, которые он перебрасывает к другим знакам, создает образ цепочки или сети [Там же, с. 251].

В лингвокультурологическом смысле парадигматический взгляд на семиотическую систему соотносим не только с понятием семиотической памяти культуры, но и интертекстуальностью. Под интертекстуальностью в рамках данного исследования следует понимать как первоначальный термин, введенный Ю. Кристевой для обозначения способа построения художественного текста, при котором текст посредством цитат, аллюзий и реминисценций вступает в диалог с текстами предыдущих эпох [4; 5], так и «определенный метод художественного мышления, характеризующий современную культурную ситуацию как открытый, плюралистический, многоязыкий мир (диалог культур)» [6, с. 204].

Результатом синтагматического рассмотрения будет выделение семиотических подсистем – своеобразных языков – внутри семиотической системы культуры, языка или текста. Сеть лексем, образов, аллюзий образует «соположенное» видение.

Объектом исследования в данной статье будет семиотическое пространство романа английской постмодернистской литературы Дж. Фаулза «Волхва», которое иллюстрирует синтагматические и парадигматические отношения знаков, объединенных в семиотическую систему с вкраплениями более частных систем (языков). Многочисленные развилки, семантические связи, параллели, переходы с уровня на уровень текста позволяют сравнить роман с Вавилонской библиотекой или Садом расходящихся тропинок Х. Л. Борхеса.

Лабиринт текста «Волхва» имеет свой особый язык, который служит способом кодирования информации и смыслов отдельных элементов. Понимание этого языка есть условие пребывания в тексте, передвижения и ориентации в пространстве и времени. Являясь системой знаков и символов, язык этого лабиринта объединяет в общий текст (контекст) многочисленные интертекстуальные и метатекстуальные включения, лейтмотивные элементы, знаковые компоненты и др. Система языка и языковой код должны быть понятны всем участникам ситуации общения. В «метатеатре» Фаулза-Кончиса, где нет разделения на актеров, зрителей и режиссера, необходим специфический язык общения, смысл которого может быть постигаем не только чувственно, но и ментально.

В тексте Фаулза основным языком общения с героем становится язык культуры. В отличие от обычного языка, в котором определенное означающее соотносится с определенным означаемым, он позволяет преобразовать значение в смысл. Следовательно, модель формирования единицы смысла из единицы значения будет являться культурным кодом. Код, используемый Фаулзом, позволяет проникнуть на смысловой уровень «Волхва», а в более общем смысле – на смысловой уровень культуры.

Язык культуры в тексте Фаулза складывается из системы знаков (знаковых единиц повествования), которые, с одной стороны, выступают в роли ориентиров в пространстве (знаки-признаки), а, с другой стороны, несут в себе добавочный смысл (знаки-символы). Чувственное восприятие любого знака предполагает эмпирическую перцепцию. Ментальная перцепция в тексте связана, прежде всего, с «аллюзивными» знаками, не имеющими облик реально существующего физического объекта. Слой ментальных знаков в тексте наиболее объемный, далее по количественному основанию следует слой визуальных знаков, аудиальных и т.д.

Слой ментальных знаков, рассчитанных на рефлексия героя, охватывает случаи прямого цитирования, аллюзии, реминисценции, пастиши и т.д. Ментальный знак может быть выражен одним именем или названием, за которым скрыты творчество того или иного автора, его жизнь, стиль, метафоры, имплицитный смысл работ. В таком случае имя или название «is centred rather narrowly... on limited areas of human experience or feeling about it» [12, p. 133] / «охватывает четко ограниченные области человеческого опыта или чувств, этим опытом порождаемых» [10, с. 198]. В тексте Фаулза любое имя, любая отсылка к некому событию или произведению функционально выступают в роли знаков-заменителей и рассчитаны на определенные ожидаемые ассоциации.

Так, «Волхве» «Кафка» означает «the feeling of frustration and victimization» / «чувство разочарования, преследования, издевательств». «Лоуренс» – эстетика чувственной любви. «Генри Джеймс» – тайна, ожидание необъяснимого, а «Поворот винта» – невозможность разобраться в тайнах происходящего («I knew I could no longer trust the girls – the screw had been turned once too often for that» [11, p. 464]. / «Я знал, что никогда больше не поверю девушкам – слишком уж туго затянули винт» (*перевод автора – А. А.*)). Имена «Скирон» и «Электра» становятся синонимичными неизбежности кары, наказания, «Клитемистра» – синоним предательства. Тема идилической пасторали вводится аллюзивными отсылками на роман «Астрея» Оноре д'Юрфе, упоминанием в тексте имен Франсуа Буше и Эзмоеля Палмера. Оттенок магии в «Волхве» вносится именами Джорджа Фрезера и Алистера Кроули; имя Иогана Стриндберга ассоциируется с меланхолией, внутренней эмоциональной драмой; имена греческих поэтов Константина Кавафи и Георгоса Сефериса указывают на эмоциональную и чувственную открытость поэтических образов, искренность мысли. И этот список можно продолжать.

Определенным слоем ментальных знаков в тексте являющиеся «говорящие» имена, понимание смысла которых может не только раскрыть характер героя, но и указать на отведенную ему или ей роль в лабиринте текста. Имя Мориса Кончиса (Conchis) омонимично английскому слову «conscious» / сознательный, здравый, мыслящий. Действительно, театральные игры Кончиса полагаются больше на сознание и разум, нежели на магию и мистику. Имя «Maugice Conchis» также может быть переведено как «черная раковина» [8, с. 44-45], что отсылает нас к лабиринтной структуре текста: ведь раковина с витками на разных уровнях тоже сопоставима с лабиринтом. Таким образом, имя главного «мага» разъясняет способ поведения постижения текста: прохождение витков, уровней лабиринта с помощью сознания, разума.

Имя Алисон также содержит указание на преобладание сознания и разума в пространстве лабиринта текста. Имя Алисон созвучно названию цветка *Alysson maritime* / «бурячок матросский», или «медовая алисон» – от греч. *a* (отрицательный префикс), *lyssa* (безумие). И именно этот медонос видит Николас на могиле Кончиса в окружении лилии и розы. Белая лилия является символом чистоты и целомудрия, роза – символом страсти и плотских утех. Кроме того, белая лилия является символом чистоты и непорочности Девы Марии. Красная роза с древних времен является символом Дианы и Афродиты, а позже также стала символизировать тело Девы Марии. Согласно легенде, Св. Фома, не веря в воскрешение Марии, приказал открыть гроб и обнаружил там только лилии и розы. Лилии и розы – цветы, которые нарисованы на карте Маг Старшего Аркана карт Таро. Таким образом, имена Лилии и Розы, с одной стороны, символизируют разные стороны сущности женщины: нежность и страсть, с другой – служат созданию магического эффекта: лилия и роза в услужении у волшебника-мага.

Имя Николаса Эрфе (Urfe) ассоциируется с «earth» / «земля». И действительно, Николас является самым «приземленным» персонажем «Волхва», неспособным на сострадание и любовь. Его пугает все неизвестное, и духовный поиск имеет целью вывести Николаса «на свет», «из земли», показать ему существование иного мира. Кроме того, в имени этого героя можно обнаружить аллюзию на героя романа «Ветер в ивах» К. Грэма – Крота, который покинул свою уютную норку в земле и отправился в путешествие.

Синтагматический подход к семиотической системе ментальных знаков системы позволяет выделить случаи использования языков (французский, немецкий, греческий и т.д.) в определенных контекстах.

Так, французский язык в «Волхве» ассоциируется, прежде всего, с искусством, чувством прекрасного. Описание «masque» / маскарад в тексте «Волхва» дается по-французски, на французском же языке написана и работа Кончиса «De la communication intermondiale» / «Об общении с другими мирами», повествующая о необычных возможностях разума и сознания человека. Например, рассказывая о своем учителе музыки, Кончис неожиданно переходит на французский: «He dreamed of a school of harpsichord players trained as early as possible as pure harpsichordists. And not, as he used to say, *des pianistes en costume de bal masque*» [11, p. 113]. / «Он мечтал основать школу клавикордистов, где этот профиль определялся бы с самых ранних лет. И музыканты не должны были быть, как он выражался, пианистами в маскарадных костюмах» [9, с. 113-114]. В таком резком переходе на другой язык отражена не столько потребность говорить о музыке на французском, сколько некая поверхностность чувств по отношению к искусству. Угощая Николаса греческой раки, Фаулз употребляет словосочетание «la dive bouteille», что снова указывает на физическое удовольствие от спиртного. Чувство вины Николаса перед Алисон также выражается на французском: «...to have imposed the role I needed from Alison on her real self. Something far worse than *lèse-majesté*. *Lèse-humanité*» [11, p. 400]. / «...навязывал настоящей Алисон такую роль, которую считал для себя удобной. С моей стороны это было не просто оскорбление величеству. Оскорбление всему человечеству» (перевод автора – А. А.). Рассказ о графе де Дюкане изобилует словами и фразами на французском языке. Граф начинает разговор с Николасом по-французски и выражает свое мнение о Фраксосо тоже по-французски: «He wasn't French, he said, but Belgian. He found Phraxos *'pittoresque, mais moins belle que Délos*» [Ibidem, p. 161]. / «Он объяснил, что не француз, а бельгиец. Фраксосо он находил живописным, но попроще Делоса» [9, с. 164]. Описание поместья графа также насыщено французской лексикой: *salon, marennes, mise en paysage, homme sensuel, objets d'art, la Maître-Machine, le diable en puritain, pâté d'alouettes* и т.д. Такое обилие французской лексики создает впечатление, что человек, погруженный в мир искусства как граф де Дюкан, просто не может говорить ни на каком другом языке. Таким образом, в тексте «Волхва» французский язык всегда связан с искусством или шире – с эмоционально-чувственной стороной человеческой жизни.

Ориентированность французского языка на выражение естественных человеческих чувств полностью раскрывается в эпизодах, повествующих о войне. Фраза «le consentement frémissant à la guerre» / «зыбкое единодушие войны» подчеркивает неуместность каких-либо человеческих чувств на войне и остается единственным «островком» человечности в военных рассказах Кончиса. Языком, ассоциируемым с войной, жестокостью и насилием, в «Волхве» является немецкий. Несмотря на то что немецкие фразы и слова (по сравнению с французскими) в тексте менее многочисленны, все случаи употребления немецкого языка связаны только с мотивом войны. Показательным в данном контексте является следующий эпизод:

«*Mon lieutenant, violà pour moi la plus belle musique dans le monde*». – His French was heavily German; and he gave a sort of mincing lip-grimacing sarcasm to the word *musique* that explained the situation. He was a stock German sadist; the lieutenant, a stock good German [11, p. 379]. / «Для меня, лейтенант, это самая прекрасная музыка в мире». – Он произнес это с сильным немецким акцентом, а на слове *musique*, в котором заключалась суть острооты, аж присюсюкнул. Немец из породы садистов; а лейтенант – тоже немец, но из породы добряков [9, с. 399].

«Музыка», о которой говорит полковник в данном контексте, – не мелодия, а крики людей, которых пытаются. Необходимость, заставившая немецкого полковника перейти на французский язык, и описание ужасов немецкой оккупации Греции посредством французского языка в сочетании с метафорическим употреблением «*musique*» для обозначения человеческих криков боли заставляют провести резкую грань между семантикой самого употребления французского или немецкого языков в тексте «Волхва». Немецкий язык становится «языком войны», ужаса и насилия. Символичным является слово «Teutonic», а не «German» в описании немецких солдат: «...Teutonic, with a curious machine-like indifference, as if he didn't know why he was there, who I was; and didn't care; just carried out orders» [11, p. 376]. / «...этакого безупречного тевтона, бесчувственного, как замысловатый механизм; он будто не сознавал, что он тут делает и кто я такой; это его и не трогало, он исправно повиновался приказу» [9, с. 395]. Отсутствие чувств и эмоций отличает случаи употребления немецкого языка. Не случайно Антон, немецкий лейтенант, делает подписи на эскизе «будущей» виллы Кончиса по-французски:

«All the notes were written in French; not a word of German anywhere. The plan was signed: *Anton Kluber, le sept juin, l'an 4 de la Grande Folie*» [11, p. 416]. / «Все надписи выполнены по-французски; ни одного немецкого слова. Подпись: Антон Клубер, седьмое июня, 4-й год Великого Безумия» [9, с. 439]. Жестокость и убийство войны противоречат самой природе человека, человеческим чувствам и разуму, поэтому французский язык, содействующий с событиями войны, сохраняет, насколько возможно, человечность и мораль.

Тем не менее, эпиграфы ко всем трем частям романа, взятые из де Сада, приводятся именно на французском, а не в переводе. С одной стороны, это можно объяснить просто цитированием оригинального источника, а с другой – в тексте Фаулза жестокость де Сада и жестокость войны различаются. Жестокость де Сада может быть объяснена так же, как и бесчеловечность полковника Виммеля: «...he was mad, and that he was therefore innocent, as all mad people, even the most cruel, are innocent. He was what life could do if it wanted – an extreme possibility made hideously mind and flesh... And therefore the real evil, the real monstrosity in the situation lay in the other Germans, those less-than-mad lieutenants and corporals and privates who stood silently there watching...» [11, p. 433]. / «...он безумен, а следовательно, не виноват, как невинны все безумцы, даже самые жестокие из них. Он был потаенным капризом природы, абсурдной крайностью, что обрела душу и плоть... А в настоящей пагубе, в настоящем зверстве повинны были остальные немцы, вполне вменяемые лейтенанты, капралы, рядовые, что молча внимали нашему разговору» [9, с. 456]. По Фаулзу, истинным злом является зло продуманное и осознанное, замаскированное под безразличие и неучастие.

Греческий язык в тексте служит двум целям: с одной стороны, он передает атмосферу греческого острова, создает эффект реальности повседневной жизни (названия многих традиционных греческих блюд, разговоры местных жителей), с другой стороны, греческий язык является носителем идеи свободы и истинности бытия. Особенно значимым в тексте «Волхва» является употребление следующих лексем: *ἐλευθερία* / Свобода, *φῶς* / Свет, *ἤσυχία* / Тишина. Несмотря на то что эти слова упоминаются в романе единожды в разных контекстах, они являются важными «указателями» понимания семантики пути романа «Волхва». Свобода, Свет, Тишина раскрывают сущность Греции, характер не только ее природы, но и людей, жизни, бытия. Читаем у Фаулза: «...she not only is, but always is» [12, p. 82]. / «...она не просто есть, она есть всегда» (перевод автора – А. А.). Сравним восприятие Греции Генри Миллером в «Колоссе Маруссийском»: «Миллер видит в Греции нечто иррациональное, первозданное, еще не выделившееся из мира небытия и еще не ставшее бытием. Оно не имеет структуры, которую мы ищем во всем, что нас окружает. Это – насыщенная пустота, звучащее молчание. <...> Материя и дух пребывают в полном единстве. Миллер неоднократно повторяет, что в Греции возникает ощущение исчезновения времени и пространства. <...> Греция, считает автор “Колосса”, не знает ни границ, ни возраста» [1, с. 274-275]. И у Фаулза, и у Миллера Греция – это мыслящее тело, живой, изменяющийся организм, «too vast, too inhuman, too serene» / «слишком огромный, слишком безразличный к человеку, слишком безмятежный», почти иная форма жизни, недоступная человеческому разуму для понимания.

Многочисленные ментальные знаки являются не просто ориентирами (landmarks), а часто и способами переходов с одного уровня лабиринта текста на другой, причем уровень как пространственный, так и временной. Эффект «китайской коробки» придает лабиринту текста своеобразную пространственную цикличность. Так, например, свет на Гиметте сравнивается со «stripping-to-essentials» / «обнажению до сути», что отсылает нас к сцене суда, где Николаса подвергли эмоциональному штурму, «обнажению». Название мыса «Бурани» / «череп» еще раз обыгрывается в тексте, когда вилла Кончиса кажется Николасу «as silent as a skull» / «тихо, как в черепе». Рисунок на античной вазе, изображающий сцену с сатиром и нимфой, приобретает реальность в постановке Кончиса с участием сатира, нимфы, Аполлона и Артемиды, а затем повторяется в мыслях Николаса, когда он мечтает об Алисон. Пожар в поместье де Дюкана связан по времени с появлением «pillar of fire» / «огненного столпа» Хенрика Съедварре. Сюжет «Трех сердец» повторяется в истории с Николасом: он думает, что заразился сифилисом, он знакомится с двумя сестрами и испытывает влечение к ним обеим. Запах сирени, который витал в воздухе при встрече молодого Кончиса и его возлюбленной Лилии, повторяется при встрече Николаса и Алисон в конце романа. Чувства, которые вызывает Греция в душе Николаса, – это те же чувства, которые после возвращения в Лондон он будет испытывать к Алисон. Аллюзия на картину Милле, появившаяся в тексте в связи с де Дюканом, позже всплывает в контексте с Николасом, когда он оставляет деньги бедной семье и вспоминает де Дюкана и сходство со сценой на полотне Милле. События казни во время немецкой оккупации острова повторяются во время суда, когда Николасу предложено «расправиться» с Лилией. Удовольствие, с которым Николас, очнувшись после нескольких дней «суда», пьет обычный кофе и ест хлеб, в точности повторяет ощущения молодого Кончиса на поле боя, когда он радовался любой возможности почувствовать вкус, запах, жизнь. Повторяется даже такая незначительная деталь, как греческий город Монемазия: там Кончис купил дом ради понравившихся ему колонн, и в этом же городе оказывается Николас после «суда». Строчки из поэмы «Литтл Гиддинг» оживают, когда Николас возвращается с Алисон в конце романа; весна, которой посвящена поэма, повторяется и в другой анонимной поэме «Pervigilium Veneris», которая также посвящена весеннему празднику Венеры. На Парнасе Алисон вспоминает задачку из кроссворда: «She's all mixed up, but the better part of Nicholas... six letters» [11, p. 266]. / «В ней – все лучшее, что есть в Николасе, пусть даже в перевернутом виде... шесть букв» (перевод автора – А. А.), которую Николас воспринимает как упрек в свою сторону. Задача-анаграмма обретает физическое воплощение («an anagram made flesh») в конце романа, когда Николас и Алисон стоят лицом друг другу, не в силах заговорить или двинуться: проявляется предопределенность финала романа, заранее спланированная развязка в отношениях героев и в сюжетной линии.

Список таких параллельных «переходов» может быть продолжен еще многими примерами, но даже на этом этапе становится ясно, что лабиринт текста выстроен так, чтобы постоянно соединять события прошлого

и будущего, проводить параллели между самыми незначительными деталями, именами и событиями. В «Волхве» ничто не существует случайно, каждая деталь является вехой на пути к пониманию цели лабиринта. Все события, реплики, ощущения героев повторяются в «нужное» время на новом витке лабиринта. Кажется, что с таким количеством знаков-ориентиров путь по лабиринту должен быть максимально прост, но в этом и заключается интрига Фаулза-Дедала: связь между элементами в пространстве и времени обнаруживается только тогда, когда уже ничего не может быть изменено.

Одной из словоформ, сущностной для понимания семантики лабиринта текста Фаулза является «curiosity» / «curious». Любопытство и желание узнать до сих пор неведомое подталкивают Николаса к продолжению пути в лабиринте. Семантика слов «curiosity» и «curious» подразумевает некий диалог окружающего мира и человека: любопытство может быть вызвано только внешним источником, объектом внимания. В тексте «Волхва» такими внешними «раздражителями» становятся многочисленные знаки, оставленные преднамеренно, чтобы быть увиденными или услышанными героем, чтобы вызвать любопытство и жажду открытия. Так, Греция возбуждает «the most curious sense of timelessness and of incipient myth» / «удивительное чувство пребывания в безвременном пространстве, рождающем мифы»; Николас встречает Алисон благодаря «a curious neatness of fate» / «причудливый поворот судьбы»; нерешимость главного героя вызвана одновременно «curiosity and fear of being snubbed» / «любопытство и боязнь недоброжелательного обхождения». Запланированное автором любопытство, которое должно овладеть героем и управлять эвристическим познанием в лабиринте текста, соотносимо с известной фразой Алисы «curiouser and curiouser», которая не переставала удивляться событиям и метаморфозам в Стране чудес.

Проявлением цикличности текста и полисемантики знаков и символов является употребление амбивалентных пар слов. Так, игра словоформами «metaphorism» и «mysticism» акцентирует неоднозначность происходящего в метатеатре Кончиса, выявляет сомнение и непонимание в душе героя. «Метафоризм» становится своеобразной новой философией, смысл которой Николас смог постичь во время сеанса гипноза: «I think I was aware of the metaphoricality of what I felt. I knew words were like chains, they held me back; and like walls with holes in them. Reality kept rushing through; and yet I could not get out to fully exist in it. This is interpreting what I struggled to remember feeling; the act of description taints the description» [Ibidem, p. 239]. / «По-моему, я уже тогда понял, что все происходящее со мной сверхсловесно. Понятия висели на мне как вериги; я шел вдоль них, точно вдоль испещренных дырами стен. Сквозь дыры хлестала действительность, но выбраться в ее царство я не мог. Чтобы вспомнить, нужно отказаться от толкований; процесс обозначения и смысл несовместимы» [9, с. 248]. Метафора в тексте «Волхва» является не просто стилистическим приемом, а способом уничтожения стереотипов в сознании героя, достижения уровня «сверхсловесности» сути бытия. Одновременно, противопоставление магии / *mysticism* искусству владения словом заставляет героев и читателей не принимать «на веру», а анализировать увиденное и услышанное (прочитанное), устанавливать смысловые связи между событиями в тексте Фаулза.

Реальный мир в романе преломляется за счет взаимодополняющих процессов: «fission» / «деление» и «fusion» / «слияние», или анализ и синтез. В повествовании «fission» и «fusion» упоминаются единожды и символизируют момент «ожидания» для Николаса и Алисон, когда прошлое и будущее сливаются в одном мгновении настоящего, в котором уже нельзя изменить прошлое, а будущее еще неизвестно – необходимо просто принять настоящее. Тем не менее, появление данного противопоставления в самом конце романа подытоживает функциональность цикличности текста. Отдельные знаковые элементы побуждают героя к анализу происходящего, а целью становится синтез нового Я-сознания в соответствии с философией самого автора.

Язык природы формирует дополнительный синтагматический уровень семиотической системы текста, постоянно взаимодействует с языком культуры. Но, в отличие от языка культуры, язык природы состоит из знаков, парадигматику которых можно познать только эмпирически, потому ментальные знаки отсутствуют.

Потребность в общении с природой, необходимость физического, эмоционального и духовного контакта с миром естественным, а не искусственным, становится отличительной чертой «Волхва». Своеобразная «природоцентричность» текста Фаулза проступает уже на уровне словоформ и метафор, когда проводятся аналогии между явлениями природы и человеческой жизнью, или процессом написания романа. Уникальность природы для Фаулза заключается, прежде всего, в том, что «...it is uncomposed and ever-changing, and therefore not nearly so amenable to appreciation moulding» [12, p. 315]. / «...она естественна, то есть невыдуманна и способна вечно меняться, а потому весьма плохо поддается оценочным штампам» [10, с. 442]. Естественность природы позволяет называть ее «art sans art» / «безыскусным искусством», то есть природа – это нечто непридуманное, но существующее по эстетическим законам.

Восприятие искусства и культуры должно быть сродни чувствованию природы: естественным, а не научным. Умение замечать детали произведения искусства, складывающиеся в единый образ, сравнимо с умением подмечать «...forms, colours, structures; see personal, artistic, and literary allusions; see whole poetries where the pseudo-scientist sees only names and matter for notes» [12, p. 305]. / «...формы, цвета и структуры; уметь расшифровывать чьи-то художественные и литературные аллюзии; стараться почувствовать всю поэзию мира там, где псевдочеловек видит только названия и повод для собственных «умных» комментариев» [10, с. 428]. Символика и синкретизм природы, ее способность пробуждать чувства создают некий особый мир, альтернативный искусственно созданному человеком механическому миру.

Так, явления природы, животные и птицы в «Волхве» обладают семантикой, полноправной с семантикой языка культуры. То или иное событие, чувство и эмоция, передаваемые в романе на языке культуры, часто «подкрепляются» определенным знаком из языка природы.

Можно утверждать, что знаковое пространство текста строится из языка культуры и природы. И благодаря такому семиотическому синтезу достигается ощущение полноты пребывания в тексте: задействуются сознание, разум, эмоции, а также слух, зрение, обоняние. В художественном пространстве «Волхва» знаки культуры и природы могут также являться визуальными и аудиальными знаками. Синестезия восприятия складывается из того, что ментальные знаки подкрепляются зрительными или слуховыми, а иногда, наоборот, зрительный образ вызывает некую ментальную ассоциацию.

Покрытые снегом вершины гор словно сошли с гравюр Хокусая. Пейзаж, где сочетаются золотое вечернее солнце и синева моря, затишье и спокойствие, ассоциируется с картиной Клода. Простота и умиротворенность парка, подчеркнутые осенней дымкой, напоминают морские пейзажи Бодена. Одна из фигур «судебной процессии» напоминает существо из сюжетов Босха. Игра теней и отблесков на лице девушки вызывает в памяти картины Мунка. Несколько людей, прерванных в процессе разговора, подобны современной интерпретации сюжета Вермеера. Такая визуализация художественных образов, с одной стороны, указывает на эстетизацию действительности в романе, с другой, – на некую знаковость любого произведения искусства, которое выполняет роль «landmark» / «веха, ориентир» в пространстве текста.

Звуковые знаки языка культуры в «Волхве» – это, прежде всего, звуки исполняемой музыки: Бах, Бетховен, Телеманн. Особую важность приобретает не то, что исполняется, а то, на чем исполняется. Музыка в «Волхве» звучит на клавинофордах, что придает звучанию оттенок старины, вносит аромат прошлого. Звук колокольчика, который на вилле, кажется, просто оповещает, что обед готов, может быть интерпретирован иначе: он также является аудиальным знаком. Во многих религиозных и мистических ритуалах звон колокольчика используется в качестве некой звуковой границы: в него звонят перед началом ритуала, в конце, а также во время перехода от одного действия к другому.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что в единении синтагматического и парадигматического подходов художественный текст предстает как синтез формы и содержания: своеобразная эстетика мысли. Понимание красоты Фаулзом охватывает не только эстетическое наслаждение, но и осознание единения всего сущего, когда язык культуры и язык природы, эмпирическое и интуитивное знание, наука, искусство и природа не противопоставляются, а дополняют и обогащают друг друга, являются разными ипостасями одного целого. Некая аутентичность бытия и чувствования достигается «...in the appreciation of nature as well as art, ...confidence in one's ability to see beauty for oneself» [12, p. 315]. / «...при оценке природы, как и при оценке произведений искусства, ...уверенность в собственной способности видеть прекрасное» [10, с. 442]. Способность к пониманию красоты бытия выводит человека на качественно новый уровень взаимодействия с окружающим миром и собственным «Я». «Воображение» знаков на синтагматическом и парадигматическом уровнях и создает внутреннее пространство текста, а шире – лингвосемиотической системы.

Список литературы

1. **Аствацатуров А.** Апология тела в тексте Генри Миллера «Колосс Маруссийский» // Миллер Г. Колосс Маруссийский: роман / пер. с англ. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 267-285.
2. **Барт Р.** Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс; Универс, 1994. 616 с.
3. **Кочешкова И. Ю.** Компаративные тропы как отражение авторского мировосприятия в творчестве Дж. Фаулза: дисс. ... к. филол. н. Барнаул, 2004. 176 с.
4. **Крестева Ю.** Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1995. № 1. С. 97-124.
5. **Кузьмина Н. А.** Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Изд-е 2-е, стереотип. М.: Едиториал УРСС, 2004. 272 с.
6. **Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века** / под ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.
7. **Лотман Ю. М.** Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 704 с.
8. **Смирнова Н. А.** Тезаурус Джона Фаулза. Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2000. 360 с.
9. **Фаулз Дж.** Волхв / пер. с англ. Б. Н. Кузьминского. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. 700 с.
10. **Фаулз Дж.** Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. 702 с.
11. **Fowles J.** The Magus. A Revised Version. London: Vintage, 1997. 656 p.
12. **Fowles J.** Wormholes. Essays and Occasional Writings / Ed. and with an intro. by Jan Relf. London: Vintage, 1999. XXIII+484 p.

SYNTAGMATIC AND PARADIGMATIC APPROACH TO STUDYING THE SIGNS OF THE LINGUO-SEMIOTIC SYSTEM (BY THE EXAMPLE OF THE ENGLISH LANGUAGE)

Akatova Aleksandra Aleksandrovna, Ph. D. in Culturology
Kostroma State University named after N. A. Nekrasov
aaakatova@mail.ru

The article examines the problem of the semiotic systems functioning from the viewpoint of the category of syntagmatics and paradigmatics. The signs of the lexico-semantic system of the novel by John Fowles come out as the connotationally marked lexemes which form the subsystems-languages consisting of the signs of the certain categorial affiliation (language of culture, language of charactonyms, the system of loan words, language of transition, language of antonymy, language of nature).

Key words and phrases: syntagmatics; paradigmatics; language; semiotic system; sign; allusion; motive.